

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
Философский факультет

Aesthetica Universalis

ВСЕОБЩАЯ ЭСТЕТИКА

Ежеквартальный теоретический журнал

VOL. 1 (16). 2022



Издательство Московского университета

2022

Aesthetica Universalis = Всеобщая эстетика : ежеквартальный теоретический журнал. Vol. 1 (16). 2022 / МГУ имени М. В. Ломоносова, философский факультет. — Москва : Издательство Московского университета, 2022. — 224 с.

ISSN 2686–6943

ISSN 2686–6943

© Коллектив авторов, 2022
© Философский факультет
МГУ имени М. В. Ломоносова, 2022

РЕДАКЦИЯ / EDITORIAL TEAM

Международный редакционный совет / International Editorial Council

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

Редакционная коллегия /Editorial Board

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

РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ

Дорогие читатели!

Первым номером нашего журнала за 2022 год мы открываем новый этап в развитии издания. *Aesthetica Universalis* становится частью одной из старейших публикационных институций России — Издательского дома Московского университета. Журнал расширяет также представительство кафедр философского факультета в составе своей редакционной коллегии, стремясь вовлечь в научные публикации на своих страницах как можно более широкий спектр научных исследований в эстетическом поле. Мы надеемся, что уже в течение года журнал выйдет на новый уровень взаимодействия со своей профильной аудиторией в России и в мире.

Последний аспект, аспект международного взаимодействия всегда искренне волновал наш журнал, и мы очень высоко ценим сотрудничество с членами нашего международного редакционного совета и зарубежными авторами. *Aesthetica Universalis* рассматривал и рассматривает себя как площадку для взаимопонимания профильного научного сообщества и важнейшую точку роста гуманистических идей и настроений в научной среде. Как и в начале борьбы с пандемией, мы призываем наших коллег быть на связи на наших страницах, ни в коем случае не терять чувство поддержки и солидарности, какими сложными бы ни оказывались макрообстоятельства, в которых должна развиваться в настоящее время научная мысль.

Поэтому, как и ранее, искренне надеюсь получить ваши публикации по адресу редакции aestheticauniversalis@gmail.com и желаю мира в ваших странах, в ваших семьях и ваших душах. *Aesthetica Universalis* остается с вами и надеется в новом качестве принести еще больше пользы нашему эстетическому братству.

Искренне ваш,

Сергей Дзикевич,
главный редактор AU

•

EDITORIAL

Dear readers,

With the first issue of our journal in 2022, we are opening a new page in the history of the edition. *Aesthetica Universalis* becomes a part of one of the oldest publishing institutions in Russia — The Publishing House of Lomonosov Moscow State University. Our editorial board also expands to include representatives of various departments of the Faculty of Philosophy — this will allow us to involve the widest possible range of aesthetic researchers for scientific publications. We sincerely hope that *Aesthetica Universalis* will reach a new level of communication with its audience both in Russia and the world in 2022.

The above-mentioned aspect of international scientific exchange has always been a matter of great importance to our journal. We highly appreciate our connection with the members of our International Editorial Board and our foreign authors. *Aesthetica Universalis* has always considered itself a platform for intellectual exchange between all scholars in the aesthetic field and the point of growth for humanistic ideas and concepts in the academic community. Same as at the beginning of the pandemic, we encourage our colleagues to keep in touch on our pages, maintaining a sense of support and solidarity, no matter how difficult the macro-circumstances are for scientific thought development.

Therefore, as always, I sincerely hope to receive your publications at the editorial address *aestheticauniversalis@gmail.com*, and I wish peace will always be in your homelands, families, and souls. *Aesthetica Universalis* stays with you and hopes to bring even more value to our aesthetic brotherhood this year.

Yours sincerely,

Sergey Dzikevich,
AU Editor-in-Chief

ТЕОРИЯ / THEORY

•

*ДАРЬЯ КОЗОЛУПЕНКО*¹

**ОТ СРЕДЫ К КОНТЕНТУ:
ТРАНСФОРМАЦИЯ СУБЪЕКТНОГО
СОВРЕМЕННОЙ ЭСТЕТИКЕ
ОКРУЖАЮЩЕЙ СРЕДЫ**

Абстракт

В статье исследуется изменение понятия среды как субъектообразующего фактора в связи с диджитализацией² современной культуры и возникновением новых форм культурного и эстетического представления. Показывается, что начиная с конца XX века человек все менее определяется своим фактическим окружением и всё более — информационно-эстетическим, задаваемым пространством виртуального. Конечная амбиция виртуального смещает

¹ *Козолупенко, Дарья Павловна* — д.ф.н, профессор кафедры философской антропологии философского факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, член редакционной коллегии *AU*, э-почта: *petrovich.tr@gmail.com*

² Термин, постепенно принимающий в русскоязычных дискуссиях все более устойчивый вид, в связи с чем назрела необходимость его корректной транскрипционной фиксации. Мы считаем обоснованным на основании исходной фонетической структуры базовой английской лексемы *digit* транскрибировать на русском языке все производные так, как это выглядит в настоящей публикации. — *AU*.

в сторону медиапространства не только понятие среды, но и понятие субъектности, которая, с одной стороны, задаётся как распределённая идентичность, и с другой, стороны, связывается с манифестацией присутствия как присутствия маски, теряющей и собственную статичность, и отличённость как отделённость от закрываемого ею и исчезающего в за-масочном пространстве лица. Эстетика среды связывается тем самым с эстетикой подмены и бесосновности, что отражается как в понятии дезиллюзии, становящемся основным понятием современной философии, так и в понятии «тёмная экология», трансформирующем традиционные эстетические ценности природы. В сфере эстетики среды как субъектообразующего фактора мы приходим к идее дезиллюзии и позиции, представляющей человека в маске без стоящего за ним лица, и, аналогичным образом в сфере эстетики среды как традиционно понимаемой природы мы обнаруживаем позицию «экологии без природы» или «тёмной экологии». Тёмная экология настраивает нас на восприятие природы не как возвышенного и прекрасного, но как ужасающего и угрожающего.

Ключевые слова

Диджитализация, дезиллюзия, бесосновность, трансформация эстетического, среда, субъектность.

Современное понимание окружающей среды претерпевает разительные изменения. Ещё в начале XX века как в философии, так и в социологии традиционно полагалось, что понятие среды должно связываться с понятием физического (в первую очередь — природного) окружения и является вполне объективным. Именно на таком понимании базируется, например, введение эксцентричности как основной характеристики человеческого существа, связанной со способностью быть открытым по отношению к миру и в то же время независимым от среды в классической философской антропологии М. Шелера, Х. Плеснера и А. Гелена. [1; 2; 3] Но к концу XX века понятие среды все больше субъективируется и связывается со специфически человеческой жизнедеятельностью. Меняется и само содержательное наполнение данного понятия. Сегодня по-

ложение о том, что среда — это «материальное окружение» (как, например, дословно формулирует в своих работах определение среды А. П. Мардер [4, 16—17] и что предполагается большинством работ, связанным с выявлением грани человек-животное, начиная с классических работ К. Лоренца [5] и заканчивая наиболее современными зарубежными [6; 7; 8; 9] и отечественными [10, 85—90] исследованиями в этой области), уже не представляется столь очевидным, как полтора-два века назад, и всё чаще можно обнаружить мнение, что основное наполнение среды — отнюдь не материально. [11; 12; 13; 14] Поскольку окружает и формирует современного человека не столько область фактически наличного (к которой относится традиционно понимаемая окружающая среда), сколько область информационно-виртуального (с которой относится большая часть современных трактовок среды человеческого существования). Что приводит некоторых авторов к довольно радикальному выводу о том, что среда — это «специфическая форма мысли». [15]

В наши задачи не входит критика или подробный анализ последнего положения, однако, нельзя не заметить, что оно в определённой мере симптоматично. В современной культуре, где все более явственно обнаруживается примат цифровых технологий и виртуального представления, а реальность как таковая ставится под сомнение и значительно урезается в своих правах; где постройка исправительного учреждения в соседнем дворе оказывается фактом виртуального мира мессенджеров и соцсетей, распространяющих петицию против данной застройки, прежде, очевиднее и настоятельнее собственно факта самой стройки, на которую мы должны бы наткнуться на своём ежедневном пути следования из дома на работу; где о том, что в Мурманске вымерли практически все деревья в результате сильнейшего индустриального загрязнения, наши соотечественники узнают из работы британ-

ского философа, [16] понятие среды не может не переосмысливаться.

Изменение эстетики среды и трансформация понятия среды как субъект-ориентированного и в то же время субъектообразующего фактора представляется проявлением общего для современной культуры движения самоустранения человека и обнаружения безосновности как потери базисной «веры в мир», [17] на которой держалось последние два тысячелетия человеческое мировосприятие, что приводит, с одной стороны, к формированию нового типа идентичности, связанной с рассеянием и эстетикой подмены, а с другой стороны — к утверждению эстетики «тёмной экологии» как естественного следствия психологического неприятия «мирового вакуума», [18] обнаруживающегося вдруг на месте «того, что безусловно велико». [19]

Трансформация среды как субъектообразующего фактора

Современное понимание среды применительно к человеку трансформируется, всё более отдаляясь от понятия собственно «окружающей среды» и всё более сближаясь с понятием контента. Чем понятие контента принципиально отличается от понятия окружающей среды? В общих чертах — тем, что он предполагает отношение «содержания», а не «окружения». Что, в свою очередь, означает, что если мы фиксируем в современном мышлении и современной культуре переход от собственно среды к контенту, то это не просто переход в понимании среды как окружающей среды к её пониманию как среды информационной (что ещё с 60-х гг. XX века отчётливо прослеживалось и проговаривалось, а в наши дни стало уже, кажется, общим местом), но и радикальная смена философских оснований: отказ от принципа реальности в пользу виртуального, отказ от принципа объективности в пользу включенности и отказ от антропоцентричности или «человеческой исключительности» в пользу равноположенности. Поскольку кон-

тент изначально существует артефактуально, то есть невозможен до, вне и помимо деятельности субъекта; он связан с полем виртуально-информационного, а не с реальным и тем более не с природным; и, наконец, несмотря на связанность с понятием субъекта, он не субъектоцентричен, так как оторван от понятия окружения.

Казалось бы, человек изначально позиционировался в философской антропологии как существо, тем и отличающееся от всех прочих, что определяется не окружающей средой, как животное, но имеет свой «мир». [1, 53—65] В отличие от животного, которое строго определяется структурой окружающего мира и его границами, человек «способен на поведение, прямо противоположное по форме». [1, 54] То есть способен дистанцироваться от собственного природно-материального окружения и реагировать на него свободно, вплоть до полного или почти полного игнорирования. Сущность человека, связываемая не с отношением к миру, а с отношением к самому себе, с собственной способностью грезить [20] и с актом идеации, который основывается на технике «пробного устранения действительности», [1, 63] заключается, тем самым, не в том, что его «окружает», а в том, какое не предполагаемое данным окружением и не выводимое из него (окружения) непосредственно как средой содержание он сам создаёт, всегда дополняя своим содержанием это окружение в акте отрицания или утверждения.

Однако, хотя и в текстах основоположников классической философской антропологии мы уже встречаем термин «виртуальное» применительно к человеку, несмотря на постулируемую ими «утопичность» человеческого местоположения [2], отрицание действительности [1] и эксцентричность как вынесенность человека вовне собственного окружения, [2, 122—127] «мир» или «совместный мир» человека у этих философов не имеет характера собственно виртуального мира.

Человек будет отличаться от животного в данной философской традиции тем, что животное «полностью вживается в конкретную актуальную действительность» [1, 59] и не выделяет себя из среды. Тем самым, понятие «окружающей среды» для животного, строго говоря, невозможно, так как здесь ещё не происходит того различия (и как следствие — различания), на основании которого формируется само понятие окружения и центра (исключительного места, привилегированного положения) в человеческом определении среды. Но как мир предполагает тем самым исключительное место для человека (само понятие «окружающего мира» уже центрично, а философская антропология, настаивающая на исключительном положении человека в систематике антропологии — принципиально антропоцентрична), так и человек оказывается неизбежно связан со средой в своём движении постоянного выхода вовне и «заклучения мира в скобки». Если «эксцентричность есть характерная для человека форма фронтальной поставленности по отношению к окружающей среде», [2, 126] то ни о каком примате виртуальности перед реальным речи идти не может и окружающая среда по-прежнему является определяющим элементом в самоустановлении человека, исходит ли он из её принятия, отрицания или «заклучения в скобки».

Почему же в таком случае эксцентричность человека по отношению к окружающей среде и характерное для него «пробное устранение действительности» приводят в итоге не только к осознанию мира как того, что меня окружает, то есть того, что в своей близости отлично от меня, но и к де-реализации этого мира? Сравнивая человека с животным, Шелер и Плеснер, равно как и солидарные в этом отношении с ними Гелен и Лоренц, и более поздние представители натурфилософского направления в антропологии, упускают из внимания тот факт, что недоступное животному дистанцирование, составляющее главную особенность человеческого отношения к среде, представляет собой не что иное,

как специфически человеческий акт различения-различания, о котором писал Деррида, [21; 22] приводящий в конечном итоге к самоустранению человека и к стиранию самого понятия среды, превращая окружающий мир в контент гиперреального. Это движение двойного стирания (человека и мира) становится очевидным лишь при обращении к современным трансформациям культуры и философии и особенно настойчиво проявляется в работах Ж. Бодрийяра.

В отличие от Бергсона и Шелера, использовавших термин «виртуальное» фактически как синоним «воображаемого», Бодрийяр отчётливо показывает, что культура виртуального убивает как реальное, так и воображаемое. [23; 24; 25] Виртуальный мир как бы отменяет понятие «окружающей среды», расширяя его границы до бесконечности, делая мир, к каждой точке которого я могу обратиться через экран — многомерным и в то же время плоским. «Если нет вовне, тогда нет и здесь». [26, 225] Устранение дистанции — не как неотличённость животного, но как доступность любого «там» в качестве его изображения — стирает понятие реальности, поскольку став видимо доступным, «реальное исчезло из реальности и оставило нас в гиперреальной пустоте значений». [27]

Виртуальное — это примат изображения над образом, приводящий к устранению образа как воображаемого. Изображение «не может больше грезить реальностью, с тех пор как она — виртуальная реальность», [27] ведь воображение, грёза предполагают двоеение, характер присутствующего отсутствия [28], тогда как у виртуального изображения нет референта, за ним не стоит никакое отсутствующее, оно всё — вот, без всякого «вовне», представляя собой полное совпадение с собой и потому полное отрицание собственной реальности, так как «здесь» отменено уже самым отказом от «вовне». Осуществляя «выталкивание всей реальности в орбиту визуальной», [24] виртуальное уничтожает реальное «его же собственным двойником», [27] помещая нас в пространство дезиллюзии.

Пространство, в котором парадоксальным образом отменены реальные объекты, субъективность восприятия, причастность к воображаемому и невозвратность мгновения. Пространство, в котором исчезает не только реальность как окружающая меня среда и как пространство совместности, но и я сам исчезаю как субъект, «уступая место рассеянной, подвижной и беспредметной субъективности — эктоплазме, которая все обволакивает и все трансформирует в огромную поверхность, отражающую пустое бестелесное сознание». [29] Стираясь неосознанно и неотвратно и сама стирая себя сознательно, применяя различные техники самоустранения, растворяясь в виртуальном самоизображении, прячась за аватарами и черным экраном, отвечая как бы от первого лица — и оставаясь надёжно укрытым в своей анонимности, рассеиваясь в множественной идентичности трансмедийного повествования и виртуальных масок. Задаваясь вопросом «Я-то где? Что из всего этого моё? Или уже вообще ничего нет?» [30, 45] — и в то же время от ответа на него уклоняясь, поскольку непонятно, имею ли я право — быть или этот мир, виртуальный, множественный, безразличный ко всякого рода подлинности, вообще не предполагает моего присутствия и потому нужно это самое присутствие скрыть?

Современная философия, в которой явно обнаруживается тенденция «смещения человека из центра» и «лишения его всех привилегий» [31; 32] делает мир не только нереальным и невообразимым (в том смысле, какой вкладывает в это понятие Бодрийяр в своей трактовке виртуальности), но и бесчеловечным. Миром, при взгляде на который, нас охватывает не восхищение, но ужас, и вырывается непроизвольное: «А люди-то вообще где? Куда мы попали? Нам, как людям, место в этом мире всё ещё отведено?» [30, 44] Ведь если не отведено, то этот мир представляет для меня очевидную угрозу и лучше прикрыться маской, самоустраниться, чтобы не лишили меня моего и так призрачного собственного бытия.

Лицо и маска. Общество показа

Перед лицом бесчеловечного мира, отменившего как иллюзорное, так и реальное и заменившего их бесконечной чередой гиперреальных изображений человек чувствует себя неуместным. Однако, в человеке изначально заложена не только способность выходить за свои собственные пределы и быть эксцентричным по отношению к своему окружению, но и потребность «преодолеть ужас сознания о бесцельности существования» [33, 25], что выражается в современной культуре в утверждении такого «минимума самости», [34] который при этом являлся бы одновременно и сокрытием себя.

Показательными представляются в этом отношении трансформации самопредставления, непосредственно связанные с нашим «средоточием самости» — тем, что традиционно называют «зеркалом души» — лицом.

Неопределённость лица отражает необъективируемость человеческого, представляя собой постоянное самонесовпадение как ускользающую представленность. Известный мнемонист С.В. Шерешевский, человек с феноменальной памятью, жаловался, что лица людей ему чрезвычайно сложно запомнить, поскольку «они такие непостоянные... они зависят от настроения человека, от момента встречи, они всё время изменяются, путаются по окраске....» [35, 44] Это характерная особенность лица, поскольку, как точно замечает В. Подорога, «лицо не единично, оно множественно, и потому никогда не совпадает с собой». [36, 131] Художественное изображение — портрет, выполненный в традиционной художественной технике без использования вспомогательных «отпечатков» и иных фиксирующих сиюминутное состояние лица приспособлений и технологий и в то же время стремящийся передать именно лицо данного человека, а не некий концепт, выражаемый посредством него — сохраняет это самонесовпадение в раздвоенности, в различии образа и изображения, в посто-

янном двоении его в нашем восприятии. В этом сама суть изображения, которое, всегда «в каком-то смысле должно быть чуждым самому себе» [29]. Однако, уже в фотографии эта обязательность самоускользания, мерцающей данности нарушается.

Фотография предполагает фиксацию одномоментности, стремление к полноте данности. Благодаря автоматическому запечатлению и видимому устранению художника фотография начинает представляться как само лицо, а не как его ответ. Фотограф как «агент смерти» [36, 132; 24] утверждает нас в мысли, что представитель лица — его фото — является не менее полномочным, чем само лицо, что оно и есть подлинное лицо.

Внутри фотографического изображения «живет формула исчезновения реальности, формула расстояния, способ замораживания мира», [24] в основании которой находится стремление «мёртвое представить более живым, чем реально живое», [36, 136] а результатом становится не самопроявление как узнавание себя в образе другого, но самоотстранение как неузнавание себя в собственном фото, где «случайный образ играет роль нашего лица». [36, 132] И если у читателя складывается впечатление, что последнее высказывание иллюстрирует современную тенденцию выставлять вместо своего фото в соцсетях, мессенджерах и в учебном и научном он-лайн пространстве (лекций, конференций и пр.) некую «картинку» — то нет, речь в оригинальном тексте пока идёт всего лишь о фотографии в паспорте. Однако, именно это движение отстранения и неузнавания, создаваемое в результате фиксации «в пространстве невозвратного мгновения» [24] и делает возможным последующее самоустранение лица в культуре селфи, масках аватаров, перестающих быть собственно масками, и создаёт эстетику подмены и изначального отсутствия как основу виртуальной культуры в её визуальном аспекте.

«Современное лицо испытывает заметную склонность к самоуничтожению, к самостиранию с тех пор, как оно перестало быть в центре мира» [36, 140] — замечает В. Подорога, анализируя серию фотографий В. Михальчука. Эта связь самостирания со смещением из центра не случайна: именно смещение человека из центра обнаруживает для него (человека) отчётливо и безвозвратно как пустотность мира («вакуум мировой» [33], как определит его Я. Голосовкер), так и бесосновность, бессмысленность собственного существования. Самостирание — признак конца эпохи антропоцентричности и логоцентричности, когда человек теряет свои привилегии, а сознание путается с интеллектом и становится качеством как неспецифическим, так и не связанным с возможностью иллюзорного.

Мир, ставший виртуальным, мир дезиллюзии, не нуждается более в человеке как особом существе и приводит к его самостиранию. И в свете этих трансформаций становится естественной фраза Джеймса Элкинса, заметившего, что в современной культуре, где понятие центра в принципе устраняется, равно как и понятие образца, человеческое лицо исчезает, так как «без какого-либо центра... Нет ничего, что я мог бы назвать собой». [29] Серийность, бесконечное отсылание в произвольной цепи означающих как симптом современной виртуальной культуры — такое же проявление дереализации и мира и помещения его в пространство дезиллюзии, как и появление концепта маски без лица, так как «в... цифровом освобождении фотографического акта, в этом безличном процессе, где посредник сам по себе порождает изображения в цепи, опираясь лишь на технические возможности, можно увидеть конечную форму серийности». [29] Но дезиллюзия и серийность означают не только отсутствие центра, отсутствие образца, иными словами, эстетику пустоты — но и то, что теперь центр может быть множественным, а в качестве образца может выступать любое изображение, что приводит к фор-

мированию в современной культуре эстетики подмены и формированию не только тенденции самоустранения человека (в том числе и самостиранья его лица), но и эстетики подмены, в которой отменяется выраженность, техника и эстетика исполнения становятся несущественными и закладываются техникой и эстетикой показа.

Для эстетики выражения было важно то, что стоит за изображением, что являет себя в образе и к чему можно лишь прикоснуться. В эстетике отображения и самоустранения, характерной для эпохи аналоговой фотографии, акцент уже смещается так, что «важно лишь то, чем может стать лицо, а не то, что оно есть», [36, 138] однако связь между изображением и образом ещё сохраняется, так как то, чем может или не может стать лицо определяется, в том числе, и особенностями самого лица. В господствующей же сегодня эстетике показа исчезает сама та инстанция, к которой мы могли бы обратиться как к первоисточнику — само лицо стирается вместе с миром, и в заданном ещё на стадии отображения стремлением «стать белым пятном, лицом-маской» [36, 136] — и наконец достигает своей цели и истончается до полного отсутствия.

Состояние не-ответа

Неудивительно, что «на настоящий момент мы пребываем в состоянии не-ответа, безответственности». [25] И не случайно, что современный человек — человек не говорящий, но пишущий. И даже, как ни парадоксально это звучит, в письме старающийся максимально избегать слова, используя вместо него картинки, сокращения, отсылки. То, что принципиально не предполагает ответа.

Может ли говорить тот, кто самоустранился, кого нет? Речь предполагает ответ. Предполагает того, кто стоит за своими словами. А потому современная культура не может быть речевой. [37] Но в то же время это максимально информационная культура, связанная с огромным количе-

ством означающих, в том числе слов. Это культура постоянно говорения, построенного таким образом, чтобы ничто, по сути, не было сказано и если всё же «нечто оказывается произнесенным, то все делается таким образом, чтобы на эти слова не было получено никакого ответа». [25] Виртуальность гиперреальности, устраняющая реальность, самостирание личности в пространстве дезиллюзии дополняется социальными практиками и техниками блокирования самости, делая невозможным ответ как для поддержания виртуального статуса реальности, так и для сохранения отсутствующим субъекта. При этом «масс-медиа также очень хорошо научились введению в действие формальной „обратимости“ своих сетей (переписка с читателями, телефонные разговоры со слушателями, опросы и т. д.), не оставляя при этом места для какого бы то ни было ответа, ничего не меняя в разделении ролей», [25] оставляя речь — немой при видимости произнесённости, а ответ — неучитываемым и как бы несуществующим при видимости его наличия и даже ожидаемости.

Энзенсбергер в статье «Constituents of a Theory of the Media» ещё предполагает, что проблема безответности связана с централизацией средств массовой информации и предлагает каждому из нас стать источником — тем «говорящим», автором, который не столько отвечает масс-медиа, вопреки их функции «обезречивания», сколько предлагает ответ на заданный вопрос. [38] В 1970 году, когда писалась указанная статья, это ещё могло представляться выходом, поскольку интенции обезличивания и дезиллюзии не были на тот момент полностью воплощены и реальность как говорящего, так и спрашивающего предполагалась как возможная и даже необходимая — как и реальность мира, оттенённая его иллюзорностью в субъективной сфере воображаемого. Однако, сегодня, когда предложенная им стратегия «превратить каждого в манипулятора, в смысле активного оператора, деятеля, и т. д., короче, чтобы каждый перешел бы из катего-

рии принимающего информацию в категорию ее производителя/распространителя» [25] уже фактически осуществлена благодаря развитию системы соцсетей и культуры блогов и интернет-комментариев, мы видим общество ещё более безответное, нежели в период написания работы Энзенбергера.

После перехода «права голоса» к любому представителю массы мы получили не только «персонализированное дилетантство, эквивалент воскресного рукоделия на периферии системы», [25] в результате которого гиперреальность мира только усиливается в своей профанации, а безликость говорящего поддерживается ставшим произвольным по отношению к нему «минимумом самости», но и культуру «фальсификации запроса ответа», нашедшую наиболее отчётливое выражение в технологиях трансмедийного повествования, построенных таким образом, что видимо интерактивные проекты с включением так называемых «интерпретативных сообществ» на само деле не предполагают ответа как некоторого проявления субъективности и даже субъектности, а «взаимодействие с аудиторией и её влияние на проект (выбор сюжета, персонажа, его реакции на ситуацию и пр.) фактически задаётся авторами проекта». [39, 155]

Таким образом, современная культура, основанная на дезиллюзии и смещении человека из центра, делает всё, чтобы ответ был невозможен даже в том случае, когда он вроде бы формально дан. «Вся современная архитектура масс-медиа основывается на этом нашем последнем определении: они являют собой то, что навсегда запрещает ответ, что делает невозможным процесс обмена (разве только в формах симуляции ответа, которые сами оказываются интегрированными в процесс передачи информации, что, однако, ничего не меняет в однонаправленности коммуникации). Именно в этом — их подлинная абстракция». [25] Тем самым современный человек в своей культуре безответного письма радикально реализует то, что Деррида назовёт «ар-

хивом собственного самоустранения». [40, 356] Вернее, пытается реализовать. Как бы смирившись с тем, что быть человеком сегодня — «это, по крайней мере, не располагать никакой сущностью» [41, 151] и потому, если таковая сущность ещё во вне почему-то наличествует, её необходимо скрыть. Надёжно прикрыть маской. А лучше множеством масок, никак не связанных друг с другом, чтобы установить за ними некую «сущность» было уж совсем невозможно. А если таковой сущности и впрямь нет — то маска подменит её собой.

В обоих случаях маска оказывается абсолютно произвольной по отношению к тому, что ранее было лицом — либо в целях лучшего сокрытия, либо в силу того, что невозможно быть произвольным по отношению к тому, что не имеет сущности, что отсутствует или что присутствует только как абсолютное самостирание, «белое пятно» [36, 135]. Маска, переставшая быть маской, так как уже ничего не скрывает, а заменяет собой лицо, и пустота за ней — обратная сторона безответности. Но в то же время — и движение отмены внутреннего как уничтожения смысла внешнего.

Что значит стереть собственное лицо настолько, чтобы в утверждении минимума самости слиться с собственной маской и при этом не стать тем, кто «обманул обманщика в самом себе» [42, 175—176], а оставаться «честным лицемером»? [26, 183] Превратиться в бесконечную череду изображений, ни одно из которых на самом деле не моё, так как само «на самом деле» уже невозможно? Когда исчезает «дрожь мира» [24], я могу быть кем угодно, поскольку у меня больше нет никакой сущности, поскольку сущность как таковая уже отменена вместе с утратой этой дрожи. «Пребывать единично, без всякой сущности» [41, 155] значит — не иметь никакого основания под собственным существованием, никакой предположенности — и «быть тем, что могло и не быть». [41, 156] Обнаружить себя как пустоту, расположенную в вакууме.

И — в то же время — «это означает быть показанным (to be exposed)». [41, 155] Символизация невозможна для того, что не имеет сущности, так как нет того, что может быть выражено в символе. Но невозможно и сокрытие, поскольку сокрытие, тайна предполагает внутренне (потаённое), как условие явленности или неявленности. Единственной стратегией для пустой сущности оказывается показ, то есть такая демонстрация лица, которая демонстрирует не само лицо, но и не пустоту — а нечто внешнее. Ибо пустая сущность есть та, для которой любая маска — равно произвольное означаемое, поскольку «быть показанным — это быть положенным „вовне“. Не „из-вне“ (из чего-то подобного „внутреннему“), но как *внешнее*» [41, 155], для которого «внутри» и «вовне» в равной мере «более неуместны» [41, 155] и равно стираются в процедуре демонстративного показа.

Конечная амбиция виртуального, о которой говорит в своих работах Бодрийяр, означает тем самым не только пребывание в пространстве дезиллюзии как в пространстве гиперреального, не только самоустранение как смещение человека из центра и стирание им своего лица, но и демонстративное присутствие, совместное бытие без совместности как доверительной близости — как бытие «многих, выставленных друг другу напоказ». [41, 162] Показное существование, которое не есть ни явление, ни представление, но отказ от того и другого — так же, как гиперреальное не есть ни реальное, ни иллюзорное, но то, что их обоим отменяет.

Как мир, так и человека мы обнаруживаем теперь в эстетике подмены, как пустоту, заполненную симулякрами. Отныне «вы никогда не сможете указать на Реальное» [43] ни в сфере мира, ни в сфере человеческого. Отказ от «окружающей среды» как отказ от самого понятия «окружения» приводит к десубъективации субъекта и дереализации мира. И это вызывает ужас. Не тот ужас, о котором говорится в различных вариантах «философского хоррора». [32, 117—

130] И не тот, что связывается с проблематикой бытия-к-смерти и определяет человеческое существование как человеческое у Хайдеггера. [44, 184—190] Это ужас не перед собственной ничтожностью и тем, что меня превышает. А перед тем, что меня, с моей пустотой и бессмысленностью, некому и нечему превышать.

Экология без природы

«Мы утратили реальность» — повторит почти дословно основной тезис Жана Бодрийяра Тимоти Мортон. [26, 225] Однако, создатель «тёмной экологии» отнюдь не имеет в виду погружённость в мир виртуального, физическую изоляцию как оторванность от фактически-наличного, о которой говорил Бодрийяр, приводящей к тому движению самовыверка, которое столь явно прослеживается в современной культуре.

Бессмысленность собственного существования человека аналогична отныне бессмысленности существования вещей, из окружающего мира романтизма и просвещения, античного дома-космоса или хайдеггеровского «дома бытия» превращающихся в «противоречивую кучу хлама» [43], бессмысленно существующую для нас в «режиме навала данных» [26, 226—227].

Дело не в том, что мы заигрались в воображаемое и утратили способность отличить иллюзию от реальности, уничтожив тем самым и первое, и второе, скажет Мортон. Не в том, что предпочли виртуальность реальности и теперь не можем отличить реальное от гиперреального. Это бы ещё полбеды. В конце концов, довод Мура, перефразированный в просторечье как «довод кирпича», пока никто не отменял. [45] И даже сам Бодрийяр, несмотря на явную обеспокоенность дереализующей тенденцией современной культуры и уверенность в неизбежности как исчезновения человека, так и визуализации гиперреального, всё же оставляет нам некую лазейку, говоря о существова-

нии улицы, которая, по его мнению, есть «есть альтернативная и разрушительная форма всех масс-медиа» [25] и цитируя Джерри Рубана, он в своей аргументации оказывается, по сути, весьма близок аналитике Мура. [46] Так что утрата реального в виртуальном представляется всё же неполной — будь она таковой, даже осуществление простейших практических действий оказалось бы довольно проблематичным.

Беда в том, что «мы утратили реальность», [26, 225] хотя «у нас есть реальное» [26, 226]. Реальное есть как те самые падающие кирпичи, как скопление («куча» или «навал», по выражению того же Мортон) разнородных объектов, на которые мы натываемся, но в которых «больше нет особого смысла», [26, 226] поскольку «только с бытием в сознании, т.е. в воображении, можно вложить смысл в существование», [47, 116] а без различения реального и воображаемого, равно как и без того, что окружая меня, всё же не конструируется мной, но всегда удивляет в своём величии, мы обнаруживаем «чёрную баню с пауками на месте „бытия“, только лопух, вырастающий на могиле... вакуум мировой» [33, 25] или же что-то «вроде огромного белого куска мыла, раздувшегося и твердотелого». [26, 199] Как первое, так и второе, не вызывает ни восхищения, ни чувства близости именно в силу своей бесчеловечности, очевидном отсутствии места для человека, не-окружности этой природы, которая перестаёт быть средой моего существования и по-видимому, прекрасно обходится без меня.

Проект Тимоти Мортон примечателен тем, что он рисует нам экологию без окружающей среды. То есть показывает не только среду как то, что перестало нас окружать, но и экологию без природы. Первое положение он отчётливо прописывает, указывая на невозможность обнаружения места для человека как исключительного существа, так как и благодаря современной науке, и благодаря особенностям современной культуры, не только мир не реализован более

как космос, который нас окружает и в котором мы обретаемся, как в доме (в лучшем случае — это дом бытия, причём бытия, которое и само уже перечёркнуто, [26]) но и само «наше сознание больше не реализовано в человеческом масштабе, оно больше не настроено на антропоцентризм». [26, 226] Что касается второго положения — экологии без природы, то оно также направлено на устранение основания, на разрушения некоторой монолитности бытия, понимаемого в смысле природы положительно, как абсолют и основание моего в нём присутствия и моей к нему приобщённости.

Жест «вычёркивания» бытия, подсмотренный Мортоном у Деррида и Хайдеггера, предполагает разрушение связанности мира, который не понимается более как природа, но «позволит объектам быть противоречивыми кучами хлама» [43]. Даже «баня с пауками» и «лопух на могиле» выглядят более антропоцентричными и цельными, нежели та случайная свалка, перед которой мы оказываемся согласно проекту «тёмной экологии».

«Звёздное небо над головой» [48] как источник чувства прекрасного возможно увидеть лишь при условии веры в мир как нечто обязательное для моего существования и в этом смысле более чем реальное — и не только реальное, но и некоторым образом родственное мне, стоящему под этим небом. Придающее смысл моему существованию своей цельностью и своей близостью. Лишь при соблюдении этих двух условий — базисного доверия к миру как убеждённости в его осмысленности и обращённости ко мне — мы видим звёздное небо как нечто прекрасное, лишь в этом случае его созерцание приводит нас к мысли о предустановленной гармонии и восхищает, то есть возвышает нас в нашем выхождении за собственные наши пределы. Быть восхищенным как похищенным и возвышенным одновременно, и в этой похищенности обретать себя [49] — такова возможность положительного эстетического опыта, который свершается

при обращении к «безусловно великому» [19]. Отказ от идеи от «безусловно великого» как того, что имеет в своём основании идею блага, того, что превосходя меня, мне всё же родственно и именно потому окружает меня, приводит сначала к образу места, некогда, возможно, и жилого, но теперь заброшенного и необжитого (как у Я. Голосовкера), а затем трансформируется в представление о «чёрном ящике», который представляет из себя природа, переставшая быть природой и ставшая «кучей хлама» и «навалом данных» (как у Т. Мортон).

Лишив человека его исключительности как того, кто способен быть восхищенным, и в то же время перестав быть той самой «окружающей» (центричной в отношении меня) средой и великим в своей возвышенности, а следовательно — благодати (по Платону) и небезразличия по отношению ко мне, как к тому, кто к ней причастен (по Канту), «звёздное небо, как-то странно пожухнув, обвисло стеклящимися, как глаза мертвецов, звездами...., роняя звезду за звездой, облетая изумрудами лучей, обеззвездилось — и зияло чёрной ямой вверху» [50], что и увидели во всей неотвратимой безысходности и Я. Голосовкер, и Т. Мортон.

«Противоречивая куча хлама», в отличие от природы и мира, не имеет смысла и не близка — её понимание мне недоступно, и отношение причастности в отношении неё принципиально не возникает. Она вызывает недоверие, опасение и прочие формы «беспокойных отношений». [26, 197] Она ужасает, как ужасает и мысль о том, что «разница между людьми и улитками не так уж велика» [43] и иные вариации на темы «онтологии слизи». [51] Ибо мир, представленный в этих онтологиях — бессмысленный и нечеловеческий. Да и не мир вовсе.

Модная в современной западной философии тенденция «смещения человека из центра» [31] и представления природной среды все связи с человеком, то есть не как его антропоцентрическое «окружение», приводит к восприятию

мира как смыслового вакуума и ужасу перед ним. Ужасу, усиливающемуся безысходностью данной ситуации («бежать-то всё равно некуда» [43]) и изначальной потребности в ответе, доверии — и безнадежном ожидании безответности и даже угрозы, исходящей от этого вакуума. Ведь несмотря на все установки Т. Мортонa «научиться более игривому отношению к отсутствию очевидного твёрдого основания смысла», [26, 226] несмотря на его призыв «найти радость внутри ужаса» [52] в его произведениях, как и в работах остальных представителей современных нечеловеческих онтологий, разворачивающих перед нами доказательство неизбежности эстетики ужаса, сквозит лейтмотивом не только признание нереальности и бессмысленности того, что мы получили вместо окружающего мира, лишив человека его привилегий и поместив его в пространство дезиллюзии, но и потребность в установлении некоторого подобия контакта, устремлении к этой «куче хлама» и странным гостям призрачного хозяина: «Мы любим мёртвых. Мы любим фантазии. Но любят ли они нас в ответ?». [26, 182]

Заключение

Самоустранение и ужас мира являются двумя сторонами одной медали, двумя следствиями утраты совместности и доверительной близости в отношении другого, будь то другой как фактически присутствующий в своей неповторимости и потому непонятности для меня человек, другой как представитель другого вида или Другой как абсолют, приобщённость к которому я обнаруживаю одновременно с его отличённостью от меня (и в данном случае не так существенно, будет ли в качестве такового абсолюта выступать бог, бытие или природа).

Когда Плеснер пишет, что «совместный мир не окружает личность, как это делает природа», [2, 132] он не учитывает того факта, что понятие совместности уже предполагает данность как меня, так и того, с кем я раз-

деляю этот мир — и в то же время нашу различённость и приобщённость друг к другу. Что близость, как это замечательно показал Хайдеггер, [44] также невозможна без дистанцирования, как и плеснеровская эксцентричность. Без учёта этого положения представление о том, что совместный мир «несёт личность, которая одновременно формируется им», [2, 132] противопоставляющее совместное окружающему, приводит не к множественности равнозначных центров, равно нуждающихся и заинтересованных друг в друге в силу своей близости и создающих единое смысловое поле, но к отсутствию центра как такового как обнаружению пустоты и к появлению эстетики ужаса и культуры маски как попытки защититься от этой пустоты.

«Реальный опыт того, что мы порой называем красотой» — пишет Тимоти Мортон, — «это выявление во мне того, что мной не является». [26, 191] Это приобщение к тому, что бесконечно меня превышает, но в то же время оказывается мне близким.

Это опыт одновременно совместности и дистанцирования, опыт восхищения как возвышения и «забвения себя» в некоторого рода похищении этим великим [49] — не вызывающий ужаса и ощущения угрозы именно потому, что совместность выступает здесь одновременно с различанием, а другой является «дуплетом самости». [44, 124] Эстетика прекрасного как чувство обнаружения неожиданного, проявляющее себя каждый раз как открытие, как «вдругость» оказывается связана с восхищённым удивлением, в котором одно (восхищение) неотделимо от другого (удивления) и которое становится в принципе невозможным с ситуации последовательного самоустранения, в результате которой «я» стираю себя настолько, что полностью теряюсь в бесконечной череде собственных лицемерных эффектов. Если маска перестаёт быть маской и за ней — пустота, если онтология строится на позициях дезантропологизации,

дезиллюзии и обесмысливания реального, то эстетический опыт становится невозможен.

