

Aesthetica Universalis

Vol. 2. (14 – 15). 2021

Издательские решения
По лицензии Ridero
2021

УДК 82-3
ББК 84-4
А23

Шрифты предоставлены компанией «ПараТайп»

Aesthetica Universalis

A23 Vol. 2. (14 – 15). 2021 / Aesthetica Universalis. – [б. м.] :
Издательские решения, 2021. – 500 с.
ISBN 978-5-0055-6081-0

ISSN 2686–6943

УДК 82-3
ББК 84-4

12+ В соответствии с ФЗ от 29.12.2010 №436-ФЗ

***Международный редакционный совет /
International Editorial Council***

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

***Редакционная коллегия /
Editorial Board***

Сергей Дзикевич, Россия, главный редактор /
Sergey Dzikevich, Russia, Editor-in-Chief
Евгений Кондратьев, Россия, заместитель главного редактора /
Evgeny Kondratyev, Russia, Deputy 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 Apresyan, Russia

**Х ОВСЯННИКОВСКАЯ
МЕЖДУНАРОДНАЯ
ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
МОСКВА
22 – 23.11.2021
MOSCOW
X OVSIANNIKOV INTERNATIONAL
AESTHETIC CONFERENCE**



**Профессор М. Ф. Овсянников
Professor M.F. Ovsyannikov
1915 – 1987**

РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ

Дорогие читатели!

Позднейший период новейшей истории охарактеризовался процессами, обнаруживающими признаки тех социо-культурных трансформаций, которые получили в исторической классификации специфическое название «переходная эпоха». История европейской культуры породила две крупных переходных эпохи, на основании которых и сформировалось это понятие: переход от Античности к Средневековью и от Средневековья к Новому времени. Альтернативные формы жизни и формы мышления (термин Й. Хейзинги), возникающие синхронно и параллельно дезинтеграции прежних — вот что составляет основу культурной динамики транзитивных эпох. То, что получило предварительное наименование «состояние постмодерна» (термин Ф. Лиотара), а затем и некоторые уточнительные хронологические концептуальные обозначения, обнаруживает тенденции вылиться в полноформатную переходную эпоху, аналогичную по глубине процессов названным предшествующим двум.

Если это окажется справедливым, то мы находимся в самом начале этих транзитивных процессов, а не в их завершающих фазах, как это предполагали авторы некоторых из указанных уточняющих маркирующих концептов. Организаторы ОМЭК X предлагают взглянуть на эстетические явления текущей транзитивной эпохи с точки зрения общеисторической системы координат.

Настоящая Конференция обсуждает заявленную эстетическую проблематику транзитивных социо-культурных процессов в рамках следующих тематических разделов: становление новых форм эстетической деятельности, становление новых форм эстетического мышления, диспозиционные характеристики пост-

современного субъекта эстетического восприятия, глокализация постсовременной среды человеческого существования, постсовременные медиа эстетической коммуникации. Надеемся, что материалы юбилейной X Овсянниковской международной эстетической конференции, опубликованные в этом издании в русскоязычном алфавитном порядке фамилий авторов, окажутся интересными в исследовательском сообществе.

Мы, как и всегда, ждем ваших откликов о наших публикациях, а также ваших собственных рукописей по электронному адресу редакции *aestheticauniversalis@gmail.com*

Всего наилучшего,

Сергей Дзикович,
главный редактор AU

EDITORIAL

Dear readers!

The later period of modern history was characterized with processes that reveal signs of those socio-cultural transformations that have received the specific name «transitional era» in the historical classification. The history of European culture gave rise to two major transitional eras, on the basis of which this concept was formed: the transition from Antiquity to the Middle Ages and from the Middle Ages to the New Time. Alternative forms of life and forms of thinking (the terms of J. Huizinga), arising synchronously and parallelly to the disintegration of the previous ones – this is what constitutes the basis of the cultural dynamics of transitive eras. What was tentatively named «the postmodern state» (the term of F. Lyotard), and then some clarifying chronological conceptual designations, reveals a tendency to spill over into a full-format transitional era, similar in depth to the processes mentioned in the previous two.

If this turns out to be true, then we are at the very beginning of these transitive processes, not in their final phases, as the authors of some of the specified specifying marking concepts assumed. The organizers of OIAC X offer to look at the aesthetic phenomena of the current transitive era from the point of view of the general historical coordinate system.

This conference is supposed to discuss the stated aesthetic problems of transitive socio-cultural processes within the following thematic sections: becoming of new forms of aesthetic activity, becoming of new forms of aesthetic thinking, dispositional features of the post-modern subject of aesthetic perception, glocalization of the post-modern human environment, post-modern media of aesthetic communication. We hope that the

materials of the X Ovsiannikov International Aesthetic Conference, published in this edition according to the Russian alphabet order of the author's last names, will be interesting to the research community.

We, as always, are waiting for your feedback on our publications, as well as your own manuscripts at the e-mail address of the editorial office *aestheticauniversalis@gmail.com*

All the best,

Sergey Dzikovich,
AU Editor-in-Chief

ДОКЛАДЫ / PROCEEDINGS

X&∞



МАРАТ АФАСИЖЕВ¹

ФУНКЦИИ ЭМОЦИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Абстракт

Статья посвящена определению и анализу роли эмоций в художественной литературе прошлого и современности.

Ключевые слова

Художественная литература, содержание, форма, функции, типология, эмоции, восприятие, психология, социология, история.

Чтение многих работ по психологии искусства показывает, что предметом их исследования является традиционные произведения искусства прошлого и настоящего, которые от поэм Гомера и до Нового времени при всем многообразии направлений и стилей характеризуются целостным единством содержания и формы. Это, в свою очередь, определяет единство и разнообразие их исследований – философско-эстетические, исторические, социологические, искусствоведческие, психологические и другие.

В результате были выявлены разнообразные аспекты художественного творчества и характеры его восприятия реципиентами искусства. Первым этапом в этом направлении было исследование природы и определение функциональных особенностей основных психофизиологических способностей человека

¹ *Марат Афасижев* – доктор философских наук, профессор, член международного редакционного совета АУ, Россия.

самих по себе и в творческом процессе восприятия искусства как специфической формы деятельности соотносимой с другими формами общественной деятельности. В результате, отечественными и зарубежными учеными были определены природные и функциональные аспекты общей психологии человека – ощущение, эмоции, чувства, воображение, фантазия и др. Далее, возникла необходимость объединить результаты исследований компонентов художественного творчества и восприятия искусства в единую теорию вначале в общих чертах – как теоретическую модель целостной психологии искусства, которая бы позволила модифицировать эту модель при исследовании искусства различных исторических периодов в развитии искусства и в его современном состоянии.

Над созданием такой эвристической модели работали отечественные психологи – Л. С. Выготский, Б. Г. Ананьев, А. Н. Леонтьев и другие, в результате чего был обоснован так называемый «личностный подход», как способ охватить и дать целостную «картину» психологической деятельности в любой области творчества, но главным образом – в искусстве. Если в научной и трудовой деятельности областью их применения являются абстрактные или отдельные стороны действительности, то в искусстве «действительность» представлена в единстве и гармонии субъективного и объективного, личного и общественного, то есть, в целостном виде выражения человеческой личности и общественной среды ее деятельности.

В этом аспекте становится понятен интерес психологов к искусству и применение к нему психологических методов исследования художественного творчества и восприятия искусства в их взаимообусловленности и функциональном взаимодействии их реализации с учетом специфических культурно-исторических условий их бытия. Попытку применить «личностный подход» к психологии искусств в «эмпатическом ключе» предприняли, например, Е. Я. Басин и В. П. Крутоус в своей книге «Философская эстетика и психология искусства». В этом исследовании они с самого начала указывают, что вслед за Л. С. Выготским, исход-

ным пунктом своих исследований полагают «произведение искусства», а узловые проблемы психологии искусства в ней освещаются с позиции личностного подхода». [1, с. 10]

В дальнейшем авторы этой книги в основном сосредоточены на анализе и определении различных аспектов художественного творчества и восприятия искусства, о чем свидетельствует названия ее глав – «Воображение», «Эмпатия», «Саморегуляция творческого процесса», «Энергетический аспект саморегуляции», «Психология художественных эмоций». Таким образом эти «узловые проблемы» искусства рассматриваются в книге сами по себе и не сосредоточены в едином комплексном анализе хотя бы одного конкретного произведения искусства не только в качестве исходного, но и в качестве конечного пункта «личностного подхода». Тем более, что авторы разделяют точку зрения общей психологии, в которой под личностью подразумевают некоторое ядро, интегрирующее начало, которое связывает воедино систему психических свойств человека (такие как характер, темперамент, способности, совокупность преобладающих чувств и мотивов деятельности и др.). К этому, правда, следовало бы добавить обусловленность свойств личности социокультурной средой, определяющей формирование личности в конкретно-исторических условиях, в которых она осуществляет свой жизненный путь, а также характером ее участия в общественной жизни. Ибо лишь при учете исторически конкретных объективных и субъективных детерминаций в художественном творчестве могут стать понятными образы искусства любых эпох, характер их чувственного восприятия и смыслового значения, а также эволюционные изменения их в разных социокультурных условиях в одну и ту же эпоху.

Не претендуя в данной статье на рассмотрение истории литературы в ее целостности, мы на отдельных примерах рассмотрим, как осуществлялось эмоциональное воздействие на читателей при их восприятии изображений героев – описанных их действий, мыслей и чувств, а также в какой форме выражались эмоциональные рефлексии писателей на действия своих героев

в различных жизненных ситуациях. На основе этого мы рассчитываем сделать хотя бы приблизительный обобщающий вывод о том, какие разнообразные эмоции могли вызывать герои литературных произведений в древности и более позднем времени у своих читателей.

В первой же известной истории искусства эпической поэме – «Илиаде» Гомера – предстает множество героев с их узнаваемыми антропологическими свойствами (молодость и красота Париса, Елены, зрелость Агамемнона, Одиссея, Гектора, старческая немощь Приама и т.д.), индивидуальными чертами (безудержные отвага и мстительность Ахилла, мужество всех основных героев «Илиады», из которых выделяется «хитроумный Одиссей»; зависть к славе Ахилла и Одиссея в душе Аякса, мудрость Приама и т.д.). Все эти черты и судьбы персонажей поэмы даны как в различных мирных ситуациях, так и в многочисленных сражениях греков – ахейцев и троянцев, и этим они не могли не вызывать самых разнообразных эмоций – восхищения, любви, печали сострадания к павшим героям и т. д.

Что касается отношения Гомера к изображаемым им событиям, то оно отличается объективностью и характерной для эпической поэмы анонимностью ее автора, который все же в зачине поэмы обращается к Музе, моля ее «воспеть» главное событие в войне греков против Трои – гнев Ахилла, его отказ от военных действий и трагические события, которые последовали за этим. Тем не менее, в поэме проявляется личностный характер стиля повествования автора – спокойный, неторопливый и обстоятельный в изображении поведения персонажей поэмы, описании мельчайших деталей их быта, вооружений героев, прерываемых сценами их мирной жизни на родине своих предков. Кроме того, характер личности Гомера, как нам представляется, проявляется и в отборе событий, составляющих содержание «Илиады». Так, в поэме не показан самый выигранный и эффектный момент – взятие Трои, ее разграбление и поголовное истребление ее жителей, включая Приама и его семью, гибель Ахилла, Гектора, Патрокла и многих славных ге-

роев со стороны троянцев и греков, а в итоге — пожар полное разрушение Трои. Очевидно, Гомер не одобрял подобной жестокости и оборвал свое повествование на сценах погребения Гектора и Ахилла.

Следует отметить и то, что впервые в искусстве появилось небывало смелое изображение Олимпийских богов с присущими им человеческими свойствами, которые вечно ссорятся и бранятся подобно простым смертным, а порой и вступают в яростную борьбу между собой. Например, в поэме изображена боевая схватка между покровителями троянцев — Афродитой и Аресом и их противниками — Герой и Афиной, во время которой бог войны Арес напал на Афины и неудачно пытался поразить ее копьем, а в ответ получил сильный удар камнем. Когда же Афродита попыталась увести его с поля боя, Афина своей могучей рукой поразила ее в грудь и привела в полуобморочное состояние. Таким образом, в «Илиаде» борьба за Троию и против нее велась и на земле и на небе. В результате возникает целостная — мифологическая и реальная — картина древнегреческой культуры, которая воплотилась в первой и единственной по своему масштабу и свежести поэме, которая в последующие столетия была учебником жизни для многих поколений Древней Греции.