Ссылки:

1. Шелер, М. Положение человека в космосе // Проблема человека в западной философии. Переводы / Сост. и послесл. П. С. Гуревича; общ. ред. Ю. Н. Попова. М.: Прогресс, 1988. С. 31—95
2. Плеснер, Х. Ступени органического и человек // Проблема человека в западной философии. Переводы. / Сост. и послесл. П. С. Гуревича; общ. ред. Ю. Н. Попова. М.: Прогресс, 1988. С.96—151
3. Гелен, А. О систематике антропологии // Проблема человека в западной философии. Переводы. / Сост. и послесл. П. С. Гуревича; общ. ред. Ю.Н.Попова. М.: Прогресс, 1988. С. 152—201
4. Мардер, А. П. Материальная среда и средовые системы // Психология и архитектура. Ч. 1 / Под ред. Т. Нийта, М. Хейдметса, Ю. Круусвалла. Таллин, 1983.
5. Лоренц, К. Агрессия (так называемое зло). М., 1994.
6. Агамбен, Дж. Открытое: человек и животное. М.: РГГУ, 2012.
7. Шеффер, Ж.-М. Конец человеческой исключительности. М.: НЛО, 2010.
8. Дескола, Ф. По ту сторону природы и культуры. М.: НЛО, 2012.
9. Кон, Э. Как мыслят леса: к антропологии по ту сторону человека. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018.
10. Аришинов, В. И., Свицкий, Я. И. Сложностный мир и его наблюдатель. Часть вторая // Философия науки и техники. 2016. Т. 21, №1. С.78—91.
11. Глазычев, В. Л. Художественно-проектное моделирование средового поведения // Человек и среда: психологические проблемы / Под ред. Т. Нийта, М. Хейдметса и Ю. Круусвалла. Таллин, 1981. С. 169—172.
12. Воогланд, Ю., Нигесен, К. Методологические вопросы исследования среды как фактора развития личности // Человек и среда: психологические проблемы / Под ред. Т. Нийта, М. Хейдметса и Ю. Круусвалла. Таллин, 1981. С. 41—43.
13. Каганов, Г. З. К вопросу о параметризации среды // Психология и архитектура. Ч. 1 / Под ред. Т. Нийта, М. Хейдметса, Ю. Круусвалла. Таллин, 1983. С. 49—52
14. Ольшанский, Д. В. «Психологический образ» жизни и субъективное пространство жизнедеятельности личности // Психология и архитектура. Ч. 1 / Под ред. Т. Нийта, М. Хейдметса, Ю. Круусвалла. Таллин, 1983. С.53—56.

15. *Кальюнди, О.* Онтологические аспекты определения понятия среды // Человек и среда: психологические проблемы / Под ред. Т. Нийта, М. Хейдметса и Ю. Круусвалла. Таллин, 1981. С. 68—73
16. *Morton, T.* Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence. New York: Columbia University Press, 2016.
17. Здесь делается отсылка к тезису М. Мерло-Понти «воспринимать — значит верить в мир», подробно разворачиваемому в его классической работе *Мерло-Понти, М.* Феноменология восприятия. СПб.: Ювента, Наука, 1999.
18. Обозначение «тёмная экология» вводится в работах Тимоти Мортон, в том числе и в уже упомянутой выше работе с одноимённым названием, и в переведенной не так давно на русский язык работе *Мортон Т.* Статья экологичным. — М.: Ad Marginem, 2019; понятие «мирового вакуума» как основного источника человеческого ужаса приводит Я. Э. Голосовкер в работе *Голосовкер, Я. Э.* Имагинативный абсолют. М.: Академический проект, 2012.
19. Здесь — отсылка к кантовскому «Возвышенным мы называем то, что безусловно велико» (см.: *Кант, И.* Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994. С. 253).
20. Так, например, Бергсон связывает способность грезить с воображением как особого рода памятью, свойственной только человеку: «Чтобы вызвать прошлое в форме образа, надо иметь способность отвлекаться от настоящего действия, надо уметь придавать цену бесполезному, нужна воля к грезам. Возможно, что один только человек способен к усилению этого рода». См. *Бергсон А.* Материя и память. Собр. соч., т. 3. СПб., 1913.
21. *Деррида, Ж.* О грамматики / Пер. с фр. и вступ. ст. Н. Автономовой. М.: Ad marginem, 2000.
22. *Гурко, Е.* Тексты деконструкции. Деррида Ж. Difference. Томск: Водолей», 1999.
23. *Бодрийяр, Ж.* Дух терроризма. Войны в заливе не было / Пер. с фр. А. В. Качалова. М.: Рипол-Классик, 2016.
24. *Бодрийяр, Ж.* Изнасилованное воображение / Пер. с фр. Дмитрия Орлова. См.: URL: <https://www.photographer.ru/cult/theory/3685.htm> (дата обращения — 11.01.2022).
25. *Бодрийяр, Ж.* Реквием по масс-медиа. Поэтика и политика. Альманах Российско-французского центра социологии и философии Института социологии Российской Академии наук. М.: Институт экспериментальной социологии, СПб.: Алетейя, 1999. С. 193—226. См.: [http://alexkrm.spb.ru/papers/Journalizm/szip/theory_jour/reader/Baudrillard\(1972\)_requiem.pdf](http://alexkrm.spb.ru/papers/Journalizm/szip/theory_jour/reader/Baudrillard(1972)_requiem.pdf) (дата обращения — 20.12.2021).

26. *Baudrillard, J.* Requiem pour les médias // Baudrillard J. Pour une critique de l'économie politique du signe. Paris: Editions Gallimard, 1972 — P. 200–228.
27. *Мортон, Т.* Статья экологичным. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019.
28. *Бодрийяр, Ж.* Совершенное преступление. Заговор искусства / Пер. с фр. А. В. Качалова. М.: Рипол-Классик, 2019. См.: URL: <https://www.rulit.me/books/sovershennoe-prestuplenie-zagovor-iskusstva-read-554724-1.html> (дата обращения — 14.01.2022).
29. *Сартр, Ж.-П.* Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. СПб.: Наука, 2001.
30. *Бодрийяр, Ж.* Почему всё ещё не исчезло. См.: URL: http://www.chaskor.ru/article/zhan_bodrijyar_pochemu_vse_eshche_ne_ishchezlo_40860 (дата обращения — 01.10.2021).
31. *Черниговская, Т. В.* Экзистенциальные последствия наступления «жидкого мира» компьютерной среды //10 лет — Научному совету РАН по методологии искусственного интеллекта. Материалы симпозиума, 26 марта 2015 г., Институт Философии РАН, г. Москва / Ред. Алексеев А. Ю., Дубровский Д. И., Лекторский В. А. М.: Интел, 2016. С. 42—46.
32. *Вилейкис, А.* От тёмной экологии к философии размытого мира // Логос. №5 (29). 2019. С. 1—6.
33. *Ростова, Н. Н.* Проблема человека в современной философии. М.: Проспект, 2021.
34. *Голосовкер, Я. Э.* Имагинативный абсолюте. М.: Академический проект, 2012.
35. *Lash, Ch.* The Culture of Narcissism. New York: Warner Books, 1979.
36. *Лурия, А.* Маленькая книга о большой памяти. М.: Эйдос, 1994.
37. *Подорога, В.* Лицо других. // Ad Marginem`93. Ежегодник лаборатории постклассических исследований Института философии РАН. М.: Ad Marginem, 1994.
38. О мультимодальности современных текстов и о визуализации как основной тенденции современной культуры сказано довольно много. В иностранной литературе исследования подобного рода отражены в работах: *Kress, G. and van Leeuwen, T.* Multi-Modal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication. London, Arnold, 2001. — 142p.; *Jewitt, C.* Multimodal analysis. The Routledge handbook of language and digital communication. London: Routledge, 2015, pp. 69—84. В отечественной исследовательской литературе в этой области можно выделить статьи *Черчес,*

Т. Е. Особенности восприятия содержания речи при ее совмещении с видеорядом // Психология 21 века. СПб., изд-во СПбГУ, 2006. С.46—48; Лебедева, М. Ю., Веселовская, Т. С., Купрещенко, О. Ф. Особенности восприятия и понимания цифровых текстов: междисциплинарный взгляд // Перспективы науки и образования. 2020. №4 (46). С. 74—98. Последняя работа особенно ценна тем, что в ней представлен краткий обзор 119 иностранных (преимущественно англоязычных) и 23 русскоязычных источников, освещающих трансформацию организации и восприятия информации при переходе от традиционной формы представления текста к цифровому. Но практически во всех исследованиях, включая указанные, в качестве основных причин визуализации современной культуры и ухода от речи и слова рассматривается изменение техник и формата, что не вполне верно. Виртуализация и визуализация культуры происходит не только вследствие изменения его технических характеристик, не в результате трансформации формата подачи и восприятия информации, как считает большинство современных исследователей (хотя и этот аспект необходимо учитывать). Проблема гораздо глубже: формат связывается с содержанием, изменение подачи информации — с изменением оснований мировосприятия, в котором мир потерял возможность двойиться на реальное и воображаемое, а человек потерял своё место в мире и основание собственного существования. И эти изменения и их связь с изменением трансформаций культуры сегодня не только не исследованы, но фактически даже не осознаны.

39. *Enzensberger, H. M.* Constituents of a Theory of the Media // *New Left Review*, no.64, 1970, pp.13—36. См.: URL: <https://newleftreview.org/issues/i64/articles/hans-magnus-enzensberger-constituents-of-a-theory-of-the-media> (дата обращения 17.01.2022).

40. *Козолупенко, Д. П.* Деантропологизирующая тенденция в философии трансмедиа // *Философия хозяйства*. 2021. №6. С. 146—156.

41. *Деррида, Ж.* Два слова для Джойса. // *Ad Marginem`93*. Ежегодник лаборатории постклассических исследований ИФ РАН. М.: Ad Marginem, 1994.

42. *Нанси, Ж.-Л.* Сегодня. // *Ad Marginem`93*. Ежегодник лаборатории постклассических исследований ИФ РАН. М.: Ad Marginem, 1994.

43. *Кант, И.* Антропология с прагматической точки зрения. СПб.: Наука, 1999.

44. *Мортон, Т.* Внутри ужаса можно найти радость. См.: URL: <https://knife.media/timothy-morton/> (дата обращения — 16.01.2022).

45. Хайдеггер, М. Бытие и время. — М.: Ad Marginem, 1997.
46. Мур Дж. Э. Доказательство внешнего мира // Аналитическая философия: Избранные тексты. М., 1993. С. 66–84.
47. Здесь имеется в виду цитата: «Всматриваясь в собственное жилище, объятые пламенем, встречаешься, наконец, со своими соседями» (Jerry Rubin, *Do it*), приведённая Бордрийяром в своей работе «Реквием по масс медиа» в качестве возможного пути противостояния культуре безответности и возвращения из пространства дезиллюзии. См.: [http://alexkrm.spb.ru/papers/Journalizm/szip/theory_jour/reader/Baudrillard\(1972\)_requiem.pdf](http://alexkrm.spb.ru/papers/Journalizm/szip/theory_jour/reader/Baudrillard(1972)_requiem.pdf) (дата обращения — 20.12.2021).
48. Голосовкер, Я. Э. Логика мифа. М.: Наука, 1987.
49. Здесь — отсылка к цитате: «Две вещи наполняют душу всегда новым и все более сильным удивлением и благоговением, чем чаще и продолжительнее мы размышляем о них, — это звездное небо надо мной и моральный закон во мне». См.: Кант, И. Критика практического разума // Кант, И. Сочинения: В 6 т. М.: Мысль, 1963—1966. Т. 4. Ч. I. С.499.
50. Рабинович, В. Л. Исповедь книгочех, который учил букве, а укреплял дух. М.: Книга, 1991.
51. Кржижановский, С. Д. Жизнеописание одной мысли. См.: URL: http://www.az.lib.ru/k/krzhizhanowskij_s_d/text_0040.shtml (дата обращения — 10.02.2015).
52. Вудард, Б. Динамика слизи. Зарождение, мутация и ползучесть жизни. Пермь: Гиле Пресс, 2016.
53. Здесь — перефраз названия интервью Т. Мортон «Внутри ужа-са можно найти радость» См.: URL: <https://knife.media/timothy-morton/> (дата обращения — 16.01.2022).

•

*DARIA KOZOLUPENKO*¹

**FROM ENVIRONMENT TO CONTENT:
TRANSFORMATION OF THE SUBJECT IN
THE MODERN AESTHETICS OF THE
ENVIRONMENT**

Abstract

The article examines changes in the concept of environment as a subject-forming factor in connection with the digitalization of contemporary culture and becoming of new forms of cultural and aesthetic representation. It is shown that since the end of the twentieth century, a person is getting less and less determined by his actual environment and more and more by the informational and aesthetic, set space of the virtual. The ultimate ambition of the virtual shifts towards the media space not only the concept of the environment, but also the concept of subjectivity, which, on the one hand, is defined as a distributed identity, and on the other hand, is associated with the manifestation of presence as the presence of a mask that loses its own static, and detachment as separation from the person it closes and disappears in the mask space. The aesthetics of the environment is thus associated with the aesthetics

¹ *Daria Kozolupenko* — Dr. of Philosophical Sciences, Professor, Department of Philosophical Anthropology, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University, a member of the *AU* Editorial Board.

of substitution and of the absence of any foundation, which is reflected both in the concept of «disillusionment», which is becoming the main concept of contemporary philosophy, and in the concept of «dark ecology», which transforms the traditional aesthetic values of nature. Both in the sphere of aesthetics of the environment as a subject-forming factor, we come to the idea of disillusionment and to the concept of a mask representing a person without an individuality standing behind him, and in the sphere of aesthetics of the environment as a traditionally understood nature, we find the position of «ecology without nature» or «dark ecology». Dark ecology sets us up to perceive nature not as sublime and beautiful, but as terrifying and threatening.

Key words

Digitalization, disillusion, groundlessness, transformation of the aesthetic, environment, subjectivity.

Contemporary understanding of the environment is undergoing dramatic changes. Back in the early twentieth century, both in philosophy and in sociology, it was traditionally believed that the concept of the environment should be associated with the concept of the physical (primarily natural) environment and is quite objective. It is on this understanding that, for example, the introduction of eccentricity as the main characteristic of a human being associated with the ability to be open to the world and at the same time independent of the environment is based in the classical philosophical anthropology of M. Scheler, H. Plesner and A. Gehlen. [1; 2; 3] But by the end of the twentieth century, the concept of the environment is increasingly subjectivized and associated with specifically human life activity. The very content content of this concept is also changing. Today, the position that the environment is a «material environment» (as, for example, A.P. Marder literally formulates in his works the definition of the environment [4, 16—17] and that is assumed by most works related to the identification of the human-animal facet, starting with the classical works of K. Lorentz [5] and ending

with the latest foreign [6; 7; 8; 9] and domestic [10, 85—90] researches in this area), it no longer seems as obvious as a century and a half or two ago, and increasingly one can find the opinion that the main content of the environment is not material at all. [11; 12; 13; 14] Because it surrounds and shapes a modern person not so much the area of the actual (to which the traditionally understood environment belongs), as the area of the information-virtual (to which most of the modern interpretations of the environment of human existence relate). Which leads some authors to a rather radical conclusion that the environment is a «specific form of thought». [15]

Our tasks do not include criticism or a detailed analysis of the latter provision, however, it is impossible not to notice that it is symptomatic to a certain extent. In modern culture, where the primacy of digital technologies and virtual representation is increasingly clearly revealed, and reality as such is being questioned and significantly curtailed in its rights; where the construction of a correctional institution in a neighboring yard turns out to be a fact of the virtual world of messengers and social networks distributing a petition against this development, before, it is more obvious and urgent than the actual fact of the construction itself, which we should stumble upon on our daily journey from home to work; where our compatriots learn from the work of the British philosopher [16] that almost all trees have died out in Murmansk as a result of severe industrial pollution, the concept of the environment cannot but be rethought.

The change in the aesthetics of the environment and the transformation of the concept of the environment as a subject-oriented and at the same time a subject-forming factor seems to be a manifestation of the movement of human self-exclusion common to modern culture and the discovery of baselessness as a loss of the basic «faith in the world», [17] on which the human perception of the world has been based for the last two millennia, which leads, on the one hand, to the formation

of a new type of identity associated with dispersion and the aesthetics of substitution, and on the other hand — to the assertion of the aesthetics of the «dark ecology» as a natural consequence of the psychological rejection of the «world vacuum», [18] which suddenly appears in place of «that is unconditionally great». [19]

Transformation of the environment as a subject-forming factor

The modern understanding of the environment as applied to a person is being transformed, moving further and further away from the concept of the «environment» itself and getting closer and closer to the concept of content. How is the concept of content fundamentally different from the concept of the environment? In general terms — by the fact that it assumes the relation of «content», and not «environment». Which, in turn, means that if we fix in modern thinking and modern culture the transition from the actual environment to the content, then this is not just a transition in understanding the environment as an environment to its understanding as an information environment (which has been since the 60s. In the twentieth century, it was clearly traced and spoken out, and today it seems to have become a commonplace), but also a radical change of philosophical foundations: the rejection of the principle of reality in favor of the virtual, the rejection of the principle of objectivity in favor of inclusiveness and the rejection of anthropocentricity or «human exclusivity» in favor of equality. Since the content initially exists artificially, that is, it is impossible before, outside and in addition to the activity of the subject; it is connected with the field of virtual information, and not with the real, and even more so not with the natural; and finally, despite being connected to the concept of the subject, it is not subject-centered, since it is disconnected from the concept of the environment.

It would seem that man was initially positioned in philosophical anthropology as a being that differs from all

others in that it is not determined by the environment, like an animal, but has its own «world». [1, 53—65] Unlike an animal, which is strictly determined by the structure of the surrounding world and its boundaries, a person is «capable of behavior that is directly opposite in form». [1, 54] That is, he is able to distance himself from his own natural and material environment and react to it freely, up to complete or almost complete disregard. The essence of a person, which is associated not with reference to the world, but with reference to himself, with his own ability to dream [20] and with the act of ideation, which is based on the technique of «trial elimination of reality», [1, 63] thus consists not in what «surrounds» him, but in what content he himself creates, not assumed by this environment and not deduced from it (environment) directly as an environment, always supplementing this environment with his content in the act of negation or affirmation.

However, although in the texts of the founders of classical philosophical anthropology we already find the term «virtual» in relation to a person, despite the «utopian» human location postulated by them, [2] denial of reality [1] and eccentricity as a person's exposure to his own environment, [2, 122—127] the «world» or «joint world» of a person in these philosophers does not have the character of a virtual world proper.

A person will differ from an animal in this philosophical tradition in that the animal «fully gets used to a specific actual reality» [1, 59] and does not distinguish itself from the environment. Thus, the concept of «environment» is, strictly speaking, impossible for an animal, since there is not yet that distinction (and, as a consequence, distinction) on the basis of which the very concept of environment and center (exclusive place, privileged position) in the human definition of the environment is formed. But just as the world presupposes an exceptional place for man (the very concept of the «surrounding world» is already centered, and philosophical anthropology, insisting on the exceptional position of man in the systematics

of anthropology, is fundamentally anthropocentric), so man is inevitably connected with the environment in his movement of constant going outside and «bracketing the world». If «eccentricity is a form of frontal orientation in relation to the environment characteristic of a person», [2, 126] then there can be no question of any primacy of virtuality before the real, and the environment is still the determining element in a person's self-determination, whether he proceeds from its acceptance, denial or «bracketing».

Why, then, does a person's eccentricity in relation to the environment and the «tentative elimination of reality» characteristic of him eventually lead not only to the realization of the world as what surrounds me, that is, what is different from me in its proximity, but also to the derealization of this world? Comparing man with an animal, Scheler and Plesner, as well as Gehlen and Lorenz, who are in solidarity with them in this respect, and later representatives of the natural philosophical trend in anthropology, overlook the fact that distancing inaccessible to animals, which is the main feature of human attitude to the environment, is nothing more than a specifically human act of discrimination, which Derrida wrote about, [21; 22] ultimately leading to the self-removal of man and to the erasure of the very concept of the environment, turning the surrounding world into content hyperreal. This movement of double erasure (of man and the world) becomes apparent only when referring to modern transformations of culture and philosophy and is especially persistently manifested in the works of J. Baudrillard.

Unlike Bergson and Scheler, who used the term «virtual» as a synonym for «imaginary», Baudrillard clearly shows that the culture of the virtual kills both the real and the imaginary. [23; 24; 25] The virtual world, as it were, cancels the concept of «environment», expanding its boundaries to infinity, making the world, to each point of which I can address through the screen, multidimensional and at the same time flat. «If there is

no outside, then there is no here». [26, 225] The elimination of distance — not as the indistinguishability of an animal, but as the accessibility of any «there» as its image — erases the concept of reality, since becoming apparently accessible, «the real disappeared from reality and left us in a hyperreal void of meanings». [27]

The virtual is the primacy of the image over the image, leading to the elimination of the image as imaginary. The image «can no longer dream of reality, since it is a virtual reality» [27], because imagination, dream presuppose double vision, the nature of the present absence, [28] whereas the virtual image has no referent, there is no absent behind it, it is all there, without any «outside», representing a complete coincidence with itself and therefore a complete denial of its own reality, since «here» is canceled by the very rejection of «outside». By «pushing all reality into the orbit of the visual», [24] the virtual destroys the real «by its own double» [27], placing us in the space of disillusionment.

It's the kind of space in which real objects, subjectivity of perception, involvement in the imaginary and the irrevocability of the moment are paradoxically canceled. It's the kind of space in which not only reality disappears as an environment surrounding me and as a space of togetherness, but I myself disappear as a subject, «giving way to scattered, mobile and non-objective subjectivity — ectoplasm, which envelops everything and transforms everything into a huge surface reflecting empty disembodied consciousness». [29] Erasing himself unconsciously and inevitably and erasing himself consciously, using various techniques of self-removal, dissolving into a virtual self-image, hiding behind avatars and a black screen, responding as if from the first person — and remaining securely hidden in his anonymity, dissipating in the multiple identity of the transmedia narrative and virtual masks. Wondering «Where am I? Which of these is mine? Or is there nothing at all?» [30, 45] — and at the same time evading the

answer to it, because it is unclear whether I have the right to be or this world, virtual, multiple, indifferent to any kind of authenticity, does not presuppose my presence at all and therefore it is necessary to hide this very presence?

Modern philosophy, which clearly shows a tendency to «shift a person from the center» and «deprive him of all privileges» [31; 32] makes the world not only unreal and unimaginable (in the sense that Baudrillard puts into this concept in his interpretation of virtuality), but also inhuman. The world, when we look at it, we are seized not with admiration, but with horror, and an involuntary: «And where are the people at all? Where are we? Are we, as people, still assigned a place in this world?» [30, 44] After all, if not assigned, then this world poses an obvious threat to me and it is better to hide behind a mask, to withdraw myself, so as not to deprive me of my already ghostly own being.

Face and mask. The society of the demonstration

In the face of an inhuman world that has abolished both the illusory and the real and replaced them with an endless series of hyperreal images, a person feels out of place. However, a person initially has not only the ability to go beyond his own limits and be eccentric in relation to his environment, but also the need to «overcome the horror of consciousness about the purposelessness of existence», [33, 25] which is expressed in modern culture in the assertion of such a «minimum of self» [34], which at the same time would be a concealment of himself.

In this respect, the transformations of self-representation directly related to our «center of the self» — what is traditionally called the «mirror of the soul» — the face are indicative.

The indeterminacy of the face reflects the non-objectibility of the human, representing a constant self-coincidence as an elusive representation. The famous mnemonist S.V. Shereshevsky, a man with a phenomenal memory,

complained that it was extremely difficult for him to remember people's faces, because «they are so fickle... they depend on a person's mood, from the moment of meeting, they change all the time, get confused in color...". [35, 44] This is a characteristic feature of the face, because, as accurately notes V. Podoroga, «the face is not singular, it is multiple, and therefore never coincides with itself». [36, 131] An artistic image — a portrait made in traditional artistic technique without the use of auxiliary «prints» and other devices and technologies that fix the momentary state of the face, and at the same time striving to convey exactly the face of this person, and not a certain concept expressed through it — preserves this self-discrepancy in bifurcation, in the distinction between the image and the image, in its constant doubling in our perception. This is the very essence of the image, which, always «in some sense, must be alien to itself». [29] However, already in photography, this obligation of self-escaping, flickering reality is violated.

Photography presupposes the fixation of one moment, the desire for the completeness of the given. Thanks to the automatic capture and visible elimination of the artist, the photograph begins to appear as the face itself, and not as its reflection. The photographer as an «agent of death» [36, 132; 24] asserts us in the idea that the representative of a person — his photo — is no less authorized than the person himself, that he is the real person.

Inside the photographic image, «there lives a formula for the disappearance of reality, a formula for distance, a way of freezing the world» [24], which is based on the desire to «imagine the dead more alive than the really alive» [36, 136], and the result is not self-manifestation as recognition of oneself in the image of another, but self-detachment as non-recognition of oneself in one's own photo, where «a random image plays the role of our face» [36, 132]. And if the reader gets the impression that the last statement illustrates the modern tendency to exhibit a certain «picture» instead of his photo in social

networks, messengers and in the educational and scientific online space (lectures, conferences, etc.) — then no, the original text is still only about a photo in a passport. However, it is this movement of detachment and unrecognition, created as a result of fixation «in the space of an irrevocable moment» [24] that makes possible the subsequent self-removal of the face in the culture of selfies, masks of avatars that cease to be masks themselves, and creates the aesthetics of substitution and initial absence as the basis of virtual culture in its visual aspect.

«The modern face has a noticeable tendency to self-destruction, to self-erasure since it has ceased to be in the center of the world» [36, 140] — notes V. Podoroga, analyzing a series of photographs by V. Mikhalechuk. This connection of self-erasure with displacement from the center is not accidental: it is the displacement of a person from the center that reveals for him (man) clearly and irrevocably as the emptiness of the world («the vacuum of the world», [33] as the Ego defines Ya. Golosovker), as well as the losing the base of the being, meaninglessness of one's own existence. Self-erasure is a sign of the end of the era of anthropocentricity and logocentricity, when a person loses his privileges, and consciousness is confused with intelligence and becomes a quality both non-specific and unrelated to the possibility of the illusory.

The world that has become virtual, the world of disillusion, no longer needs a person as a special being and leads to his self-erasure. And in the light of these transformations, the phrase of James Elkins becomes natural, noting that in modern culture, where the concept of a center is basically eliminated, as well as the concept of a sample, the human face disappears, since «without any center... There is nothing that I can call myself». [29] Seriality, the endless sending of signifiers in an arbitrary chain as a symptom of modern virtual culture is the same manifestation of derealization and the world and its placement in the space of disillusion, as well as the appearance of the

concept of a mask without a face, since «in... the digital liberation of the photographic act, in this impersonal process, where the intermediary itself generates images in the chain, relying only on technical capabilities, one can see the final form of seriality». [29] But disillusion and seriality mean not only the absence of a center, the absence of a sample, in other words, the aesthetics of emptiness — but also the fact that now the center can be multiple, and any image can act as a sample, which leads to the formation in modern culture of the aesthetics of substitution and the formation of not only the tendency of self-removal of a person (including the self-erasure of his face), but also the aesthetics of substitution, in which the expression is canceled, the technique and aesthetics of performance become irrelevant and are obscured by the technique and aesthetics of the demonstration.

For the aesthetics of expression, it was important what is behind the image, what manifests itself in the image and what can only be touched. In the aesthetics of demonstration and self-removal characteristic of the era of analog photography, the emphasis is already shifting so that «it is only important what a face can become, not what it is», [36, 138] however, the connection between the image and the image is still preserved, since what a face can or cannot become is determined, among other things, by the features of the face itself. In the prevailing aesthetics of the demonstration today, the very instance to which we could turn as the primary source disappears — the face itself is erased along with the world, and in the desire set at the stage of demonstration to «become a white spot, a mask face» [36, 136] — and finally reaches its goal and is thinned to complete absence.

The state of irresponsibility

It is not surprising that «at the moment we are in a state of non-response, irresponsibility». [25] And it is not by chance that a modern person is a person who does not speak, but

writes. And even, paradoxical as it sounds, in a letter trying to avoid the word as much as possible, using pictures, abbreviations, references instead. Something that fundamentally does not imply an answer.

Can the one who has withdrawn himself, who is not, speak? Speech presupposes an answer. Suggests the one who stands behind his words. Therefore, modern culture cannot be speech. [37] But at the same time, it is the maximum information culture associated with a huge number of signifiers, including words. This is a culture of constantly speaking, built in such a way that nothing, in fact, is said and if, nevertheless, «something turns out to be spoken, then everything is done in such a way that no answer is received to these words». [25] The virtuality of hyperreality, which eliminates reality, the self-erasure of the personality in the space of disillusionment is complemented by social practices and techniques of blocking the self, making it impossible to respond both to maintain the virtual status of reality and to keep the subject absent. At the same time, «the mass media have also learned very well how to put into effect the formal „reversibility“ of their networks (correspondence with readers, telephone conversations with listeners, surveys, etc.), while leaving no room for any kind of answer, without changing anything in the division of roles» [25], leaving speech — mute with the appearance of utterance, and the answer — unaccountable and seemingly non-existent with the appearance of its presence and even expectation.

H.M. Enzensberger in his article *Constituents of a Theory of the Media* also suggests that the problem of irresponsibility is connected with the centralization of the mass media and invites each of us to become a source — that «speaker», an author who does not so much answer the mass media, contrary to their function of «de-articulation», as he offers an answer to an unanswered question. [38] In 1970, when this article was written, it could still seem like a way out, since the intentions of depersonalization and disillusionment were not fully

embodied at that time and the reality of both the speaker and the questioner was assumed to be possible and even necessary — as well as the reality of the world, shaded by its illusory nature in the subjective sphere of the imaginary. However, today, when his proposed strategy is «to turn everyone into a manipulator, in the sense of an active operator, a doer, etc. in short, so that everyone would move from the category of receiving information to the category of its producer/distributor» [25] has already been actually implemented thanks to the development of the social network system and the culture of blogs and Internet comments, we see a society even more unresponsive than during the writing of Enzensberger's work.

After the transition of the «right to vote» to any representative of the mass, we received not only «personalized amateurism, the equivalent of Sunday needlework on the periphery of the system», [25] as a result of which the hyperreality of the world only intensifies in its profanity, and the facelessness of the speaker is supported by the «minimum of self» that has become arbitrary in relation to him, but also the culture of «falsification of the request for an answer», which has found the most distinct expression in the technologies of transmedia narration built in this way, that apparently interactive projects with the inclusion of so-called «interpretive communities» do not in fact presuppose an answer as some kind of manifestation of subjectivity and even subjectivity, and «interaction with the audience and its influence on the project (the choice of plot, character, his reaction to the situation, etc.) is actually set by the authors of the project». [39, 155]

Thus, modern culture, based on disillusionment and displacement of a person from the center, does everything to make the answer impossible even when it seems to be formally given. «The entire modern architecture of mass media is based on this last definition of ours: they are something that forever prohibits the response, which makes the exchange process impossible (except in the forms of response simulation,

which themselves turn out to be integrated into the process of information transmission, which, however, does not change anything in the unidirectionality of communication). This is their true abstraction». [25] Thus, a contemporary person in his culture of unrequited writing radically implements what Derrida will call «the archive of his own self-exclusion». [40, 356] Or rather, trying to implement. As if resigned to the fact that being a man today is «at least not having any essence» [41, 151] and therefore, if such an essence is still present outside for some reason, it must be hidden. Securely cover with a mask. And it is better to have a lot of masks that are not connected with each other in any way, so that it would be absolutely impossible to establish a certain «essence» behind them. And if there really is no such entity— then the mask will replace it with itself.

In both cases, the mask turns out to be absolutely arbitrary in relation to what was previously a face — either for the purpose of better concealment, or due to the fact that it is impossible to be involuntary in relation to what has no essence, what is absent or what is present only as an absolute self-erasure, a «white spot» [36, 135]. A mask that has ceased to be a mask, since it no longer hides anything, but replaces a face, and the emptiness behind it is the flip side of irresponsibility. But at the same time — and the movement of the abolition of the internal as the destruction of the meaning of the external.

What does it mean to erase one's own face so much as to merge with one's own mask in affirming the minimum of selfhood and at the same time not become the one who «deceived the deceiver in himself» [42, 175—176], but remain an «honest hypocrite»? [26, 183] To turn into an endless series of images, none of which is really mine, since «actually» itself is no longer possible? When the «tremor of the world» disappears, [24] I can be anyone, because I no longer have any essence, since the essence as such has already been canceled along with the loss of this tremor. «To be isolated, without any essence», [41, 155] means to have no basis for one's own existence, no

assumption — and «to be what could not have been». [41, 156] Discover yourself as a void located in a vacuum.

And — at the same time — «it means to be shown (to be exposed)». [41, 155. Symbolization is impossible for something that has no essence, since there is nothing that can be expressed in a symbol. But concealment is also impossible, since concealment, mystery presupposes the inner (hidden), as a condition of manifestation or non-manifestation. The only strategy for an empty entity is a display, that is, a demonstration of a face that demonstrates not the face itself, but also not emptiness — but something external. For an empty entity is one for which any mask is an equally arbitrary signified, since «to be shown is to be put „outside“. Not „from outside“ (from something similar to „internal“), but as external», [41, 155] for which «inside» and «outside» are equally «more inappropriate» [41, 155] and are equally erased in the procedure of demonstrative display.

The ultimate ambition of the virtual, which Baudrillard speaks about in his works, means thereby not only staying in the space of disillusionment as in the space of the hyperreal, not only self-removal as a displacement of a person from the center and erasing his face by him, but also demonstrative presence, being together without togetherness as a confidential intimacy — as being «many, exposed to each other». [41, 162] An ostentatious existence, which is neither a phenomenon nor a representation, but a rejection of both — just as the hyperreal is neither real nor illusory, but something that cancels them both.

We now find both the world and man in the aesthetics of substitution, as a void filled with simulacra. From now on, «you will never be able to point to the Real» [43] neither in the sphere of the world nor in the sphere of the human. The rejection of the «environment» as a rejection of the very concept of «environment» leads to the desubjectification of the subject and the derealization of the world. And it causes horror. Not the

horror that is mentioned in various versions of «philosophical horror». [32, 117—130] And not the one that is associated with the problems of being-to-death and defines human existence as human in Heidegger. [44, 184—190] This is not a horror of my own insignificance and what exceeds me. And before that, with my emptiness and meaninglessness, there is no one and nothing to exceed me.

Ecology without nature

«We have lost reality» — Timothy Morton will repeat almost verbatim the main thesis of J. Baudrillard. [26, 225] However, the creator of the «dark ecology» does not mean immersion in the virtual world, physical isolation as isolation from the actual, which Baudrillard spoke about, leading to the movement of self-examination, which is so clearly traced in modern culture.

The meaninglessness of a person's own existence is now analogous to the meaninglessness of the existence of things from the surrounding world of Romanticism and enlightenment, the ancient house-cosmos or Heidegger's «house of being» turning into a «contradictory pile of junk», [43] meaninglessly existing for us in the «bulk data mode». [26, 226—227]

The point is not that we have played too much in the imaginary and have lost the ability to distinguish illusion from reality, thereby destroying both the first and the second, Morton will say. It's not that we preferred the virtuality of reality and now we can't distinguish the real from the hyperreal. That would be half the trouble. In the end, Moore's argument, paraphrased colloquially as the «brick argument», has not yet been canceled. [45] And even Baudrillard himself, despite his obvious concern about the derealizing trend of modern culture and his confidence in the inevitability of both the disappearance of man and the visualization of the hyperreal, still leaves us a loophole, speaking about the existence of a street, which, in his opinion, is «there is an alternative and destructive form of all mass media» [25] and quoting Jerry Ruban, in his

argumentation he turns out to be, in fact, very close to Moore's analysis. [46] So the loss of the real in the virtual is still incomplete — if it were, even the implementation of the simplest practical actions would be quite problematic.

The trouble is that «we have lost reality», [26, 225] although «we have the real». [26, 226] The real is like those falling bricks, like a cluster («pile» or «bulk», in the words of the same Morton) of heterogeneous objects that we stumble upon, but in which «there is no special meaning anymore», [26, 226] since «only with being in consciousness, that is, in imagination, one can put meaning into existence», [47, 116] and without distinguishing between the real and the imaginary, as well as without the fact that surrounding me, it is still not constructed by me, but always surprises in its greatness, we find «a black bathhouse with spiders in place of „being“, only a burdock growing on the grave... the vacuum of the world» [33, 25] or something «like a huge white piece of soap, bloated and solid». [26, 199] Both the first and the second cause neither admiration nor a sense of closeness precisely because of their inhumanity, the obvious lack of a place for a person, the non-circumference of this nature, which ceases to be the environment of my existence and apparently does well without me.

Timothy Morton's project is notable for the fact that he draws us an ecology without an environment. That is, it shows not only the environment as something that has ceased to surround us, but also ecology without nature. He clearly prescribes the first position, pointing out the impossibility of finding a place for a person as an exceptional being, since both thanks to modern science and thanks to the peculiarities of modern culture, not only the world is no longer realized as the cosmos that surrounds us and in which we find ourselves as in a house (at best, this is the house of being, and being, which itself has already been crossed out [26]), but also «our consciousness is no longer realized on a human scale, it is no longer tuned to anthropocentrism». [26, 226] As for the second

position — ecology without nature, it is also aimed at eliminating the foundation, at destroying a certain solidity of being, understood positively in the sense of nature, as the absolute and the basis of my presence in it and my communion with it.

The gesture of «crossing out» of being, observed by Morton in Derrida and Heidegger, suggests the destruction of the connectedness of the world, which is no longer understood as nature, but «will allow objects to be contradictory piles of junk». [43] Even the «bath with spiders» and «burdock on the grave» look more anthropocentric and integral than the random dump in front of which we find ourselves according to the «dark ecology» project.

«The starry sky above my head» [48] as a source of a sense of beauty can be seen only if I believe in the world as something obligatory for my existence and in this sense more than real — and not only real, but also in some way related to me standing under this sky. Giving meaning to my existence by its wholeness and its closeness. Only when these two conditions are met — the basic trust in the world as a conviction of its meaningfulness and appeal to me — do we see the starry sky as something precious, only in this case does its contemplation lead us to the idea of pre-established harmony and elevates, that is, elevates us in our going beyond our own limits. To be stolen as stolen and exalted at the same time, and to find oneself in this abduction [49] — this is the possibility of a positive aesthetic experience that occurs when referring to the «unconditionally great». [19] The rejection of the idea of «unconditionally great» as something that has the idea of the good in its foundation, something that surpasses me, is still related to me and that is why it surrounds me, leads first to the image of a place that was once, perhaps, residential, but now abandoned and uninhabited (as in Ya. Golosovker), and then transforms into the idea of a «black box», which is nature, which has ceased to be nature and has become a «pile of junk» and a «bulk of data» (as in T. Morton).

Having deprived a person of his exclusivity as someone who is capable of being stolen, and at the same time ceasing to be the very «surrounding» (centered in relation to me) environment and great in its sublimity, and therefore goodness (according to Plato) and indifference towards me as someone who is involved in it (according to Kant), «the starry sky, somehow strangely withered, drooped with glassy, like the eyes of the dead, stars ..., dropping star after star flying around with emeralds of rays, it became starless — and gaped like a black pit above», [50] which was seen in all the inescapable hopelessness by both Ya. Golosovker and T. Morton.

The «contradictory pile of junk», unlike nature and the world, does not make sense and is not close — its understanding is inaccessible to me, and the attitude of involvement in relation to it does not arise in principle. It causes distrust, fear and other forms of «restless relationships». [26, 197] It is terrifying, as is the idea that «the difference between humans and snails is not so great» [43] and other variations on the theme of «mucus ontology». [51] For the world represented in these ontologies is meaningless and inhuman. And not the world at all.