«Илиада» вызывает взаимосвязанный комплекс эмоций — в процессе восприятия стиля ее повествования, при сопереживании гибели многих греческих и троянских героев — сочувствие, сострадание, восхищение, осуждение, гнев и т. д. Причем во власти своих чувств оказался, по всей видимости, и сам Гомер, не выдержав до конца эпический стиль своей поэмы. Это выразилось в отчетливом осуждении Ахилла, когда упоминается, что он на тризне в память о своем друге Патрокле, погибшем в поединке с Гектором, по словам Гомера, «жестокое в сердце дела замышлял и свершил их, когда зарезал и бросил на погребальный костер не только четырех коней и псов, но и бросил туда ж и двенадцать троянских юношей славных, медью убив их».

[2, с. 780]

В отличие от «Илиады» со спокойным ритмом движения ее сюжета, сравнимый с равномерностью океанских волн, Гомера «Одиссея», повествующая о возвращении героя поэмы на Итаку, характерна стремительной динамикой развития сюжета в процессе долгого и насыщенного опасными эпизодами пути, сравнимых с приключенческими романами последующих эпох. Эти первые произведения в истории мировой литературы обладают всеми основными типологическими чертами, образующими классическую модель искусства, которая при всем своем длительном историческом развитии не претерпела существенных структурных изменений при постоянном развитии содержания и форм искусства в различные эпохи и в различных странах. Это определило и основную парадигму творческих процессов, характер их результатов и особенности их восприятия. Так, например, романная форма в истории европейской художественной прозы вполне подтверждает наличие в ней всех трех уровней, вызывающих эмоциональное воздействие на его читателей – эстетически активная формальная организация словесной ткани романа, эмоции и чувства его героев, а также эмоциональное отношение авторов к персонажам и различным ситуациям в их произведениях.

Ярким примером трехуровневого выражения указанных эмоций могут служить произведения русских писателей. Так, в гениальном романе Н. В. Гоголя «Мертвые души», во-первых, высокое эстетическое наслаждение доставляет его язык, полный насмешливой иронии и сарказма при описании внешности и поведения помещиков, их жен, чиновников и других персонажей. Но, вместе с тем, в романе с необыкновенный пафосом и лирической силой выражается духовный настрой Гоголя, что и превращает роман в поэму, как это и определено самим писателем. Это воодушевление и выражение эмоциональных рефлексий в лирических отступлениях писателя свойственно и таким произведениям Гоголя, как «Старосветские помещики», «Тарас Бульба», «Невский проспект» и др. В свою очередь А. С. Пушкин, в своем романе в стихах – «Евгений Онегин» – не только по-

стоянно выражает свои чувства к Онегину, Татьяне (например: «Как я люблю Татьяну милую мою!»), но и сам присутствует в романе, беседует с Онегиным, называя его «*добрый мой приятель*». Поэтому читатель романа получает особый личностный обертон эстетического наслаждения от стихотворной формы романа, сопереживая его событиям вместе с подчеркнута личной интонацией голоса его автора.

Особое внимание к чувственным аспектам творчества и восприятия искусства уделял Л. Н. Толстой, дважды возвращаясь к определению искусства. Так, в своем сочинении «Что такое искусство» он пишет:

Искусство начинается тогда, когда человек с целью передать другим людям испытанные им чувства снова вызывает его в себе и известными внешними знаками выражает его. [3, с. 356]

Далее он уточняет свое определение следующим образом:

Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, чтобы один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытанные им чувства, а другие люди этими чувствами и переживают их. [3, с. 357]

Неравнодушен Толстой и к своим читателям, обращаясь в предисловии своей повести «Детство» к ним со следующим заявлением:

Всякий автор, когда пишет непременно представляет себе, каким образом подействует написанное. Чтобы составил себе понятие о впечатлении, которое произведет мое сочинение, я должен иметь в виду один известный род читателей. Каким образом могу я знать, понравится ли, или нет мое сочинение. Одно место может нравиться одному, другое — другому и даже то, которое нравится одному, не нравится другому... Поэтому всякое сочинение должно нравиться, но не всякое сочинение нравится всё и одному человеку. Когда всё сочинение нравится одному человеку, то такое сочинение, по моему мнению, совершенно в своем роде». [3, с. 9]

Великий писатель, по сути, сформулировал критерий наиболее оптимального личностного подхода к художественному

произведению как наиболее конкретный, адекватный способ и результат его восприятия и оценки. По сравнению с частичным пониманием и оценкой различными читателями тех или иных героев романа или повести. Так, например, молодой читатель в романе «Анна Каренина», скорее всего с симпатией оценит Вронского и с антипатией – ее старого мужа. Пожилой же или старый читатель, наоборот, осудит Вронского, который увлек Анну и скоро охладил к ней, что в итоге привело к ее гибели. Также и в отношении к Анне Карениной разные читательницы по-разному отнесутся к ее судьбе – молодые примут сторону Анны, будучи убежденными, что брак без любви – отвратителен, а пожилые – отнесутся к ней с сожалением или даже – с осуждением. Ведь и Толстой задумал свой роман с намерением осудить Анну Каренину, преступившей моральные и религиозные нормы общества, но по художественной логике развития действия романа, пришел не к осуждению Анны Карениной, а скорее к обвинению светского общества с его обычаем заключения браков не по любви, а по расчету, не принимая во внимание чувств и желаний молодых девушек.

Однако эти примеры лишь намечают возможные варианты восприятия и эмоциональной оценки столь сложного и многопланового романа Толстого его современниками и читателями нашего времени. Что касается первых, то реконструкция проблемы эмоциональных отношений к роману в эпоху его публикации отчасти возможна посредством изучения различных отзывов и критических статей, в том числе и писем и дневниковых записей современников писателя. Что же касается современных читателей, то сравнительно более адекватную картину эмоционального и нравственного отношения их к героям этого романа могут выявить результаты социологических исследований различных по социо-демографическим и культурным признакам читателей – по их ответам на вопросы об их отношении к героям романа, естественно, с учетом трудностей вербального отчета читателей о своих эмоциях и чувствах к ним. Таким образом, при исследовании чувственного восприятия искусства публикой

могут быть выявлены различные парадигмы наиболее типичных для нее эмоциональных восприятий литературных, драматургических и поэтических произведений.

Далее, учитывая характер представленных и проанализированных в данной статье разнообразных выражений эмоциональных отношений читателей к произведениям литературы, попытаемся в общей виде сформулировать некий итог данного исследования в отношении искусства и других видов. Итак, с первого момента и до конца восприятия любого художественного произведения возбуждаются и продолжают эстетические эмоции публики вызванные следующими факторами.

1. Воздействие восприятия языка в процессе динамики сюжетного движения произведения искусства.
2. Одновременно с этим в процессе развертывания содержания сюжета произведений у читателей возникают одухотворенные чувства-мысли при восприятии и оценки различных – прекрасных, возвышенных, трагических, комических событий и происшествий, вызывая у них чувства восхищения, сострадания и разного рода сочувствия и даже – неприязни и осуждения героев произведений искусства.
3. Наряду с этим, в различных жанрах литературы – поэзии, художественной прозе и драматургии изображаются и чувства их героев и персонажей, выражающих свои эмоциональные отношения к различным фактам их личной жизни и общественным событиям современной им эпохи. Эти уровни эстетической чувственности наиболее характерны для классического искусства и особенно – для словесного и изобразительного.
4. Помимо этого, в искусствах, связанных со словом – театре, опере, художественной прозе – могут присутствовать и личностные мысли и чувства их авторов в качестве предисловия, пролога, лирических отступлений и даже прямого обращения к своим героям с выражением симпатии, сожаления, иронии, сострадания любви и даже прямого осуждения их поступков (например, в прологах к трагедиям Эсхила «Агамемнон», «Орест», в «Герое нашего времени» М. Ю. Лермонтова, в опере «Паяцы» Р. Леонкавалло и т. д.

Эмоции и чувства, вызываемые в произведениях художественной литературы, принимают различные модификации и по разнообразию их эстетических эмоций, и по их идейно смысловому содержанию. Очень важно в мире словесного

и изобразительного искусства различать образы явлений природы, предметов быта, различных утилитарных вещей, орудий труда и разнообразных промышленных изделий от образов героев и других персонажей, то есть образы неодушевленного мира от образов мира человеческого. Предметы первого вызывают чисто эстетические эмоции при восприятии их формы и фактуры, а мир человеческий наряду с эстетической рефлексией на фигуры и внешний облик героев и персонажей произведений искусства вызывает эмпатию — сочувствие, сострадание, восхищение, любовь к ним в результате взаимодействия эстетической рефлексии и оценки их облика. В первом случае человек общается с природным и искусственным миром, во втором — человек общается с человеком, сочувствует ему, восхищается им, осуждает его и т. д. Но во многих работах современных эстетиков, эти отличия предметов восприятия в жизни и искусстве не различаются.

Следует иметь в виду, что эмоционально-чувственное воздействие литературы возникает не вследствие пассивного восприятия ее героев и персонажей, а в оценивающих суждениях, касающихся их внешнего вида и поведения, а затем и постижения идейно-смыслового содержания произведения, которым и завершается процесс его восприятия и оценки. Но, определяя характер эстетического восприятия искусства в модусе его разнообразных значений, не следует забывать, что всякое эмоционально-чувственное восприятие вообще и особенно в искусстве является редко отчетливо осознаваемым из-за трудно различаемых этапов его становления от первичных ощущений и представлений до завершения их познания и определения их смысловых значений. Поэтому, распространенное определение эмоций в искусстве как «вживания» в мир персонажей обозначает характер возникших эмоций на основе суждений о характере образов героев и персонажей, вызывающих у публике позитивные или отрицательные эмоции и чувства.

В этом смысле глубоко закономерно, что И. Кант, подчеркивая активно-избирательный характер отношения человека к ис-

кусству, использовал для определения его результатов вместо привычной для нас конструкции «эстетическое восприятие» выражение «эстетическое суждение», в котором, термин «суждение» выражает «содержание», а «эстетическое» подразумевает эмоциональный процесс и форму его выражения. Философ подчеркнул, таким образом смысловое содержание искусства как главное в нем, а эстетическое определил как его форму, функция которого сводилось философом к повышению активности или оживлению деятельности рассудка и разума в реализации их функций в познании мира и самопознании субъекта. [4, с. 227, 238 и др.] Определив структуру и функции эмоций в художественной литературе, необходимо в качестве программы дальнейших исследований идентифицировать характер проявления эмоций в литературе от античности и до наших дней. Подобная исследовательская стратегия представляется нам работоспособной линией развития эстетической герменевтики значений произведений искусства всех видов.

Ссылки

1. Басин, Е.Я., Крутоус, В. П. Философская эстетика и психология искусства. М., 2013.
2. Гомер. *Илиада. Одиссея*. М., 1967.
3. Толстой, Л. Н. О литературе. М., 1955.
4. Кант, И. Сочинение в шести томах. Т. 5. М., 1966.

MARAT AFASIZHEV¹

FUNCTIONS OF EMOTIONS IN FICTION²

Abstract

The paper is devoted to definition and analysis of the role of emotions in fiction of the past and present.

Key words

Fiction, content, form, function, typology, emotions, perception, psychology, sociology, history.

Readings of many works on the psychology of art show that the subject of their research is traditional artworks of the past and present, which, from the poems of Homer to modern times, with all the variety of directions and styles, are characterized by an integral unity of content and form. This, in turn, determines the unity and diversity of their research – philosophical and aesthetic, historical, sociological, art history, psychological and others.

As a result, various aspects of artistic creation and the nature of its perception by recipients were identified art. The first stage in this direction was the study of nature and the determination of the functional characteristics of the basic psychophysiological abilities of a person in themselves and in the creative process of perceiving art as a specific form of activity correlated with other forms of social activity. As a result, Russian and foreign authors

¹ *Marat Afasizhev* – Doctor of Philosophy, Professor, AU International Editorial Council Member, Russia.