The trend fashionable in modern Western philosophy of «shifting a person from the center» [31] and presenting the natural environment as all connections with a person, that is, not as his anthropocentric «environment», leads to the perception of the world as a semantic vacuum and horror of it. The horror, intensified by the hopelessness of this situation («there is nowhere to run anyway» [43]) and the initial need for an answer, trust — and the hopeless expectation of irresponsibility and even the threat emanating from this vacuum. After all, despite all the installations of T. Morton «to learn a more playful attitude to the absence of an obvious solid foundation of meaning», [26, 226] despite his call to «find joy inside horror» [52] in his works, as in the works of other representatives of modern non-human ontologies, unfolding before us the proof of the inevitability of the aesthetics

of horror, the leitmotif is not only the recognition of the unreality and meaninglessness of what we received instead of the surrounding world, depriving a person of his privileges and placing him in the space of disillusionment, but also the need to establish some semblance of contact, striving for this «pile of junk» and strange guests of the ghostly host: «We love the dead. We love fantasies. But do they love us in return?». [26, 182]

Conclusions

Self-exclusion and the horror of the world are two sides of the same coin, two consequences of the loss of togetherness and trusting closeness in relation to the other, whether the other is actually present in his uniqueness and therefore incomprehensible to me, the other as a representative of another species or the Other as an absolute, the communion to which I discover simultaneously with his difference from me (and in this case it is not so important whether God, being or nature will act as such an absolute).

When Plesner writes that «a shared world does not surround a person, as nature does», [2, 132], he does not take into account the fact that the concept of togetherness already presupposes the reality of both me and the one with whom I share this world — and at the same time our difference and communion with each other. That intimacy, as Heidegger famously showed, [44] is also impossible without distancing, as is Plesner's eccentricity. Without taking into account this provision, the idea that the joint world «carries a personality that is simultaneously formed by it», [2, 132] which opposes the joint to the surrounding, does not lead to a plurality of equivalent centers, equally needing and interested in each other due to their proximity and creating a single semantic field, but to the absence of the center as such as the discovery of emptiness and to the appearance of the aesthetics of horror and the culture of the mask as an attempt to protect themselves from this emptiness.

«The real experience of what we sometimes call beauty,» writes Timothy Morton, «is the identification in me of what is not me». [26, 191] This is an introduction to something that infinitely exceeds me, but at the same time turns out to be close to me.

This is an experience of both togetherness and distancing, an experience of admiration as elevation and «forgetting oneself» in some kind of abduction by this great one [49] — not causing horror and a sense of threat precisely because togetherness appears here simultaneously with distinction, and the other is a «doublet of the self». [44, 124] The aesthetics of the beautiful as a feeling of discovering the unexpected, manifesting itself every time as a discovery, as «otherness» turns out to be associated with admiring surprise, in which one (theft) is inseparable from the other (surprise) and which becomes impossible in principle from a situation of consistent self-removal, as a result of which «Self» erase myself so much that I am completely lost in an endless series of my own hypocritical effects. If the mask ceases to be a mask and there is emptiness behind it, if the ontology is based on the positions of deanthropologization, disillusionment and meaninglessness of the real, then aesthetic experience becomes impossible.

References

1. *Sheler, M.* Polozhenie cheloveka v kosmose // Problema cheloveka v zapadnoj filosofii / Sost. i poslesl. P.S. Gurevicha; obsch. red. Ju. N. Popova. — M.: Progress, 1988. S. 31—95. In Russian.
2. *Plesner, H.* Stupeni organicheskogo i chelovek // Problema cheloveka v zapadnoj filosofii / Sost. i poslesl. P.S. Gurevicha; obsch. red. Ju. N. Popova. — M.: Progress, 1988. S.96—151. In Russian.
3. *Gelen, A.* O sistematike antropologii // Problema cheloveka v zapadnoj filosofii / Sost. i poslesl. P.S. Gurevicha; Obsch. red. Ju. N. Popova. M.: Progress, 1988. S. 152—201. In Russian.
4. *Marder, A.P.* Material'naja sreda i sredovye sistemy // Psihologija i arhitektura. Ch. 1 / Pod red. T. Nijta, M. Hejdmetsa, Ju. Kruusvalla. Tallin, 1983. In Russian.
5. *Lorents, K.* Agressija (tak nazyvaemoe zlo). M., 1994. In Russian.

6. *Agamben, Dzh.* Otkrytoe: chelovek i zhivotnoe. M.: RGGU, 2012. In Russian.
7. *Sheffer, Zh.-M.* Konec chelovecheskoj iskljuchitel'nosti. M.: NLO, 2010. In Russian.
8. *Deskola, F.* Po tu storonu prirody i kul'tury. M.: NLO, 2012. In Russian.
9. *Kon, Je.* Kak mysljat lesa: k antropologii po tu storonu cheloveka. M.: Ad Marginem Press, 2018. In Russian.
10. *Arshinov, V.I., Svirskij, Ja. I.* Slozhnostnyj mir i ego nabljudatel'. Chast' vtoraja // Filosofija nauki i tehniki. 2016. T. 21. №1. S.78—91. In Russian.
11. *Glazychev, V.L.* Hudozhestvenno-proektnoe modelirovanie sredovogo povedenija // Chelovek i sreda: psihologicheskie problemy / Pod red. T. Nijta, M. Hejdmetsa i Ju. Kruusvalla. Tallin, 1981. S. 169—172. In Russian.
12. *Voogland, Ju., Nigesen, K.* Metodologicheskie voprosy issledovanija sredi kak faktora razvitija lichnosti // Chelovek i sreda: psihologicheskie problemy / Pod red. T. Nijta, M. Hejdmetsa i Ju. Kruusvalla. Tallin, 1981. S. 41—43. In Russian.
13. *Kaganov, G.Z.* K voprosu o parametrizacii sredi // Psihologija i arhitektura. Ch. 1 / Pod red. T. Nijta, M. Hejdmetsa, Ju. Kruusvalla. Tallin, 1983. S. 49—52. In Russian.
14. *Ol'shanskij, D.V.* «Psihologicheskij obraz» zhizni i sub#ektivnoe prostranstvo zhiznedejatel'nosti lichnosti // Psihologija i arhitektura. Ch. 1 / Pod red. T. Nijta, M. Hejdmetsa, Ju. Kruusvalla. Tallin, 1983. S. 53—56. In Russian.
15. *Kal'jundi, O.* Ontologicheskie aspekty opredelenija ponjatija sredi // Chelovek i sreda: psihologicheskie problemy / Pod red. T. Nijta, M. Hejdmetsa i Ju. Kruusvalla. Tallin, 1981. S. 68—73. In Russian.
16. *Morton, T.* Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence. New York: Columbia University Press, 2016.
17. Here a reference is made to the thesis of M. Merleau-Ponty «to perceive means to believe in the world», detailed in his classic work *Merleau-Ponty, M.* Phenomenology of perception. SPb.: Juventa, Nauka, 1999. In Russian.
18. The designation «dark ecology» is introduced in the works of Timothy Morton, including the work of the same name already mentioned above, and in the work by T. Morton translated into Russian not so long ago (M.: Ad Marginem, 2019); the concept of «world vacuum» as the main source of human horror is cited by Ya. E. Golosovker in the work of Ya. E. Golosovker *Imaginative Absolute*. M.: Academic Project, 2012.

19. Here is a reference to Kant's «Sublime we call that which is unconditionally great» (see *Kant, I. Kritika sposobnosti suzhdenija*. M.: Art, 1994. P.253). In Russian.
20. For example, Bergson connects the ability to dream with imagination as a special kind of memory peculiar only to man: «In order to evoke the past in the form of an image, one must have the ability to distract from the present action, one must be able to attach value to the useless, one needs the will to dream. It is possible that only one person is capable of this kind of effort» (See: *Bergson, A. Materija i pamjat' Sobr. soch.* Vol. 3. St. Petersburg, 1913). In Russian.
21. *Derrida, Zh. O grammatologii / Per. s fr. i vstup. st. N. Avtonomovoj*. M.: Ad marginem, 2000. In Russian.
22. *Gurko, E. Teksty dekonstrukcii. Derrida Zh. Differanse*. Tomsk: Vodolej, 1999. In Russian.
23. *Bodrijar, Zh. Duh terrorizma. Vojny v zalive ne bylo/ per. s fr. A.V. Kachalov*. M.: Ripol-Klassik, 2016.
24. *Bodrijar, Zh. Iznasilovannoe voobrazhenie / Per. s fr. D. Orlova*. See: URL: <https://www.photographer.ru/cult/theory/3685.htm> (date of application 11.01.2022). In Russian.
25. *Bodrijar, Zh. Rekviem po mass-media. Pojetika i politika. Al'manah Rossijsko-francuzskogo centra sociologii i filosofii Instituta sociologii Rossijskoj Akademii nauk*. M.: Institut jeksperimental'noj sociologii, SPb.: Aletejja, 1999. S. 193–226. In Russian. In French.: *Baudrillard, J. Requiem pour les médias // Baudrillard, J. Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris: Editions Gallimard, 1972.
26. *Morton, T. Stat' jekologichnym*. M.: Ad Marginem Press, Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh», 2019. In Russian.
27. *Bodrijar, Zh. Sovershennoe prestuplenie. Zagovor iskusstva / Per. s fr. A. V. Kachalov*. M.: Ripol-Klassik, 2019. See: URL: <https://www.rulit.me/books/sovershennoe-prestuplenie-zagovor-iskusstva-read-554724-1.html> (date of application 14.01.2022).
28. *Sartr, Zh.-P. Voobrazhaemoe. Fenomenologicheskaja psihologija voobrazhenija*. Sankt-Peterburg. 2001. In Russian.
29. *Bodrijar, Zh. Pochemu vsjo eshho ne ischezlo*. URL: See: http://www.chaskor.ru/article/zhan_bodrijar_pochemu_vse_eshche_ne_ischezlo_40860 (date of application 01.10.2021). In Russian.
30. *Chernigovskaja, T.V. Jekzistencial'nye posledstvija nastuplenija «zhidkogo mira» komp'juternoj sredy //10 let — Nauchnomu sovetu RAN po metodologii iskusstvennogo intellekta. Materialy simpoziuma, 26 marta 2015 g., Institut Filosofii RAN. Moskva / Red.*

- Alekseev A. Ju., Dubrovskij D.I., Lektorskij V.A. M.: Iintel, 2016. S. 42—46. In Russian.
31. *Vilejkis, A.* Ot tjomnoj jekologii k filosofii razmytogo mira // *Logos*, №5 (29). 2019. S. 1—6. In Russian.
32. *Rostova, N.N.* Problema cheloveka v sovremennoj filosofii. M.: Prospekt, 2021 — 176s. In Russian.
33. *Golosovker, Ja.Je.* Imaginativnyj absoljut. M.: Akademicheskij proekt, 2012. In Russian.
34. *Lash, Ch.* The Culture of Narcissism. New York: Warner Books, 1979.
35. *Lurija, A.* Malen'kaja kniga o bol'shoj pamjati M.: Jejdos, 1994. In Russian.
36. *Podoroga, V.* Lico drugih // *Ad Marginem`93*. Ezhegodnik laboratorii postklassicheskikh issledovanij Instituta filosofii RAN. M.: Ad Marginem, 1994. S. 131—147. In Russian.
37. Quite a lot has been said about the multimodality of modern texts and visualization as the main trend of modern culture. In foreign literature, studies of this kind are reflected in the works: *Kress, G.* and *van Leeuwen T.* *Multi-Modal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London, Arnold, 2001; *Jewitt, C.* *Multimodal analysis. The Routledge handbook of language and digital communication*. London: Routledge, 2015. P. 69—84. In the domestic research literature in this area, articles can be distinguished *Cherches, T.E.* *Osobennosti vosprijatija sodержanija rechi pri ee sovmeshhenii s videorjadom // Psihologija 21 veka. SPb., izd-vo SPbGU, 2006. S. 46—48.* In Russian; *Lebedeva, M. Ju., Veselovskaja, T. S., Kupreshhenko, O. F.* *Osobennosti vosprijatija i ponimaniya cifrovyh tekstov: mezhdisciplinarnyj vzgljad // Perspektivy nauki i obrazovanija. 2020. №4 (46). S. 74—98.* In Russia. The latter work is especially valuable because it provides a brief overview of 119 foreign (mainly English-speaking) and 23 Russian-language sources covering the transformation of the organization and perception of information during the transition from the traditional form of text presentation to digital. But in almost all studies, including those mentioned, a change in techniques and format is considered as the main reasons for visualizing modern culture and avoiding speech and words, which is not entirely true. Virtualization and visualization of culture occurs not only due to changes in its technical characteristics, not as a result of the transformation of the format of presentation and perception of information, as most modern researchers believe (although this aspect must be taken into account). The problem is much deeper: the format is associated with the content, the change in the presentation

of information is associated with a change in the foundations of world perception, in which the world has lost the ability to double into real and imaginary, and a person has lost his place in the world and the basis of his own existence. And these changes and their connection with changes in cultural transformations are not investigated today, and in fact are not even realized.

38. *Enzensberger, H. M.* Constituents of a Theory of the Media // *New Left Review*, no. 64, 1970, pp.13—36. See: URL: <https://newleftreview.org/issues/164/articles/hans-magnus-enzensberger-constituents-of-a-theory-of-the-media> (date of application 17.01.2022). In Russian.

39. *Kozolupenko, D.P.* Deantropologizirujushhaja tendencija v filosofii transmedia // *Filosofija hozjajstva*. 2021. №6. S. 146—156. In Russian.

40. *Derrida, Zh.* Dva slova dlja Dzhozsa. // *Ad Marginem`93*. Ezhegodnik laboratorii postklassicheskikh issledovanij IF RAN. — M.: Ad Marginem, 1994 — s.354—383

41. *Nansi, Zh.-L.* Segodnja // *Ad Marginem`93*. Ezhegodnik laboratorii postklassicheskikh issledovanij IF RAN. M.: Ad Marginem, 1994. S.148—164. In Russian.

42. *Kant, I.* Antropologija s pragmaticheskoj točki zrenija. SPb.: Nauka, 1999. In Russian.

43. *Morton, T.* Vnutri uzhasa mozžno najti radost'. See: URL: <https://knife.media/timothy-morton/> (date of application — 16.01.2022). In Russian.

44. *Hajdegger, M.* Bytie i vremja. M.: Ad Marginem, 1997. In Russian.

45. *Mur, Dzh.Je.* Dokazatel'stvo vneshnego mira // *Analiticheskaja filosofija: Izbrannye teksty*. M., 1993. S. 66—84. In Russian.

46. Here we mean the quote: «Peering into your own home, enveloped in flames, you finally meet with your neighbors» (Jerry Rubin, *Do it*), cited by Baudrillard in his work *Requiem for Mass Media* as a possible way to confront the culture of irresponsibility and return from the space of disillusionment. See: [http://alexkrm.spb.ru/papers/Journalizm/szip/theory_jour/reader/Baudrillard\(1972\)_requiem.pdf](http://alexkrm.spb.ru/papers/Journalizm/szip/theory_jour/reader/Baudrillard(1972)_requiem.pdf) (date of application — 20.12.2021). In Russian.

47. *Golosofer, Ja.Je.* Logika mifa. M.: Nauka, 1987.

48. Here is a reference to the quote: «Two things always fill the soul with a new and stronger wonder and awe, the more often and for a longer time we reflect on them — this is the starry sky above me and the moral law in me». See: *Kant, I.* Kritika prakticheskogo razuma // *Kant, I.* Sochinenija: V 6 t. M.: Mysl', 1963—1966..- T. 4. Ch. I. P.499. In Russian.

49. *Rabinovich, V.L.* Ispoved' knigocheja, kotoryj uchil bukve, a ukrepljal duh. — M.: Kniga, 1991.

50. *Krzhizhanovskij, S. D.* Zhizneopisanie odnoj mysli.
See: URL: http://www.az.lib.ru/k/krzhizhanovskij_s_d/text_0040.shtml (date of application — 10.02.2015). In Russian.
51. *Vudard, B.* Dinamika slizi. Zarozhdenie, mutacija i polzuchest' zhizni. Perm': Gile Press, 2016. In Russian.
52. There is a paraphrase of the title of T. Morton's interview «Inside the horror you can find joy». See: URL: <https://knife.media/timothy-morton/> date of application — 16.01.2022. In Russian.

ИСТОРИЯ / HISTORY

•

ЕКАТЕРИНА ГРИГОРЬЕВА¹

**MEDIA SAPIENS: ИНФОРМАЦИОННЫЙ
ТРАВМАТИЗМ И ПОИСК «МИНИМУМА
САМОСТИ» В МЕДИЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ**

Абстракт

В статье предлагается рассмотрение последствий двух событий, ознаменовавших собой интеллектуальный мейнстрим двадцатого века, — смерти человека, понимаемого когда-то как субъект, и развития медиа-технологий, в информационной экспансии своей вытесняющих прежние формы, к примеру, эпоху Гутенберга, о которой многократно говорил Г.М. Маклюэн. Разверстая перед взором пустота, оставшаяся после констатированной Фуко «смерти человека», обещала новый горизонт для исследования — пространство, которое теперь может быть изучено. Однако смелые надежды не оправдались: в мире, из которого исчез человек, исчезновению стали подвергаться и объекты реального и социального мира. Они оказались заменены виртуальным: всякое существование отныне телеприсутствует в самом себе.

Представлен обзор основных антропологических конфигураций современной философии медиа и медиакультуры, который рас-

¹ Екатерина Григорьева — студентка 3 курса бакалавриата, кафедра философской антропологии, философский факультет Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, э-почта: yatak.grig@yandex.ru

крывается через понятия информационного травматизма, ауто-поэтического коммуникативного минимума самости и др. Обзор этот призван дать понять, кем стал человек в контексте торжества медиа-технологий и какие изменения претерпело социальное в условиях диджитализации.

Ключевые слова

Медиа, информационный травматизм, информационная травма, самость, постмодернизм, социальное, реальное, маска, селфи, нарциссизм.

Мир, согласно М. Фуко, проснулся от антропологического сна: [1, 361] разговору о человеке, его царстве и освобождении [1, 363] можно противопоставить только лишь философский смех, а вслед за этим, избавившись, наконец, от антропоцентризма, заговорить о философии, ведь возможен разговор этот только тогда, когда фигура человека, говорить без притворства о которой оказывается невозможным, исключена из рассмотрения. В конечном счете М. Фуко пойдет на радикализацию собственного тезиса об антропологическом сне и станет констатировать «смерть человека», [2] предрешенную двумя ключевыми неклассическими поворотами девятнадцатого века: смертью Бога, констатированную Ф. Ницше, и открытием бессознательного З. Фрейдом.

Открывающаяся взору пустота, оставшаяся после провозглашенной М. Фуко «смерти человека», обещала новый горизонт для исследования — пространство, которое теперь может быть изучено. Однако смелые надежды, кажется, не оправдались: в мире, из которого исчез человек, исчезновению стали подвергаться и объекты реального и социального мира. Они оказались заменены виртуальным: всякое существование отныне телеприсутствует в самом себе. Телевидение и другие средства массовой информации уже покинули отведенное им медиа-пространство и попытались внедрить «реальную» жизнь изнутри, так, как это пытается сделать вирус с пораженной клеткой.

Следствием этого, как представляется, станет, например, понимание реального философией постмодернизма, ставшей современницей очередного этапа коммуникационной революции и развития медиа, как цепи бесконечного отсылания, череды означающих, не приводящих к означаемому. «След» и «симулякр» станут отсылками одного знака в другом, который, в свою очередь, снова отправляет нас в пространство отсылания. Социальные явления, традиционно понимаемые как реальные и объективно происходящие, такие, как война или революция, начинают концептуализироваться как «то, чего не было» — будь то война в заливе или май шестьдесят восьмого года. Внедрение медиа в социальное заставляет нас говорить об «исчезновении» произошедшего, и удивлять, как будет заявлять Ж. Бодрийяр, должен теперь уже не факт отсутствия, а факт присутствия. [3]

С вытеснением реального медиа-технологией реализация мира стала возможна через данные, цифру, чистую информацию. Бодрийяр в связи с этим заговорит о конечной амбиции виртуального, а именно о том, что в его концептуальном аппарате получило название «совершенное преступление». Он предрекает в своих работах клонирование реальности и социального и последующее за этим уничтожение реального получившимся двойником — и об этом же, как представляется, и говорит нам теоретический аппарат постмодернизма с его «симулякрами» и «следами», вытесняющими в первом случае реальное, а во втором случае знак как таковой. След одного знака в другом знаке, бесконечная цепь отсылания, череда означающих при отсутствии означаемого станет для философии постмодернизма «истинным смыслом бытия» [4] и его самым исчерпывающим описанием. Симулякр и след будут отсылать не к «трансцендентальному означаемому», не к вещи-в-себе, а к следу одного знака в другом, к череде отсылок, не имеющих, как представляется, окончания. Бытие окажется вытесненным

чередой информации, цепью бесконечной коммуникации, о которой скажет нам Н. Луман и которую сочтет единственным конститутивным элементом общества. [5]

Произошедшее будет по-разному концептуализироваться, но одним из самых радикальных манифестов станет, наверное, заявление М. Эпштейна [6] о том, что постмодернизм стал результатом и самой явной констатацией информационной травмы человека: [6, 35] тем, чем мы расплатились за торжество медиа-технологий.

*Информационный травматизм и «совершенное преступление»:
культура постмодернизма и диджитальная философия*

Термин «информационный взрыв» впервые станет фигурировать в англоязычной литературе в шестидесятые годы двадцатого века. Еще до массового появления интернета, но в разгар торжества телевидения, станет очевидной диспропорция между производством человеком информации и способностью ее воспринять и использовать. Диспропорция эта в конечном счете будет выражена через экспоненциальный рост информации (будь то известных нам вебсайтов или текстовых документов) и ознаменует собой неравенство между человечеством, понимаемым как производитель информации, и отдельным человеком, понятым как ее потребитель.

Алексей Ляпунов, советский математик и кибернетик, в семидесятые годы двадцатого века предупреждал о том, что избыток информации в конечном счете опасен тем, что может привести к неврозам как у людей, так и у животных. В подтверждение приводил он, в частности, пример с рас-

¹ ... И тогда оказывается, что смысл бытия — не трансцендентальное означаемое, а некий след. (См.: Автономова, Н. С. Дерридаи грамматология // Деррида Ж. О грамматологии. М., 2000. С.34.).

суждениями физиолога Л.В. Крушинского, который в ходе одного из экспериментов зафиксировал, что подопытные животные, получавшие слишком большое количество информации, впадали в состояние невроза. [6, 28—29] Слишком большой объем информации вызывает невроз, то есть то, что сегодня, вероятно, было бы названо последствиями информационной травмы.

Невозможно отрицать тот факт, что с развитием человечества количество информации, им воспроизводимой, неизменно росло. Информационный травматический опыт сопровождает человека всю его историю: усложнение культуры, растущая диспропорция между количеством информации и возможностью ее воспринять... Этот информационный травматизм, вызванный развитием медиа-технологий, их сращиванием с реальной жизнью, приводит к культуре постмодернизма, ее чувствительности и ране, — тому, что оставляет после себя травма.

«Можно не читать Маклюэна, но быть его единомышленником» [7, 2], — с этой идейной установкой, сформулированной в одной из статей журнала «Логос», посвященной теории медиа, начинаются, кажется, попытки исследования соответствующей области. Маклюэн оказался предсказателем многих событий, ознаменовавших собой двадцатый век, а главным образом того, что эпоха Гутенберга, прошедшая под флагом текста, напечатанного на бумаге, завершается. Он же одним из первых предрек появление этих самых «новых» медиа — комплексов разнообразных содержаний (будь то звуковых, визуальных или каких бы то ни было еще), связанных между собой воедино и стремящихся сформировать общую картину воспроизведения. Кроме того, наиболее известный тезис автора «*The medium is the message*» заиграет, очевидно, особыми красками с появлением и популяризацией социальных сетей, формат которых часто прямо виляет на содержание контента.

Актуализация тезисов Маклюэна начнется спустя три года после его смерти с появлением протокола передачи данных TCP/IP, «который по сей день остается основным технологическим стандартом интернета». [7, 3] По подсчетам канадского IT-журналиста Клайва Томпсона, люди ежедневно отправляют 154 миллиарда электронных писем, пишут более 500 миллионов твитов, а в Facebook ежедневно появляется более 16 миллиардов слов. [7, 5] Между человеком как потребителем информации и человечеством как ее производителем каждый день увеличивается пропасть, визуально представленная в виде экспоненциального роста информации.

Симптоматичным на фоне развития медиа-технологий кажется появление философского направления, получившего название «диджитальная философия»,¹ полагающего, что реальность, в которой мы живем, есть проекция информационных кодов. Человек в ней рассматривается как результат информационных построений, двоичной системы, последовательности, имеющей лишь два состояния.

Кажется, что актуальность тезисов диджитальной философии может быть продемонстрирована и на рассмотренном примере концептуального аппарата постмодернизма с его обращением к информации и роли медиа. Кроме того, ярко продемонстрирована она может быть и на примере обращения к генезису медиа от называемых «старых» до «новых» в терминологии Льва Мановича. [8] Анализируя «старые» медиа и «новые», становится понятно, в чем состоит разительная разница между ними и почему последние являются собой пример-иллюстрацию развертывания положений

¹ В контексте представленной статьи не рассматриваются нюансы данного течения, представителями которого являются Э. Фредкин, К. Цузе и другие. Происходит обращение к трактовке диджитальности, данной П. Бурдье (далее по тексту).

дигитальной философии, цифровизации жизни. Если «старые» медиа ограничивались одним лишь эффектом иллюзорности медиа, делали из субъекта только безучастного свидетеля происходящего, иными словами, — зрителя, то «новые медиа» вовлекают в эту иллюзорность нас, интегрируют в нее и заставляют стать непосредственными ее участниками.

Тезисы диджитальной философии в каком-то смысле были изложены Пьером Бурдьё [9] в контексте рассмотрения роли и места телевидения. В цикле работ, посвященных медиа, он обращался, среди прочего, к утверждению Джорджа Беркли, предполагающему, что существовать — значит быть воспринимаемым, совершался переход от «быть» к «быть показанным по телевизору», то есть в конечном счете оказаться в так называемом медийном пространстве. Этот новый способ существования был подвергнут анализу и, например, Ги Дебором, который был склонен считать, что общество может быть описано термином «медиаическое», [10] говорил, как известно, о том, что едва ли не все ежедневные практики сводятся к спектаклю и его постоянному воспроизводству главным образом посредством медиа.

По мере того, как человек оказывался в этом самом «медийном пространстве» не только как зритель, но и как непосредственный актер, он находился под угрозой ментальной ретрансляции всех дел и поступков на том или ином канале связи. Символ скрытой камеры, когда пугающей и вводящей едва ли не в оцепенение, заключается в этом: некоторое гибридное и преобразованное «око власти», концептуализированное М. Фуко, когда-то вызывало страх, а сегодня представляется частью ежедневной жизни, причем частью такой, что оказывается органично вписанной в социальное пространство. Когда-то пугавшая манифестацией власти, ее вездесущего контроля, сегодня скрытая камера предстает в качестве рекламной акции или

иной подобной кампании. Реальное под прицелом ежесекундного ретранслирования по каналу связи становится очередным дубликатом и гиперссылкой, направляющей к новому и новому означаемому.

Социальное в эпоху торжества медиа и цифры

Катастрофам реальных социальных явлений мы предпочли изгнание в мир виртуального, универсальным зеркалом которого, как завещает Ж. Бодрийяр, способствует телевидение. [10] Войны в Заливе не было, как, впрочем, не было и мая шестьдесят восьмого года,¹ как не было, кажется, и автора, смерть которого констатировал Р. Барт, равно как и нет больше человека: нет ничего, как радикализирует этот тезис Ж. Бодрийяр, в своем последнем тексте говоря о том, что мир, из которого исчез человек, стал миром, в котором пустота поглотила социальное и реальное. [3] Виртуализация бытия привела к созданию клона реальности, ежеминутной прямой трансляции происходящего по экранам телевидения: привела к тому, что будет названо «совершенным преступлением».

Виртуальное наделяется субъектностью, занимает вакантное местоблюстителя социального, которое раньше занимал человек. Конечной его амбицией, как завещает Бодрийяр, станет окончательное решение по прекращению мира, его клонирование путем создания двойника, способного эту реальность заменить, того самого симулякра. Об этом и будет повествовать рассказ А. Кларка «Девять миллиардов имен Бога», к которому обращается Ж. Бодрийяр: священнослужители занимались расшифровкой девяти миллиардов имен Бога, а после того, как всевозможные комбинации названия были исчерпаны, мир завершился и прекратил свое существование, был заменен двойником.

¹ См. одноименное эссе Ж. Делеза .

Двойником станет виртуальное, вытеснившее и заменившее собой реальное: прежде встречаемые с ужасом социальные явления, такие, как, например, война или революция, теперь, будучи транслируемыми в прямом эфире, меняют свой прежний статус, и в конечном счете подвергаются исчезновению. Симптоматично, что в упомянутой работе А. Кларка священнослужители в ходе расшифровки имен Бога обратились к помощи машины и стали свидетелями исчезновения мира в режиме реального времени — над ними погасли звезды. Как представляется Ж. Бодрийяру, человек, уподобившись монахам в представленном рассказе, занимается работой по ускорению движения к прямому исчезновению мира.

Показательной на фоне развития медиа-технологий и их неизбежного влияния на жизнь кажется теория описания общества Н. Лумана. Помыслив общество как саморефернтную систему, в которой бесконечна цепь отсылания к новой и новой коммуникации, он пришел к тому, что конститутивным звеном общества является как раз коммуникация. Исследование социальной системы общества для Лумана будет иметь круговой характер. С одной стороны, это обусловлено для автора тем, что мы не вполне понимаем, какова референция «социального», что оно собой представляет. С другой же стороны, это обусловлено тем, что попытку описания общества невозможно предпринять вне этого общества и, вместе с тем, вне коммуникативных актов. Причем коммуникация будет иметь для автора центральное значение, именно она станет элементом, активирующим социальные отношения, и тем элементом, без которого общество становится невозможным. Описанное для Лумана будет осуществлять описание, и так будет происходить снова и снова, поскольку о каждой новой коммуникации возможна еще одна коммуникация — цепь отсылания будет бесконечной.

Название работы автора «Общество общества» следует понимать очень просто. Луман заговорит главным образом

о построении «теории коммуникаций», причем о таком построении, воплощение которого станет возможным только в самой коммуникации и коммуникативных актах. Коммуникация станет для него самой яркой манифестацией социального. Общество станет концептуализироваться как то, что вбирает в себя все бесчисленные коммуникации, а его описание, в свою очередь, не представляется возможным вне его самого, то есть, опять-таки, вне череды этих коммуникаций, выступающих его конститутивным элементом.

Но Луман, кажется, идет еще дальше, идейно поддерживая тезис Фуко о смерти человека как фигуры, к которой прежде был обращен философский дискурс: вместо дихотомии субъекта и объекта он предлагает коммуникацию, вбирающую в себя всё сущее. Коммуникация сама коммуницирует, становясь условием существования общества. При этом она находится в цепи новых и новых отсыланий, так будет происходить до тех пор, пока возможна коммуникация. Коммуникация же будет возможна тогда, когда будут реализованы три сменяющих друг друга элемента этой самой коммуникации: сообщение, информация и понимание. Из сообщения с необходимостью должна выделяться информация, а осознание нами различия, состоящего между информацией и сообщением, будет являть собой третий необходимый элемент — понимание.

Информация будет пониматься Луманом как различие, которое, в свою очередь, тоже порождает различие: иными словами, как то, что способно сформировать эту самую бесконечную цепь отсылания, в конечном счете такую коммуникацию, которая с необходимостью будет требовать прошлой коммуникации и нуждаться в коммуникации будущей. Этот механизм будет для Лумана аутопойезисом коммуникации: тем, благодаря чему коммуникация не может, говоря грубо, «остановиться».

Луман отказывается в конечном счете от человека как от социального актора и субъекта, отказывается от всех

остальных акторов социального взаимодействия, от рассмотрения институтов и их взаимосвязей: вместо этого автор пришел к всеобъемлющей коммуникации, которая вбирает в себя и человека, и институты, и социальное.

Рассмотрение коммуникации как того, что способно объединить под собой все, что нас окружает, показалось бы, как следует полагать, симптоматичным для постмодернизма. Победившие медиа, благодаря которым существование стало «телеприсутствовать в самом себе», ознаменовали философский и социологический мейнстрим двадцатого века, последовательно низвергнув все иллюзии, нас окружавшие: человека, социальное и даже реальное. Неиллюзорным остался, кажется, только факт коммуникации и ее аутопойезис: то, без чего в конечном счете стало невозможным помыслить общество.

«Минимум самости» в медийном пространстве: от зеркала до маски и селфи

Если культурные антропологи двадцатого века занимались поиском «минимума культуры» и того, что представляется конститутивным для человека, то теоретики медиа сегодня находятся в поиске «минимума самости». Погруженный в медиа-реальность, человек, вероятно, теряет свой привычный облик, а его новый способ существования в контексте цифровых технологий нуждается в дополнительной концептуализации и прояснении. Отсюда, как представляется, и рождается поиск упомянутого «минимума», который отсылает главным образом к исследованиям К. Лаша [12] и его попыткам отыскать то, что в оригинале им было названо «minimal self». Разбитая и размытая субъективность, помещенная в контекст постоянной ретрансляции человеческих действий по различным каналам связи, оказывается в центре его рассмотрения.

Ярким выражением этого «минимума самости» стала «лихорадка селфи», начавшаяся когда-то на просторах соци-

альной сети My Space, а уже после 2010 года охватившая собой едва ли не весь мир. В конечном счете оказывается, что вне смартфона и вне медийного пространства, о котором писал П. Бурдьё, говорить об этом самом «селфи» и том призрачном «Я», которое оно выражает, без притворства невозможно. В 2015 году вышла книга, озаглавленная фразой «Selfish» и состоящая из целого собрания селфи американской знаменитости Ким Кардашьян. Печатное издание это являет собой, возможно, апофеоз той самой культуры нарциссизма, существование которой констатирует К. Лаш. Этот самый нарциссизм, кажущийся, вероятно, простой и поверхностной идеей, являет собой нечто куда более сложное и требующее дополнительных пояснений. Бесконечная цепь самоотсылания и попыток псевдосомопрезентаций, манипулятивность и в конечном счете слабость, — вот страшные симптомы, конституирующие этот причудливый культурный нарциссизм, нашедший свое полное выражение в пространстве современных социальных сетей. Нарцисс теряет интерес к будущему, но, в отличие от человека ретропии, теряет и интерес к прошлому, понимаемому когда-то как место еще не поруганных надежд. Иллюзия прошлого и иллюзия будущего обращена в пространство дезиллюзии и превращена в пустое означаемое, ни к чему не отсылающее. Селфи являет собой манифестацию присутствия, причем присутствия здесь и сейчас. Преемственность и ее иллюзия потеряны, равно как вера в призрачное будущее: на их месте оказался тот самый Нарцисс с его отчаянными поисками «минимума самости».

Диффузное «Я» и следующая из него неспособность различения «Я» и «не-Я» заявляет о себе компенсаторным нарциссическим механизмом, находящим, как было замечено, свое выражение через акт самофотографирования и попыток его размножить. Если «быть» сегодня означает манифестировать свое присутствие через канал связи, то есть «быть в медийном пространстве», то «быть человеком», вероятно,

означает быть тем самым Нарциссом, ведь именно селфи становится тем опосредующим и вместе с тем интегральным звеном, связующим человека и медийное пространство, становится проводником в виртуальное.

Селфи — это своего рода выкрик набившего оскомину рекламного лозунга «*I did it*». Когда-то новая разновидность этого самого лозунга, чистая и пустая форма и вызов самому себе, а сегодня — замена прометеевского экстаза соревнования, старания и успеха. В «Америке» [13] Ж. Бодрийяр напишет, что ожившим воплощением и главным, наверное, олицетворением этого словосочетания станет для него нью-йоркский марафон. Он покажется победой над пустотой и горячкой бессмысленного геройства, экзальтацией выигрыша. Та же высадка на Луну когда-то стала олицетворением аналогичного лозунга: нужно было это сделать, и мы это сделали. Действие это стало запрограммированным развитием науки и прогресса, однако осуществлением своим, актуализацией не разбудило былые мечты человека о пространстве и космосе, а, вероятно, исчерпало их. Эффект бесполезности будто бы оказывается заложенным в действие, доведённое до конца. В действие, совершенное ради того, чтобы что-то доказать.

Нарцисс стремится доказать, что он мог это сделать: реализовать собственные амбиции, добиться успеха, в погоне за которым строится и реализуется неолиберальная модель, удовлетворить одно желание за другим, продолжая погоню желая желать. В конечном счете и самоубийство становится таким действием: ретранслируемая по каналам связи, множество раз продемонстрированная окружающим, пресловутая предсмертная записка является собой не что иное, как демонстрацию «*I did it*».

Но селфи, какую бы форму оно ни принимало, не рассказывает нам о том, что скрыто внутри этого самого Нарцисса. Все наши попытки отыскать некоторую интроспекцию и исповедальность в этом акте разбиваются о поверхность ме-

диа, как о неразрушимую преграду. Медийное «Я» следит за нами, видеокамера принимает свою гибридную форму и вглядывается в нас.

Симптоматично, как отмечает А. Перайка, что нарциссизм, понимавшийся прежде как психическое расстройство, теперь понимается лишь как один из симптомов психопатического поведения¹. В то же самое время растиражированное в СМИ псевдо-расстройство «селфитис» — навязчивая зависимость от селфи — преподносится как официально признанное заболевание.

Причудливое родство в контексте рассмотрения феномена селфи обнаруживается, как ни странно, с образом мима. Марсель Марсо с его пантомимой «В мастерской масок» сегодня отсылает нас к культурному контексту социальных сетей и селфи. Оказавшийся среди различных масок, герой представления примеряет некоторые из них: он стремительно их меняет, переходя от маски радости к маске скорби и обратно. Однако одна маска, кажется, «застревает» на его лице, словно срачивается с ним. Неспособный оторвать ее от лица, герой находится в отчаянии, и отчаяние это, возможно, вызвано тем, что маска обнаруживает сущность персонажа, демонстрирует, что маской она теперь в действительности не является. Схожий мотив обнаруживается исследователем А. В. Гасилиным в контексте рассмотрения маски Вендетты. [14] Маска эта запоминается главным образом благодаря то пугающей, то таинственной улыбке, меняющей свой эмоциональный контекст в зависимости от обстоятельств. Она обнаруживает, как это было проде-

¹ Нарциссизм был исключен из американского издания Диагностического и статистического руководства по психическим расстройствам (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, или сокращенно DSM-5), он упоминается там исключительно как симптом психопатического поведения.

монстрировано мимом Марселем Марсо, то скорбь, то радость, то агрессию... Статичная и застывшая, маска, тем не менее, меняется и демонстрирует разные свои грани.

Маска в конечном счете наделяется субъектностью, переставая быть просто маской, а становясь самостоятельным персонажем. Самостоятельным персонажем становится и изображение, запечатлённое в процессе самофотографирования: оно зачастую выступает в качестве аватара в социальной сети, вытесняя собой реальное изображение человека. Эта маска наделяется субъектностью и претендует на становление оператором трансгрессии подобно тому, как это происходило в архаичных культурах с погребальными масками, которые являли собой своего рода символический разделитель между миром живых и миром мертвых. На роль своеобразного разделителя теперь уже мира реального и мира медийного претендуют селфи с его попытками репрезентировать ускользающее в медийном пространстве «Я». Однако попытки эти не приводят к успеху: селфи, будучи протезным расширением медийного пространства, становится не разделителем, а заместителем реального, той самой инстанцией, благодаря которой представимое из мира реального подвергается исчезновению и устранению.

Важно при этом, как представляется, сказать о том, каким образом это самое «я», к которому мы неизбежно апеллируем в контексте репрезентации человека в медийном пространстве, концептуализировалось. Одна из наиболее известных попыток принадлежит Ж. Лакану, манифестировавшему, что «я» являет собой функцию воображаемого. И именно в выходе человека из элемента некоторой типичности посредством обращения к пространству Символического он и увидел конститутивно человеческий атрибут. В его теории некоторый посредник — машина или медиум — станет важнейшим элементом, с помощью которого станет возможно обращение к «Я» человека. «Машина воплощает в себе символическую активность человека наибо-

лее радикальным образом», [15, 109] — завещает он, заставляя тем самым обратиться к машине как тому, с помощью чего, в общем, человек начинает воспроизведение собственной идентичности и попыток понять самого себя.