² Translated from Russian by *Sergey Dzikovich*, AU Editor-in-Chief.

have identified the natural and functional aspects of general human psychology – sensation, emotions, feelings, imagination, fantasy, etc. Further, it became necessary to combine the results of studies of the components of artistic creativity and the perception of art into a single theory, initially in general terms – as a theoretical model of a systematic psychology of art, which would make it possible to modify this model in the study of art from various historical periods in the development of art and in its current state. [1]

Russian psychologists – L.S. Vygotsky, B.G. Ananiev, A.N. Leontiev and others worked on the creation of such a heuristic model, as a result of which the so-called «personal approach» was substantiated, as a way to capture and to give a complete «picture» of psychological activity in any area of creativity, but mainly in art. If in scientific and labor activity the area of their application is abstract or separate aspects of reality, then in art «reality» is presented in the unity and harmony of the subjective and objective, personal and social, that is, in the integral form of the expression of the human personality and the social environment of its activity.

In this aspect, the interest of psychologists in art and the application of psychological methods for studying artistic creativity and the perception of art in their interdependence and functional interaction of their implementation, taking into account the specific cultural and historical conditions of their existence, becomes clear. An attempt to apply the «personal approach» to psychology of arts in an «empathic way» was undertaken, for example, by E. Ya. Basin and V.P. Krutous in their book *Philosophical Aesthetics and Psychology of Art*. In this study, they point out from the very beginning that following L.S. Vygotsky, the starting point of their research is considered to be a «work of art», and the key problems of psychology of art are illuminated in it from the position of a personal approach». [1, p. 10]

In the future, the authors of this book are mainly focused on the analysis and definition of various aspects of artistic creativity

and perception of art, as evidenced by the titles of its chapters – *Imagination, Empathy, Self-regulation of Creative Process, Energetical aspect of self-regulation, Psychology of Artistic Emotions*. Thus, these «key problems» of art are considered in the book by themselves and are not concentrated in a single complex analysis of at least one particular work of art, not only as a starting point, but also as the final point of the «personal approach». Moreover, the authors share the point of view of general psychology, in which personality means a certain core, an integrating principle that ties together a system of human mental properties (such as character, temperament, abilities, the totality of prevailing feelings and motives of activity, etc.). To this, however, one should add the conditionality of personality traits by the socio-cultural environment, which determines the formation of the personality in the concrete historical conditions in which it carries out its life path, as well as the nature of its participation in public life. For only when taking into account historically specific objective and subjective determinations in artistic creation can the images of art of any era, the nature of their sensory perception and semantic meaning, as well as their evolutionary changes in different socio-cultural conditions in the same era, become clear.

Without pretending to consider the history of literature in its entirety in this article, we will use some examples to consider how the emotional impact on readers was carried out when they perceive the images of heroes – their described actions, thoughts and feelings, and also in what form were the emotional reflections of writers expressed on the actions of their heroes in various life situations. Based on this, we expect to make at least an approximate general conclusion about what various emotions the heroes of literary works in antiquity and later could evoke in their readers.

In the first known epic poem of art history – *Iliad* by Homer – many heroes appear with their recognizable anthropological properties (youth and beauty of Paris, Helena, maturity

of Agamemnon, Odysseus, Hector, Priam's old age, etc.), individual traits (unbridled courage and vindictiveness of Achilles, the courage of all the main characters of the Iliad, from which «cunning Odysseus» stands away; envy of the glory of Achilles and Odysseus in the soul of Ajax, the wisdom of Priam, etc.). All these traits and fates of the characters of the poem are given both in various peaceful situations and in the numerous battles of the Greeks – Achaeans and Trojans, and by this they could not but cause a variety of emotions – admiration, love, sadness, compassion for the fallen heroes, etc.

As for Homer's attitude to the events he portrays, it is distinguished by the objectivity and anonymity of its author, characteristic of an epic poem, who nevertheless turns to the Muse at the beginning of the poem, begging her to «sing» the main event in the war of the Greeks against Troy – the anger of Achilles, his refusal from hostilities and the tragic events that followed. Nevertheless, the poem reveals the personal nature of the author's narrative style – calm, unhurried and thorough in depicting the behavior of the characters in the poem, describing the smallest details of their life, the weapons of the heroes, interrupted by scenes of their peaceful life in the homeland of their ancestors. In addition, the character of Homer's personality, as it seems to us, is manifested in the selection of events, constituting the content of the Iliad. So, the poem does not show the most advantageous and spectacular moment – the capture of Troy, its plundering and the total extermination of its inhabitants, including Priam and his family, the death of Achilles, Hector, Patroclus and many glorious heroes by the Trojans and Greeks, and as a result – a fire complete destruction of Troy. Obviously, Homer did not approve of such cruelty and cut off his narration at the scenes of the burial of Hector and Achilles. They always quarrel and scold like mere mortals, and sometimes they enter into a fierce struggle among themselves. For example, the poem depicts a battle between the patrons of the Trojans – Aphrodite and Ares and their opponents – Hera and Athena,

during which the god of war Ares attacked Athena and unsuccessfully tried to hit her with a spear, and in response received a strong blow with a stone. When Aphrodite tried to take him away from the battlefield, Athena with her mighty hand struck her in the chest and brought her into a semi-faint state. Thus, in *Iliad*, the struggle for and against Troy was fought both on earth and in heaven. The result is a holistic – mythological and real – picture of ancient Greek culture, which was embodied in the first and only poem in its scale and freshness, which in subsequent centuries was a life textbook for many generations of Ancient Greece.