«Стадия зеркала» Ж. Лакана, вводящая субъекта в некоторый воображаемый порядок, становится одним из тех каталитизаторов, благодаря которым возможно обретение «я». Конфликтная природа дуальных отношений обнаруживает себя в этом контексте: интерес у ребенка вызывает не только репрезентация реального, то есть образ самого человека, производящего набор некоторых действий, но и зеркальное отражение, являющееся приглашением к выступлению в некоторый мир-двойник реального с помощью посредника в виде зеркала. Парадоксальное родство в этом контексте, как представляется, будет обнаруживаться как раз-таки с медиа и медийным пространством: вступление в него для человека в каком-то смысле является дубликатом «стадии зеркала» для ребенка.

А. Валлон, полагавший, что зеркало помогает обрести человеку собственную идентичность, подчеркивал, что ребенок, впервые смотрящий в зеркало, оказывается в крайней степени заинтересован увиденным, старается следить за собственным изображением и уделять наблюдению этому долгое время. [16] Этот удивительный процесс узнавания себя в зеркале демонстрируется, как кажется, и на примере вступления человека в социальную сеть, являющуюся своего рода итерацией зеркала. Медийное зеркало претендует на предельную жизнеподобность, ее, очевидно, лишь симулируя. В системе множественности образов на телевизионном экране зачастую возникает риск потери собственной идентичности, нежели ее обретения, как было это в случае с обыкновенным зеркалом. Телевидение набирает набор статистических параметров и стремится его антропоморфизировать, приблизить к человеческому образу, а потому мы и склонны зачастую ве-

рить, что видим на этом экране себя или свою улучшенную версию.

«Из моих глаз глядят чужие глаза», [17, 240] — в очерке «Человек и зеркало» заявляет М.М. Бахтин, констатируя, среди прочего, избыток Другого в зеркальном образе. Внешнее оказывается тем, что вытесняет собой внутреннее, фигура Другого становится той, к которой человек одержимо возвращается и на которую столь же одержимо ориентируется. Не внутренним взором человек смотрит на мир, а взором внешним, взором чуждым и чужим: в конечном счете зеркальный образ становится для него апофеозом присутствия фигуры Другого, вытесняющей в конечном счете внутреннее, вытесняющей то самое «Я».

Это самое отражение в зеркале или медийная репрезентация человека не повествует нам, как было замечено выше, о самом человеке, а лишь манифестирует фигуру чуждого Другого. Посредник в виде медиа становится своего рода поверхностью, о которую попытки интроспекции и исповеди неизбежно разбиваются, как разбились бы о некоторую преграду. Видеокамера, концептуализированная Ж. Бодрийяром как такая, что постоянно находится в нашей голове, следит за нами в форме «я» — гибридного и диффузного, оказывающегося не в силах отличить это самое «Я» от «не-Я».

Человек, оказавшийся в медийном пространстве не только как наблюдатель происходящего, но и как непосредственный и прямой участник, стал фигурой, чьи действия стали мгновенно ретранслируются по каналам связи в прямом эфире. Его «Я» причудливо трансформировалось, а всякие попытки самопрезентации утратили исповедальность, превратившись в череду отсылок к Другому, наблюдающему через его глаза за тем, что происходит. Некоторое медийное «я» оказывается озаменованным этим самым информационным травматизмом культуры постмодернизма: в нем оказывается невозможным отыс-

кать, как представляется, самого человека, заявляет о себе в этом контексте маска, заменившая человеческое лицо, равно как в контексте попыток обращения к реальному заявляет о себе не некоторое «трансцендентальное означаемое», а его след, череда самоотсылания.

Ссылки

1. Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Глава 9. Человек и его двойники. Часть 8. Антропологический сон. // М.: Прогресс, 1977.
2. Фуко, М. Интервью с А. Бадью [Электронный ресурс] <https://theoryandpractice.ru/posts/55556-cheloveka-na-samom-dele-neshchestvuem-mishel-fuko-o-tom-chto-takoe-psikhologiya> (дата обращения: 02. 01. 2022).
3. Бодрийяр, Ж. Почему все еще не исчезло? [Электронный ресурс]. <https://syg.ma/@alesya-bolgovva/zhan-bodriiiaar-pochiemu-vsie-ishchie-nie-ischiezlo> (дата обращения: 02. 01. 2022)
4. Деррида, Ж. О Грамматологии. Часть первая. Письмо до письма. // М. Ad Marginem. Москва, 2000.
5. Луман, Н. Тавтология и парадокс в самоописаниях современного общества / Пер. с нем. и публ. А.Ф.Филиппова // Социологос. Вып.1. М.: Прогресс, 1991. С.194—216.
6. Эпштейн, М. Постмодернизм в России // Раздел 1. Общие закономерности. Информационный взрыв и травма постмодерна. // М. Азбука, Азбука-Аттикус, 2019.
7. Мартынов, К. Век писателей: текст и письмо в новых медиа // Логос. Том №2 (104). 2015. С. 1—12.
8. Манович, Л. Язык новых медиа. М.: Ад Маргинем пресс, 2018.
9. Бурдые, П. О телевидении и журналистике. М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», Институт экспериментальной социологии, 2002.
10. Дебор, Г. Общество спектакля. М.: Издательство: Логос, 2000.
11. Бодрийяр, Ж. Войны в Заливе не было. [Электронный ресурс]. <https://syg.ma/@exsi-exsistencia/zhan-bodriiiaar-voiny-v-zalivie-nie-bylo> (дата обращения: 02. 01. 2022)
12. Lash, Ch. The Culture of Narcissism. New York: Warner Books, 1979.
13. Бодрийяр, Ж. Америка. М. Владимир Даль, 2000.
14. Гасилин, А. В. Между комиксом и протестом. Генезис анонимной идентичности в современных медиа // Международный журнал исследований культуры. 2021. №3 (44). С. 18–34.

15. *Лакан, Ж.* Семинары. Кн. 2. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (Семинар. Кн. II. 1954/55). М.: Гнозис, Логос, 2009.
16. *Wallon, H.* Comment se dveloppe chez l'enfant la notion du corps propre // *Enfance*. Tome 16 n1—2, 1963. Buts et mthodes de la psychologie. P. 121—150.
17. *Бахтин, М. М.* Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. М. Азбука, СПб., 2000.

•

*EKATERINA GRIGORYEVA*¹

**MEDIA SAPIENS: INFORMATION
TRAUMATISM AND THE SEARCH FOR THE
«MINIMAL SELF» IN THE MEDIA SPACE**

Abstract

The article proposes a consideration of the consequences of two events that marked the intellectual mainstream of the twentieth century — the death of a subject, and the development of media technologies, in their information expansion displacing previous forms, for example, the Gutenberg era. The emptiness that remained after Foucault's stated «death of man», opening up before our eyes, promised a new horizon for research — a space that can now be studied. However, the bold hopes were not justified: in the world from which man disappeared, objects of the real and social world began to disappear. They were replaced by the virtual: from now on, every existence is telepresent in itself. Who has become a person in the context of the triumph of media technologies and what social changes have undergone?

¹ *Ekaterina Grigoryeva* — a 3rd year undergraduate student, Department of Philosophical Anthropology, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University, yatak.grig@yandex.ru

Keywords

Media, information trauma, self, postmodernism, social, real, mask, selfie, narcissism.

The world, according to M. Foucault, [1, 361] has woken up from an anthropological dream: talking about man, his kingdom and liberation [1, 363] can be countered only by philosophical laughter, and after that, finally getting rid of anthropocentrism, talk about philosophy, because this conversation is possible only when the figure of a man is excluded from consideration. In the end, M. Foucault will radicalize his own thesis about an anthropological dream and will state the «death of man», [2] predetermined by two key non-classical turns of the nineteenth century: the death of God, stated by F. Nietzsche, and the discovery of the unconscious, made by Z. Freud.

The emptiness that remained after Foucault's stated «death of man», opening up before our eyes, promised a new horizon for research — a space that can now be studied. However, the bold hopes were not justified: in the world from which man disappeared, objects of the real and social world began to disappear. They were replaced by the virtual: from now on, every existence is telepresent in itself. Television and other mass media have already left, it seems, the media space allotted to them, and have tried to introduce «real» life from the inside, as a virus tries to do with an affected cell.

It seems that the consequence of this will be, for example, the understanding of the real by the philosophy of postmodernism, which has become a contemporary of the next stage of the communication revolution and the development of media, as a chain of endless referral, a series of signifiers, but not leading to the signified. «Trace» and «simulacra» will become references of one sign in another, which, in turn, sends us back to the space of reference. Social phenomena traditionally understood as real and objectively occurring, such as war or revolution, are beginning to be

conceptualized as «what did not happen — whether it was the Gulf War or May of the sixty-eighth year. The introduction of media into the social makes us talk about the «disappearance» of what happened. And, as J. Baudrillard will state, should now surprise not the fact of absence, but the fact of presence. [3]

With the displacement of the real by media technology, the realization of the world has become possible through data, digital, pure information. In this regard, Baudrillard will talk about the ultimate ambition of the virtual, that in his conceptual apparatus was called «the perfect crime». He predicts in his works the cloning of reality and the social and the subsequent destruction of the real by the resulting double — and this, as it seems, is what the theoretical apparatus of postmodernism tells us with its «simulacra» and «traces», displacing in the first case the real, and in the second case the sign as such. The trace of one sign in another sign, an endless chain of references, a series of signifiers in the absence of the signified will become for the philosophy of postmodernism the «true meaning of being»¹[4] and its most exhaustive description. The simulacra and the trace will refer not to the «transcendental signified», not to the thing-in-itself, but to the trace of one sign in another, to a series of references that do not seem to have an ending. Being will be displaced by a series of information, a chain of endless communication, which N. Luhmann will tell us about and which he will consider the only constitutive element of society. [5]

What happened will be conceptualized in different ways, but one of the most radical manifestos will probably be M. Epstein's

¹ ... And then it turns out that the meaning of being is not a transcendental signified, but a certain trace» (See: *Autonomova*, N.S. Derrida and Grammatology // Derrida J. O Grammatologii. M., 2000. P. 34. In Russian).

statement [6] that postmodernism was the result and the most obvious statement of human information trauma: [6, 35] what we paid for the triumph of media technologies.

Information traumatism and «the perfect crime»: postmodernism culture and digital philosophy

The term «information explosion» will first appear in English-language literature in the sixties of the twentieth century. Even before the mass appearance of the Internet, but in the midst of the triumph of television, the disproportion between the production of information by a person and the ability to perceive and use it will become obvious. This disparity will eventually be expressed through the exponential growth of information (whether it is websites or text documents known to us) and will mark the inequality between humanity, understood as the producer of information, and an individual, understood as its consumer.

Alexey Lyapunov, a Soviet mathematician and cyberneticist, warned in the seventies of the twentieth century that an excess of information is ultimately dangerous because it can lead to neuroses in both humans and animals. In confirmation, he cited, in particular, an example with the reasoning of physiologist L.V. Krushinsky, who during one of the experiments recorded that experimental animals that received too much information fell into a state of neurosis. [6, 28—29] Too much information causes neurosis, that is, what today would probably be called the consequences of information trauma.

It is impossible to deny the fact that with the development of mankind, the amount of information reproduced by it has steadily increased. Information traumatic experience accompanies a person throughout his history: the complexity of culture, the growing disparity between the amount of information and the ability to perceive it... This information trauma caused by the development of media technologies, their

fusion with real life, leads to the culture of postmodernism, its sensitivity and the wound that trauma leaves behind.

«It is possible not to read McLuhan, but to be his like-minded person» [7, 2] — with this ideological attitude, voiced in one of the articles of the *Logos* journal devoted to media theory, attempts to study the relevant field seem to begin. McLuhan proved to be a predictor of many events that marked the twentieth century, and mainly that the Gutenberg era, which passed under the banner of the text printed on paper, is coming to an end. He was one of the first, it seems, to predict the appearance of these very «new» media complexes of various contents (whether sound, visual or whatever else), connected together and striving to form a general picture of reproduction. In addition, the author's most famous thesis, The medium is the message, will obviously play with special colors with the appearance and popularization of social networks, the format of which often directly affects the content of the content.

The actualization of McLuhan's theses will begin three years after his death with the advent of the TCP/IP data transmission protocol, «which to this day remains the main technological standard of the Internet». [7, 3] According to the calculations of Canadian IT journalist Clive Thompson, people send 154 billion emails daily, write more than 500 million tweets, and more than 16 billion words appear on Facebook every day. [7, 5] The gap between a person as a consumer of information and humanity as its producer is growing every day, visually represented in the form of an exponential growth of information.

The emergence of a philosophical trend called «digital philosophy»,¹ which believes that the reality in which we live is a projection of information codes, seems symptomatic against the background of the development of media technologies. The

¹ In the context of the presented article, the nuances of this trend,

person in it is considered as the result of information constructions, a binary system, a sequence having only two states.

It seems that the relevance of the theses of digital philosophy can also be demonstrated by the example of the conceptual apparatus of postmodernism with its appeal to information and the role of media. In addition, it can be vividly demonstrated by the example of addressing the genesis of media from the so-called «old» to «new» in the terminology of Lev Manovich. [8] Analyzing the «old» media and the «new», it becomes clear what is the striking difference between them and why the latter are an example-illustration of the deployment of the provisions of digital philosophy, the digitalization of life. If the «old» media were limited to only the effect of the illusory nature of the media, made of the subject only an indifferent witness of what is happening, in other words, a spectator, then the «new media» involve us in this illusory nature, integrate us into it and force us to become direct participants in it.

In a sense, the theses of digital philosophy were voiced by Pierre Bourdieu [9] in the context of considering the role and place of television. In a series of works devoted to media, he turned, among other things, to the thesis of George Berkeley, which states that to exist means to be perceived, a transition was made from «being» to «being shown on TV», that is, ultimately to be in the so-called media space. This new way of existence seems to have been analyzed and, for example, Guy Debord, who was inclined to believe that society could be described by the term «mediatic», [10] said, as is well known, that almost all daily practices are reduced to the

represented by E. Fredkin, K. Zuse and some other authors are not considered. There is an appealing interpretation of digitality given by P. Bourdieu (hereinafter in the text).

spectacle and its constant reproduction mainly through the media.

As a person found himself in this very «media space» not only as a spectator, but also as a direct actor, he was in danger of instant retransmission of all deeds and deeds on one or another communication channel. The symbol of the hidden camera, when frightening and almost numbing, seems to be this: some hybrid and transformed «eye of power», conceptualized by M. Foucault, once caused fear, but today it seems to be part of daily life, and part of such that it turns out to be organically inscribed in the social space. Once intimidated by the manifestation of power, its omnipresent control, today the hidden camera appears as an advertising campaign or other similar campaign. The real under the gun of every second retransmission through the communication channel becomes, it seems, another duplicate and a hyperlink directing to a new and new signifier.

Social in the era of the triumph of media

We preferred exile to the catastrophes of real social phenomena to the virtual world, the universal mirror of which, as bequeathed by J. Baudrillard, serves television. [10] There was no war in the Gulf, as, indeed, there was no May of the sixty-eighth year,¹ as there seems to have been no author, whose death was stated by R. Barth, as well as there is no more man: there is nothing, as this thesis radicalizes J. Baudrillard, in his last text, said that the world from which man disappeared became a world in which emptiness absorbed the social and the real. [3] The virtualization of being has led to the creation of a clone of reality, a minute-by-minute live broadcast of what is happening on television screens: it has led to what will be called a «perfect crime».

¹ There is a reference to the essay of the same name by G. Deleuze.

The virtual is endowed with subjectivity, it seems, occupies the vacant *locum tenens* of the social, which was previously occupied by a person. His ultimate ambition, as Baudrillard bequeaths, will be the final decision to end the world, cloning it by creating a double capable of replacing this reality, that very simulacrum. This is what A. Clark's story *Nine Billion Names of God* will tell about, to which J. Baudrillard: The clergy were engaged in deciphering nine billion names of God, and after all possible combinations of naming were exhausted, the world ended and ceased to exist, was replaced by a double. The virtual, which has replaced and replaced the real, will become a double: social phenomena previously encountered with horror, such as, for example, war or revolution, now, being broadcast live, seem to change their former status, and eventually undergo disappearance. It is symptomatic that in the mentioned work A. In the course of deciphering the names of God, the clergymen turned to the help of the machine and witnessed the disappearance of the world in real time — the stars went out above them. As it appears J. Baudrillard, a man, like the monks in the presented story, is engaged in work to accelerate the movement towards the direct disappearance of the world.

Niklas Luhmann's theory of describing society seems indicative against the background of the development of media technologies and their inevitable impact on life. Thinking of society as a self-referential system in which the chain of references to new and new communication is endless, he came to the conclusion that the constitutive link of society is just communication. The study of the social system of society for Luhmann will be circular in nature. On the one hand, this is due to the author's fact that we do not fully understand what the reference of the «social» is, what it is. On the other hand, this is due to the fact that it is impossible to attempt to describe society outside of this society and, at the same time, outside of communicative acts. Moreover, communication will be of central importance for the author, it will become the element

that activates social relations, and the element without which society becomes impossible. What is described for Luhmann will carry out the description, and this will happen again and again, since another communication is possible about each new communication — the chain of sending will seem to be endless.

The title of the author's work «Society of Society» should be understood very simply. Luhmann will talk mainly about the construction of a «theory of communications», and about such a construction, the embodiment of which will be possible only in communication itself and communicative acts. Communication will become for him the most vivid manifestation of the social. Society will be conceptualized as something that absorbs all the innumerable communications, and its description, in turn, is not possible outside of itself, that is, again, outside of a series of these communications, acting as its constitutive element.

But Luhmann seems to go even further, ideologically supporting Foucault's thesis about the death of a person as a figure to which philosophical discourse was previously addressed: instead of a dichotomy of subject and object, he offers communication that seems to absorb everything that exists. Communication communicates itself, becoming a condition for the existence of society. At the same time, it is in a chain of new and new references, this will happen as long as communication is possible. Communication will be possible when three successive elements of this very communication are implemented: message, information and understanding. Information must necessarily stand out from the message, and our awareness of the difference between the information and the message will be the third necessary element — understanding.

Information will be understood by Luhmann as a difference, which, in turn, also generates a difference: in other words, as something that is able to form this very endless chain of sending, ultimately such a communication that will

necessarily require past communication and need future communication. For Luhmann, this mechanism will be the autopoiesis of communication: the one thanks to which communication cannot, roughly speaking, «stop».

Luhmann ultimately renounces man as a social actor and subject, renounces all other actors of social interaction, from considering institutions and their interrelations: Instead, the author came to a comprehensive communication that includes both the person, institutions, and the social.

Considering communication as something that is able to unite everything that surrounds us, it seems, would seem, as one should assume, symptomatic of postmodernism. The victorious media, thanks to which existence became «telepresent in itself», marked the philosophical and sociological mainstream of the twentieth century, consistently overthrowing all the illusions that surrounded us: human, social and even real. It seems that only the fact of communication and its autopoiesis remained non-exclusive: something without which it eventually became impossible to conceive of society.

The «minimal self» in the media space: from a mirror to a mask and a selfie

If cultural anthropologists of the twentieth century were searching for the «minimum of culture» and what seems to be constitutive for a person, then media theorists today seem to be in search of the «minimal self». Immersed in the media reality, a person probably loses his usual appearance, and his new way of existence in the context of digital technologies needs additional conceptualization and clarification. Hence, it seems, the search for the mentioned «minimum» is born, which refers mainly to the research of Ch. Lash [12] and his attempts to find what he originally called «minimal self». Broken and blurred subjectivity, placed in the context of the constant retransmission of human actions through various communication channels, is at the center of his consideration.

A vivid expression of this «minimal self» was the «selfie fever», which began once on the expanses of the My Space social network, and after 2010 it covered almost the whole world. In the end, it turns out that it is impossible to talk about this «selfie» and the ghostly Self that it expresses without pretending, outside of the smartphone and outside the media space that P. Bourdieu wrote about. In 2015, a book was published entitled with the phrase «Selfish» and consisting of a whole collection of selfies of American celebrity Kim Kardashian. This printed edition is, perhaps, the apotheosis of the very culture of narcissism, the existence of which Ch. Lash states. This very narcissism, which probably seems to be a simple and superficial idea, is something much more complex and requires additional clarification. An endless chain of self-references and attempts at pseudo-self-representations, manipulativenness and ultimately weakness — these are the terrible symptoms that constitute this bizarre cultural narcissism, which has found its full expression in the space of modern social networks. The narcissist loses interest in the future, but, unlike the person of retrotopia, he also loses interest in the past, once understood as a place of not yet violated hopes. The illusion of the past and the illusion of the future are turned into the space of disillusionment and turned into an empty signified that does not refer to anything. A selfie is a manifestation of presence, and presence here and now. Continuity and its illusion are lost, as well as faith in a ghostly future: in their place was the same Narcissist with his desperate search for a «minimum of self».

The diffuse «I» and the resulting inability to distinguish between «Self» and «not- Self» declares itself as a compensatory narcissistic mechanism, which, as has been noted, finds its expression through the act of self-photographing and attempts to reproduce it. If «to be» today means to manifest one's presence through a communication channel, that is, «to be in the media space», then «to be a person» probably means to be

that Narcissist, because it is the selfie that seems to become that mediating and at the same time integral link connecting a person and the media space, becomes a guide to the virtual.

A selfie is a kind of shout of the advertising slogan *I did it*, which seems to have been filled with a lot of teeth. Once a new kind of this very slogan, a pure and empty form and a challenge to oneself, and today it is a replacement for the Promethean ecstasy of competition, diligence and success. In his text *America* [13] J. Baudrillard will write that the New York Marathon will be the revived embodiment and probably the main personification of this phrase for him. It will seem like a victory over emptiness and the fever of senseless heroism, the exaltation of winning. The same moon landing once became the personification of a similar slogan: it had to be done, and we seem to have done it. This action became a programmed development of science and progress, however, its realization, actualization did not awaken man's former dreams about space and space, but probably exhausted them. The effect of uselessness seems to be embedded in the action brought to an end. Into an action committed in order to prove something.

Narcissus seeks to prove that he could do it: to realize his own ambitions, to achieve success, in pursuit of which a neoliberal model is being built and implemented, to satisfy one desire after another, continuing the pursuit of the desire to desire. Ultimately, suicide becomes such an action: relayed through communication channels, demonstrated many times to others, the notorious suicide note is nothing more than a demonstration of *I did it*.

But the selfie, whatever form it takes, does not tell us what is hidden inside this Narcissist. All our attempts to find some introspection and confessional in this act are smashed against the surface of the media as an indestructible barrier. The media «I» is watching us, the video camera takes its hybrid form and peers at us.

It is symptomatic, as A. Perayka notes, that narcissism, previously understood as a mental disorder, is now understood only as one of the symptoms of psychopathic behavior. At the same time, the pseudo-disorder «selfitis», an obsessive dependence on selfies, spread in the media, is presented as an officially recognized disease.¹

A bizarre relationship in the context of considering the phenomenon of selfies is found, oddly enough, with the image of a mime. Marcel Marceau with his pantomime «In the Mask workshop» today refers us to the cultural context of social networks and selfies. Caught among various masks, the hero of the performance tries on some of them: he rapidly changes them, moving from the mask of joy to the mask of sorrow and back. However, one mask seems to be «stuck» on his face, as if it is fused with him. Unable to tear her away from her face, the hero is in despair, and this despair may be caused by the fact that the mask reveals the essence of the character, demonstrates that she is not really a mask now. A similar motive is found by researcher A.V. Gasilin in the context of considering the Vendetta mask. [14] This mask is remembered mainly due to the frightening, then mysterious smile that changes its emotional context depending on the circumstances. She discovers, as demonstrated by the mime Marcel Marceau, then sorrow, then joy, then aggression... Static and frozen, the mask, however, changes and shows its different facets.

The mask is ultimately endowed with subjectivity, ceasing to be just a mask, and becoming an independent character. The image captured in the process of self-photographing also

¹ Narcissism was excluded from the American edition of the Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, or abbreviated *DSM-5*), it is mentioned there exclusively as a symptom of psychopathic behavior.

becomes an independent character: it often acts as an avatar in a social network, displacing the real image of a person. This mask is endowed with subjectivity and claims to become an operator of transgression, just as it happened in archaic cultures with funeral masks, which were a kind of symbolic divider between the world of the living and the world of the dead. The role of a kind of separator between the real world and the media world is claimed by the selfie with its attempts to represent the «I» that escapes in the media space. However, these attempts do not seem to lead to success: the selfie, being a prosthetic extension of the media space, becomes not a divider, but a substitute for the real, the very instance through which the imaginable from the real world undergoes disappearance and elimination.

At the same time, it seems important to say how this very «Self», to which we inevitably appeal in the context of the representation of a person in the media space, was conceptualized. One of the most famous attempts belongs to J. Lacan, who manifested that the «Self» is a function of the imaginary. And it was precisely in the exit of a person from an element of some typicality through an appeal to the Symbolic space that he saw a constitutively human attribute. In his theory, some intermediary — a machine or medium — will become the most important element with which it will be possible to appeal to the «Self» of a person. «The machine embodies the symbolic activity of a person in the most radical way», [15, 109] he bequeaths, thereby forcing us to turn to the machine as the means by which, in general, a person begins to reproduce his own identity and attempts to understand himself.

The «mirror stage» of J. Lacan, introducing the subject into some imaginary order, becomes one of those catalysts through which the acquisition of the «Self» is possible. The conflictual nature of dual relations reveals itself in this context: the child's interest is aroused not only by the representation of the real,

that is, the image of the person himself performing a set of certain actions, but also by a mirror image, which is an invitation to perform in a certain world—a double of the real with the help of an intermediary in the form of a mirror. Paradoxical kinship in this context, it seems, will be found precisely with the media and the media space: entry into it for a person in some sense is a duplicate of the «mirror stage» for a child.

Henri Vallon, who believed that a mirror helps a person to find their own identity, emphasized that a child looking in a mirror for the first time turns out to be extremely interested in what he saw, tries to follow his own image and devote a long time to observing it. [16] This amazing process of recognizing oneself in the mirror is also demonstrated, as it seems, by the example of a person joining a social network, which is a kind of iteration of the mirror. The media mirror claims to be extremely lifelike, obviously only simulating it. In a system of multiple images on a television screen, there is often a risk of losing one's own identity rather than gaining it, as was the case with an ordinary mirror. Television is gaining a set of statistical parameters and seeks to anthropomorphize it, bring it closer to the human image, and therefore we often tend to believe that we see ourselves or our improved version on this screen.

«Other people's eyes are looking out of my eyes», [17, 240] M.M. Bakhtin states in the essay «Man and the Mirror», stating, among other things, the excess of the Other in the mirror image. The external turns out to be what displaces the internal, the figure of the Other becomes the one to which a person obsessively returns and to which he is equally obsessively oriented. A person does not look at the world with an inner eye, but with an external eye, an alien and alien gaze: in the end, the mirror image becomes for him the apotheosis of the presence of the figure of Another, ultimately displacing the inner, displacing the very «Self».

This very reflection in the mirror or the media representation of a person does not tell us, as noted above,

about the person himself, but only manifests the figure of an alien Other. An intermediary in the form of media becomes a kind of surface against which attempts at introspection and confession inevitably break, as they would break against some obstacle. A video camera conceptualized by J. Baudrillard is like one that is constantly in our head, watching us in the form of «Self» — hybrid and diffuse, which turns out to be unable to distinguish this «Self» from «not-Self».

A person who found himself in the media space not only as an observer of what is happening, but also as a direct participant, became a figure whose actions were instantly relayed via live communication channels. His «Self» has been bizarrely transformed, and all attempts at self-presentation have lost their confessional, turning into a series of references to Another, watching through his eyes what is happening. Some media «Self» turns out to be marked by this very informational traumatism of the postmodern culture: it seems impossible to find the person himself in it, the mask that replaced the human face declares itself in this context, as well as in the context of attempts to appeal to the real, not some «transcendental signified» declares itself, but its trace, a series of self-references.

References

1. *Fuko, M.* Slova i veshhi. Arheologija gumanitarnyh nauk. Glava 9. Chelovek i ego dvojniki. Chast' 8. Antropologicheskij son // M.: Progress, 1977. In Russian.
2. *Fuko, M.* Interv'ju s A. Bad'ju [Jelektronnyj resurs] <https://theoryandpractice.ru/posts/5556-cheloveka-na-samom-dele-ne-sushchestvuet-mishel-fuko-o-tom-chto-takoe-psikhologiya> (Accessed 02. 01. 2022). In Russian.
3. *Bodrijar, Zh.* Pochemu vse eshhe ne ischezlo? [Jelektronnyj resurs]. <https://syg.ma/@alesya-bolgova/zhan-bodriiar-pochiemu-vsie-ieshchie-nie-ischiezlo> (Accessed 02. 01. 2022). In Russian.
4. *Derrida, Zh.* O Grammatologii. // Chast' pervaja. Pis'mo do pis'ma. // M. Ad Marginem. Moskva, 2000. In Russian.

5. *Luman, N.* Tavtologija i paradoks v samoopisanijah sovremennogo obshhestva // Sociologos. M., 1991. S.194—217. In Russian.
6. *Epshtejn, M.* Postmodernizm v Rossii. // Razdel 1. Obshhie zakonomernosti. Informacionnyj vzryv i travma postmoderna. // M. Azbuka, Azbuka-Attikus, 2019. In Russian.
7. *Martynov, K.* Vek pisatelej: tekst i pis'mo v novyh media. // Logos. Tom №2 (104), 2015. S. 1—12. In Russian.
8. *Manovich, L.* Jazyk novyh media. Ad Marginem press, 2018. In Russian.
9. *Burd'e, P.* O televidenii i zhurnalistike. M.: Fond nauchnyh issledovanij «Pragmatika kul'tury», Institut jeksperimental'noj sociologii, 2002. In Russian.
10. *Debor, G.* Obshhestvo spektaklja. M.: Logos, 2000. In Russian.
11. *Bodrijar, Zh.* Vojny v Zalive ne bylo. [Elektronnyj resurs]. <https://syg.ma/@exsi-exsistencia/zhan-bodriiar-voiny-v-zalivie-nie-bylo> (Accessed 02. 01. 2022). In Russian.
12. *Lash, Ch.* The Culture of Narcissism. New York: Warner Books, 1979. In Russian.
13. *Bodrijar, Zh.* Amerika. M. Vladimir Dal', 2000. In Russian.
14. *Gasilin, A.V.* Mezhdu komiksom i protestom. Genezis anonimnoj identichnosti v sovremennyh media // Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury. 2021. №3 (44). S. 18–34. In Russian.
15. *Lakan, Zh.* Seminary. Kn. 2. «Ja» v teorii Frejda i v tehnikе psihoanaliza (Seminar. Kn. II. 1954/55). M.: Gnozis, Logos, 2009. In Russian.
16. *Wallon, H.* Comment se developpe chez l'enfant la notion du corps propre // Enfance. Tome 16 n1—2, 1963. Buts et mthodes de la psychologie. pp. 121—150.
17. *Bahtin, M.M.* Avtor i geroj. K filosofskim osnovam gumanitarnyh nauk. — M. Azbuka, SPb., 2000. In Russian.

**ПЕРЕВОДЫ /
TRANSLATIONS**

ЛЮ ЮЭДИ¹

¹ Лю Юэди — профессор Института философии Китайской академии социальных наук, приглашенный научный сотрудник программы Фулбрайта, делегат по особым поручениям Международной ассоциации эстетики, помощник генерального секретаря Китайского эстетического общества, главный редактор журнала «Эстетика». Среди его публикаций: «Эстетика жизни», «История аналитической эстетики», «Теория современного искусства», «Эстетика в повседневной жизни», «После конца искусства», «История визуальной эстетики», «Современные исследования китайской эстетики», «Безграничные пейзажи», «Мир плоский и красивый», «Субверсивные стратегии в современном китайском искусстве», «Эстетика повседневной жизни: Восток и Запад» и «Живая эстетика и художественный опыт» (признана в качестве оригинального сочинения в списке «Три сотни»). Он также является главным редактором трех известных книжных серий: «Эстетика и искусств», «Эстетика и искусствознание» и «Эстетика повседневной жизни», а также книги «Интервью с международными эстетиками». Кроме того, он перевел пять книг, в том числе «Лекции и беседы по эстетике, психологии религиозным убеждениям» Людвиг Витгенштейна и «Искусство его объекты» Ричарда Воллхейма, опубликовал более десяти статей на английском языке в *Journal of East-West Thinking* и курировал художественные выставки в галереи и музеи, включая Национальный художественный музей Китая, член Международного редакционно-го совета AU, э-почта: liuyd1217@sina.com Данные оригинальной публикации: Yuedi, L. Contemporary Chinese Living Aesthetics and Contemporary Chinese Art History // *Contemporary Aesthetics. Special Volume 6* (2018). *Aesthetic Consciousness in East Asia* (electronic edition): https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol0/iss6/. March 13, 2018.

ЭСТЕТИКА СОВРЕМЕННОГО КИТАЙСКОГО БЫТА И ИСТОРИЯ СОВРЕМЕННОГО КИТАЙСКОГО ИСКУССТВА

Перевод с английского оригинала Лю Сюечжэня¹

Научная редакция С. А. Дзикевича²

Абстракт

Живая эстетика понималась большинством китайских ученых как способ соединить живой мир и текущую эстетическую деятельность. В этой статье рассматривается современное китайское искусство с точки зрения нового мышления живой эстетики. Мы диахронически опишем исторические отношения между эстетикой и искусством, а также попытаемся синхронически рассмотреть теорию, связывающую живую эстетику и современное китайское искусство друг с другом.

Ключевые слова

Современное китайское искусствознание; эстетика повседневности; эстетика жизни; эстетика жизни элиты; эстетика жизни; проявления неокитайского в искусстве; политическая эстетика жизни.

Введение

Эстетика жизни (生活美学, Sheng-huo-mei-xue) понималась большинством китайских ученых как способ соединить живой мир и текущую эстетическую деятельность. Эстетика жизни выступает за то, чтобы эстетика вернулась к жизни, исследовала бы эстетическую ценность живого мира, повы-

¹ Лю Сюечжэнь — аспирант кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, э-почта: Liu_XueZhen@outlook.com

² С. А. Дзикевич — главный редактор АУ, доцент кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, научный руководитель аспиранта Лю Сюечжэня, э-почта: aesthesis@philos.msu.ru

шала бы эстетическое качество повседневного жизненного опыта и стремилась бы содействовать благополучию. «Сегодня, вторя призыву мировой эстетики к межкультурному повороту, китайская эстетика пытается присоединиться к глобальному диалогу и, благодаря присущей ей живой эстетике, обнаруживающейся в „неокитайскости“, внести важный вклад во взаимопроникновение китайской и западной эстетики». [1] Эстетика жизни считается важным прорывом в эстетике, и в настоящее время теперь она получает целостное развитие в китайской мысли XXI века.

Начиная с 1950-х годов, между современным китайским искусством и эстетикой жизни сформировались уникальные в своей основе отношения. В этой статье обсуждается современное китайское искусство с точки зрения нового мышления эстетики жизни. Мы диахронически опишем исторические отношения между эстетикой и искусством, а также попытаемся синхронически рассмотреть теорию, связывающую живую эстетику и современное китайское искусство. Независимо от исторического описания или теоретического анализа, ключевым словом является «живое» (生活, shenghuo). В китайском языке процесс жизни, или sheng-huo, не означает жизни в значении zoē, что выражает непосредственную реальность жизни, общую для живых существ, но оно похоже на bios, что фиксирует форму или способ должествующей жизни индивида, группы. [2]

В классической китайской культуре существует естественная, тонкая связь между жизнью и 美 (красотой, начиная от «вкуса» в значении взаимосвязанных чувств до очищенного эстетического восприятия), и 艺 (искусством, начиная от обобщенных Шести искусств в конфуцианском контексте до чистого искусства в сегодняшнем значении). На самом деле, классическая китайская эстетика — это своего рода живая эстетика. Это означает, что культура и искусство современного Китая по-прежнему включены

в традицию живой эстетики и никогда не будут исключены из нее, поэтому изучение истории китайского искусства с точки зрения живой эстетики вполне правомерно.

Политическая живая эстетика, предмодернизм, реализм

1978 год стал началом китайского современного искусства. Из-за политической ситуации и культурного отделения от Советского Союза, начавшегося в середине двадцатого века, китайскому современному искусству было трудно принять современность. В то же время оно не могло продолжать художественные исследования модернизма, начатые в начале века. Таким образом, исторические условия были полностью домодернистскими.

С 1950-х до 1980-х годов китайское искусство всецело представляло собой реализацию концепции социалистического реализма, особенно в период Культурной революции, которая стала пиком всеподавляющего реализма с китайской спецификой. Из-за беспрецедентного культурно-стандартизирующего воздействия Культурной революции китайское искусство могло изображать только лидеров, среди которых доминировали образы Мао Цзэдуна, а также участие рабочих-крестьян-солдат, в аспекте их участия в революционном движении. Эти образы преувеличены до «возвышенных, благородных и совершенных» и помещены на фон «красный, выделенный и яркий».[3] Подобные исторические портреты являются специфической промежуточной формой, располагающейся между портретом и исторической живописью, потому что эти персонажи должны были быть помещены в исторические обстоятельства и действия, чтобы подчеркнуть практическое значение революции.

Кредо «искусство из жизни, но вне жизни» происходит из «Речи на Яньанском Форуме литературы и искусства»,¹ в которой, с одной стороны, искусство, источником которого является жизнь, было выделено не просто как копия

¹ *Яньань* — территория Китая, где находилось во время японской оккупации во время Второй мировой войны руководство Коммунистической партии Китая (КПК) во главе с Мао Цзэдуном. Оттуда осуществлялось руководство как антиоккупационной борьбой, в частности, действиями Народно-освободительной армии Китая (НОАК), так и организационно-политическая координация всей деятельности партийных организаций КПК. Неотъемлемой частью этого было и идеологически-политическое руководство деятельностью партийных организаций и их отношениями с непартийным активом и политическими процессами вне партии, которые позволили бы партийной линии возобладать в обществе. Следует заметить, что принципы политической деятельности КПК, в том числе и в идеологической области были выкристаллизованы именно в яньаньский период. Именно в это время сформировалась характерная национально-культурная специфика китайской версии марксизма как политической теории и китайская версия коммунистического строительства как политической практики. Они явно реферировали к традиционному культурному самосознанию Китая. Так, например, одна из политических кампаний КПК достаточно позднего времени, связанная со смещением и развенчанием одного из героев освободительной борьбы маршала Линь Бяо получила для своего фундирования название *«Борьба с Линь Бяо и Конфуцием»*, и действительно, включала в себя элементы антиконфуцианской риторики; политические и экономические меры по экстренной индустриализации получили образное название *«Большого скачка»*, реферлируя не только к обычной экономической динамике и темпам хода социальных процессов, но и, например, к культуре традиционной китайской борьбы кунг-фу, где медленные сконцентрированные движения сменяются резкими разящими выпадами, приносящими победу, и, в том числе приняты и высокие и мощные скачки, необходимые для того, чтобы занять лучшую и выгодную позицию, позволяющую в итоге одержать победу в схватке. О яньаньском периоде деятельности руководства КПК см., например: *Владимиров, П. П.* Особый район Китая. 1942—1945. М., 1973. Здесь и далее постраничные сноски принадлежат научному редактору перевода. — *С.Д.*

и дубликат жизни, а как совершенное слияние жизни и искусства, а с другой стороны, произведения искусства были определены как более концентрированные, более типичные, более идеальные, чем повседневная жизнь. С точки зрения сегодняшнего дня, это своего рода политическая эстетика жизни с китайской спецификой. Она напрямую восприняла теорию искусства Чернышевского, русского демократа, а также косвенно имела подтекст местной живой стилизованной эстетики. Руководствуясь этими эстетическими принципами, «художник должен проживать каждый момент своей жизни в боях (политической борьбе), и брать наблюдения и опыт в каждый момент своей жизни», и первым ожиданием художника является «дух социализма в его работе». [4]

Интересно, что теория искусства Чернышевского, которого нельзя причислить к значительным фигурам в истории мировой эстетики, стала общепризнанной эстетической доктриной в китайской теории и практике искусства. Основная концепция его теории, заключавшаяся в том, что красота есть жизнь, считалась нормой: «Все, в чем мы видим жизнь, которая должна быть по нашему разумению, есть красота; все, что показывает жизнь или напоминает нам о жизни, есть красота». [5]

В первой части его теории есть два знаменитых прогрессивных концепта: «красота — это жизнь» и «жизнь, которая должна быть», последнее означает, что красота показывает жизнь и напоминает нам о жизни под углом зрения создания и принятия искусства.