Iliad evokes an interconnected complex of emotions – in the process of perceiving the style of its narrative, while empathizing with the death of many Greek and Trojan heroes – sympathy, compassion, admiration, condemnation, anger, etc. Homer himself, unable to endure the epic style of his poem. This was expressed in a clear condemnation of Achilles, when it is mentioned that he was at a funeral service in memory of his friend Patroclus, who died in a duel with Hector, according to Homer, «he contemplated cruel deeds in his heart and accomplished them when he killed and threw on a funeral pyre not only four horses and dogs, but he also threw there twelve glorious Trojan youths, killing them with copper. «Comparable to the uniformity of ocean waves, Homer's *Odyssey*, which tells about the return of the hero of the poem to Ithaca, is characterized by the rapid dynamics of the development of the plot in the process of a long journey full of dangerous episodes, comparable to the adventure novels of subsequent eras. These first works in the history of world literature have all the main typological features that form the classical model of art, which, for all its long historical development, did not undergo significant structural changes with the constant development of the content and forms of art in different eras and in different countries. This also determined the main paradigm of creative processes, the nature of their results and the peculiarities of their perception. So, for example,

the novel form in the history of European fictional prose fully confirms the presence in it of all three levels that cause an emotional impact on its readers – the aesthetically active formal organization of the verbal fabric of the novel, the emotions and feelings of its heroes, as well as the emotional attitude of the authors to the characters and various situations in their works.

The works of Russian writers can serve as a striking example of the three-level expression of these emotions. Thus, in Nikolay Gogol's brilliant novel *The Dead Souls*, firstly, his language, full of mocking irony and sarcasm when describing the appearance and behavior of landowners, their wives, officials and other characters, gives high aesthetic pleasure. But, at the same time, the novel with extraordinary pathos and lyrical power expresses the spiritual mood of Gogol, which turns the novel into a poem, as defined by the writer himself. This inspiration and expression of emotional reflections in the writer's lyrical digressions is also characteristic of such works of Gogol as *The Old World Landowners*, *Taras Bulba*, *Nevsky Prospect*, etc. In turn, Alexander Pushkin, in his poetic novel – *Eugene Onegin* – not only constantly expresses his feelings for Onegin, Tatiana (for example: *How I love my dear Tatiana!*), but he himself is present in the novel, talks with Onegin, calling him *my good mate*. Therefore, a reader of the novel receives a special personal overtone of aesthetic pleasure from the poetic form of the novel, empathizing with its events along with the emphatically personal intonation of its author's voice.

Lev Tolstoy, turned twice to the definition of art. So, in his essay *What is Art* he writes:

Art begins when a person, in order to convey to other people the experiences he has experienced, again calls him in himself and known external signs expresses it. [3, p. 356]

Further, he refines his definition as follows:

Art is human activity, consisting in so that one person, consciously known by external signs, transfers to others the feelings he experienced, and other people experience them with these feelings. [3, p. 357]

Tolstoy is also not indifferent to his readers, referring to them in the preface of his biographical narrative story *Childhood* with the following statement:

Every author, when he writes, certainly imagines how the written will work. To form an idea of the impression that my work will make, I must have in mind a certain kind of readers. How can I know if my composition will be liked or not. One place may be liked by one person, another – by another, and even the one that pleases one person, the other may not like it... Therefore, every composition should be liked, but not every composition is liked by everyone and one person. When one person likes the whole composition, then such a composition, in my opinion, is completely of its own kind. [3, p. 9]

The great writer, in fact, formulated the criterion of the most optimal personal approach to a work of art as the most specific, adequate way and result of its perception and evaluation. Compared with partial understanding and assessment by various readers of certain heroes of a novel or story. For example, a young reader in Tolstoy's famous novel *Anna Karenina* will most likely appreciate Vronsky with sympathy and the heroine's old husband – with antipathy. An elderly or even an old reader, on the contrary, will condemn Vronsky, who carried Anna away and soon lost interest in her, which ultimately led to her death. Also, in relation to Anna Karenina, different readers will react differently to her fate – the young will take Anna's side, being convinced that marriage without love is disgusting, and the elderly will treat her with regret or even condemnation. After all, Tolstoy also conceived his novel with the intention of condemning Anna Karenina, who violated the moral and religious norms of society, but according to the artistic logic of the development of the novel's action, he came not to condemn Anna Karenina, but rather to accuse secular society with its custom of marrying not for love, but by calculation, without taking into account the feelings and desires of young girls.

However, these examples only outline possible options for the perception and emotional assessment of such a complex and multifaceted novel by Tolstoy by his contemporaries and readers

of our time. As for the former, the reconstruction of the problem of emotional attitudes towards the novel in the era of its publication is partly possible through the study of various reviews and critical articles, including letters and diary entries of the writer's contemporaries. As for modern readers, a comparatively more adequate picture of their emotional and moral attitude towards the heroes of this novel can be revealed by the results of sociological studies of readers different in socio-demographic and cultural characteristics – according to their answers to questions about their attitude to the heroes of the novel, naturally, with taking into account the difficulties of verbal reporting by readers about their emotions and feelings for them. Thus, in the study of the sensory perception of art by the public, various paradigms of the most typical emotional perceptions of literary, dramatic and poetic works can be identified.

Further, taking into account the nature of the various expressions of the emotional attitudes of readers to works of literature presented and analyzed in this article, we will try in general form to formulate a certain result of this research in relation to art and other types. So, from the first moment to the end of the perception of any work of art, the aesthetic emotions of the public are aroused and continue, caused by the following factors.

1. The impact of language perception in the dynamics of the plot movement of a work of art.
2. At the same time, in the process of unfolding the content of the plot of works, readers develop inspired feelings-thoughts when perceiving and evaluating various – beautiful, sublime, tragic, comic events and incidents, arousing in them feelings of admiration, compassion and various kinds of sympathy and even hostility and condemnation heroes of works of art.
3. Along with this, in various genres of literature – poetry, fiction and drama, the feelings of their heroes and characters are also depicted, expressing their emotional attitudes towards various facts of their personal life and social events of their contemporary era. These levels of aesthetic sensibility are most typical for classical art and especially for verbal and visual.

4. In addition, in the arts associated with the word – theatre, opera, fiction – personal thoughts and feelings of their authors can be present as a preface, prologue, lyrical digressions and even a direct appeal to their heroes with the expression of sympathy, regret, irony, compassion, love and even direct condemnation of their actions (for example, in the prologues to the tragedies by Aeschylus Agamemnon, Orestes, in *The Hero of Our Time* by Mikhail Lermontov, in the opera *Pagliacci* by R. Leoncavallo, etc.