Искусство социалистического реализма абсолютно соответствует этим четырем доктринам: 1) красота есть жизнь — это самое существенное требование, и оно требует, чтобы искусство отражало реальную жизнь; 2) красота есть жизнь, которая должна быть, является более высокой, и это должно решать проблему того, какой образ жизни должен отражаться; 3) красота должна показывать жизнь, требуя от художников отражать образ жизни, который они добровольно ведут;

и 4) красота должна напоминать нам о жизни, то есть зрители могут быть свидетелями жизни в произведениях искусства. Таким образом, концепция «красота — это жизнь» все-сторонне определила суть и атрибуты искусства китайского социалистического реализма. Литература и искусство должны служить политике, и в китайском реализме это было преобразовано, чтобы служить и быть принятым рабочими, крестьянами и солдатами, и в конечном итоге стать политическим оружием в их жизни. Концепция «красота — это жизнь» заключается в стремлении показать, что живое — это учебник искусства, и в то же время подчеркнуть необходимость судить о феномене жизни. Таким образом, жизнь, показанная в искусстве китайского социалистического реализма, — это жизнь по выбору, а предшествующая идеология вмешивается как в жизнь, так и в искусство.

Эта концепция искусства соответствует европейской теории репрезентации, согласно которой искусство представляет мир, поскольку она требует, в частности, чтобы масляная живопись «изображала предметы такими, какие они есть в природе, и такими, какими их видели наши глаза». [6] Главное, чтобы зрители видели не родственный эскиз, великолепные мазки и красивую картину, а живых людей и их настроение. В результате ориентации на эту теорию упрощенного материализма, мы видим в китайском искусстве того времени в основном политизированную жизнь. Это объясняется тем, что повседневную жизнь, связанную с человеческой природой, трудно изобразить под давлением политического сознания. Напротив, почти все произведения искусства непосредственно окрашены в цвета эстетики политической жизни, в основном это социальные темы, от революционной деятельности до производственных процессов; даже собственно частная жизнь, как, например, семейная жизнь, политизирована.

Так, на политическом плакате времен Культурной революции, имеющем внешний облик народных новогодних

картин, улыбающаяся семья из пяти человек фактически представляет собой интерпретацию слов, написанных в верхней части плаката: «Председатель Мао приносит нам счастливую жизнь».¹

Настоящий поворот в китайском современном искусстве произошел в рамках реализма, без особой роли иностранного влияния. В то время масляная живопись, несомненно, занимала доминирующее положение. После окончания Культурной революции в Китае художники масляной живописи, испытывая глубокое влияние прежних традиций, начали создавать новые произведения. Спротивляясь тематике культурной революции, в китайском искусстве ненадолго появились так называемое «искусство шрама», обвиняющее культурную революцию в качестве своей темы, и народное искусство, обращенное к родной культуре. Интересно, что в отношении стилевой ориентации первое легко сочеталось с эстетизмом неполитического содержания, а второе — с натурализмом неполитической формы.

Однако эти художественные приливы и отливы вскоре исчезли, и искусство быстро стало искусством манерного реализма и реалистического маньеризма. С тех пор большего успеха добилась неоклассическая масляная живопись академической генеалогии, а затем так называемое искусство «живого потока», хотя оно и не освободилось от официального содержания. В искусстве живого потока наиболее глубокое влияние оказала «Тибетская серия» Чэнь Даньцина. «Тибетская серия» отвергает содержание-драматизацию и форму-красоту традиционного реализма и создает непосредственные копии образов жителей Тибета на картинах, завоевывая зрителей своей глубокой культурной силой и естественностью. Классическая работа «Отец» Ло Чжунли

¹ См. для большинства приводимых в тексте примеров иллюстрации в конце текста, предоставленные автором. — *AU*.

возвращается к народному искусству и представляет стиль фотореализма американского искусства. Она представляет лицо отца, который несет на холсте перипетии тысячелетней китайской культуры, заменяя политическое мышление культурным размышлением. Хотя эти произведения неореализма первоначально имели успех и вернули традицию реализма к действительной жизни, прогресс и инновации в искусстве указывают на то, что модель реализма неизбежно придет в упадок.

В качестве концепции искусства, требующей, чтобы искусство изображало типические образы в типических обстоятельствах, я здесь приведу два наиболее типичных примера социалистического реализма: произведение народного искусства, созданное массами, и произведение художника. В период Культурной революции наблюдался бум искусства, изображающего массы, восхваляющие Культурную революцию. В одном из произведений (упоминавшемся выше. — *Пер.*), политическом плакате с чертами картины на новогоднюю тему и современного календарного плаката, родители собираются за столом вместе со своими детьми, и их улыбки показывают счастливую жизнь. Более того, надпись безымянного художника в верхней части плаката полностью раскрывает тему: «Счастливая жизнь, которую подарил нам председатель Мао». Это наводит на мысль, что счастье семьи исходит от лидера Мао Цзэдуна, чья фотография была помещена в центральное место за семьей в качестве фона. Другой пример — картина «Тяньаньмэнь», написанная Сунь Цыси в 1964 году. Тема этой картины, конечно же, снова счастливая жизнь, и она представляет собой «фотографию» трех поколений крестьянской семьи, стоящих на Тяньаньмэнь.¹ Центральное место на картине занимает дед, и, согласно мужским шовинистическим представлениям того времени, на картине нет бабушки. Однако настоящим отцом этой счастливой семьи является не дед, а Мао Цзэдун, изображенный на портретах председателя Мао на заднем

плане картины. На фоне большой страны, где живет эта маленькая семья, справа — гвардейцы Народно-освободительной армии, слева — демонстрации этнической солидарности, а голубое небо и белые облака — символ коммунизма в будущем.

Эстетика элитной жизни, просвещение современности и модернизм

После упадка социалистического реализма китайское современное искусство по-прежнему развивалось в собственной эстетической логике, пытаясь найти новое направление художественного творчества в рамках реализма. Но настоящее влияние на современное китайское искусство оказала внешняя сила. Как важное «иное», современное искусство Запада оказало сильное влияние на китайское новейшее искусство. Начиная с художественного движения «Новая волна» в 1985 году и заканчивая выставкой современного искусства в Китае в 1989 году, современное искусство стало практически единственным ориентиром для китайских авангардистов, а также оказало важное, необратимое воздействие на все виды искусства и его представителей.

Хотя представления модернизма все еще доминировали в дискурсе, китайское авангардное искусство уже вышло на сцену исторического контекста. Важной социальной особенностью этого исторического этапа стало то, что художник как личность начал отделяться от нации и принимать свою независимость от национальной идентичности. Сформировалась модель дуалистической оппозиции между элитарной и массовой культурой. В то время философия субъективности германского философа Иммануила Канта

¹ *Тяньаньмэнь* — площадь в центре Пекина, где затем неслучайно произошли эпохальные и знаковые выступления против негативных сторон предшествующего периода в 1989 году. — С.Д.

была положена в фундамент китайской современности.

Как форма рационального обоснования освобождения чувств, эстетика распространилась по Китаю, и эстетическая рефлексия обрела популярность. Художников вдохновляло стремление к художественной автономии и эстетическому сознанию. 1980-е годы имеют особое значение для современной китайской культуры, и современность получила свое возрождение в Китае. Призыв заменить эстетическим воспитанием религиозное в движении Четвертого мая продемонстрировал уникальные характеристики китайского пути строительства современности. Но оно никогда не сталкивалось с религиозными вопросами, как это было в Европе, а столкнулось с проблемой эстетической современности, прежде, чем столкнуться с социальной модернизацией.

Задача модернизации в Китае еще не решена. В сложных условиях современности китайское искусство продолжало свою традицию, но от него требовалось нести светскую спасительную функцию. В 1980-е годы модернисты рассматривали себя в первую очередь как социальных законодателей, в художественных кругах сформировалась особая сфера и система культуры самодисциплины. Поскольку эстетический модерн стал проводником социального модерна, эстетическая и художественная функция, как противодействие политической идеологии, смогла получить повышенное внимание в эпоху реформ и открытости. В этой исторической ситуации на сцену вышло современное искусство, которое сначала непосредственно ассоциировалось с эстетическим модерном, а затем образовало с ним более тонкую комбинацию.

Авангардное искусство постепенно возникло одновременно с другой разновидностью контрэстетического отношения. Китайский авангард появился в то время, когда европейский авангард уже угасал, превращаясь в поставан-

гард, потому что он (китайский авангард - *Пер.*) сначала выступал против политической идеологии, а затем столкнулся с вызовом рыночной идеологии. Рыночная система — это то, чему европейский авангард хотел дать отпор; парадоксально, но китайские авангардисты, поскольку политический поп все больше и больше становился заговором рыночной системы, отказались от роли законодателя и стали живыми интерпретаторами самих себя. Произошла внутренняя трансформация художественного творчества из публичного пространства в частное, и на данный момент открытое частное пространство постепенно возвращается в некое смешанное пространство публичного и частного.

С точки зрения истории искусства, художественные инновации появились за пределами реализма еще до художественного движения 1985 года. «Весенний снег», написанный известным художником У Гуаньчжуном в 1979 году, означал весну китайского современного искусства. В том же году его статья «Красота формы живописи» вызвала сильный резонанс в художественных кругах. В этой статье он подчеркнул, что искусство с «правилом красоты формы» является истинным «искусством», и прямо поставил под сомнение доминирующее искусство репрезентации. [7] Эта статья вызвала большие дебаты об уточнение языка. Теории искусства, обсуждаемые в этих дебатах, были теми, которые мы упоминали ранее, самодисциплина искусства и эстетическое очищение. Интересно то, что эта дискуссия о форме в действительности была отказом от формализации в китайском контексте и была окрашена противостоянием традиционной идеологии и искусству мейнстрима.

С приливом современного художественного движения, талантливые художники вышли из художественного движения 1985 года, отбросив национальную опеку над настоящей идентичностью, и попытались выполнить социальную ответственность современности по духу и темпераменту.

Они выступали за построение гуманизма в своем искусстве и называли себя культурной элитой. Они утвердили так называемую рациональную живопись в качестве доминирующего вида искусства и оттеснили то, что можно назвать живым потоком утверждения иррационализма на второй план, хотя оба понимания искусства получали признание элиты. Поэтому не только в собственных глазах, но и в глазах других историческая ответственность, которую несли эти художники, уже выходила за рамки собственно искусства; эти художники пытались стать законодателями современного китайского общества и реализовать просветительскую современность в Китае вместе с гуманистической интеллигенцией.

Ведущие участники художественного движения 1985 года указывали, что это движение — это своего рода китайский гуманизм.¹ Я думаю, что у этих гуманистов были идеалы и амбиции. Это делало сильной их позицию. Однако вскоре они изменились и превратились в своего рода циников. [8] Художники того времени, принимали ли они реализм или сюрреализм, изо всех сил старались выразить некое философское кредо в своем живописном языке. Именно это было подвергнуто критике как преобладание мысли над средствами, содержания над формой. Однако после 1990-х годов китайское искусство не выполнило пол-

¹ Здесь мы должны обратить внимание на содержательную и точную самоидентификацию, а позже и общепринятую идентификацию описываемых культурных процессов, зафиксированного специальным классификационным термином «*Второе Просвещение*». Под *Первым* Просвещением в Китае понимаются процессы проникновения западной культуры в Поднебесную на рубеже XIX и XX веков, под *Вторым* Просвещением — проникновение в Китай современных западных идей, начиная с конца 1970-х и начала 1980-х годов. - С.Д.

ностью задачу просветительского модерна; радикально настроенные художники стали принимать идеи постмодернизма, положив начало альтернативной художественной практике «де-Просвещения».

Вслед за культовой Выставкой современного искусства Китая художники, далее, выдвинули лозунг «очищения гуманистического духа». [9] Бегство от возвышенного стало обычным выбором, и художники постепенно деконструировали грандиозный нарратив рациональной живописи. В этот поворотный момент противостояние классического и современного искусства было самым важным, что кардинально отличается от гибридного напряжения между модернизмом и постмодернизмом в 1990-е годы.

По мнению этих художников, отношения между классикой и модерном не такие уж напряженные, «на самом деле, „классическое искусство“ и „современное искусство“ имеют одинаковое происхождение языка... /.../ ...мы должны преодолеть зависимость искусства от гуманизма, выйти из поиска смысла искусства и обратиться к решению проблем собственно искусства». [10] Художники глубоко сожалели о том, что их длительная художественная трансформация с 1980 по 1990 годы ограничилась превращением из рационалиста с благородным духом в «человека без веры, человека культурного нигилизма». Это — реальное доказательство смены ролей на протяжении жизни двух поколений.

Это означает, что это поколение художников сознательно отказалось от роли просветительской элиты и переключилось на роль профессионального производителя искусства. Они предпочитали не нести в искусство что-либо, помимо самого искусства и считали, что искусство — это всего лишь игра. Таким образом, китайские современные художники превратились из законодателей народного просвещения в интерпретаторов собственной жизни. В то же время они как личности стали полностью независимы от национальных ограничений, но также отделились от масс. Они стали

обычными людьми, сосредоточенными только на личной жизни. Своеобразная эстетика повседневной жизни приоткрыла свою завесу, которая в корне противоположна эстетике жизни элиты.

Эстетика повседневной жизни, постмодернизм и «контемпораризм»

В 1990-е годы, с проникновением постмодернизма, концепция эстетики, созданная в 1980-е годы, начала разрушаться в континентальном Китае. В то же время китайское современное искусство постепенно интегрировалось в процесс глобализации, и его становление было связано не только с его внутренним состоянием, но и с новой тенденцией международного искусства. Постмодернистское искусство неуклонно становилось мейнстримом и вступило в определенную степень интеграции и конфликта с предшествовавшим модернизмом. Можно даже сказать, что в чередовании реализма, модернизма и постмодернизма китайский современник за очень короткое время пережил сотни лет истории западного искусства, и эти художественные традиции по-прежнему сосуществуют в Китае.

С начала 1990-х годов в Китае официальное искусство, академическое искусство и авангардное искусство сформировали структуру из трех потоков одновременно.

Социальная причина этого лежит глубоко в радикальном изменении самой китайской культуры. От культурной интеграции (политическое доминирование) к культурной дихотомии (элитарная культура отрывается от политики) и к «трем царствам культуры» (элитарная культура, массовая культура и народная культура), эта ситуация способствовала тройственному противостоянию и сосуществованию социалистического реализма, модернизма и авангардного искусства.

Это в наибольшей степени способствовало развитию китайского современного искусства. «Доминирование

большого» ушло навсегда. Теперь появилось нечто новое: с одной стороны, академическое искусство и авангардное искусство становятся гораздо ближе, академическое искусство становится эпатажным, а авангардное искусство получает поддержку от академии. С другой стороны, официальное искусство и авангардное искусство словно сговорились; современное авангардное искусство стало глобальным брендом культуры мейнстрима. Недавно созданный Институт современного китайского искусства вообрал в себя большинство авангардных художников с международным влиянием; они провели групповую выставку в Национальном художественном музее Китая. Кажется, что авангардное искусство прошлого поколения было музеефицировано в новую эпоху. С 1990-х годов в китайском современном искусстве существовало три вида мейнстрима. Первым был политический поп-арт, его направленность — сатирическая идеология. Вторым стал циничный реализм, его ориентацией было бегство от возвышенного. Третьим было сначала новое поколение, затем современное концептуальное искусство, перформанс и инсталляция; их основной ориентацией было возвращение к повседневной жизни. Если политический поп-арт был воспоминанием и заимствованием прошлой политической живой эстетики, то циничный реализм оказался однозначным отрицанием элитарной живой эстетики. Живопись неореализма сначала предложила новый путь возвращения к повседневной жизни; затем этот путь был полностью воплощен в различных медиа современного искусства. В широком смысле все эти три вида искусства были связаны с повседневной жизнью в том смысле, что политический поп-арт сопоставлял политическую жизнь и повседневную жизнь, циничный реализм восставал против элитарной жизни в пользу повседневной жизни, а современные формы искусства впоследствии рассматривали повседневную жизнь непосредственно как таковую. Эти три

вида искусства доминировали над тремя видами эстетики повседневной жизни.

Китайский политический поп-арт, взяв за образец американский поп-арт, объединил политическую идеологию и стиль поп-арта. Современный художественный критик Ли Сяньтин впервые точно охарактеризовал политический поп-арт: «После 1989 года художники художественного движения 1985 года отказались от серьезного метафизического подхода, обратились к политизированному поп-арту и взяли в руки знамя деконструктивизма. Они создали много работ на темы Мао Цзэдуна и другие политические темы в юмористической и шуточной манере». [11] Ван Гуаньи был одним из них. Когда он сопоставлял плакаты Культурной революции с логотипами всемирно известных брендов, критики неизменно находили, что это радикальная критика коммерческого общества через традиционную политическую критику. Однако сам художник воспринимал свою работу как пост-поп-арт, призванный решить проблему товарной экономики. Целью заимствования образов Культурной революции было высмеять и подразнить современную товарную экономику. В то же время это означало, что контекст китайского современного искусства сместился с политического языка на язык бизнеса. Политический же поп-арт как раз находился в процессе трансформации.

Циничный реализм был другой разновидностью художественного языка. Художники смотрели на реальность и жизнь цинично, презрительно и иронично. Эти художники абсолютно не верили в традиционные политические ценности. Они также больше не верили ни в какую новую систему ценностей, и они больше не могли позволить себе просветительскую роль спасения общества, а могли лишь быть верными своей собственной жизни и совершить какое-то ограниченное действие по спасению своего собственного существования. Таким образом, тривиальное чувство экзистенции оказалось реалистическим изображе-

нием состояния жизни художников. Фан Лицзюнь всегда с удовольствием описывал образы пекинского лысого человека, но в действительности раскрывал внутреннее состояние персонажей: переживание огромных перемен эпохи, и негативное циничное отношение к миру. Художники хотели избежать ощущения кризиса в эпоху перехода ценностей. В реальном же положении вещей персонажи на его картинах имели уникальную историческую ассоциацию с бродячей культурой и хулиганским юмором в китайской традиции.

Поскольку политический поп-арт и циничный реализм стали классикой китайского современного искусства, художественная ориентация с большей жизненной силой возвращалась непосредственно к повседневной жизни. Такое «искусство нового поколения по своей сути было отражением городской культуры и коммерческой культуры, и оно превратило идеализм авангардного искусства в секуляризм, основанный на личном опыте. Академические навыки и умеренные культурные установки стали буфером между противостоянием культур». [12] И этот вид искусства представлял собой магистральный стиль между центром и периферией. Этот путь включал два направления. Первый, академический путь, неореализм с его представителем Лю Сяодунем, считался новой школой искусства между классическим реализмом и местным реализмом и примером тактичного сочетания искусства новой волны и академического искусства. В их работах внутреннее и внешнее пространство недвусмысленно показывало значимость обычной жизни и было достоверной реальностью, отвергая любое вмешательство воображения, тем самым заставляя зрителей внимательно смотреть на реальность собственного существования.

Второй путь — это новое фигуративное изображение, представителем которого является Чжан Сяоган. Изображения в его серии «Большая семья — узы крови» имеют наи-

более характерный китайский тип в представлениях иностранцев. В этой серии работ сливающиеся веки, овальные лица, китайские туники, фотографии целой семьи точно соответствуют культурным представлениям иностранцев о «таком человеке». В графическом языке «старой фотографии и углеродной живописи действительно есть определенная эстетическая интенция китайских простых людей, такая, как подчеркивание общности и размывание индивидуальности, неявное и нейтральное, но поэтическое и т.д.». [13] На сегодняшний день эти два пути неореализма все еще привлекают многих художников для участия и изучения больше, чем политический поп-арт и циничный реализм.

Современное китайское искусство вступило в новую фазу глобализации, в которой либо новые литераторы предмодерна, современного абстракционизма или современное искусство постмодерна могут иметь свое собственное пространство. Мы могли бы обобщенно определить эту новую тенденцию разнообразия как «контемпораризм» в особом китайском контексте, потому что предмодерн, модернизм и постмодернизм интегрированы в специфическую китайскую художественную практику современного характера. [14] Следует отметить, что в настоящее время в Китае экспериментальное искусство уже вырвалось из рабства станковой живописи и устремилось в новый мир концептуального искусства, перформативного искусства, искусства инсталляции и так далее.

Судя по тому, что можно было увидеть на выставке молодых художников «Сделай громче» в сентябре 2010 года, современная форма искусства молодежной культуры действительно подчеркивает тенденцию возвращения к жизни. Есть три вида этого. Первый заключается в определении повседневной жизни как искусства и является обновлением сложившегося дадаизма. Этот вид искусства требует от участников «прямо сделать жизнь искусством, потому

что жизнь сама по себе и является искусством». Например, молодой фотограф подбирает бытовой мусор в пригороде с разрушенными домами, делает фотографии и приводит это в состояние искусства. Второй вид — отрицать искусство в жизни, как, например, арт-группа, организовавшая коллективную деятельность под названием «Забудь искусство». В одной из своих художественных программ, «Баный центр Лонгкуан», художественная группа превратила баный центр в произведение искусства, но надеется, что все участники забудут, что они находятся в произведении искусства. Третий, более концептуальная, заключается в том, чтобы приравнять повседневную жизнь к искусству, например, работа «Что нам нужно каждый день», созданная молодым художником в течение двух месяцев. В этой работе художник закончил произведение с идеей на каждый день, благодаря чему он ощутил, что сама жизнь стала скульптурой. Приводя в пример эти последние работы, мы не хотим сказать, что эти художественные исследования успешны, а хотим сказать, что китайское современное искусство вступило на более открытый путь подлинно современного характера. Мы с нетерпением ждем их будущего.

От отражения жизни к улучшению жизни и возвращению к жизни

От эстетики политической жизни до эстетики жизни элиты и эстетики повседневной жизни, от реализма до модернизма и контемпорари; мы уже видели, что за тридцать лет китайского современного искусства существовало три вида режима жизни: отражение жизни, модернизация жизни и возвращение к жизни.

Для так называемого отражающего режима жизни реализм является соответствующим искусством. Социалистический реализм с китайской спецификой достиг своего крендо в искусстве Культурной революции и все еще имел влияние в начале 1980-х. Теория этого отражающего режима

жизни лежала в основе теории реализма о том, что красота — это сама жизнь. Но в художественной практике мы видели, что не все, а только политизированное живое может стать объектом реализма. Политизированная жизнь имеет характеристики не будничной жизни, она политизирована от содержания к теме. Таким образом, это так называемая эстетика политизированного быта, отраженная в концепции эстетизированной политики немецкого эстетика Вальтера Беньямина.

Для так называемого обновляющегося образа жизни модернизм является соответствующим ему видом искусства. Некоторые виды реалистического искусства с современными характеристиками также обычно включаются в его сферу. Теорией этого модернизирующего режима жизни является эстетизм. Это связано с тем, что, согласно концепции неутилитарности эстетического отношения Канта, искусство всегда находится за пределами жизни, обладает собственной автономией и даже отрицает, отвергает и ниспровергает повседневную жизнь. В этом смысле философ Теодор В. Адорно предложил современную эстетику автономии искусства, что действительно соответствовало художественному мышлению эпохи. Согласно этой тенденции, отрицание искусством повседневной жизни стало законом, а элитарная жизнь, которую оно хочет показать, также является своего рода небудничной жизнью, поскольку этот вид жизни приобрел форму эстетической утопии в китайских произведениях искусства.

Так называемый режим возвращения к жизни является общим стремлением различных видов искусства контемпораризма. Теория этого режима — эстетизация, а именно сочетание эстетизации повседневной жизни и рутинизации эстетики. Согласно этому режиму, повседневная жизнь — это рутинизированная жизнь, а не политизированная или элитарная. Таким образом, этот вид современного искусства можно назвать настоящей эстетикой повседневности.

В определенном смысле, этот вид эстетики отвергает традиционный неутилитаризм и получает основную ориентацию образа жизни масс, а также показывает новый аромат культуры современного Китая. Сравнение между этими тремя видами художественно-жизненного стиля иллюстрируется следующим образом:

Виды искусства	Отношения между искусством и жизнью	Природа жизни	Направление искусства в истории искусств
Реализм	Искусство отражает жизнь	Нерутинизация политической жизни	Политизированное
Модернизм	Искусство отрицает жизнь	Нерутинизация элитной жизни	Эстетически утопизированное
Контемпораризм	Искусство возвращается к жизни	Рутинизация повседневной жизни	Стилизирующее жизнь масс

Неокитайское искусство в направлении эстетики жизни

Используя рамки предмодерна, модерна, постмодерна для объяснения истории современного китайского искусства, мы можем обнаружить, что оно создано в контексте Запада. Конечно, диахроническое накопление в этих трех исторических периодах синхронно появляется в современной китайской культуре. Это накопление близко к идентичности коллективного бессознательного в психологии Карла Г. Юнга. Фактически, эти три вида художественной концепции могут найти множество последователей в современном

культурном контексте. Более того, вышеприведенное описание всегда пытается уловить два основных момента: прератности искусства и эволюцию эстетики, а также их историческое взаимодействие и взаимосвязь.

Однако в условиях западной системы ценностей китайский модернизм неизбежно станет однопорядковым западному модернизму, как писал Артур К. Данто в книге «Форма художественных прошлых: Восток и Запад». [15] Так ли это? Когда мы используем эти заимствованные слова для объяснения китайского искусства, это больше похоже на навешивание ярлыков на китайское искусство. Более того, китайские характеристики китайского искусства заключаются не в том, как они обозначены, а в том, какие китайские характеристики действительно скрываются за ярлыком. Как мы должны говорить о них своими словами? В последние сто лет казалось, что школы теории искусства могут быть предложены только на Западе. В более пессимистичном представлении теория на Западе, а практика на Востоке также была общепризнанной. Редко существовала теория искусства, которая действительно объясняла бы китайское искусство.

Благодаря диалогу и общению между Востоком и Западом, проблема современного китайского искусства в основном сосредоточена на присущем ему двойном напряжении: одно из них — напряжение между глобальным и локальным, другое — напряжение между модернизмом и постмодернизмом. Эти две проблемы также являются тем, что в современном китайском искусстве привлекает наибольшее внимание международных кругов эстетики. [16] Поскольку глобализация не равна вестернизации, европеизации и американизации, проблема, которую глобализация несет современному китайскому искусству, заключается в том, как китайские художники могут создать китайское искусство с китайской спецификой? Стремясь решить эту проблему, в своих статьях, опубликованных в Междуна-

ном ежегоднике эстетики 2009¹ и других изданиях, я выдвинул художественную концепцию построения неокитайскости, а эстетику жизни счел возможным рассматривать как одну из фундаментальных целей современного китайского искусства: построение из неокитайскости. [17]

Причина, по которой современное китайское искусство нуждается в реконструкции китайскости, кроется именно в отсутствии китайской идентичности. Тридцать лет современного китайского искусства с 1978 года по настоящее время можно кратко охарактеризовать как процесс от де-китаизации к ре-китаизации, а также как исторический процесс современного искусства от де-контекстуализации к ре-контекстуализации. Это связано с тем, что, под влиянием западного современного искусства, современное китайское искусство постепенно утратило свой собственный контекст, и теперь, под руководством самосознания, оно постепенно возвращается к своему собственному контексту. Интересно, что этот вид ре-китаизации или ре-контекстуализации произошел в эпоху глобализации.

Современное китайское искусство развивается все более синхронно с миром. В то же время все больше и больше раскрывается значение созидательной деятельности в Китае. Создавать произведения аутентичного китайского искусства — вот основное требование большинства китайских художников в наши дни.

Однако существуют различные пути построения неокитайскости в новом историческом контексте. Я могу лишь сказать, что возвращение к живой эстетике — самый практичный и короткий путь. Это потому, что так называемая живая эстетика может быть использована для нанесения ответного удара по традиционным концепциям автономии

¹ См.: Art and Social Change: International Yearbook of Aesthetics. Volume 13 / Ed. C. Carter. Beijing: Peking University Press, 2009.

искусства и может по-прежнему опираться на китайскую традицию.

В китайской классической культуре всегда существует традиция эстетизации жизни и рутинизации эстетики. С точки зрения китайской классической культуры, эстетика и искусство, искусство и жизнь, эстетика и жизнь, творчество и оценка, оценка и критика взаимосвязаны и представляют собой некую близость, лишенную барьеров. Китайская классическая эстетика — это живая эстетика, а жизнь тех, кто сохраняет китайскую классическую эстетику, — это «жизнь хорошего вкуса». [18]

Если смотреть со стороны, то исследовательская парадигма китайской классической истории искусства также демонстрирует некий культурный поворот. Изучение классического стиля, похоже, пошло на спад, и больше внимания стало уделяться взаимосвязи между историей искусства и обществом, культурным контекстом. В этом есть что-то общее с новой историей искусства, которая только что возникла на Западе. При ближайшем рассмотрении, современное китайское искусство никогда не являлось эстетической утопией, как искусство Восточной Европы после падения Берлинской стены, а всегда идет по более практическому пути с социальной заботой и постепенно возвращается в живой мир. Теперь одно из основных направлений современной международной эстетики также возвращается к эстетике повседневной жизни, почти полвека приравнивая эстетику к философии искусства. Именно потому, что «Мы видим искусство, по крайней мере, частично, в терминах Эстетики Повседневной Жизни, и мы видим Эстетику Повседневной Жизни, по крайней мере частично, в терминах искусства». [19]

С точки зрения нашей местной живой эстетики, китайское искусство должно вернуться к так называемому китайскому опыту, а китайские художники должны создать китайское искусство неокитайского толка, в котором мы

могли бы увидеть дух нашей собственной культуры и национальности. Китайские эстетики и теоретики искусства должны создавать теории искусства неокитайского типа, справедливо объяснять и интерпретировать современное китайское искусство и культуру.

Ссылки

1. *Yuedi, Liu*. «Living Aesthetics From the Perspective of the Intercultural Turn // Liu Yuedi and Curtis L. Carter. *Aesthetics of Everyday Life: East and West*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014). P. 15.
2. *Agamben, Giorgio*. *Homer Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press, 1998). P. 1.
3. *Laing, Ellen*. *Chinese Art during the Cultural Revolution / Translated by Zhang Zhaohui // World Art*. 4. 1993.
4. *Ruohong, Cai*. *Open Road of Art Creation // Art Magazine, Inaugural issue*. 1954. 12.
5. *Chernychevsky, Nikolay*. *Aesthetic Relation between Art and Reality / Translated by Zhou Yang*. Beijing: People's Literature Publishing House, 1979. P. 6.
6. *Maximov, Konstantin*. *Oil-painting and Teaching Oilpainting // Art Magazine*. 1. 1957. 10.
7. *Guanzhong, Wu*. *Form Beauty of Painting // Art Magazine*. 5. 1979.
8. *Xiaoyan, Guo; Qun, Shu*. *Interview on 1985 Art Movement; also see: Minglu, Gao, ed., 1985 Art Movement*. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2008.
9. *Minglu, Gao*. *Centurial Utopia: Avant-garde Artists in Mainland of China*. Beijing: Artists Press, 2001. P. 139—144.
10. *Guangyi, Wang*. *Cleaning Humanities Enthusiasm // Jiangsu Pictorial Art Monthly*. 10. 1990.
11. *Xianting, Li*. *Post-modernism Tendency After 1989 in Chinese Art // Genesis, Inaugural issue*. January. 1993.
12. *Ying, Yi*. *Chinese Modern Art Theories: From Hero Carol to Ordinary World*. Beijing: China Renmin University Press, 2004). P. 175—176.
13. *Xiaogang, Zhang*. *My Bosom Friend Margaret // Art World*. 132. 2001.
14. *Hong, Wu*. *Contemporary Character in Chinese Contemporary Art // Hong, Wu. Art works and Exhibition Avenue: on Contemporary Chinese Art*. Guangzhou: Lingnan Publishing House, 2005.

15. *Danto, Arthur*. The Shape of Artistic Pasts: East and West // *Wiseman, Mary B. and Yuedi, Liu; eds., Subversive Strategies in Contemporary Chinese Art*. Leiden and Boston: Brill Academic Press, 2011). P. 353—367.
16. *Wiseman, Mary B. and Yuedi, Liu; eds.* Subversive Strategies in Contemporary Chinese Art. Leiden and Boston: Brill Academic Press, 2011. P. XXIII, 62.
17. *Yuedi, Liu*. Chinese Contemporary Art: From De-Chineseness to ReChineseness // *International Yearbook of Aesthetics*. 13. 2009). P. 52. David Brubaker accepted this view about Chineseness: *Brubaker, David and Chunchen, Wang. Jizi and His Art in Contemporary China: Unification*. Berlin Heidelberg: Springer, 2015). P. 17—22, 37, 102.
18. *Yuedi, Liu and Qiang, Zhao*. Boundless Wind and Moon: Chinese Traditional Aesthetics of Living. Chengdu: Sichuan People's Publishing House, 2015; *Yuedi, Liu*. Chinese Aesthetics of Living. Beijing: China Publishing House, 2018.
19. *Light, Andrew and Smith, Jonathan M.; eds.* The Aesthetics of Everyday Life. New York: Columbia University Press, 2005). P. 4.



Неизвестный автор. Счастливая жизнь, подаренная нам Мао Цзэдуном. Период Культурной революции



Сунь Цзыси. Перед Тяньаньмэнь. 1964



Луо Чжунли. Отец. 1980



Чэнь Даньцун. Тибетская групповая живопись. 1980



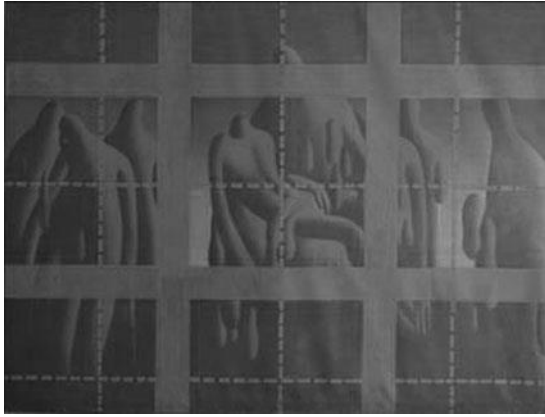
*У Гуаньчжун. Весенний снег.
1979*



Хо Ка Йинг. Осенняя медитация. 1991



*Чжан Цюнь и Мэн Лутин
В новом веке — Откровение Адама и Евы. 1985*



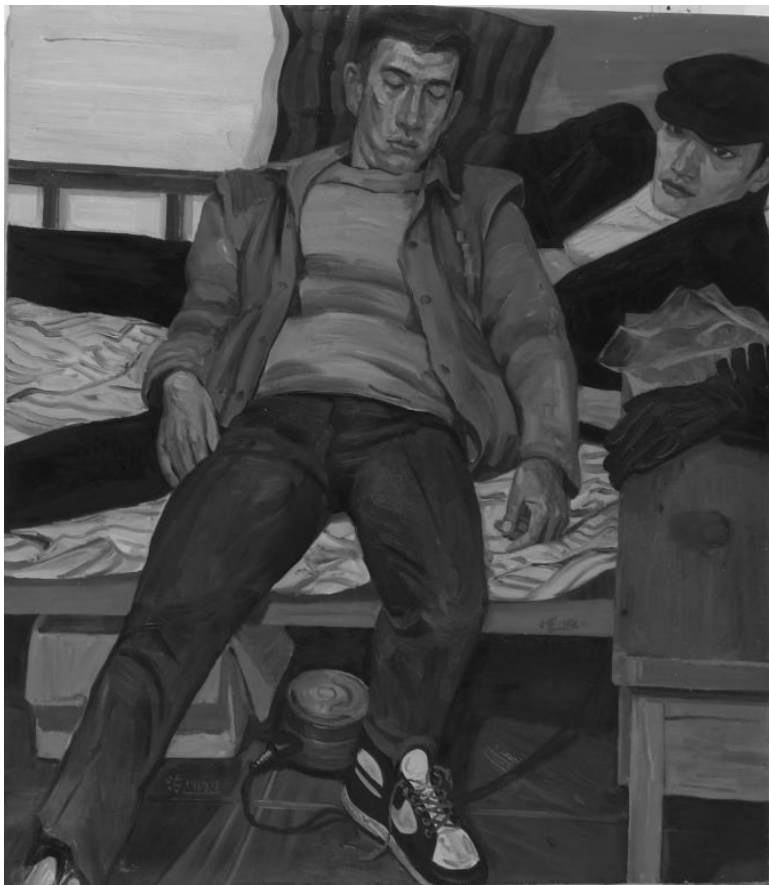
Ван Гуань. Красный разум — пересмотр икон. 1987



Илл. 9. Ван Гуаньи. OMEGA. 1998



Фан Лицзюнь. 98.10.1. 1998



Лю Сяодун
Отдых
1990



*Чжан Сяоган,
Большая семья №3
1995*

•
*LIU YUEDI*¹

**CONTEMPORARY CHINESE LIVING
AESTHETICS AND CONTEMPORARY
CHINESE ART HISTORY**

Translated from the English language original²
into Russian by *Liu Xuezhen*³
Scholarly edition by *S.A. Dzikevich*⁴

Abstract

¹ *Liu Yuedi* is Professor in Institute of Philosophy at Chinese Academy of Social Sciences, Delegate-at-large of International Association for Aesthetics (2010—13), Assistant Secretary-General of Chinese Society for Aesthetics, Executive Editor-in-Chief of *The Journal of Aesthetics*. His current research interests are aesthetics of everyday life, Chinese living aesthetics, and Confucian philosophy, AU International Editorial Council member, e-mail: *liuyd1217@sina.com*

² The original was published in: *Contemporary Aesthetics*. Special Volume 6 (2018). Aesthetic Consciousness in East Asia (electronic edition):e0/iss6/. The date of publication: March 13, 2018.

³ *Liu Xuezhen* — postgraduate student, Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University, e-mail: *Liu_XueZhen@outlook.com*

Living aesthetics was understood by most Chinese scholars as a way to bridge the living world and aesthetic activity today. This article discusses contemporary Chinese art from the perspective of the new thinking of living aesthetics. We shall diachronically describe the historical relationship between aesthetics and art and also try to synchronically examine the theory connecting living aesthetics and contemporary Chinese art with each other.

Key words

Contemporary Chinese art history; daily-living aesthetics; elite living aesthetics; living aesthetics; neo-Chineseness art; political living aesthetics.

⁴ *Sergey A. Dzikevich* — Associate Professor, Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University, supervisor of postgraduate student Liu Xuezheng, AU Editor-in-Chief, e-mail: *aesthesis@philos.msu.ru*

•

VICTOR KRUTOUS¹

**THE AESTHETIC AND THE ARTISTIC IN THE
CONTEXT OF THE DUAL SUBJECT-MATTER
OF AESTHETICS**

Translated by *Evgeny Dobrov*²

Abstract

The article expresses the concerns about the modern blurring of the subject of the aesthetics and, as a result, its issues. The author shows that such trends depend on the change in the traditional relationship between the aesthetic and the artistic. The balance between this dyad needs to be reflected from the position of a new artistic-philosophical-aesthetic paradigm. The article identifies a number of specific aspects of the topic that seem to be the most relevant as an approach in further researches. Expressing his own position on the issues, the author acknowledges the other positions, approaches and solutions.

¹ *Victor Krutous* — Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, Moscow State University, This is translation into English of the original paper in Russian published in the previous AU issue: *Крутоус, В.* Категории «эстетическое» и «художественное» в контексте проблематизации предмета эстетики // *Aesthetica Universalis (Всеобщая эстетика)*. Vol. 2—3 (14—15). С. 180—212.

² *Evgeny Dobrov* — AU Editorial Secretary.

Keywords

Aesthetics, the aesthetic, aesthetic experience, nature, art, artistic, classic, non-classic, non-art, forms, paracategories, content, artistic meaning.

1. Definitional aesthetic-artistic dyad in conjunction with the subject-matter of aesthetics

Nowadays, the problem of the relationships between the aesthetic and the artistic issues is of particular relevance. Not the least of this is due to the strong connection of this problem and the subject-matter of aesthetics. And especially — the main question of this matter. Its outline currently becomes blurred. Even the existence of our studies as systematic knowledge has some concerns. These doubts about maintaining aesthetics as a separate philosophical discipline have been expressed by various researchers, and the landmark ones, too.

For example, H-G. Gadamer once said: «It is well known that aesthetics is the youngest of the philosophical disciplines». It was created with the help of «the explicit restriction of Enlightenment rationalism in the eighteenth century» — i.e. in the specific temporal historical situation. Kant-Baumgarten's «justification of the autonomy of art was a great Achievement» in its age, however, in our time it seems to become an anachronism. That is why, «we must gain some insight into the prejudices that are present in the concept of a philosophical aesthetics». *We need to overcome the concept of aesthetics itself*. [1, 100] (emphasis added by us. — V.K.)]

Gadamer's point of view seems to be close to the point of view of Victor Bychkov, the illuminant Russian philosopher and historian of aesthetics. «In 20th century the aesthetic problems were developed not only and not quite in the special studies, but in the context of other disciplines... and also in the field of new philosophical texts (in most cases, postmodern ones)». «... In 20th century, we can distinguish transformation of aesthetics from the philosophical system of knowledge

to some kind of irrelevant addition to the specific studies». Aesthetics of postmodernism intrinsically refused any aesthetic theory and philosophy of art in its traditional sense. It is fully and wholly non-classical aesthetics... Postmodern theoreticians (who are also practitioners) examine art in the same breath as the other cultural phenomena... There is neither true nor false, neither beauty nor ugliness, there is neither comic nor tragic. All and everything are present in everything, depending on the conventional setting of the recipient or the researcher... *Any specificity disappears in the global system of intertexts and the labyrinths of meanings, and it also happens with aesthetic specificity*». [2, 462—463] (emphasis added by us. — V.K.)

The principal concern, which is similar to my own, related to blurring of the aesthetic subject, I noticed in one of the reports of A. Radeev, a philosopher and historian of aesthetics from St. Petersburg. The list of similar statements can be continued.

This article is based on the author's desire to create some kind of contour of the current problem statement of the relationships between aesthetic and artistic issues, connected with the question of aesthetic subject. Moreover, it should be taken into account two following circumstances.

— Even in the age of aesthetic's birth, the «art» and the «beauty» were included in its subject. And it happened with no proof, only intuitively. From then on, the researchers continued to lament about the ambiguity of the definition, which could lead to further misunderstandings and even the split. However, starting from Baumgarten and to the middle of the 20th century, the researchers one way or the other managed to accord «unsymmetrical» parts of the aesthetic sphere. The problem of the correlation the aesthetic (which historically correspond to any beauty) and artistic (which in its turn correspond to art itself) originated not today and not yesterday either. It originally was presented in aesthetic field. Its current actualization has clear relationships with the depletion of traditional ways and tools.

— The problem itself, presented in the title of our article, is not as simple as it might seem. It is a whole complex of *sub-problems*, or its

components, regarding which the experts give the full spectrum of explanations.

— Thus, the concept of the artistic is justifiably considered as an expression of the very belonging of an object or an event to art. But when we try to use this definition in practice, we are facing the methodological difficulties, which are not so easy to overcome.

First, we would like to name and sign the most important aspects of this topic. Or, to be more precise, we would like to formulate the questions, which are united by the problem of the aesthetic and the artistic.

1. Is the art a single and coherent phenomenon that has a specific essence?
2. Is it possible to give a correct, accurate, scientific definition of this phenomenon?
3. How definite are the borders between art and *non-art*?
4. Can we define the expansion of the area of the art with its escaping into the non-artistic sphere as a new trend, or this phenomenon is traditional for art?
5. Is the aesthetic origin still specific to art?
6. Isn't there a castling, i.e., a change of roles in the relationship between the aesthetic and the artistic?
7. Does the art, which has escaped from the traditional aesthetics, have its own features and characteristics? And if so, can they be considered as a new artistic or a new aesthetic?
8. Should we unite two qualitatively different types of art (and the stages of its development) — the classics and non-classics — in a single concept of art?
9. What is the general nature of the development of art? Is it linear or non-linear? What is the meaning of this for the research methodology?

It seems necessary to at least briefly comment these issues in the next paragraphs of this article.

2. Art: history of one illusion?

It is well known that nowadays the legitimacy of the synthesizing concept of art is questioned, or even completely denied. For postmodern philosopher who declared *war on the whole* [3, 71—82] in the name of fundamental pluralism such

position is quite organic. Anti-essentialism, which denies the single essence of art, became one of the most influential trends in American philosophy and art. [4]

The reader who opened the fundamental encyclopedia on postmodernism, which was published in Belarus, will find about 17 different articles about variants of the artistic and the creative activity. However, there is no generalizing article about the art itself in this book. [5]

Sometimes, with reference to L. Wittgenstein, art is referred to the category of open concepts: i.e. fundamentally indefinable, because, according to some authors, the dynamics of artistic creation itself destroys any attempts of catching it in remain static. Thus, a deep crisis of perhaps the most important and basic of aesthetic categories is evident. However, we must recognize existence of arguments of the opposite direction.

Art is a social phenomenon of a special kind. No other social institutions (such science, morality, religion, etc.) are able to fully and wholly replace it with themselves. This still encourages us to look for a single specific basis for the functions it performs, a kind of dominant among them. Of course, we must take into account the historical modifications of the entire complex. Such is the sociological argument «for art». The anthropological argument is no less significant. It is hardly possible to explain the origin and further development of Homo sapiens without ignoring the active participation of art in this process. Nevertheless, in scientific works on anthropogenesis, the corresponding chapter is usually not presented.

There is no doubt that developing definitions of art is not an easy task. But according to some optimists, the difficulties associated with such definitions could be overcome. For example, W. Tatarkiewicz proposed a well-known alternative definition of this phenomenon. According to Tatarkiewicz, art is a conscious human activity of either reproducing things, or constructing forms, or expressing experience, if the product

of this reproduction, construction, or expression is capable of evoking delight or emotion or shock. Here Tatarkiewicz combines, on the one hand, a certain set of essential constants, oppositions of the art, and on the other hand, the possibility of changing their parameters. [6, 36—41] Thanks to this operation, the desired definition acquires the necessary flexibility, openness and dynamics.

3. *Art and Non-art. Borders, transitions, borderland*

In the interaction between Art and Non-art, there are several multidirectional intentions. They are viewed both retrospectively and in the context of the present, with a focus on the future. They can also be called the strategies, because they cannot be realized by themselves, but only with help of certain groups of artists and theorists. Let us designate and briefly characterize these strategies.

The desire to take out the actual artistic achievements, set them into the environment of human being and give them a «sign of the artistic». Such desire seems to be quite natural. It has been the feature of our culture since primitive times. This trend is characterized, firstly, by dominance of aesthetics, in its traditional sense, in art, and, secondly, its spreading into the areas, that have not previously been directly related to art. That was and still is the process of the *aestheticization of the reality*. However, transformation of this concept itself did not take place. As a result, the special expanded field of the aesthetic culture of the society has emerged. [7, 135—151]

It is also natural to expand the area of art by involving in it objects and processes (events), that were previously classified as non-artistic. Such forms of art of the 20th and the 21st centuries as pop-art, environment and some others fit well into this trend. Such trend challenges the very concept of the artistic and the existence of its boundaries. When everything can become art, the distinction between the art and the non-art becomes irrelevant.

The boundary between art and non-art, the artistic and the non-artistic is not stable, but it is flexible, mobile, changeable. It has a large capacity both in one direction and in the other one.

The intention to merge the non-artistic with the artistic begins already in traditional forms of art. Evidence of this is arts and crafts, architecture. In the fields of humor and laughter, we can distinguish it in the development of certain life forms into artistic ones. Caricatures, cartoons, jokes, anecdotes, etc., which exist in life itself, are willingly included by the masters of comedies in the composition of large field form — comedies themselves, but also vaudevilles, satirical performances, sketches, etc.

The problem of art and non-art is part of the broader issues, such as art and life, art and society, art and culture. Therefore, it is not surprising that throughout history it has turned to the researchers with its various angles.

Experiments with the search for the authentic forms of non-classic art went in parallel with attempts to recognize and substantiate them theoretically. It is remarkable that many origins and ways of the evolution of art, which seem to us the very modern, have their predecessors and prototypes in the previous epochs.

So happenings and performances, which are justifiably classified as the leading genres of postmodern art, aim to overcome the theatrical routine. They bring the scenic play outside and carnivalize life itself. The origin of this idea, which tries to equalize the theater and life, we can find in J.-J. Rousseau's *Letters on French Music*.

«With liberty, wherever abundance reigns, well-being also reigns».

«It is in the open air, under the sky, that you ought to gather and give yourselves to the sweet sentiment of your happiness».

«Do better yet; let the spectators become an entertainment to themselves; make them actors themselves; do it so that each see and loves himself in the others so that all will be better united». [8]

Sometimes such dialogue of ideas can take place not even in centuries, but even in two millennia. Let remind ourselves Aristotle's *Poetics* and his theory of tragedy.

«We assume that, for the finest form of Tragedy, the Plot must be not simple but complex; and further, that it must imitate actions arousing pity and fear,

There remains, then, the intermediate kind of personage, a man not pre-eminently virtuous and just, whose misfortune, however, is brought upon him not by vice and depravity but by some *error of judgement* (ἀμαρτία), of the number of those in the enjoyment of great reputation and prosperity».¹

Next to the tragic area, the area of aesthetic and artistic, Aristotle put a wider space of *philanthropy* (φιλάνθρωπος). In modern terminology, this non-specific area could be understood as an existential space.

Here, in particular, were those who did not suffer innocently and were not at all noble. However, according to Aristotle, they are still deserved philanthropic compassion. In the further historical development of the aesthetic theory, the borders of the tragic shifted to the simply existential.

In the 20th century, more than two thousands years after Aristotle, Heidegger's fundamental ontology have the status of beingness to the emotions of an aesthetic nature. Heidegger transferred them into the composition of aesthetic experience, and at the same time he actualized the concept of the existential. According to Heidegger, the existentials are broader and less specific formations than emotions represented by traditional aesthetics and its concepts. Entering this sphere expands the subject of the aesthetics. And vice-versa: «not quite

¹ See, for instance: *The Poetics of Aristotle / Translation and Commentary* by Stephen Halliwell. Duckworth: The University of North Carolina Press, 1987. — AU.

aesthetic» existentials the magma, where the islands of scientific aesthetics categories emerge. [9]

As a result of all these shifts between art and non-art, a very extensive borderland is formed, where they appear not in a pure, but in a modified form. It is marginal art in the language of postmodern, i.e. borderland art. This art includes art of children, the outsiders, the disabled, the prisoners, etc. We must pay tribute to the researchers of postmodern orientation. They have shown great, sustained interest in these topics. The study of such manifestations of the artistic was and is being undertaken with the involvement of the representatives of a number of related disciplines: teachers, psychologists, psychiatrists, cultural historians, etc. [10] Unfortunately, only the number of empirical observations from this interesting area is growing, while the qualitative transitions from here to general theory of art are extremely rare and not very independent.

As we have already noted above, the shifts between the art and the non-art have become the core aspiration of avant-garde art. We are talking about expanding of artistic space, about the dissolution of the old definition of art in something else, wider and more significant.

However, it turns out that this idea is not new. Something similar has already been declared before by F. Nietzsche. According to the fact that the illusion (lie) is a necessary condition for life, he believed that metaphysics, morality, religion, science — all just segments of his will to art, to lie, to escape from the «truth» to the negation of the «truth». Art and nothing but art! It is the great facilitator of life, the great seducer to life, the great stimulant of life. Art as the proper task of life, art as its metaphysical activity. [11, 595]

But it seems we should return to the avant-garde of the 20th and early 21st centuries. According to J. Kosuth, the avant-garde art of our time wants to become not only something more than art, but also to contain all the former spheres of the spiritual

culture. It is art after the philosophy, and the art instead philosophy. Based on similar observations and generations of J. Kosuth and V.S. Turchin and other researchers, O.Y. Panova said:

«Trying to overcome art and take a distance from it, the avant-garde tends to be creativity, the system of ideas, the means and the results of the re-ordering of the intellect, thinking, perception. It tends to help the technics, the science of re-ordering the world, the environment, including the domestic environment, in its reconstruction in the new environment». [12, 101]

And here we can also remind ourselves the similar ideas of Nietzsche, which emerged 2 centuries ago. As we can see, universalizing and despecifying tendencies in art arose in the past and exist now. And yet, the search for the borders between art and non-art does not leave the agenda. But the art and its status are too important and cannot be devaluated at once. A certain isolation of the art is necessary. Its specificity is needed, despite all the difficulties of its detection. One of such constructive attempts is the institutional theory of art, developed by the American aesthetic researchers G. Dickie and A. Danto.

«A work of art in the descriptive sense is (1) an artifact (2) upon which some society or some sub-group of a society has conferred the status of candidate for appreciation».

«To pick out the class of works of art one must stress the conferring of the status of candidate rather than appreciation».

«The artworld carries on its business at the level of customary practice. Still there is a practice and this defines a social institution». [13, 253—256]

The desire of these authors to give the broadest definition of art is understandable. But isn't it too broad and situational for the criterion for distinguishing art from non-art? The institutional theory of art is often referred to its social or social-psychological aspects. Without any objections to this, we nevertheless have to note that it is closer to basic empiricism. It

is quite obvious that the concept of Dickie-Danto seems to be focused on some kind of factuality in its most relativist and subjectivist approach.

Another vulnerable point of this theory is some kind of fuzziness in distinction between art and non-art. Like a chasing ghost, the image of a log, the favorite example of the peculiar tree branch, found in the wild, arises in the American texts. This natural object of forest becomes an object of personal taste, when it situated in the office or in the study. And it will be able to become an art object, when it is exhibited in the gallery or museum. It is clearly far from scientific rigor.

However, these disadvantages noted by us by no means detract from the overall advantages, the constructive contribution made to the aesthetics by this theory. The dialogue around the fuzziness and other weak points of this theory can provide the aesthetics with searching for solution to notorious problem of art against non-art.

4. The problem of specificity. From aesthetic experience to the elixir of the artistic

According to the established ideas of the traditional, classical aesthetics, the specificity of art is based on the aesthetic foundation. A.I. Burov describes it in his book *The Aesthetic Essence of Art*. [14] Almost 30 years later, another eminent Russian author L.N. Stolovich spoke on this issue in the same spirit: «And yet the nature of the art is aesthetic!». [15]

Nowadays, this statement is actively reviewed by V.V. Bychkov. [16] Without simplifying the problem, he points out a number of circumstances, which complicate this issue. Art is multifunctional, which means that its aesthetic function is not the only one. At the primitive times, the art emerged because of different needs, and only with time the aesthetic function achieved dominance among them.

According to Bychkov's explanations, relation between the aesthetic and the artistic is as follows. The concept of aesthetic

experience is basic here. The researcher understands the aesthetic very close to traditional aesthetics. He describes aesthetics as a special completeness and wholeness of the person's spiritual and emotional experience in his relationships, interactions with the world, the balance, the harmony, the optimum in the present and the potential for spiritual growth and openness in the future. Art in this context is a concentrated expression of the aesthetic experience, its essence. The artistic as an aesthetic quality provides the most complete and completed realization of artistic creativity and artistic communication (in the frame artist-work-perception-experience).

«Everything else in art (all its countless functions) is secondary, because it can be performed more or less by the other institutions of culture» — V.V. Bychkov says [17, 12].

According to Bychkov, aesthetic function of the art is researched by aesthetics, when all other aspects of art can be given to the field of philosophy of art [18, 488].

Bychkov's position impresses, first and almost of all, by upholding the classical principle of the artistic. But we also know that Victor Bychkov is the eminent connoisseur and the deep analyst of the latest trends in postmodern art. What about the aesthetic and the artistic in this field? Is this topic still problematic and vital? It is a pity that V.V. Bychkov touch on this issue only peripherally. The reader can also be puzzled by the author's interpretation of aesthetic experience as mostly harmonious one, i.e. aesthetic experience is predominantly based on harmony. The tragic, dramatic experience and the other similar kinds are clearly out of work. There is no place for them in Bychkov's concept. But all of these weak points seem to be redeemed by on fundamental advantage of his position. His concept firmly recognizes the aesthetic experience as basic, and the artistic experience is put on the second place. It is described as some kind of the subsidiary — as a quality of human art.

5. *Inversion: the Priority of the Artistic*

But for the sake of objectivity, it should be mentioned that in the works of other researchers, the change of the priorities took place. Now the aesthetic has been put into the background, and its place has actually been taken by the artistic. I call this process *the inversion*. The following quotations from the book *The Phenomenon of Postmodernism*, written by N.B. Mankovskaya, are very illustrative.

«A number of foreign researchers propose to creation institutional ecological aesthetics that would balance the status of the nature and the art in the aesthetic consciousness of society». [19, 250]

«Realizing his creative potential, a person creates the culture and tends to equalize relationships with the nature». [19, 249]

«While the nature as an origin of the aesthetic experience arose before the art, at present, the art as a cultural institution models the attitude towards the environment» [19, 228].

It can be seen from the above fragments that the problem of the relationship between the aesthetic and the artistic is discussed by the author as a comparison of aesthetic potentials of nature and art. And it seems to be justified. After all, the passages cited above refer to ecological aesthetics, where the problem of art and nature is the core one. And yet it should be noted that in this book aesthetic experience loses its former priority, giving way to the experience of the art, i.e. the artistic.

It may seem that the inverted solution of the problem itself is also justified: after all, here we are talking only about aesthetic consciousness of society, about paradigmatic attitude towards the relation to the environment. But we could not help but notice that epistemological, psychological, axiological interpretations of relation between the aesthetic and the artistic, which were originally centered on the subject-matter, gradually imperceptibly turn into existential and ontological ones. And this is a completely different matter. It turns out that the nature, like the moon, shines only with the reflected light of art.

It is common in the methodologic of science or art to have alternative solutions to the same problem. However, if the first one of them is traditional and known during the centuries, the second one, which is becoming more and more popular, should be extinguished in more detailed way.

It turns out that the second approach, the inverted one, also has a significant background. Its roots go back to the 18th century, to the aesthetics of Kant, as well as its later tradition. As you know, in the 3rd *Critique* of Kant, two main sections coexist, but also complete with each other: the aesthetics of taste (with its core of the nature) and the aesthetics of genius (with its core of the art). Let us pay attention to how V.F. Asmus, the eminent Soviet aesthetician, sets out Kant's position on this issue.

«The judgement about the beauty of the nature requires only taste. The judgement about the artistic beauty requires the genius».

«Kant's doctrine of the genius is complex and marked by the contradictions... The premise of this doctrine is the idea of the primacy of the beauty over the nature. The beauty in the nature is revealed only through the beauty in the art... Kant puts this fact to the rank of an aesthetic theory. ... The art, declared its autonomy for the morality, also declared its autonomy for the nature. The nature is no longer a model for the art, but the instrument, i.e. the only sensual means the art has.» [20, 501]

Although Valentin Asmus said about the complexity and the contradiction of Kant's doctrine of the genius, he sympathized the idea of the primacy of art (the artistic) over the nature (the aesthetic). The observations that Kant raised to the rank of theory are also clear. Even today, the following example, which pass from work to another, is well-known: only after Turner's canvases did everyone notice the reddish color of the London fogs.

And yet there are observations of a different kind, from which in their turn the concepts grow, which are alternative to the inversions. I want to refer to two of them. Of course, they are quite far from Kant's aesthetics, but they are also involved

in the problem of the relationship between the artistic and the aesthetic in a more vital sense.

The well-known Soviet aesthetician Nina Dmitrieva made a critical remark about the Vygotsky's *Psychology of Art*.

«According to Vygotsky, the natural meaning of the reality, its events, actions, characters, etc. is defined and unambiguous. This material is everything that the poet took as made... The material is then transformed into a higher, the artistic, the quality with help of the activity of the form. The duality and the complexity are brought in by the art». [21, 30—32]

As we see in this quotation, the reality of non-artistic, aesthetic experience declares its rights and even its priority.

According to Kant, there is the priority of genius over taste, the art over the nature (and then the artistic over the aesthetic). But it is not fully and wholly clear with this position either. There are different interpretations of that fragment from the book of Valentin Asmus, which we have cited above. [22, 100—102]

Another, far from unambiguous, interpretation of Kant's position was expressed by H.-G. Gadamer in his fundamental work *Truth and Method*. [23] According to his view, Kant understood the limits of his «aesthetics of taste» (...nature) and made a shift to the «aesthetics of genius» (...art), but preferred the first one, old and anachronic. «Kant is to this extent old-fashioned» [23, p.52]. Only «thus Hegel' aesthetics is based squarely on the standpoint of art. In art man encounters himself, spirit meets spirit» [23, p.54].

As we can see, the appeal to the history of the issue does not give us unambiguous and indisputable conclusions either. And this is a sign that the search for the real solution to the problem of the aesthetic and artistic must be continued.

6. Classics or/and Non-classics

The contemporary aesthetics is in a crisis. However, it is not extraordinary condition for it. This is exactly how the well

known Czech researcher Zdeněk Nejedlý named his article: *The Crisis of the Aesthetics (Krise estetiky)*. And it was written more than a century ago in 1912! [24] Looking back to the history of the aesthetics, we can find in Baumgarten's Aesthetics the two-part nature of the subject of our discipline: the beauty and art. [25] They were too different back then, they are still different now.

The immediate cause of the collapse of a single subject of «the new science» is art. Extremely sensitive to the slightest social and cultural changes, it naturally developed much faster than the general human practice. Faster than the aesthetic experience itself. Then something happened that should have happened — the avant-garde art began to leave the traditional aesthetics, becoming autonomous, self-legal and sovereign.

The main result of the great artistic and aesthetic revolution that took place in the second half of the 19th and in early 21st centuries was the split of art and aesthetic theory into classics and non-classics [26, 414—420]. The new, innovative artistic practice could no longer obey the old canons. This exact historical and artistic situation that has actualized our well-established ideas about the subject of aesthetics, its legitimacy and the status.

Perhaps the main point of critics addressed by avant-garde artists to classical aesthetics is that it was originally put into the disciplinary state by Baumgarten. For a long time, there were a lot of attempts to apply to the art criteria by which the aesthetic can be measured. The non-classic art required others — more local and specific, and non-mimetic conceptual means. Bychkov called them paracategories (by analogy to the classical categories of the aesthetics) [27].

In relation to the split (into classics and non-classics), artists and art researchers create two main strategies. The first one is their maximum opposition to each other. Such great thinkers as José Ortega y Gasset [28], Georg Simmel [29], and Nikolay Berdyaev [30], who were among the first to write their

analytical studies on non-classical art and laid the foundations of this tradition. We must pay tribute to open-mindedness of these scholars — their openness to everything unusual, untested, new. They are entirely on the side of avant-garde, and in opposition to evident classics. Nowadays, many «advanced» aestheticians also choose this side. The only note of concern is, perhaps, only the thought that in this case the model of lineal development does not work with art, and the emergence of the new does not mean the devaluation of the old. The fact that the art does *not work this way was known and written, in particular, by K. Marx*. [31]

The second strategy is to combine the classical and the non-classical within the framework of a single process of development and, thus, in a single concept. H.-G. Gadamer, who was very sympathetic to innovations in art, at the same time insisted that classics and non classics should not be split apart and opposed, but united.

«I shall proceed initially from the basic principle that our thinking in this matter must be able to cover the great traditional art of the past, as well as the art of modern times. For although modern art is opposed to traditional art, it is also true that it has been stimulated and nourished by it.» [32]

Revealing some common constants and patterns of old and new art, Gadamer described the «Art as play, symbol, and festival». [32]

The author of this article, after studying this issue, tends to take a position even more radical than the above-mentioned masters of the early 20th century. It is advisable to understand classics and non-classics as two different and independent kinds of Art. The author is not alone in this statement. The Russian researcher Oleg Krivtsun writes:

«If today we call something the art, then, as a rule, we do it on different grounds... It is impossible... to fit all... expressiveness under a single criterion of the artistic. There is no single optics in latest art» [33, 272].

Thus, we propose to realize the essential dualism of classics and non-classics, underscore and recognize it. In this proposing we do this not spontaneously, but relying on the evidence of serious analysts of the art of 19th and the beginning of 20th century.

It is enough to read only one chapter of *Dehumanization of Art* by Ortega y Gasset, entitled by him *Non-transcendence of Art*, to understand that the new art has little in common with the old one. It has lost its interest in seriousness, and hence its high social status, become equal to sports and entertainment. «No doubt, Europe is entering upon an era of youthfulness» [28]

Further, Aleksey Losev in his late work *Aesthetics of Nature: Nature and its Stylistic Functions in Romain Rolland*, written together with Muminat Takho-Godi, gave a detailed description of the century of modernism.

«Romain Rolland took a very sincere attitude to this new trend, deeply understood its historical necessity, and undoubtedly recognized its long existence... and most sincerely began to draw from it...» [34, 225]

And here is what Aleksey Losev discovered in the very core of non-classic art:

«Romain Rolland... rejected... the modern artistic reflexivity, when the artist reflects not on real life, but only over the artistic forms of the image of this life...» [34, 223]

In our opinion, it is necessary to acknowledge the noted split of the one. But at the same time, it is necessary to stipulate the fundamental equality of the two historical stages and types of the artistic creativity. Art, like the culture as a whole, is not the subject to the linear development. After the emergence of non-classics, the classics also continue to exist and develop.

Of course, for purely historical, teaching and other similar purposes, one can try to cover the opposition between classics and non-classics with a single view (as H.-G. Gadamer suggests). But it will be, on one hand, only genetic, and on the other hand, just formal association. Of course, there are already examples

of different approaches. For an instance, Bychkov in some paragraphs outlines the implicit (practical), in others — explicit (theatrical) spiritual complexes. In this context, the form unites, and the content requires its own specification. The analogy with the division into classics and non-classics is directly associated.

7. The innovative artistic as a search model for extended aesthetics

It is impossible not to pay tribute to the studies of those modern aesthetics who seek to modify and expand the interpretation of the aesthetic itself so that it includes the latest, non-classic phenomena of art. One of these experiments is the creation of the institutional theory of art, and we have already briefly reviewed it. Another attempt to expand and dynamize the sphere of the aesthetic was made by the well-known American aesthetician Arnold Berleant in his article *The Historicity of Aesthetics* [35, 195—203]. Here, he sharply criticized the most basic concept of classical aesthetics — aesthetic attitude, considering it an unsuccessful brainchild of I. Kant and the Enlightenment. In fact, the author rebels against the very subject-object paradigm, since it is this paradigm he considers to blame for the conservancy of old aesthetic categories. As an alternative to the aesthetic attitude, he proposes the concept of aesthetic situation, which has many components, and, in his opinion, is more variable and dynamic.

In conclusion, let us express our own idea of establishing the artistic as a kind of new aesthetics. There are two interesting, informative articles by V.V. Bychkov, published in Russian major philosophical journal. [36] Emphasizing the specific, organic criterion of these realities in art, he introduces a dialectically-synthetic concept, which was new for aesthetics: form-content. Many kind words can be said about these two texts, their depth and peculiar details. Nevertheless, it has already been noted above that, according to this author, the artistic is an attribute of the classics. The limitation of such

conclusion may be explained by the traditional nature of the concepts: form and content.

It seems to us that for analysis of the phenomena of non-classic art, the concepts' field grouped around the term of meaning are more effective. A researcher must take into account that the concept of meaning is developed at least at two levels: existential-psychological and semiotic-communicative. In art, this second aspect is of particular importance.

The semantic analysis is most relevant to the latest, avant-garde mode of art, because it often works with vanishing small traces of meaning, semantic shifts, etc. In our opinion, this approach allows us to expand the traditional concept of artistic and aesthetic.

References

1. *Gadamer, H.-G.* Heidegger's Ways. NY: State University of New York Press, 1994.
2. *Bychkov, V.V., Bychkov, O.V.* Estetika / Novaya filosofskaya entsiklopediya [Aesthetics / New Philosophical Encyclopedia]. V.4. Moscow: Mysl', 2001. In Russian.
3. *Lyotard, J.-F.* The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
4. Amerikanskaya filosofiya iskusstva: osnovnye kontseptsii vtoroi poloviny XX veka — antiessentsializm, pertseptualizm, institutsionalizm. Antologiya [American Philosophy of Art: the Main Concepts of the Second Half of the XX Century — Anti-essentialism, Perceptualism, Institutionalism. Anthology]. Ekaterinburg: Business book, Bishkek: Odyssey, 1997. In Russian.
5. Postmodernizm. Entsiklopediya [Postmodernism. Encyclopedia]. Minsk: Interpresservis, 2001. In Russian.
6. *Tatarkiewicz, W.* A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics. Melbourne international philosophy series. V.5. Warszawa: 1980.
7. See: *Meumann, E.* Einführung in die Ästhetik der Gegenwart. Leipzig: Quelle & Meyer, 1908.
8. *Rousseau, J.-J.* Letter on French Music. N.Y.: State University of New York at Binghamton, Department of Comparative Literature, 1975.
9. See: *Lishaev, S.A.* Estetika Drugogo [Aesthetics of the Other]. Saint Petersburg: SPbU Publ., 2008. In Russian.

10. See: *Migunov, A.* Marginal'noe iskusstvo [Marginal art]. Moscow: MSU Publ., 1999. In Russian.
11. *Kolli, D.* Posleslovie k kn.: Nietzsche F. Polnoe sobranie sochinenii [The Complete Works of Nietzsche F.]. V.13. Moscow: Kul'turnaia revoliutsiia, 2006. P.595. In Russian.
12. *Panova, O.* «Tsvetnye miry»: amerikanskaia literatura v poiskakh natsional'noi samobytnosti [The Worlds of Color: the Quest for the National Identity in American Literature]. Moscow: MSU Publ., 2015. In Russian.
13. *Dickie, G.* Defining Art // American Philosophical Quarterly. Vol.6. No. 3. 1969.
14. *Burov, A.* Esteticheskaia sushchnost' iskusstva [Aesthetic Essential of the Art]. Moscow.: Iskusstvo, 1956. In Russian.
15. *Stolovich, L.* Zhizn'-tvorchestvo—chelovek. Funktsii khudozhestvennoi deiatel'nosti [Life-Creation-Man: the Function of the Creative Activities]. Moscow: Politizdat, 1985. I, §3. In Russian.
16. See: *Bychkov, V.V., Mankovskaya, N.B., Ivanov, V.V.* Trialog [Trialogue]. Moscow: IFRAN, 2007. Pp.75–78; *Bychkov, V.V.* Postneklassicheskaja filosofija iskusstva. Sistema osnovnykh ponjatiy [Post-non-classical Philosophy of Art] // Iskusstvoznanie, 2010, №3—4; *Bychkov, V.V.* Hudozhestvennost' kak sushchnostnyy princip iskusstva [The Artisticity as an Essential Principle of Art] // Voprosy filosofii, 2015, №3; *Bychkov, V.V.* Forma — sodержanie v iskusstve kak osnova hudozhestvennosti [Form — Content in Art as the Foundation of Artisticity] // Voprosy filosofii, 2016, №5, etc. In Russian.
17. Voprosy filosofii. 2015. №3. In Russian.
18. Iskusstvoznanie. 2010. №3—4. In Russian.
19. *Mankovskaya, N.B.* Fenomen postmodernisma. Hudozhestvenno-esteticheskiy rakurs (Phenomenon of Postmodernism. Artistic-Aesthetic Aspect). Moscow — Saint Petersburg: Universitetskaya kniga, 2009. In Russian.
20. *Asmus, V.F.* Immanuel Kant. M.: Nauka, 1973. In Russian.
21. *Dmitrieva, N.* K probleme interpretacii [To the Problem of Interpretation] // Mir iskusstv. Al'manah. Moscow: RIK «Kul'tura», 1995. In Russian.
22. See: *Belyaev, G.A.* Stanovlenie jesteticheskoy teorii. Metodologicheskie ocherki [The Aesthetic Theory Formation. Methodological Essays.]. Moscow: SIAS Publ., 1998. In Russian.
23. *Gadamer, H.-G.* Truth and Method. N.Y.: Seabury Press, 1975.
24. *Nejedlý, Z.* Krise estetik» [The Crisis of Aesthetics]. Česká kultura, 1 (1912—1913); Krizis jestetiki / Cheshskaja i slovackaja jestetika,

- XIX–XX vv. [The Crisis of Aesthetics. / Chezh and Slovak Aesthetics]. V.2. Moscow: Iskusstvo, 1985. In Russian.
25. *Baumgarten, A.G.* Aesthetica. 2 Bände. Kleyb, Frankfurt (Oder) 1750/1758; Jestetika. §§1,14,71. V.2. Moscow: Iskusstvo, 1964.
26. *Bychkov, V.V.* Estetika [Aesthetics]. Moscow: Akademicheskij Proekt, Fond «Mir», 2011. Ch.15, §4. In Russian.
27. *Bychkov, V.V.* Jesteticheskaja aura bytija. Sovremennaja jestetika kak nauka i filosofija iskusstva [The Aesthetic Aura of Being. Modern Aesthetics as the Science and the Philosophy of the Art]. Moscow: Izdvo MBA, 2010. Ch.VIII. Can the paracategories described by Bychkov be considered as representative of the new artistic or the new aesthetics? I tend to think it is still not possible. Because by themselves they are still fundamentally disintegrated and asystemic.
28. *Ortega y Gasset, J.* The Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture, and Literature. Princeton University Press, 2019.
29. *Simmel, G.* Conflict. Glencoe, Illinois: The Free Press, 1955.
30. *Berdyajev, N.* The Crisis of Art. Frsj Publications, 2018.
31. *Marx, K.* A Contribution to the Critique of Political Economy. Moscow: Progress Publishers, 1970.
32. *Gadamer, H.G.* The Relevance of the Beautiful and Other Essays. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
33. *Krivtsum, O.A.* Osnovnye ponjatija teorii iskusstva. Jenciklopedicheskij slovar' [The Main Concepts of the Art Theory. The Encyclopedic Dictionary]. Moscow — Saint-Petersbourg: Centr gumanitarnyh iniciativ, 2018. In Russian.
34. *Losev, A.F., Taho–Godi M.A.* Jestetika prirody. Priroda i ee stilevye funkcii u R.Rollana. [The Aesthetics of Nature. The Nature and her Functions of Style in R.Rolland' works] Kyiv: Collegium, 1998.
35. *Berleant, A.* The Historicity of Aesthetics. British Journal of Aesthetics, Vol. 26, Issue 2, Spring 1986. Pp.101—111; Vol.26, Issue 3, Summer 1986.
36. *Bychkov, V.V.* Hudozhestvennost' kak sushhnostnyj princip iskusstva [The Artisticity as an Essential Principle of Art] // Voprosy filosofii, 2015, №3; 34. *Bychkov, V.V.* Forma — sodержanie v iskusstve kak osnova hudozhestvennosti [Form — Content in Art as the Foundation of Artisticity] // Voprosy filosofii, 2016, №5. In Russian.

ОБЗОРЫ / REVIEWS

•

ЯНА ЛОБАЧЕВА, ИСКАНДЕР ХАЙРУЛЛИН¹

**«НЕУМЕСТНОЕ ГЛУБОКОМЫСЛИЕ»
АНАЛИТИЧЕСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА**

Выставка *«Неуместное глубокоемыслие»* двух знаковых представителей московского концептуализма *Юрия Альберта* и *Виктора Скерсиса* должна была пройти с 7 сентября по 7 ноября 2021 года в пространстве *ILONA-K artspace* в Mercury Tower делового центра Москва-Сити в Москве. Однако организаторы решили продлить данную выставку до 31 января следующего года. Разделённая между двумя пространствами, экспозиция располагается на двух этажах башни: на втором этаже, где посетитель оказывается в уютной атмосфере с приглушённым светом, и на сороковом этаже, где экспонированные работы вынуждены конкурировать за внимание зрителя с панорамными видами на столицу. Художники говорят, что такова и была их собственная экспозиционная идея. Это — вполне оправданная и очень стратегически плодотворная идея создания эстетически завершенной экспозиции, которая обычно в городской среде проектируется по триаде: внешний архитектурный облик точки экспозиции — внутренний дизайн интерьера здания — экспозиционная архитектура.

Виктор Скерсис и Юрий Альберт — представители течения, получившего историческое название *московского ана-*

¹ Лобачева, Яна (э-почта: lya9980@mail.ru); Хайруллин, Искандер (э-почта: gihilhai@gmail.com) — студенты кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М. В. Ломоносова и ранее имевшие публикации в *AU*. Обзор сделан специально по редакционному заданию нашего журнала. — *AU*.

литического концептуализма, который обычно противопоставляют литературному (или, как остроумно подметил Борис Гройс, «романтическому»¹) концептуализму Эрика Булатова, Франсиско Инфантэ и др.

Виктор Скерсис — ученик двух выдающихся деятелей советского неофициального искусства, пионеров соц-арта *Виталия Комара* и *Александра Меламида*. В 1970-е годы Скерсис вместе с *Геннадием Донским* и *Михаилом Рошалем* создаёт культовую группу «Гнездо», которая преодолевает «картиноцентричность» своих предшественников и обращается к перформансам и хэппенингам, среди которых самыми известными, пожалуй, являются «Оплодотворение земли», «Гипнотизирование холста» и «Искусство в массы». После распада группы Виктор Скерсис работал с *Вадимом Захаровым* в группе «СЗ». В 2008 году он опубликовал знаковую для отечественной теории искусства книгу «Аспекты метаискусства»², в которой выразил своё представление о феномене московского концептуализма и ввел в оборот понятие «метаискусство», о котором мы скажем далее. В том же 2008 году Скерсис стал частью художественного объединения «Купидон». Сегодня Скерсис является также участником группы «Эдельвейс» и арт-группы «Царь Горы» и членом редакционной коллегии теоретического журнала *Aesthetica Universalis* философского факультета МГУ имени

¹ Гройс, Б. Московский романтический концептуализм. См.: https://mmoma.ru/press/articles/boris_grojs_moskovskij_romanticheskij_konceptualizm/

² Скерсис, В. Аспекты метаискусства. М.: Ад Маргинем, 2008. Выход в свет текста был приурочен к одноименному экспозиционному проекту, программному для автора и осуществленному в Центре творческих индустрий «Фабрика» (куратор Е. Деготь, см. документацию: <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/V354> (дата обращения 04.04.2022)). — *AU*.

М. В. Ломоносова. Работы Виктор Скерсиса находятся в собраниях *Государственной Третьяковской галереи*, *Музея Помпиду*, *галереи «Тэйт»*, *Художественного музея Циммерли*, *художественной галереи «Cogito» философского факультета имени М. В. Ломоносова*, ряда других государственных и частных коллекций.

Юрий Альберт — ученик *Екатерины Арнольд*. В 1970-ые годы — активный участник движения «*квартирного искусства*» и «*Клуба авангардистов*», в рамках которых он и начал создавать свои первые инсталляции, обращаясь к опыту западных концептуалистов, группе *Art&Language* и одному из основоположников теории концептуального искусства *Джозефу Кошуту*. Работая с культурной апроприацией, пародией, стирая противопоставление языка, литературы и визуальности, картины, Юрий Альберт создаёт свои самые знаменитые работы, полные двусмысленной иронии: «*Воздух из Государственной Третьяковской галереи*» (1979), «*Я не Джаспер Джонс*» (1981), «*Что касается моего мнения...*» (1987). Как и Виктор Скерсис, Юрий Альберт состоит в объединениях «*Купидон*», «*Эдельвейс*» и «*Царь Горы*». Работы Альберта находятся в собраниях *Государственной Третьяковской галереи*, *Государственного Русского музея*, *Государственного центра современного искусства*, *Бахчисарайского музея*, *Музея Помпиду*, *Музея Людвига (Аахен)*, *Художественного музея Циммерли*, *Музея изобразительных искусств в Будапеште*, *Государственного графического собрания в Мюнхене*, *художественного музея Университета Дьюка* и в ряде частных коллекций.