Emotions and feelings evoked in works of fiction take various modifications both in the variety of their aesthetic emotions and in their ideological and semantic content. and the fine arts to distinguish images of natural phenomena, household items, various utilitarian things, tools and various industrial products from the images of heroes and other characters, that is, the images of the inanimate world from the images of the human world. evoke purely aesthetic emotions when perceiving their form and texture, and the human world, along with aesthetic reflection on the figures and external appearance of the heroes and characters of works of art, evokes empathy – sympathy, compassion, admiration, love for them as a result of the interaction of aesthetic reflection and assessment of their appearance. In the first case, a person communicates with the natural and artificial world, in the second, a person communicates with a person, sympathizes with him, admires him, condemns him, etc. But in many works of modern aesthetics, these differences between objects of perception in life and art do not differ.

It should be borne in mind that the emotional and sensory impact of literature arises not as a result of the passive perception of its heroes and characters, but in evaluative judgments concerning their appearance and behavior, and then the comprehension of the ideological and semantic the content of the work, which completes the process of its perception and evaluation. But, defining the nature of the aesthetic perception of art in the mode of its various meanings, one should not forget that any emotional-sensory perception in general, and especially in art, is rarely clearly perceived due to the difficultly

distinguishable stages of its formation from primary sensations and ideas to the completion of their cognition and determining their semantic meanings. Therefore, the widespread definition of emotions in art as «getting used to» the world of characters denotes the nature of the emotions that have arisen based on judgments about the nature of the images of heroes and characters that evoke positive or negative emotions and feelings in the public.

In this sense, it is deeply logical that I. Kant, emphasizing the actively selective nature of a person's attitude to art, used the expression «aesthetic judgment» instead of the usual for us construction «aesthetic perception», in which under the term «judgment» is supposed evaluation of identity of the content and the form in artist's creation. The philosopher thus emphasized the semantic content of art as the main thing in it, and defined the aesthetic as its form, the function of which was reduced by the philosopher to increasing the activity or revitalizing the activity of reason and reason in the implementation of their functions in the knowledge of the world and self-knowledge of the subject. [4, p. 227, 238, etc.] Having determined the structure and functions of emotions in fiction, it is necessary, as a program for further research, to identify the nature of manifestation of emotions in literature from Antiquity to nowadays. Such a research strategy seems to us to be a workable line of development of aesthetic hermeneutics of the meanings of works of art of all kinds.

References

1. *Basin, E. Ya., Krutous, V.P.* Philosophical Aesthetics and Psychology of Art. Moscow, 2013. In Russian.
2. *Homer.* Iliad. Odyssey. Moscow, 1967. In Russian.
3. *Tolstoy, L.N.* On Literature. Moscow, 1955. In Russian.
4. *Kant, I.* Works in six volumes. T. 5. Moscow, 1966. In Russian.

X&∞



ЕЛЕНА БОГАТЫРЁВА¹

О ФУНКЦИЯХ МЕДИАИСКУССТВА

Абстракт

В переходные эпохи важной функцией искусства оказывается проективная, моделирующая функция. Медиаискусство начала XXI в. перестраивает эстетическую коммуникацию, на первый план выходят новые функции искусства, исследование которых является одной из задач современной эстетики. Искусство, созданное с помощью новых информационных технологий, адаптирует наши способности восприятия к жизни в условиях распространения этих технологий. Эстетическая коммуникация принимает характер тренинга воображения, приобретения навыков ориентирования в пространстве виртуальных миров.

Ключевые слова

Медиаискусство, функции искусства, воображение, искусство рубежа XX- XXI вв., модернизм, постмодернизм.

В эстетике и теории искусства конца XX в. обозначились две установки, два взгляда на перспективы современного искусства. Во-первых, эти перспективы стали связывать с медиаискусством: искусством, использующим видеотехнологии трансляции, с цифровым искусством. Во-вторых, видеотехнологии, вплетенные в структуру произведения, начинают восприниматься как нечто противоположное тем же технологиям, но обеспечивающим функционирование электронных СМИ (прежде всего – те-

¹ Елена Богатырёва – доктор философских наук, доцент, профессор и проректор по научной работе Института кино и телевидения (Москва), член редколлегии АУ, Россия.

левидения). Например, автор концепции «второго модерна», немецкий теоретик искусства Генрих Клотц отметил в качестве характерных признаков современного изобразительного искусства появление в конце XX в. нового художественного течения, связанного с медиатехнологиями, а также неожиданный расцвет абстрактного искусства (что, казалось бы, противоречит постмодернистскому стремлению к новой фигуративности). Изобразительное искусство, по прогнозу Клотца, вновь возвращается к классическому авангарду, но уже с использованием новых технологий. При этом видеоарт не претендует на жизнеподобие — и этим он отличается не только от классического авангарда, но и от телевидения, использующего те же технологии трансляции. Если телевидение как бы стирает грань между видимостью и реальностью, то видеоинсталляция, напротив, подчёркивает дистанцию между искусством и действительностью. В этом отказе от жизнеподобия и восстановлении эстетической дистанции Клотц видит магистральную линию развития нового искусства: оно возвращается в область вымысла и фантазии, и «эти границы утверждает медиаискусство».

Подобная логика присутствует и в прогнозах известного немецкого философа, специализирующегося по проблемам эстетики, Вольфганга Вельша. Так как окружающий человека мир в конце XX в. оказался «гиперэстетизированным» и «переживаемым», то перспективы искусства представляются Вельшу следующими. В такого рода гиперэстетизированном повседневном мире искусство больше не требуется для того, чтобы привнести в мир прекрасное. Это с большим успехом уже сделали дизайнеры и городские оформители. [3, S. 205] Традиционные функции искусства перешли к другим сферам. Впервые это обстоятельство, как замечает Вельш, зафиксировал Ж. Бодрийяр, охарактеризовавший реальность как «гиперреальность», и отметивший, что искусство «находится в центре реальности». [Цит. по: 3, S. 205–206] Поэтому задачу искусства Вельш видит в том, чтобы «сопротивляться прекрасной эстетизации, вместо того, чтобы ей уподобляться». [3, S. 208]