Куратором выставки «*Неуместное глубокомыслие*» является *Борис Маннер* — австрийский арт-критик и теоретик современного искусства. В России он работает давно: за его плечами несколько проектов, осуществлённых вместе с *Stella Art Foundation* известного российского коллекционера и мецената *Стеллы Кесаевой*. По мысли Маннера, «*Неуместное глубокомыслие*» — это логическое продолже-

ние предыдущего проекта ILONA-K artspace «Споры» Паруй-ра Давтяна и Андрея Филиппова, которые вместе с Альбертом и Скерсисом состоят одним творческим объединении «Купидон». Свою концепцию выставки куратор описывает с помощью противопоставления концептуальных стратегий художников, где Юрий Альберт «...*ставит под вопрос сам статус произведения искусства. Является ли оно автономным объектом, передающим кодированное послание, или это просто след жизнедеятельности отдельного человека?*» Виктор Скерсис, в свою очередь, «*ставит вопрос о балансе внешности и содержания*», смешивая семантические пространства в попытке продемонстрировать зрителю губительность однозначных коннотаций и предсказуемых описательных стратегий.

Интересен смысл названия выставки. В видеообзоре этого события на YouTube-канале «Art лугА» (см.: https://www.youtube.com/results?search_query=Art+лугА) оба художника лично высказались по этому поводу, и дав следующие интерпретации «*неуместного глубокомыслия*» искусства вообще и концептуального искусства в частности. Ю. Альберт считает, что искусство всегда должно быть немного неуместным, всегда должен быть некоторый «зазор»; по его мнению, на выставке предлагается такой тип искусства, который не совсем актуален для более молодых художников; в работах обоих художников сталкиваются несовместимые модели того, что есть искусство (например, «столкновение» двух разных моделей того, что такое картина — абстрактная или изобразительная — в работах из серии «Не верь глазам своим!»). В. Скерсис считает, что это название — намёк на то, что иногда мы заходим в глубокомыслии слишком далеко, предполагая, что познали этот мир, но мир наш — бесконечен и непознаваем, поэтому есть такие моменты, когда глубокомыслие выглядит действительно смешно (смех, иронию и буффонаду художник понимает как некоторые фундаментальные процессы, само понимание неуместности для

него — фундаментально; художник также указал, что на них повлияли русские футуристы — стимулятором их творчества была буффонада в качестве своего рода стиля жизни).

Выставка состоит из *трёх блоков*: «Я всё ещё жив» Юрия Альберта, «Не верь глазам своим!» Виктора Скерсиса и «Узоры» Виктора Скерсиса. Какие же вопросы поднимают Ю. Альберт и В. Скерсис и над чем предлагают задуматься зрителю? Поскольку работы, представленные на выставке, тяготеют к абстрактной форме художественного мышления, то художниками вполне закономерно поднимается вопрос о сущности абстрактного произведения искусства и о его статусе. Ю. Альберт задаётся следующим вопросом: является ли абстрактная картина просто игрой красок и форм или же она может представлять собой скрытое послание художника человечеству?

Обращаясь к *первому блоку* проекта, экспозиции работ Ю. Альберта «Я всё ещё жив», мы, отвечая на этот вопрос, параллельно можем задаться и другим вопросом, вытекающим из предыдущего: не является ли картина свидетельством того, что художник всё ещё жив? В случае с проектом «Я всё ещё жив» абстрактное произведение действительно становится свидетельством того, что художник, её создающий, жив: на выставке представлены 365 зеркал (по числу дней в году), на которых с помощью техники шелкографии запечатлены следы дыхания художника, фиксировавшиеся каждый день на протяжении целого года. Каждый зритель по-своему проинтерпретирует данную работу: для кого-то она действительно станет символом жизни художника, для кого-то, напротив, выражением идеи бренности бытия, а в ситуации пандемии смысл этого произведения и вовсе для многих заиграет новыми красками. Но в любом случае имеет место то самое послание, которое должно в том или ином виде дойти до зрителя. У проекта «Я всё ещё жив» есть и вторая часть: это советские и западные карикатуры XX века, выполненные в стиле апроприации и помещённые в од-

но пространство. Изначально (на момент своего создания) эти карикатуры несли вполне очевидное сатирическое идеологическое послание. Сегодня же — перемещённые Альбертом в современное арт-пространство — эти объекты несут совершенное иное послание: они рассматриваются уже в качестве самокритики. Раскрывая своё понимание концептуального искусства, Юрий Альберт говорит: «Искусство не для того, чтобы на него смотреть, а для того, чтобы о нём думать. Пока мы о нём мыслим, оно существует. Пока оно живо, нам есть чем дышать. Вот мы вам и надышали немного искусства, чтобы было о чём думать».

Второй блок визуальной композиции «Неуместного глабокомыслия» — экспозиция Виктора Скерсиса «*Не верь глазам своим!*». Цикл «Не верь глазам своим», подобно знаменитой картине Рене Магритта «*Вероломство образов*», оставляет зрителя в недоумении: на представленных картинах изображены овощи, однако художник предписывает не воспринимать увиденное за чистую монету, буквально не верить своим глазам. И если для Магритта ключевым является то, что изображённая трубка — это в первую очередь образ, а не сам объект, то Скерсиса интересует не отношение означающего и означаемого, а априорная модель зрительского восприятия, ожидание, которые не всегда соотносятся с действительностью. Морковка, пляшущие свиньи и висящая в небе куриная тушка могут оказаться лишь передачей цвета на холсте. Принимая во внимание насыщенность выставки различными бинарными оппозициями, здесь мы можем выявить оппозицию «форма — содержание», «игра» внутри которой буквально пронизывает собой данный проект. Казалось бы, всё очевидно: мы видим на полотнах овощи или животных — но они ли это? Название призывает зрителя не верить своим глазам и освободиться от оков привычных нам образов. Ту же «морковь» (название — «*Триумф эссенциализма*» — можно трактовать как призыв не верить не только видимому изображению,

знакомому нам образу, но и его названию, так как оно тоже «запутывает» зрителя, давая ему понять, что у изображаемого есть своя определённая очевидная сущность, своя «эссенция») следует воспринимать как абстрактное изображение, передающее лишь игру цвета. Как отметил Ю. Альберт, В. Скерсис, создавая проект «Не верь глазам своим!», изобрёл новое течение в искусстве — *псевдорепрезентативный абстракционизм*, предполагающий «ошибочное» отображение знакомого всем нам предмета.

Третий блок композиции проекта «Неуместное глубококомыслие» — экспозиция «Узоры», также состоящая из работ Виктора Скерсиса. «Узоры» представляют собой несколько акриловых работ крупного масштаба, на которых изображены, как ни странно, узоры, а если точнее — детали восточного орнамента. В основе орнамента, как мы знаем, лежит повтор, поэтому данные изображения на самом деле призваны поднять проблему повторяемости, которая, в свою очередь, может быть проинтерпретирована зрителем в её распаде на иные философские проблемы (например, вопрос о том, является ли вся наша жизнь предопределённой). Но Скерсис не просто затрагивает проблему повторяемости, основанную на орнаменте, а вносит в неё, казалось бы, несовместимую с орнаментом деталь: традиционные орнаментальные узоры, которые у большинства ассоциируются с чем-то «застывшим», «костным», выполнены в той технике, которую использовали западные абстрактные экспрессионисты — непосредственные, «сиюминутные», беспорядочные мазки. Соединение «застывшего» и «подвижного», повторяемого и уникального, традиционного и новаторского, западного и восточного — таков синтез бинарных оппозиций, объединённых в рамках проекта «Узоры».

Проект «Неуместное глубококомыслие» вызвал медиа-отклик в профильных изданиях и «пабликах». В социальных сетях вдохновлённые посетители с большой теплотой отзы-

ваются об увиденном. Обозреватели из СМИ тоже по достоинству оценили экспозицию.

Так, например, интернет-журнал *Mainstyle* в размещенном там обзоре пишет:

В общем, если вы готовы размышлять о вечном в ироничной форме, не обижайтесь на лёгкие подтрунивания авторов и будете готовы открыть сознание новому, выставка «Неуместное глубокомыслие» станет хорошим «тренажёром» самоиронии и в то же время совершенно осознанной глубины взгляда внутрь себя.

Газета *«Вечерняя Москва»*, оценив работы Скерсиса и Альберта весьма комплиментарно оценивает проект в опубликованном в ней обзоре, заканчивая ее, впрочем, достаточно неожиданно:

...единственное, чего жаль, — так то, что не каждый раз художники будут объяснять свои работы зрителям.

На сайте *Mediarelease.ru* в размещенной новостной заметке, посвященной выставке, высказывается более определенно, выражая наиболее часто высказываемое отношение, в том числе и устно звучавшее в беседах публики на вернисаже проекта:

...каждое создание заставляет задуматься и взглянуть на искусство по-новому.

Действительно, произведения Альберта и Скерсиса заставляют задуматься и взглянуть на искусство по-новому. Работая в поле концептуализма, они следуют пропозиции *Джозефа Кошута*, изложенной им в эссе *«Искусство после философии»* (1969), где он заявляет:

«...произведение искусства есть некое предложение или высказывание (proposition), предстающее в контексте искусства как комментарий к искусству».¹

Концептуализм, оформившийся как направление в 1960-ые годы минувшего столетия, с самого своего зарождения

противопоставлял себя традиционному искусству репрезентации реальности и апелляции к эстетическому восприятию. Противостоя буржуазной культуре, процессу товаризации и овещствления, восприятия произведения искусства как предмета обладания, роскоши, концептуализм предложил в качестве произведения искусства идею, или концепт, который бы приглашал зрителя к диалогу, к рассуждению и интеллектуальному восприятию.

Московский концептуализм, развивавшийся в совершенно иных обстоятельствах, противопоставлял себя не буржуазному овещствлению, но официальной культуре, соцреализму. Поэтому для отечественного концептуализма характерна скорее рецепция *Сьюзан Сонтаг* из её знаменитого эссе «*Против интерпретации*»: «Взамен герменевтики нам нужна эротика искусства». ² Подобного мнения придерживается и *Борис Гройс*, первым решивший осмыслить феномен московского концептуализма в упоминавшейся выше статье «*Московский романтический концептуализм*» (1979):

«Искусство на Западе так или иначе говорит о мире. Оно может говорить о вере, но оно говорит о том, как вера воплощается в мире. Оно может говорить и о самом себе, но оно говорит о том, как оно осуществляется в мире. Русское искусство от иконы до наших дней хочет говорить о мире ином. /.../ Искусство в России — это магия». ³

Московский концептуализм действительно далеко отошёл от его западных родоначальников. ⁴ Объясняется это,

¹ Кошут, Дж. Искусство после философии. См.: http://contemporary-artists.ru/art_after_philosophy.html

² Сонтаг, С. Против интерпретации: <https://admarginem.ru/2020/07/09/syuzen-sontag-protiv-interpretatsii/>

³ Гройс, Б. Московский романтический концептуализм. См.: <https://mmoma.ru/press/articles/>

в первую очередь, генеалогией концептуализма, которая сильно различалась в Советском Союзе и на Западе. Об этом и пишет Ю. Альберт в своей книге *«Московский концептуализм. Начало»*:

Отличия между двумя ветвями концептуализма определялись разными условиями возникновения — русский концептуализм возник совершенно на другом фоне, чем западный. На Западе был пройден большой путь редукции визуального языка, и концептуализм закономерно возник тогда, когда редуцировать было уже практически нечего, и последним логическим шагом было спойное комментирование и документирование сложившейся ситуации. Англо-американский концептуализм самоопределялся по отношению к минимализму, поп-арту и, в более далёкой перспективе, абстрактному экспрессионизму, которые к тому времени стали уже нормативным фоном. У нас же в 1970-е годы фон для современного искусства был совсем другой: советская официальная живопись, неофициальная модернистская живопись, и где-то далеко — современное западное искусство, которого никто живым не видел.⁵

Скерсис выделяет отдельную ветвь московского концептуализма, которую называет *аналитической*. В статье под названием «К вопросу об общей эстетике» Скерсис описывает аналитическую эстетику и её связь с метаискусством:

boris_grojs_moskovskij_romanticheskij_konceptualizm/

⁴ См. об этой динамике также в специальном интервью для нашего журнала, которое Виктор Скерсис дал в интерьере галереи «Cogito» философского факультета МГУ, где художник ранее участвовал в проекте «Ненавязчивый катарсис» и которой передал в дар одну из своих работ: *Aesthetica Universalis. Vol. 2 (6). 2019. — AU.*

⁵ Альберт, Ю. Московский Концептуализм. Начало. См.: <https://monoskop.org/images/e/e3/>

Albert_Yuri_ed_Moskovskii_kontseptualizm_Nachalo.pdf

Всеохватывающее описание понятия «искусство» как раз и представляет собой совокупность всех суждений об искусстве, т.е. метаискусство. Соответственно, предметом исследования аналитической эстетики является метаискусство, т.е. описание и анализ свода суждений об искусстве.¹

И если Кошут в своих теоретических построениях опирается на *Витгенштейна*, то Скерсис обращается к метаматематической теории Тарского и понятию «кардинальность» *Кантора*. Однако концептуализация метаискусства отступает на второй план, когда мы говорим о современности и пост-концептуализме.

Действительно, что если не аналитическое высказывание представляет собой телекинетическая скульптура под названием «*Ветерок*», представленная на выставке «Неуместное глубокомыслие»? Два шерстяных носка, висящие на краях подвешенной палки. Зритель должен взять трубочку и подуть в неё, чтобы конструкция пришла в движение. «Ветерок», высказывающий сам ветерок, реализует, с одной стороны, стремление художника к устранению, дистанции репрезентации, утверждению тавтологии и своеобразного перформативного высказывания в духе *Джона Остина*, а, с другой стороны, реализует стратегию стирания различия в отношении субъекта и объекта, автора и зрителя. Это стратегия «искусства как состояния встречи» близка к концепту реляционной эстетики, разработанному *Николя Буррио*, который утверждает, что

...произведение преподносится, скорее, как промежуток времени, который нам предлагается пережить, как инициатива бесконечной дискуссии.²

¹ Скерсис, В. К вопросу об общей эстетике // *Aesthetica Universalis*. 2021. Vol. 2—3 (14—15). С. 365.

Та модель эстетического опыта, которую предлагают Юрий Альберт и Виктор Скерсис, являет собой закономерное развитие представлений о концептуальном искусстве в современном мире. Представление о том, что концептуальное искусство — это пространство сопротивления товаризации и буржуазным ценностям, оказалось наследием модернистского дискурса. *Бенжамин Бухло* замечает в связи с этим: «Довод о том, что художественное производство должно быть признано в качестве образцовой формы сопротивления, в которой субъект сохраняет свои непреложные требования, указывает на реакционные попытки сохранения привилегированных форм опыта».³

Уйти от утверждения искусства в качестве привилегированной формы опыта даёт возможность лишь концептуализация его в качестве молекулярной практики, где художник ускользает от иерархической формы отношений со зрителем. Во многом об этом заявляет *Питер Осборн* в своей публичной лекции «*Современное искусство — это пост-концептуальное искусство*», когда говорит о «фикциализации художественного авторитета».⁴

В работе «*Эстетическое бессознательное*» французский философ *Жак Рансьер* пишет: «То, что я только что назвал эстетической революцией, как раз и состоит в упразднении упорядоченной системы соотношений между видимым и говоримым, знанием и действием, активностью и пассивностью».⁵ Категория эстетического в его работе несёт от-

² *Буррио, Н.* Реляционная эстетика / Постпродукция. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 16.

³ *Бухло, Б.Х. Д.* Неоавангард и культурная индустрия. Статьи о европейском и американском искусстве 1955—1975 годов. М.: V-A-C press, 2016. С. 30.

⁴ *Osborne, P.* Contemporary Art is Post-conceptual Art. Public Lecture, Fondazione Antonio Ratti, Como, Italy on July,9, 2010.

кровенно политический характер как способ утверждения равенства, «полемического, спорного сообщества, сообщества, разделяющего один и тот же мир и полемизирующего по поводу этого разделения».⁶

В заключение было бы справедливо обратиться и к анти-эссенциалистскому пониманию искусства, высказанному В. Скерсисом, которому соответствует, как нам представляется, идея проекта «Неуместное глубокомыслие»:

Искусство — это явление вселенной, данное нам в бесконечном множестве смысловых пространств нашего мышления. Мы не можем дать единого и единственно правильного определения искусства, но мы можем строить модели и давать определения тому, что называется искусством. Модель, представленная на выставке, предполагает, что искусство — это манифестация мышления, это сон, который могут увидеть все. В этом сне абстрактные размышления представляются конкретными образами, а конкретные объекты являются абстракциями. Игра очевидного и подразумеваемого — это и есть искусство!

Описываемый проект в силу этой его теоретической основы стал, вне всякого сомнения специфическим и характерным явлением современной московской арт-сцены. В этом качестве он представляет, как нам кажется, значительный интерес и для международного эстетического сообщества.

⁵ *Рансьер, Ж. Эстетическое бессознательное / Сост., пер. с фр. и послесл. В. Е. Лапичкого. СПб.; М.: Machina, 2004. С. 24.*

⁶ Там же. С. 107.

•

*YANA LOBACHOVA, ISKANDER KHAIRULLIN*¹

**«INAPPROPRIATE PROFUNDITY» OF
ANALYTICAL CONCEPTUALISM**

The exhibitional project called *Inappropriate Profundity* presented recent artworks by two wide-known representatives of *Moscow conceptualism* — *Yury Albert* and *Victor Skersis* — was initially scheduled from September, 7 to November, 7, 2021 in the *ILONA-K artspace* space in Mercury Tower of the business area of Moscow City, located in Moscow, Russia. However, the organizers decided to extend this exhibition until January, 31, 2022. Divided between two spaces, the exposition is located on two floors of the tower: on the second floor, where the visitor finds himself in a cozy atmosphere with dimmed lights, and on the fortieth floor, where the exhibited works are forced to compete for the viewer's attention with panoramic views of the capital. The artists said that it was their plan. This is a completely justified and very strategically fruitful idea

¹ *Lobacheva, Yana* (*lya9980@mail.ru*), *Khairullin, Iskander* (*gisilhai@gmail.com*) — students of the Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University, the both of them have previously had publications in *AU*. The review was made specifically on the editorial assignment of our journal. — *AU*.

of creating an aesthetically complete exposition, which is usually designed in an urban environment according to the triad: the external architectural appearance of the exposition point — the internal design of the interior of the building — the very expository architecture.

Victor Skersis and Yuri Albert are representatives of the so-called *Moscow analytical conceptualism*, which is usually opposed to the *literary* (or, as Boris Groys wittily noted, «romantic»¹) conceptualism of Erik Bulatov, Francisco Infante, etc.

Victor Skersis is a pupil of two outstanding figures of Soviet unofficial art, pioneers of so called *Sotsart*² *V. Komar* and *A. Melamid*. In the 1970s, Skersis, together with *Gennady Donskoy* and *Mikhail Roshal*, created the iconic creative group *The Nest*, which overcame «*picture-centricity*» of its predecessors and turns to *performances* and *happenings*, among which the most-known must be *Fertilization of the Earth*, *Hypnotizing the Canvas* and *Art to the Masses*. After the breakup of the group, Victor Skersis worked with *Vadim Zakharov* as *SZ* group. In 2008, he published a book called *The Aspects of Meta-art*,³ very influential for the Russian artworld in which he expressed his idea of the phenomenon of Moscow conceptualism and offered the concept

¹ *Groys, B.* Moscow Romantic Conceptualism: https://mmoma.ru/press/articles/boris_grojs_moskovskij_romanticheskij_konceptualizm/
In Russian.

² One of movements within non-official art in the late USSR. *Sotsart*, the name of which was referring to official socialist realism, was an ironical mixture of Soviet mainstream propaganda in art and Western pop art, including kitch. The both teachers of Victor Skersis and he himself left their native country in different times. — *AU*.

³ *Skersis, V.* *Aspekty Metaiskusstva*. Moscow: Ad marginem, 2008. In Russian. This book was published in co-ordination with the exhibitional project with the same name, that took place in Moscow

of *meta-art*, which we will discuss further. In the same 2008, Skersis became a member of *Cupid* art association. Today, Skersis is also a member of *The Edelweiss* group, *Tsar of the Hill* artel, and of *Aesthetica Universalis* Editorial Board. Victor Skersis' works are in the collections of the *State Tretyakov Gallery*, the *Pompidou Center* in Paris, *Tate Britain Gallery*, *Cogito Art Gallery* (Faculty of Philosophy, Lomonosov State University), the *Zimmerli Art Museum* and in a number of other public and private collections.

Yuri Albert is a pupil of *Ekaterina Arnold*. In the 1970s he was an active member of the so-called «*apartment art*»⁴ movement and of the *Avant-Garde Club*, within which he began to create his first *installations*, referring to the experience of Western conceptualists, the *Art&Language* group and *Joseph Kosuth*. Working with cultural appropriation, parody, erasing the juxtaposition of language, literature and visuality, paintings, Yuri Albert creates his most famous works full of ambiguous irony: *Air from the State Tretyakov Gallery* (1979), *I'm not Jasper Jones* (1981), *As for my opinion...* (1987). Like Victor Skersis, Yuri Albert is a member of the associations *Cupid*, *Edelweiss* and *Tsar of the Hill*. Albert's works are in the collections of the *State Tretyakov Gallery*, the *State Russian Museum*, the *National Center of Contemporary Art*, the *Bakhchisarai Museum*, the *Pompidou Center* in Paris, the *Ludwig Forum for International Art*, the *Zimmerli Art Museum*, the *Museum of Fine Arts in Budapest*, the *Staatliche Graphische Sammlung* (Munich), the *Nasher Museum of Art* (previously the *Duke University Museum of Art*) and in a number of other collections.

Center for Creative Industries *Factory* (curator *Ekaterina Degot*).

⁴ This is the movement of non-conformist artists in the USSR that couldn't exhibit their works in public spaces and instead of them used their private *apartments* for this purpose. — AU.

The curator of the exhibition *Inappropriate Profundity* is *Boris Manner* — an Austrian art critic and contemporary art theorist. The curator has been working in Russia for a long time: he has several projects implemented together with the *Stella Art Foundation* by the famous Russian collector and philanthropist *Stella Kesaeva*. According to Manner, *Inappropriate Profundity* is a logical continuation of the previous ILONA-K artspace project *Disputes* by *Paruyr Davtyan* and *Andrey Filippov*, who, together with Albert and Skersis, are part of the same creative association *Cupid*. The curator describes the concept of the exhibition by contrasting the conceptual strategies of artists, where *Yuri Albert* «...questions the status of the work of art. Is it an autonomous object transmitting a coded message, or is it just a trace of an individual's vital activity?». *Victor Skersis*, in turn, «raises the question of the balance of appearance and content», mixing semantic spaces in an attempt to demonstrate to the viewer the ruinousness of unambiguous connotations and predictable descriptive strategies.

The meaning of the exhibition's name is quite interesting. In a video review of this event on the YouTube channel «Apr лy-рА» (see: https://www.youtube.com/results?search_query=Apr+лyзA), both artists personally spoke about this, and here are the interpretations of «inappropriate profundity» presented by its creators. *Yu. Albert* believes that art should always be a little «out of place», there should always be some «gaps»; in his opinion, the exhibition offers a type of art that is not quite relevant for younger artists; incompatible models of what art is collide in the works of both artists (for example, the «collision» of two different models of what a painting is — abstract or pictorial — is in the works from the series *Don't believe your eyes!*). *V. Skersis* thinks that this name is a hint that sometimes we go too far in profundity, assuming that we have known this world, but our world is infinite and unknowable, so there are moments when profundity looks really funny (laughter, irony and buffoonery Skersis understands as

some fundamental processes the very understanding of the impropriety for him is fundamental; the artist also pointed out that they were influenced by Russian futurists — the stimulator of their creativity was buffoonery as a kind of lifestyle).

The exhibition consists of *three blocks*: *I'm still alive* by Yuri Albert, *Don't believe your eyes!* by Victor Skersis and *Patterns* by Victor Skersis.

What questions are raised by Yu. Albert and V. Skersis and what do they offer the viewer to think about? Since the works presented at the exhibition are abstract, the artists quite naturally raise the question of the essence of an abstract work of art and its status. Yu. Albert asks the following question: is an abstract painting just a play of colors and forms, or it can represent a hidden message of the artist to humanity?

The *first block* of the exhibition, Yu. Albert's project *I'm still alive*, tries to answer this question, and we can simultaneously ask ourselves another question arising from the previous one: is the painting evidence that the artist is still alive? In the case of the project *I am still alive*, the abstract work really becomes evidence that the artist who creates it is alive: the exhibition presents 365 mirrors (according to the number of days per year), on which the traces of the artist's breathing are imprinted using the silkscreen technique, recorded every day for a whole year. Each viewer interprets this work in his own way: for someone it will really become a symbol of the artist's life, for someone, on the contrary, an expression of the idea of the impermanence of being, and in a pandemic situation, the meaning of this work will sparkle with new colors for many. But in any case, there is the message that should reach the viewer in one form or another. The project *I'm still alive* has a second part: these are Soviet and Western caricatures of the XX century, made in the style of appropriation and placed in one space. Initially (at the time of its creation) these caricatures carried an obvious satirical ideological message. Today — moved by Albert to the modern art space — these objects carry a completely different

message: they are already considered as self-criticism. Revealing his understanding of conceptual art, Yuri Albert says: «Art is not to look at it, but to think about it. As long as we think about it, it exists. As long as it's alive, we have something to breathe. So we breathed in a little art for you to have something to think about».

The *second* part of *Inappropriate Profundity* is Victor Skersis' *Don't believe your eyes!* project. The cycle *Don't believe your eyes*, like René Magritte's famous painting *The Treachery of Images*, leaves the viewer perplexed: the presented paintings depict vegetables, but the artist prescribes not to take what he saw at face value, literally not to believe his eyes. And if the key for Magritte is that the depicted tube is primarily an image, and not the object itself, then Skersis is not interested in the relationship of the signifier and the signified, but an a priori model of spectator perception, expectation, which do not always correlate with reality. Carrots, dancing pigs and a chicken carcass hanging in the sky can only be a transfer of color on canvas. Taking into account the saturation of the exhibition with various binary oppositions, here we can identify the «form — content» opposition, the game within which literally permeates this project. It would seem that everything is obvious: we see vegetables or animals on the canvases — but are they? The title calls on the viewer not to believe his eyes and free himself from the shackles of familiar images. «Carrot» (the painting's name — *The Triumph of Essentialism* — can be interpreted as a call not to believe not only the visible image, the familiar image, but also its name, since it also «confuses» the viewer, letting him understand that the depicted has its own certain obvious «essence») should be perceived as an abstract image that conveys only the play of color. As noted by Yu. Albert, V. Skersis, creating the *Don't believe your eyes!* project, invented a new trend in art — *pseudo-representational abstractionism*, suggesting an «erroneous» representation of an object familiar to all of us.

The *third* project of *Inappropriate Profundity* is *Patterns* by Victor Skersis. *Patterns* are several large-scale acrylic works, which depict, oddly enough, patterns, or more precisely, details of oriental ornament. The ornament, as we know, is based on repetition, so these images are actually designed to raise the problem of repeatability, which, in turn, can be interpreted by the viewer in its disintegration into other philosophical problems (for example, the question of whether our whole life is predetermined). But Skersis does not just pose the problem of repeatability based on ornament, but introduces into it a detail that would seem incompatible with ornament: traditional ornamental patterns, which most associate with something stagnant, are made in the technique used by Western abstract expressionists — immediate, «momentary», random smears. The combination of stagnant and mobile, repeatable and unique, traditional and innovative, western and eastern — this is the synthesis of binary oppositions united within the framework of *Patterns*.

The project *Inappropriate Profundity* caused a media response in specialized editions and public pages. On social networks, inspired visitors speak with great warmth about what they saw, observers from the media also appreciated the exposition.

Mainstyle, an Internet-journal, published a review in which we can read:

In general, if you are ready to reflect on the eternal in an ironic form, do not take offense at the light banter of the authors and to open your mind to new things, the exhibition *Inappropriate Profundity* will become a good «simulator» of self-irony and at the same time a completely conscious depth of looking inside yourself.

The journalist of the daily newspaper *Vechernyaya Moskva* (*Evening Moscow*) having appreciated the works of Skersis and Albert and summing up his complimentary article, suddenly remarks:

The only thing that is a pity is that not every time artists will explain their work to the audience». On the website Mediarelease.ru the note dedicated to the exhibition ends with the words: «...every creation makes you think and look at art in a new way.»

Indeed, the works of Albert and Skersis make you think and look at art in a new way. Working in the field of conceptualism, they follow the proposition of Joseph Kosuth, outlined by him in the essay *Art after Philosophy* (1969)¹, where he states that a work of art is a certain sentence or statement (proposition), appearing in the context of art as a commentary on art². Conceptualism, which took shape as a trend in the 1960s, from its very inception opposed itself to the traditional art of representing reality and appealing to aesthetic perception. Opposing bourgeois culture, the process of comradeship and reification, the perception of a work of art as an object of possession, luxury, conceptualism proposed as a work of art an idea or concept that would invite the viewer to dialogue, to reasoning and intellectual perception.

Moscow conceptualism, which developed in completely different circumstances, opposed itself not to bourgeois reification, but to official culture, social realism. Therefore, domestic conceptualism is characterized rather by the reception of Susan Sontag from her famous essay *Against Interpretation*: «In place of a hermeneutics we need an erotics of art».² A similar opinion is shared by Boris Groys, who was the first to decide to comprehend the phenomenon of Moscow conceptualism in the article «Moscow Romantic Conceptualism» (1979): «Art in the West somehow speaks about the world. It

¹ *Kosuth, J. Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966–1990 / Edited by G. Guercio. Foreword by J.-F. Lyotard. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1991.*

² *Sontag, S. Against Interpretation. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966. P. 10.*

may talk about faith, but it talks about how faith is embodied in the world. It can also talk about itself, but it talks about how it is carried out in the world. Russian art from the icon to the present day wants to talk about the another world». ¹ And at the very end Groys concludes: «Art in Russia is magic». ²

Moscow conceptualism has really moved far away from its Western forefathers. This is explained, first of all, by the genealogy of conceptualism, which differed greatly in the Soviet Union and in the West. This is what Yu. Albert writes about in his book *Moscow Conceptualism*. The beginning: «The differences between the two branches of conceptualism were determined by different conditions of origin — Russian conceptualism arose against a completely different background than Western. In the West, a long way of reducing visual language was passed, and conceptualism naturally arose when there was practically nothing to reduce, and the last logical step was calm commenting and documenting the current situation. Anglo-American conceptualism was self-determined in relation to minimalism, pop art and, in the longer term, abstract expressionism, which by that time had already become a normative background. In the 1970s, the background for contemporary art was completely different: Soviet official painting, unofficial modernist painting, and somewhere far away — modern Western art, which no one has seen alive». ³ Skersis identifies a separate branch of Moscow conceptualism, which he calls analytical. In an article entitled *On the Question*

¹ Groys, B. Moscow Romantic Conceptualism: https://mmoma.ru/press/articles/boris_grojs_moskovskij_romanticheskij_konceptualizm/
In Russian.

² Groys, B. Moscow Romantic Conceptualism: https://mmoma.ru/press/articles/boris_grojs_moskovskij_romanticheskij_konceptualizm/
In Russian.

³ Albert, Yu. Moskovskii kontseptualizm. Nachalo: <https://>

of *General Aesthetics*, Skersis describes the so-called analytical aesthetics and its connection with meta-art: «An all-inclusive description of the concept of art is indeed the set of all sentences about art, or meta-art. Accordingly the object of interest of analytical aesthetics is the structure of meta-art.»⁴ And if Kosuth relies on Wittgenstein in his theoretical constructions, then Skersis turns to *Tarski's* metamathematic theory and *Cantor's* concept of «cardinality». However, the conceptualization of meta-art recedes into the background when we talk about modernity and post-conceptualism.

Indeed, what if not an analytical statement is a telekinetic sculpture called *Breeze*, presented at the exhibition *Inappropriate Profundity*? Two wool socks hanging on the edges of a suspended stick. The viewer must take a tube and blow into it so that the structure moves. The «breeze», expressing the breeze itself, implements, on the one hand, the artist's desire to eliminate, distance representation, the assertion of tautology and a kind of performative utterance in the spirit of *John Austin*, and, on the other hand, implements a strategy of erasing the distinction between subject and object, author and viewer. This strategy of «art as a state of meeting» is close to the concept of relational aesthetics developed by *Nicolas Bourriaud*, who states that the work is presented rather as a period of time that we are invited to experience, as an initiative of endless discussion.⁵

The model of aesthetic experience proposed by Yuri Albert and Viktor Skersis is a natural development of ideas about

monoskop.org/images/e/e3/

Albert_Yuri_ed_Moskovskii_kontseptualizm_Nachalo.pdf In Russian.

⁴ *Skersis, V.* On the Question of General Aesthetics // *Aesthetica Universalis* (Vseobshchaya estetika). 2021. Vol. 2—3 (14—15). P. 399.

⁵ See: *Bourriaud, N.* *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du réel, 2002. — *AU*.

conceptual art in the modern world. The notion that conceptual art is a space of resistance to comradeship and bourgeois values turned out to be a legacy of modernist discourse. Benjamin H.D. Buchloh writes: «The argument that artistic production should be recognized as an exemplary form of resistance in which the subject retains his immutable demands points to reactionary attempts to preserve privileged forms of experience».¹

The only way to get away from the assertion of art as a privileged form of experience is to conceptualize it as a molecular practice, where the artist escapes from the hierarchical form of relations with the viewer. In many ways, this is stated by Peter Osborne in his lecture *Contemporary Art is Post-conceptual Art* when he talks about «fictionalization of artistic authority» and «collectivization of artistic fictions».² It is these trends of post-conceptual art, noted by Osborne, that we can observe in the works of Albert and Skersis. In Albert's series of works «I'm still alive», the artistic authority of the author, his privileged position of the affirmator is erased along with the trace of breath on the glass of each viewer, and in the installation «Breeze» by Skersis, the artistic statement itself is realized exclusively in the communicative field, where the truth of the work is actualized not in the author's hierarchical statement, but in the discursive space around the object.

In his *The Aesthetic Unconscious*³ Jacques Rancière writes: «What I have just called the aesthetic revolution consists precisely in the abolition of the ordered system of relations

¹ *Buchloh, B. H. D. Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975. Cambridge, Mass. — L.: MIT Press, 2003. — AU.*

² *Osborne, P. Contemporary Art is Post-conceptual Art. Public Lecture, Fondazione Antonio Ratti, Como, Italy on July,9, 2010.*

³ See: *Rancière, J. The Aesthetic Unconscious / Translated by Debra*

between the visible and the spoken, knowledge and action, activity and passivity»⁴ The category of aesthetic in his work is openly political in nature as a way of asserting equality, «a polemical, controversial community, a community that shares the same world and polemizes about this division».⁵

Finally, it would be fair to turn to V. Skersis' understanding of art, which looks to be reflected in the idea of *Inappropriate Profundity* and which demonstrates the author's anti-essentialist point of view on the definition of art: «Art is a phenomenon of the universe given to us in an infinite set of semantic spaces of our thinking. We cannot give a single and only correct definition of art, but we can build models and define what is called art. The model presented at the exhibition suggests that art is a manifestation of thinking, it is a dream that everyone can see. In this dream, abstract reflections are represented by concrete images, and concrete objects are abstractions. The play of the obvious and the implied is art!».

Keates and James Swenson. Cambridge: Polity, 2009. — *AU*.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

ПРАКТИКИ / PRACTICES

**ЖАНЬ ЦЗИНЬХУН, ЛЮ СЮЕЧЖЭНЬ, ЮЙЕВАНЬ
ЧЖАН, ЮАНЬ ДУНЦЮН, ЦИНЬ ШАОЮНЬ¹**

**КРОСС-КУЛЬТУРНЫЙ МЕЖВУЗОВСКИЙ
ДИАЛОГ О СОВРЕМЕННОЙ
ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДРАМАТУРГИИ**

А. П. ЧЕХОВА

ВЫЕЗДНОЕ ЗАСЕДАНИЕ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО СЕМИНАРА
ПО ПРОБЛЕМАТИКЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА ПРИ КА-
ФЕДРЕ ЭСТЕТИКИ ФИЛОСОФСКОГО ФАКУЛЬТЕТА МГУ
ИМЕНИ М. В. ЛОМОНОСОВА В ВЫСШЕМ ТЕАТРАЛЬ-
НОМ УЧИЛИЩЕ ИМЕНИ М. С. ЩЕПКИНА ПРИ МАЛОМ
ТЕАТРЕ

Предисловие АУ.

*Об экспериментальном происхождении этой публикации и ее
авторах*

Все авторы настоящей публикации — зарубежные аспиранты МГУ имени М.В. Ломоносова. Они представляют как свою страну (Китайскую Народную Республику), так и различные факультеты, где они готовят свои диссертационные исследования по актуальным проблемам современного мира, включающим как системообразующий элемент сложный комплекс взаимодействия и взаимопонимания различных культур. Наш журнал всегда уделял значительное внимание проблематике кросс-культурных коммуникаций внутри эстетического опыта, особенно в их практическом аспекте, поэтому мы с удовольствием предоставляем страницы нашим молодым китайским коллегам, чей коллективный текст представляет собой как опыт кросс-культурной рефлексии, так и собственно живой случай непосредственного диалога современных культур. Эти обстоятельства делают настоящий текст особенно интересным для международной аудитории АУ. Мы публикуем этот текст с незначительной редакционной правкой, не подвергая никаким изменениям оценки наших коллег, потому что именно они пред-

¹ Информация об авторах размещена ниже в предуведомлении к настоящей публикации, сделанном от редакции журнала. — АУ.

ставляют собой главную ценность этого материала в наших публикациях кросс-культурной тематики.

Представляя *авторов*, мы должны сообщить, что *четверо* из них представляют кафедры *философского* факультета МГУ: *Лю Сюечжэнь* (*liu_xuezhen@outlook.com*) и *Юань Дунцюн* (*ydq438940897@yandex.ru*) готовят свои диссертации на кафедре *эстетики*, *Жань Цзиньхун* (*furongran@yandex.ru*) представляет кафедру истории зарубежной философии, а *Цинь Шаююнь* (*2580225659@qq.com*) — кафедру *философии языка и коммуникации*; один из участников группы (*Чжан Юйевань*, *ydq438940897@yandex.ru*) является аспирантом факультета *иностранных языков и регионоведения*. Мы считаем принципиально важным для научной оценки данного текста по всем основаниям указать на *разнообразие* исходных научных интересов участников группы, а также на то, что ни один из них не находился в какой-то *заранее подготовленной позиции* в отношении к предложенным условиям данного *эстетического эксперимента* с непосредственным кросс-культурным эстетическим опытом и его интерпретацией.

Все члены группы независимо друг от друга откликнулись на объявление на виртуальной площадке (<https://join.skype.com/gVfgRgZ51Xmb>) постоянно действующего теоретического семинара о проблематике эстетического опыта о предстоящем посещении и обсуждении дипломного спектакля по пьесе «Иванов» в старейшей профессиональной театральной школе — Высшем театральном училище имени М. С. Щепкина при Малом театре. Студенты Училища, широко известного в российских театральных кругах под ласковым прозвищем «Щепка», представляли 4 курс *Мастерской Б. В. Клюева*¹ (художественный руководитель *В. Н. Драгунов*, спектакль начинала готовить преподаватель-мастер *Т. Н. Аносова*, затем после ее безвременной кончины в период пандемии спектакль был закончен и поставлен ее учеником *С. Г. Сошниковым*).

Единственное, что объединяло изначально членов группы, это — интерес к российской культуре, русскому языку и кросс-культурным проблемам в различных теоретических аспектах. Семинар (координатор — *доцент С. А. Дзикович*) был, как и всегда, заинте-

¹ Названа по имени ее основателя, знаменитого актера Малого театра.

решован в получении эмпирических данных о многообразных проявлениях эстетического опыта, для Училища, со стороны которого общение модерировалось кафедрой философии и культурологии (координатор — профессор Е. А. Дзикевич), визит зарубежных аспирантов МГУ и их участие в последующем обсуждении спектакля и современного понимания классической драматургии А. П. Чехова стало важным инструментом в подготовке универсально подготовленных актеров нового поколения, открытых всему миру с его разными культурными позициями и паттернами.

Аспиранты МГУ познакомились не только с материалами конкретной работы по спектаклю, но завязали личные и творческие контакты в близкой к их собственным интересам творческой среде, познакомились с технологической стороной работы старшей и авторитетнейшей российской театральной школы. Стороны договорились о совместной публикации материалов встречи (см. сайт ВТУ: <http://shepkinskoe.ru/news/kruglyy-stol-dramaturgiya-shekhova/>) и продолжении совместной деятельности. Настоящая публикация представляет собой начало реализации этих перспективных планов. Поскольку мероприятия этого цикла тесно связаны с классическим наследием российской культуры, эта работа, вне всякого сомнения, укладывается и в программные рамки работы *научно образовательной школы МГУ «Сохранение мирового культурного наследия»*.

*Сергей Дзикевич,
научный руководитель эксперимента,
главный редактор АУ*

Абстракт

Практика международных межкультурных исследований и коммуникации для всех участников авторской группы настоящей статьи повышенный интерес. В частности, как аспиранты из Китая, мы хотели бы иметь возможность познакомиться с классической русской культурой. В связи с этим мы приветствуем, что 2022 год стал своего рода «*Годом межкультурных исследований*» на кафедре эстетики философского факультета МГУ. Кафедрой был намечен целый ряд мероприятий с элементами кросс-культурного диалога, поддержанный руководством и всем научно-исследовательским коллективом. Теоретической основой этой работы стала площадка постоянно действующего семинара по проблематике эстетического опыта, наметившего конкретные

мероприятия кросс-культурной линейки до конца текущего учебного года.

В качестве иницирующего мероприятия в этом цикле 14 марта 2022 года мы дипломный спектакль студентов четвертого курса Высшего театрального училища имени М. С. Щепкина. Мы приносим искреннюю благодарность принимавшей нас кафедре филологии и культурологии и лично организатору со стороны Училища профессору Е. А. Дзикович за теплый прием и детальную экскурсию в мир профессионального театрального образования. Мы были искренне поражены уровнем корректности, гостеприимства, внимания и эрудиции всех, с кем мы общались в стенах старейшего театрального учебного заведения России. Это энергичный университет. Несмотря на свой весьма почтенный возраст эта институция оставляет впечатление молодого задора, открытости всему новому в мировой культуре, что так важно для людей новых поколений. Мы почувствовали очарование и взаимодействие различных культур. Это было заразительное культурное путешествие для нас, где мы ощутили страсть и энергию молодого поколения деятелей российской культуры.

После впечатляющей экскурсии по Училищу мы посмотрели дипломный спектакль, поставленный студентами по пьесе «Иванов», написанной А. П. Чеховым в 1887 году. По завершении официального представления спектакля у нас состоялся серьезный и интересный разговор об интерпретации классической драматургии великого писателя в современной культуре, проблемах работы студентов над спектаклем и восприятия зрителями иной культуры действия на сцене. Мы полагаем, что эта пьеса воплощает великий личный труд Чехова и окончательно определяет трансформацию русского театра от традиционной западной классической модели сценического искусства к современному театру.

Ключевые слова

Межкультурный обмен; театр; Чехов; «Иванов»; Чехов в Китае.

В своем творчестве Чехов «всегда обращал внимание на будущее и судьбу русских женщин и создал целую серию женских образов». [1] Женские фигуры — неотъемлемая часть художественного мира Чехова. Во многих его известных произведениях женские персонажи не только несут

в себе эстетические ценности и нравственные идеалы самого Чехова, но и точно и прямо передают его размышления о сложных проблемах развития российского общества. В своих произведениях Чехов не ограничивается описанием женщин своего народа, но создает и образы еврейских женщин. В первый раз еврейская героиня появляется в его рассказе «Тина» (1886), во второй раз — в пьесе «Иванов» (1887), и эти два персонажа расширяют галерею женских образов и надолго остаются уникальными в русской литературе. Оба произведения не только раскрывают непрерывное внимание Чехова о женской душе и ее духовном мире, но и органично вписываются в его собственные взгляды на то, что называется «еврейским вопросом».

«Еврейский вопрос» проявляется в основном в христианских странах. Иудаизм имеет для евреев особое значение. Хотя евреи из-за их способа существования как рассеянного этноса, долгое время остававшегося без признанной родины, слишком много пережили, но они не оставляли веры в то, что они — избранный Богом народ. Так как иудаизм возник и развивался в пределах одного этноса, он распространялся практически исключительно среди евреев и представляет собой весьма редкий случай мононациональной конфессии, возможно, даже и уникальный по степени проработанности священного текста и внутренней интеграции.

Включив в себя принцип этнической универсальности («нет ни эллина, ни иудея») в отличие от иудаизма, христианство с момента зарождения распространялось и распространяется во всех регионах мира. Ещё в начале правления династии Тан (635 г. н.э.) несторианство, являющееся еретическим течением в христианстве, начало распространяться в Китае, где оно называется », то есть «светлым учением». Из-за нежелания отречься от своей религии евреи, живущие в христианизированной Европе, стали считаться маргинальными элементами и стали подвергаться преследованиям и ограничениям в правах. Еврейский во-

прос существует и в России, где доминирующее положение в религиозном отношении занимает особая конфессия внутри христианства — православие. В Российской империи с 1791 по 1917 год была черта оседлости — это граница территории, за пределами которой евреям запрещалось постоянное жительство. Из-за различного рода ограничений в пределах черты явилась чрезвычайная скученность и нищета. Появление черты оседлости в России, имеющей негативный подтекст, выражает весьма обширное интеллектуальное противоречие между православным мировоззрением и миропониманием большинства представителей еврейского этноса.

В XIX веке в Москве и Петербурге быстро росло число еврейских жителей, они в значительной мере обрусевали, часть из них принимала христианство, а еврейская интеллигенция и купечество постепенно стали постепенно занимать видное положение в российском обществе. Еврейский вопрос стал вызывать интерес у русских писателей, которые стали обращать внимание на культурно разнородную группу евреев, и еврейский вопрос все больше становился одной из тем русской литературы, литературоведения и политического дискурса.

Российские нееврейские писатели, в том числе литераторы самого первого уровня, такие, как Пушкин, Гоголь, Тургенев, Достоевский и некоторые другие, в отдельных своих произведениях выражали признаки описанного выше предубеждения против евреев, поэтому в их произведениях евреи обычно были представлены в отрицательных образах, как, например, ростовщики и доносчики. Образ еврея-виноторговца также являлся характерной частью юдофобского дискурса эпохи. Евреи становятся своего рода «стереотипами» — синонимами злых, безобразных людей или уродливых явлений. В трагедии «Скупой рыцарь» Пушкин создал образ еврейского ростовщика, который дополнен жадностью, которая может разрушить самые близкие отношения,

а в «Черной шали» — образ подлого еврейского доносчика. Тургенев написал рассказ «Жид» (1846), в котором изобразил образ еврея-доносчика, торговавшего своей дочерью. Затем появились образы еврейских капиталистов и упырей, жадно грабивших богатства русских, во поэтических произведениях, таких как поэма Некрасова «Балет» и стихотворение А.К. Толстого «Богатырь». Н.С. Лесков также выразил свое характерное особое отношение к еврейскому вопросу. В своем сочинении «Еврей в России: несколько замечаний к еврейскому вопросу» он сформулировал тенденцию к установлению к равных прав для евреев, живущих в России, в рассказах «Жидовская кувырколлегия» и «Ракушанский меламед» он выразил сочувствие евреям, сменившим веру. В своем многоаспектном и масштабном произведении «Былое и думы» А.И. Герцен высказал среди других актуальных для России того времени мыслей глубокую обеспокоенность за трагической судьбой евреев.

По сравнению с другими русскими писателями того же времени, Чехов более пристальное внимание уделял еврейскому вопросу. В молодости он шутил над евреями, но потом стал своеобразным литературным лидером по числу еврейских персонажей, еврейской типичности и взаимосвязи между евреями и русским обществом. Как нееврейский писатель, Чехов неслучайно сосредоточился на описании жизни евреев и еврейском вопросе. Это тесно связано с его личным жизненным опытом. В юности Чехов пережил драматический роман с девушкой еврейского происхождения — Евдокией Эфрос, на которой он хотел жениться. Но нежелание его возлюбленной принять христианское крещение положило конец этим прекрасным отношениям. Более того, Чехов многие годы дружил со великим российским художником еврейского происхождения Исааком Ильичом Левитаном, и это дало ему возможность понять глубинный смысл еврейской культуры, собрать и записать материалы о жизни евреев из первых рук, что дало ему

важный импульс для творчества. Это неизбежно привело к тому, что тон его повествования о евреях и отношение к ним у Чехова значительно отличаются от нарративов той же тематики у его современников.

В своих произведениях Чехов выражал свое понимание еврейской религии, истории и культуры и не уклонялся от отражения сохранения самобытности еврейского народа. «Объективное спокойствие и утонченность — самые выдающиеся черты чеховских рассказов, отличающие их от других мастеров рассказа» [2] проявились и в этом отношении. Чехову лучше, чем другим писателям того времени, удалось уловить основные черты русского общества. В то же время, как один из последних русских литературных классиков XIX в., Чехов интуитивно или осознанно стремился защищать и развивать русскую культуру. На фоне русификации евреев он необычайной прозорливостью тщательно наблюдал за условиями их жизни как особой социальной группы в России, за несправедливостями, от которых страдают евреи, за присущими им достоинствами и недостатками. Не желая молчать, Чехов бросал вызов обыденности и свое временно помещал изменения и повороты в жизни евреев в завуалированное описание. Всесторонне рассмотрев состояние евреев, Чехов выражал свои собственные духовные прозрения и глубокие размышления по еврейскому вопросу.

Пьеса «Иванов» является важным достижением чеховского драматического новаторства. Как драматург-новатор, Чехов обогатил возможности хронотопа (единство внутреннего времени и пространства) в своих произведениях. Чехов изменил саму суть драматургического конфликта, тем самым изменив подход к созданию характеров героев. Чехов «остроумно сочетал в Иванове особенности разных видов характера, такие как энтузиазм и грусть, трудолюбие и лень, откровенность и подавленность, храбрость и трусость. Поэтому с первого взгляда даже трудно определить тип и атрибуты персонажа». [3] Иванов не является изначально

обессиленным героем, это происходит с ним в течение быстротечной жизни: «он утрачивает свои сильные, «гамлетовские» качества, все больше напоминая Гамлета русско-го...». Изменить свою судьбу и вырваться из тюрьмы судьбы для таких людей, как Иванов, очень трудно. Они бессильны противостоять пошлости и греху, но сохраняют свою совесть и редкие добродетели, хотя они и слабы, но драгоценны. Таких людей, как Иванов, любит Чехов, так как в его глазах они — почва, которую нация и страна должны лелеять и возделывать. В работе, посвященной Н.М. Пржевальскому, Чехов писал:

«В наше больное время, когда европейскими обществами обуяли лень, скука жизни и неверие, когда всюду в странной взаимной комбинации царят нелюбовь к жизни и страх смерти, когда даже лучшие люди сидят сложа руки, оправдывая свою лень и свой разврат отсутствием определенной цели в жизни, подвижники нужны, как солнце».

Чехов сознательно создал Иванова как образ «бессильного человека», чтобы закончить традицию образов «лишних людей» XIX века и попытаться выйти из депрессии и упадка, укоренившихся в коллективном бессознательном интеллигенции. [4] По мнению Чехова «очистка духовного мира от ила» и «преодоление уныния» также являются великими делами.

По сравнению с образом Иванова, интеллигента нового типа со сложными и противоречивыми характерами, его жена Анна Петровна не только не менее важная, но и незаменимая фигура. В силу особенностей личности и национальности Анны противоречия и конфликты в пьесе обострились и усложнились. В пьесе «Иванов», вопреки общепринятым стереотипам о евреях, такие черты, которые обычно приписывались евреям: скупость, грубый материализм, лицемерность приданы не евреям, а русскому обществу. Таким образом, русское общество предстало в пьесе уродливым, нелепым и грязным.

Героиня пьесы еврейка Анна (урожденная Сара) из богатой семьи, «умная, порядочная и почти святая», от искренней любви к Иванову, вопреки воле родителей, сменила веру и отказалась от семьи и имущества. Со дня замужества с Ивановым Анна полностью считала себя членом русского общества и полностью отдалась от еврейского мира. Но русские с ней не соглашались, свое недовольство и обиду вымещали по-разному: зачем Иванову жениться на еврейке при наличии такого количества русских девушек? Поэтому слова и поступки Анны время от времени высмеивались и высмеивались. Дядя Иванова, граф Шабельский, легкомысленным тоном имитировал еврейский акцент, и его самая характерная шутка безошибочно выявляла презрение и дискриминацию русских по отношению к еврейскому народу. В один из кульминационных моментов пьесы, в последней сцене третьего действия, когда Анна, не выдержавшая распада семьи, яростно обвиняла мужа в том, что он подло ей изменяет, Иванов ответил оскорбительным криком на свою большую жену: «Замолчи, жидовка!». В данном случае «неправильное» поведение Иванова трудно оправдывать, хотя самоубийство Иванова задним числом снимает обвинение в нечистоте его побуждений.

В пьесе «Иванов» Чехов описал душевную депрессию, растерянность и отношения с неевреями, переживаемые евреями. За то, чтобы иметь возможность «ассимилироваться» в мейнстриме российского общества, Анна заплатила высокую цену. Она без колебаний любит идола в своем сердце — Иванова — и ради брака с ним перешла в православие. Еврейское происхождение обрекает на то, что Анна никак не могла стать настоящей русской женщиной, она стала еврейкой, формально отказавшейся от еврейства.

Образ Анны проявляет горе и страдание евреев в равнодушном русском обществе. Оплакивая судьбу Анны, Чехов пытался ответить на вопрос, могут ли евреи стать «своими людьми». По мнению Чехова, «ассимиляция» ев-

реев — это только односторонний акт приема, другими словами, русское общество может «ассимилировать» евреев, но последние не могут по-настоящему войти в христианскую культуру, ибо эта культура по существу отвергает превращение евреев в русских. Через образ Анны он верно изложил суть еврейской «ассимиляции», то есть «ассимилированные» евреи остаются евреями и в конечном итоге возвращаются к еврейской культуре. [5] Трагическую судьбу Анны Чехов пытается объяснить тем, что для евреев любая «ассимиляция» неизбежно приводит к трагическому финалу. За смертью Анны кроются мысли Чехова о дискриминации и несправедливости, которым подвергся еврейский народ.

По преданиям китайских евреев их предки попали в Китай еще при династии Хань (206 г. до н. э. — 221 г. н. э.), во время династии Сун они сформировали отдельную еврейскую общину Кайфэн (тогдашняя столица), многие из которых в конечном итоге стали видными государственными чиновниками, врачами, раввинами и бизнесменами. Глядя на китайскую историю, мы приходим к выводу, что в Китае не возникает проблем с унижением и дискриминацией евреев, как в Европе. Это заставляет нас задуматься о том, почему в Китае не существует нерешенный еврейский вопрос, подобно Европе? Авторы полагают, что это может быть связано с тем, что христианство является монотеистической религией. Самая большая особенность монотеизма состоит в том, что в нем особенно не предполагается отсутствует толерантность.

Иудаизм и христианство исключают другие религии на основании своих ключевых доктрин, поэтому обе религии полностью несовместимы, как огонь и вода. Одной из характеристик китайской культуры является то, что она чрезвычайно инклюзивна, поэтому в Китае мирно сосуществуют все религии. В истории Китая никогда не было религиозной войны в европейском понимании. В начале XX века

в Китай хлынул поток эмигрантов из России, среди которых было довольно много евреев. В Китае евреев привлекали не только заработки, но и почти полное отсутствие антисемитизма, с которым они сталкивались в России. Китай предоставил этим евреям возможность спокойно жить, поскольку об антисемитизме в этой стране и не слыхивали.

Жизненный принцип героини Анны — нести ответственность за свою семью и жертвовать собой ради любви. Защита целостности семьи — это вся жизнь Анны. Разделяя счастье и горе с мужем и терпя невзгоды судьбы, в качестве традиционной еврейской женщины Анна берет на себя ответственность за спасение мужского мира. Чехов вложил в Анну качества, которые он высоко оценил — чистоту, доброту и красоту, в результате создал образ Анны, отличающийся от господствующего в обществе того времени стереотипа евреев. Анна, посвятившая себя любви и семье, является не только идеалом женской красоты в еврейской традиционной культуре, но и репродукцией типа образа пушкинской Татьяны, представляющегося «идеальным» положительным образом русской женщин, характер которой оказывается сильнее и возвышеннее мужского.

Для истории русского театра «Иванов» представляет собой реализацию личного замысла Чехова, который через самоубийство Иванова стремится провести решительную реформу в традиции русской литературной истории. С точки зрения драматической концепции, создание этой пьесы является сознательным подражанием и завершением западной классической драмы Чехова. Это гениальное произведение представляет собой личную трансформацию писателя от традиционной западной классической драмы к современному театру. По замыслу Чехова, Иванов в пьесе несет в себе героический и романтический дух русской литературной традиции XIX века. Он предан еврейской женщине, которой пообещал Анне идеальную и полноценную жизнь и поклялся любить ее вечно. Но вместо того, чтобы выпол-

нять свои обещания и клятвы, он вынужден наблюдать боль и страдания Анны в разгар этих отношений. Иванов испытывает стыд за свой упадок и некомпетентность, и чем больше прощает Анна, тем глубже становится эта вина для Иванова. Помимо усталости, скуки и чувства вины, в его сердце царит драматическое одиночество. На фоне пересу-дов окружающих и собственной внутренней борьбы Иванов ясно осознает, что жизнь его губит, но он бессилён спасти себя от духовного кризиса, который так трудно искоренить, и поэтому становится человеком, который не может понять себя, не говоря уже о том, чтобы спастись. Неизбежно, в конце концов, он бросает себя, а также свою жену и любовницу.

Справедливо будет сказать, что каждый современный человек в какой-то мере «резонирует» с миром души Иванова. Это важная «возможность» для современной реализации образа Иванова. Многие современные высокообразованные и опытные люди все еще ошеломлены, когда сталкиваются со своим внутренним миром (своим истинным «Я»). Это неизбежное состояние человека перед лицом исторических переходов и культурных форм изменений. В частности, современный недостаток внимания к внутреннему «Я» ввергает человека в пучину (летаргию), что является еще одной темой, так сказать, «выживания или смерти». Это — фундаментальный вопрос, над которым размышляет Чехов, переосмысливая его в новом культурном климате века науки и техники. Фигура Иванова постоянно напоминает нам о сложности определения своего места в более богатом (и более сложном) обществе современного человека. Точно так же люди могут отказаться от себя из-за разрыва между идеалом и реальностью, и этот отказ может быть даже крайним и фатальным. Значение образа Иванова заключается в том, что он осмеливается бороться со всеобщим «нетерпением» и задавать вопросы своей совести и душе, чтобы найти ясный

ответ на свою жизнь. Хотя она заканчивается экстремальным образом, она является отражением эскапистского состояния его персонажа. На другом уровне «сказанное на реальном языке — это не просто речь, а открытая сцена, порожденная событиями, которая позволяет скрыть и представить себя». [6]

Из приведенного выше анализа «Иванова» видно, что в пьесе начинает проявляться характерный драматический стиль Чехова. Его образный взгляд на реальность исключительно глубок, а реалистическое изображение часто сублимируется в «символическое состояние». Таким образом, раскрывается наиболее реалистичный мир персонажей. Это художественное представление внутреннего смятения используется для открытия истины мира и человеческого сердца (настоящего «Я»). Это неизбежно обеспечивает читателя и зрителя множеством ссылок, ссылок, которые представляют собой состояние эманации, с множеством измерений возможности и реальности. Поэтическое выражение пьес Чехова содержит множество элементов, но в основном отражает реализм периода и показывает литературный стиль Чехова. Его глубокий философский подтекст и спокойное настроение представляют собой реалистичный юмор. Пьесы Чехова богаты поэтичны именно в своем объективном изображении действительности и наблюдении за реалиями человеческой жизни, а также в сочинении голосов времени людей в реальной жизни. Но Чехов выбирает способ сделать это — изобразить реалистическую трагедию жизни через этот «образ возможного», который практически невозможно реализовать. Чехов намеренно не изображает трагический процесс или финал. Ведь в этот исторический момент, когда наступает переломный момент, многие проблемы и явления неизбежно игнорируются временем. Через чистую человечность и простые эмоции «маленьких людей» он заставляет людей увидеть больше надежды в сфере, временно покинутой мейнстримом.

Произведения Чехова были представлены в Китае в то время, когда Китай был очень политизирован, из-за большого количества сходств между меняющимися временами современного Китая и России, а также из-за предпочтения и доверия Китая к русской литературе. В сочетании с гением и великими произведениями Чехова, это неизбежно привело к тому, что китайские читатели и зрители быстро приняли его произведения и восхились этим писателем, который изображал и критиковал российскую действительность в аутентичной манере. Китайские читатели и зрители любили Чехова, потому что находили себя в его пьесах, и это «созвучие» с реальностью заставляло китайских читателей доверять Чехову еще больше. Они могут увидеть себя в пьесах Чехова и осознать темноту окружающей действительности, но они также могут увидеть будущее и надежду для человечества в идеалах и видениях Чехова. Именно по этой причине пьесы Чехова смогли оказать широкое и глубокое влияние в Китае. Здесь, помимо глубокого идеологического подтекста пьес Чехова, вызывающего сильное эмоциональное «сближение» с китайскими читателями и зрителями, важным фактором является также сходство национальных эстетических чувств. Только те произведения, которые соответствуют национальным эстетическим чувствам их получателей, имеют больше шансов быть принятыми в духе и сознании народа. Таким образом, чеховское описание эмоций и заботы о реальном мире «реализуется» в Китае.

По сути, именно «синхронность соответствия» между реципиентом и произведением искусства определяет воздействие литературы. Именно сходство национальной и жизненной личности Чехова, сформированной его мыслями и эмоциями, жизненным опытом и эстетическими интересами, заставляет китайских реципиентов отождествлять и принимать те варианты, которые соответствуют их собственной национальной личности. Конечно, некоторые из этих «синхронных соответствий» могут быть сходством

не только в одном, но и в нескольких отношениях. Кроме того, именно через фигуру Иванова Чехов показывает его страх и даже отказ от будущего. Он сочувствует «маленьким людям», но не может показать им будущее, всегда испытывая глубокое чувство вины и отрицание того, что он им сочувствует. Перед лицом беспорядка и неопределенности тяжелой реальности тексты Чехова всегда демонстрируют состояние бесцельности. Можно только просто жить, даже рискуя «раствориться в себе». Столкнувшись с такой ситуацией, Чехов может дать им не просто добродушное напоминание, а увещание «всегда избегать и устранять эту опасность». Более того, изображение повседневной жизни реальных людей в действительности делает пьесы Чехова реалистичным отображением реальной жизни людей, даже если этот реализм лишает его произведения драматического качества. Так, В. И. Немирович-Данченко отмечал, что «Иванов» ему показался «только черновиком для превосходной пьесы... <...> смешные фигуры как будто были шаржированы, некоторые сцены слишком рискованны, архитектура пьесы не стройная». [7] Благодаря такой «синхронизации» реализма и художественной выразительности достигаются великие произведения. Культурные традиции Китая на протяжении тысячелетий оказывали глубокое влияние на китайский народ. В произведениях Чехова также представлен еще один феномен Китая, а именно лиризм, вызванный передачей сцен, который, в силу различий в национальной жизни и обычаях, также представляет сильные черты национально-го стиля.

Живая среда пьесы Чехова с ее лазурными сумерками, розовым утренним солнцем, трепещущими в бурю ставнями, в сочетании с легкими вздохами, свистом, то высокими, то грозными словами и безмолвным молчанием людей в пьесе — все это правдиво передает состояние русского духа. Эта ситуация тесно связана с меланхолическим настроением конца XIX века в российском обществе в целом в то

время. На «рубеже времен» Иванов остро ощущал беспорядок и смятение жизни и мира, а душевное состояние и духовный кризис Иванова оставляли его без направления. Он не знал, куда идет, и дух смутного времени и боль поиска истины в период чередования социальной тьмы и света привели Иванова к самому крайнему выбору. Неизбежно, что такое положение дел также отображает и реальное состояние умов многих молодых россиян в те времена. Самоотречение и растерянность в изобилии присутствуют в романах и пьесах Чехова. Для Чехова смерть — это высший триумф тела над самообманом, высшее средство спасения для «героев времени» Чехова. Любовь Шурочки на некоторое время «переводит» Иванова от растерянности и чувства вины к принятию жизни. «Это что же такое? Это, значит, начинать жизнь сначала? Шурочка, да? Счастье мое!». [8]

Для Чехова душа «колышется и упорствует», и ее скитания страшнее смерти. Именно это противоречивое «осознание» привело Чехова к переосмыслению и переосмыслению литературного мира. Он предлагает глубокий анализ «места» мира души Иванова как для времени, так и для эпохи. Самоубийство Иванова можно назвать глубоким символом конца чеховской литературной традиции, с одной стороны, и сознательного подражания Чехова западной классической драме, с другой стороны. Он удачно видит в Иванове психический кризис своего времени, психический кризис, коренящийся в непонимании направления времени и сомнения в своем месте в мире. Со смертью Иванова он разрывает последнюю «надежду на самосохранение» XIX века. Чехов возвещает времени об исполнении закона «выбора себя и выбора времени». В то же время он использует сомнения и разочарования Иванова, чтобы описать, где должно развеваться «знамя времени». Столкнувшись с беспорядком реальной жизни и путаницей эго, он решает высвободить невидимого человека, который является «самой истинной версией самого себя (настоящего возраста)». Возможно, ис-

чезновение — это самый подлинный и надежный способ самореализации. Понятно, почему Чехов для своего героя выбрал именно этот путь. Изображая Иванова, он достигает подлинной свободы и освобождения в своем сознании и душе, что является признаком духовного самосознания и роста в системе координат Чехова. Исходя из этого, чеховским «изгоям своего времени и самим себе» трудно изменить свою судьбу и вырваться из клетки своего времени, даже когда они сталкиваются с деградацией и грехом своего собственного «Я» и бессильны сопротивляться. Однако в этом состоянии подавленности и отчаяния они инстинктивно сопротивляются деградации и греху и даже «реализуют» себя через крайние формы. Эта сильная русская «слабость» — редкое достоинство. Ведь они, по мнению Чехова, являются «единственными представителями наиболее полного осуществления» эпохи и самопреображения.

Ссылки

1. У Хуйминь. Слабые. Пробужденные. Исполнители. Женские образы в трилогии романов Чехова // Исследование зарубежной литературы». №1. 1997.
2. Лю Цзяньчжун. О художественных особенностях чеховских рассказов // Иностранная литература». №3.1983.
3. Ли Ченминь. Входя в литературный мир Чехова. Сянган, 2003
4. Гу Чуньфан. Переосмысление значения чеховского «Иванова» в истории драматургии // «Академический ежемесячник. 2021. Т. 53. С.163
5. Се Чунянь. Чеховские еврейские женщины // Русская литература. 2011. С. 55—56.
6. Ван Юэчуань. Западная философская поэтика в двадцатом веке. Пекин: Издательство Пекинского университета, 1999. С.125.
7. Немирович-Данченко, В. И. Из прошлого. М.: Планета музыки, 2020. с.56.
8. Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем. В 30 т. Т. 12. Пьесы. М.: Наука, 1986. С.41.



Участники обсуждения постановки пьесы А. П. Чехова «Иванов» в интерьере Высшего театрального училища имени М. С. Щепкина при Малом театре / Participants of post-performance discussion of A.P. Chekhov's «Ivanov» in the interior of the M.S. Shchepkin High Theatre School at the Maly Theatre of Russia.

•

**ZHAN JINHONG, LIU XUEZHEN, YUYEWAN ZHANG, YUAN
DONGQIONG, QIN SHAOYUN¹**

**CROSS-CULTURAL INTERUNIVERSITY
DIALOGUE ON THE CONTEMPORARY
INTERPRETATION OF A. P. CHEKHOV'S
DRAMA**

OUTSIDE SESSION OF THE THEORETICAL SEMINAR ON
THE PROBLEMS OF AESTHETIC EXPERIENCE
(DEPARTMENT OF AESTHETICS⁶ FACULTY
OF PHILOSOPHY, LOMONOSOV MOSCOW STATE
UNIVERSITY) AT M.S. SCHEPKIN HIGH THEATRE SCHOOL
AT THE MALY THEATRE OF RUSSIA

On experimental origination of this publication and its authors

All authors of this publication are foreign postgraduate students of Lomonosov Moscow State University. They represent both their own native country (People's Republic of China) and those Lomonov MSU faculties, where they prepare their dissertation researches on very difficult problems of the postmodern globalized world that includes a wide complex of interaction and mutual understanding of different cultures as the fundamental element. Our journal has always paid serious attention to the problems of cross-cultural communication within aesthetic experience, especially in their practical aspect, so we are pleased to provide pages to our young Chinese colleagues, whose

¹ The original text of this paper was written in Russian. Translated into English by Sergey Dzikevich. — AU.

collective text is both an experience of cross-cultural reflection and actually a living case of direct dialogue of nowadays regional cultures. These circumstances make this text particularly interesting to *AU's* international audience. We publish this text with minor editorial changes, without subjecting to any changes the assessments of our colleagues, because they are the main value of this paper in our publications on cross-cultural topics.

Introducing the authors, we must inform you that four of them represent departments of *Faculty of Philosophy* of Lomonosov Moscow State University: *Liu Xuezheng* (liu_xuezheng@outlook.com) and *Yuan Dongqiong* (ydq438940897@yandex.ru) prepare their dissertations at *Department of Aesthetics*, *Zhan Jinhong* (furongran@yandex.ru) represents *Department of Foreign Philosophy History*, and *Qin Shaoyun* (2580225659@qq.com) — *Department of Philosophy of Language and Communication*; one of the group members (*Zhang Yuyewan*, ydq438940897@yandex.ru) is a postgraduate student of *Faculty of Foreign Languages and Regional Studies* of Lomonosov Moscow State University. We consider it fundamentally important for the scientific evaluation of this text to point at wide *diversity* of the initial scientific interests of the group members, as well as the fact that *none of them was in some prearranged position* in relation to the proposed conditions of this *aesthetic experiment* with direct cross-cultural aesthetic experience and its interpretation.

All members of the group independently responded to the announcement on the virtual platform (<https://join.skype.com/gVfgRgZ5IXmb>) of the regular theoretical seminar on aesthetic experience about the upcoming visit and discussion of students' graduation performance based on A.P. Chekhov's play *Ivanov* in the oldest professional theater school — *M.S. Shchepkin Higher Theater School at the Maly Theater of Russia*. The students of the School, well-known in Russia's theatre circles under familiar nickname of *Schepka*, represented the 4th year of the *B.V. Klyuev's*¹ Workshop, the artistic director of the course *V. N. Dragunov*, this performance had been started by the master teacher *T. N. Anosova*, then after her untimely death during the pandemic, the performance was completed and staged by her pupil *S.G. Soshnikov*.

The only thing that originally united the members of the group was deep interest in Russian culture, Russian language and cross-cultural problems in various theoretical aspects. The Lomonosov University

¹ Named after its founder, a famous Maly's actor.

seminar (coordinator — Associate Professor *S.A. Dzikevich*) was, as usual, interested in obtaining empirical data on the diverse manifestations of aesthetic experience. As for Schepkin School, from which the event was moderated by its Department of Philosophy and Cultural Studies (coordinator — Professor *E.A. Dzikevich*), the visit of foreign postgraduate students of Lomonosov Moscow State University and their participation in subsequent discussion of the performance and contemporary understanding of classic

A.P. Chekhov's drama became an important tool in their preparation as universally trained actors of a new generation, open to the whole world with its different cultural positions and patterns.

Postgraduate students of Lomonosov Moscow State University got acquainted not only with the materials of the specific work on the performance, but made personal and creative contacts in creative environment close to their own interests, got acquainted with the technological side of the work of the oldest and most authoritative Russian theatre school. The parties agreed to jointly publish the materials of the meeting (see the School's website: <http://shepkinskoe.ru/news/kruglyy-stol-dramaturgiya-chekhova/>) and to continue joint activities. This publication represents the beginning of the implementation of these long-term plans. Since the activities of this kind are closely related to the classical heritage of Russian culture, this case, undoubtedly, also fully fits into the program framework of the academic program *Preservation of the World Cultural Heritage* not so far initiated at Lomonosov Moscow State University.

Sergey Dzikevich,
scholarly supervisor of the experiment,
AU Editor-in-Chief

Abstract

The practice of international cross-cultural studies and communication for all authors of this paper is a subject-matter of increased interest. In particular, as postgraduate students from China, we would like to have the opportunity to experience classical Russian culture. In this regard, we welcome that 2022 has become a kind of *Year of Cross-cultural Studies* at Department of Aesthetics at Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University. The Department has planned a number of events with elements of cross-cultural dialogue, supported by administration and the entire research collective of the Department. The theoretical base for this

work turned the regular seminar on the problematic field of aesthetic experience, which outlined specific cross-cultural activities until the end of the current academic year.

As the initiating event in this cycle, on March 14, 2022, we are now presenting graduation performance by fourth-year students of the M. S. Shchepkin High Theatre School at the Maly Theatre of Russia. We express our sincere gratitude to Department of Philosophy and Cultural Studies of the School that hosted us and personally to the organizer from the School, *Professor E.A. Džikevich* for the warm welcome and detailed excursion into the world of professional theatre education. We were sincerely amazed by the level of correctness, hospitality, attention and erudition of everyone with whom we communicated within the walls of the oldest theatre educational institution of Russia. This is a very energetical university. Despite its very respectable age, this institution gives impression of young enthusiasm, openness to all innovations in global culture, which is so important for people of new generations. We felt the charm and effective interaction between different cultures. It was an inspiring cultural journey for us, where we felt the passion and energy of the young generation of Russian cultural figures.

After an impressive tour around the School, we watched graduation performance of students based on the play *Ivanov*, written by A.P. Chekhov in 1887. At the end of the official presentation of the performance, we had a serious and interesting conversation about interpretation of the classical drama of the great writer in contemporary culture, about the problems of students' work on the performance and about perception of a different culture audience of action on the stage. We think that this play embodies one of the greatest Chekhov's creations and that it finally determines transformation of the Russian theatre from the traditional Western classic model of stage performance to contemporary theatre.

Key words

Cross-cultural exchange; theatre; Chekhov; the play *Ivanov*; Chekhov in China.

•

ВЫЗОВ ЧЕХОВА

ПОСЛЕСЛОВИЕ РЕДАКЦИИ *AU*

Дорогие коллеги!

Кросс-культурный диалог о сохранении мирового культурного наследия будет продолжен на страницах нашего журнала, в том числе и в непосредственном отношении к беспрецедентному и признанному во всем мире литературному вкладу А. П. Чехова в словесное творчество, в котором писатель затронул действительно интернациональные и глобальные экзистенциальные проблемы.

В связи с этим *Aesthetica Universalis* инициирует набор кратких эссе (3—5 страниц) о современных гуманитарных и экологических значениях повести А. П. Чехова «Каштанка». Раздел «Эссе» мы планируем в будущем также сделать самостоятельным разделом журнала.

Ждем ваших переосмыслений Чехова, а также затем и всего комплекса современных проблем человеческого существования на наш постоянный адрес, указанный, как обычно, в редакционной статье. Этим призывам к продолжению содержательного диалога мы завершаем настоящий номер, с тем чтобы начать готовить новый.

Продолжение следует!

*Редакция
Aesthetica Universalis*

•

CHEKHOV'S CHALLENGE

AFTERWORD EDITION AU

Dear colleagues,

The cross-cultural dialogue on the preservation of the world cultural heritage will be continued on the pages of our journal, including indirect aspect of unprecedented and worldwide recognized literary contribution of A.P. Chekhov to culture of verbal creativity, in which the writer used to touch truly international and global existential problems,

In this regard, *Aesthetica Universalis* initiates a set of short essays (3—5 pages) on the contemporary humanitarian and ecological implications of A.P. Chekhov's story *Kashtanka*. In future we plan to establish the special *Essays* section in journal for free discussions of the themes, immediately interesting for the audience.

We are waiting for your rethinkings of Chekhov, and then of the whole complex of contemporary problems of human existence to our regular address, indicated, as usual, in the editorial. With these call for uninterrupted meaningful dialogue, we conclude this issue in order to start preparing a new one.

To be continued!

Aesthetica Universalis
Editorial Team

Kashtanka



Сергей Дзикович / Sergey Dzikevich. Каштанка / Kashtanka. Серия ТЕКСТЫ / TEXTS Series. Электронная графика / Electronic graphics.

ОГЛАВЛЕНИЕ

РЕДАКЦИЯ / EDITORIAL TEAM	3
РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ	4
EDITORIAL	5
ТЕОРИЯ / THEORY	7
ОТ СРЕДЫ К КОНТЕНТУ: ТРАНСФОРМАЦИЯ СУБЪЕКТНОГО В СОВРЕМЕННОЙ ЭСТЕТИКЕ ОКРУЖАЮЩЕЙ СРЕДЫ	9
FROM ENVIRONMENT TO CONTENT: TRANSFORMATION OF THE SUBJECT IN THE MODERN AESTHETICS OF THE ENVIRONMENT	36
ИСТОРИЯ / HISTORY	63
MEDIA SAPIENS: ИНФОРМАЦИОННЫЙ ТРАВМАТИЗМ И ПОИСК «МИНИМУМА САМОСТИ» В МЕДИЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ	65
MEDIA SAPIENS: INFORMATION TRAUMATISM AND THE SEARCH FOR THE «MINIMAL SELF» IN THE MEDIA SPACE	84
ПЕРЕВОДЫ / TRANSLATIONS	101
ЭСТЕТИКА СОВРЕМЕННОГО КИТАЙСКОГО БЫТА И ИСТОРИЯ СОВРЕМЕННОГО КИТАЙСКОГО ИСКУССТВА	104
CONTEMPORARY CHINESE LIVING AESTHETICS AND CONTEMPORARY CHINESE ART HISTORY	139
THE AESTHETIC AND THE ARTISTIC IN THE CONTEXT OF THE DUAL SUBJECT-MATTER OF AESTHETICS	141
ОБЗОРЫ / REVIEWS	163
«НЕУМЕСТНОЕ ГЛУБОКОМЫСЛИЕ» АНАЛИТИЧЕСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА	165
«INAPPROPRIATE PROFUNDITY» OF ANALYTICAL CONCEPTUALISM	178

ПРАКТИКИ / PRACTICES	191
КРОСС-КУЛЬТУРНЫЙ МЕЖВУЗОВСКИЙ ДИАЛОГ О СОВРЕМЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДРАМАТУРГИИ А. П. ЧЕХОВА	193
CROSS-CULTURAL INTERUNIVERSITY DIALOGUE ON THE CONTEMPORARY INTERPRETATION OF A. P. CHEKHOV'S DRAMA	212
ВЫЗОВ ЧЕХОВА	216
CHEKHOV'S CHALLENGE	217

AESTHETICA UNIVERSALIS (ВСЕОБЩАЯ ЭСТЕТИКА)

Ежеквартальный теоретический журнал

Vol. 1 (16). 2022

Адрес редакции: Философский факультет МГУ имени М. В. Ломоносова, 119234, Москва, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4 (учебно-научный корпус МГУ имени М. В. Ломоносова «Шуваловский»), ауд. Г 256.
Тел.: + 7 (495) 939-19-50, *e-mail:* aestheticauniversalis@gmail.com

Печатается с готового оригинал-макета

Подписано в печать 24.05.2022. Формат 60×90/16. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 14,0. Тираж 50 экз. Изд. № 12157. Заказ №

Издательство Московского университета. 119991, Москва, ГСП-1, Ленинские горы, д. 1, стр. 15 (ул. Академика Хохлова, 11). Тел.: (495) 939-32-91; e-mail: secretary@msupress.com
Отдел реализации. Тел.: (495) 939-33-23; e-mail: zakaz@msupress.com. Сайт Издательства МГУ: <http://msupress.com>

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами в ООО «Амирит». 410004, Саратов, ул. Чернышевского, 88. Тел.: 8-800-700-86-33 | (845-2) 24-86-33. E-mail: zakaz@amirit.ru
Сайт: amirit.ru