Однако художественная практика первых десятилетий XXI в. эти ожидания, похоже, не оправдала. Искусство, созданное с помощью новых информационных технологий, использующее кинопроекции (например, проекции известных живописных полотен на архитектурные сооружения и т.д.), воспроизводящее эффект погружения и апеллирующее к непосредственному переживанию оказывает воздействие, подобное воздействию ТВ-продукции. В смысле преодоления эстетической дистанции. Примечательно, что грань между кино- и телефильмом стирается, а сериал становится наиболее популярным видом экранной продукции. Уместно предположить, что экранные искусства эволюционируют в сторону медиаискусства, которое если и не стирает грань между видимостью и реальностью, то воссоздаёт дополненную реальность. Оно так же, как и телесериалы, «втягивает» зрителя в своё пространство и заимствует его переживаемое время, захватывает зрительское воображение. Медиаискусство перестраивает эстетическую коммуникацию, на первый план выходят новые функции искусства, исследование которых является одной из задач современной эстетики.

Традиция рассматривать автономное искусство с точки зрения его функций в социокультурном контексте сложилась в Новое время. Например, Макс Вебер выделяет искусство и его институты в качестве важных характеристик и признаков общества определённого типа – того, что сложилось в Европе (и более широко – «на Западе») в Новое время. Эти функции не всегда одни и те же, а их трансформация (это выясняется в XX в.) связана с так называемыми переходными эпохами. То есть в переходные эпохи важной функцией искусства оказывается проективная, моделирующая функция.

Постановка вопроса о «переходности» переживаемого момента, обсуждения вектора и характера «перехода» приходится на конец 1980-х гг. Эпоха «перехода» прогнозировалась представителями практически всех направлений в теории и философии искусства. «Казалось, что достаточно сделать прогноз относительно характера и вектора этого „перехода“, как его под-

тверждение или опровержение не заставит себя долго ждать. Создавалось впечатление довольно скорого разрешения всех споров и дискуссий. Это впечатление поддерживалось не менее десятилетия, однако ощущение неопределенности затягивалось, и в конце столетия уместным стало вспомнить о том, что в истории искусства существовали „переходные ситуации“ (в нашем понимании и с высоты сегодняшнего дня), которые растягивались на столетия. Представление о быстрых темпах возникновения, становления и смены художественных направлений, преобладающих тенденций и господствующих парадигм было рождено самой атмосферой XX в.». [1, С. 8] Характерный вывод по поводу итогов переходного периода сформулировал Г. Клотц во второй половине 1990-х: «Вряд ли стоит надеяться, что в последнюю декаду этого /.../ столетия возможны выступления, которые могли бы вывести из сумеречно-меланхолического расположения духа и подарить искусству новый авангард. Поэтому давайте бросим говорить о больших ожиданиях». [2, С. 9] Сам Клотц сформулировал вывод об актуализации на рубеже веков модернистских тенденций в искусстве. Новую ситуацию он назвал «вторым модерном», периодом, связанным с эволюцией медиаискусства.

Итак, в переходные эпохи важной функцией искусства оказывалась моделирующая функция. Например, как это произошло в период раннего Нового времени, предвестником которого стали перемены в искусстве (особенно изобразительном) эпохи Возрождения. Изобразительное искусство рубежа XIX–XX вв. (искусство модернизма) связало индустриальный век модерна с условным постиндустриальным веком, наиболее популярным названием которого является «постмодерн». И вот с художественной культурой этого последнего периода связана основная интрига как для исследователей, так и для зрителей. Речь об искусстве, последовавшем за модернизмом. Модернизм как художественное явление оказался в роли мостика, транзита, вектора, воплощённой динамики модерна в направлении той социокультурной ситуации, которая получила название постмодерна. Что

моделировало модернистское искусство рубежа XIX-XX веков? Модернизм связал две эпохи «на рубеже» и повлиял на становление определённого образа жизни, прежде всего образа жизни города, его атмосферу, городской жизненный мир. (Вспомним архитектуру функционализма и конструктивизма или кинематограф 1920-х гг.). Если попытаться в этих же категориях охарактеризовать искусство рубежа XX-XXI вв., то нужно ответить на вопрос, в чём состоят его моделирующие функции? Для конца XX в. эти функции современного искусства уже не были очевидны. Не случайно переходная ситуация оценивалась также как кризисная. Кризис был связан, скорее, с изменением способов социокультурного функционирования искусства, с поиском его современных функций.

Тенденции развития медиаискусства свидетельствуют о трансформации эстетической коммуникации, которая принимает характер тренинга воображения на предмет приобретения и закрепления навыков ориентирования в пространстве виртуальных миров. Воображение и время-переживание становятся понятиями, которые выходят на первый план при анализе художественной практики н. XXI в. и её восприятия. Удовольствие от созерцания-переживания самодостаточно, но в то же время служит положительным подкреплением в процессе обучения и приобщения к новому опыту. О результатах этого тренинга свидетельствуют последние два года, продемонстрировавшие готовность потенциальных зрителей к жизни в виртуальном пространстве и дистанционном формате. Это не единственная функция медиаискусства. Дистанция перекечевала из одного измерения в другое. Модерн связывал воображение с проектированием будущего. В первые десятилетия XXI в. оно связано, скорее, с переживанием настоящего и мысленным синтезом реальностей.

Ссылки

1. Богатырёва, Е. А. Немецкая философия на рубеже веков: концепции искусства и культуры. М., 2004.

2. *Klotz, H.* Zweite Moderne // Die Zweite Moderne: eine Diagnose der Kunst der Gegenwart / Hrsg. von Klotz H. München, 1996. S. 9–22.
3. *Welsch, W.* Grenzgänge der Ästhetik. Stuttgart, 1996.

ELENA BOGATYREVA¹

ABOUT THE FUNCTIONS OF MEDIA ART

Abstract

The function of art in a transitional era is turning out to be a projective, modeling function. Media art of the early 21st century transforms communication, new functions of art come to the fore, the study of which is one of the tasks of modern aesthetics. Art created with the help of new information technologies adapts our perception abilities to life in the context of the spread of these technologies. Aesthetic communication becomes a training of imagination, an experience of orientation in the space of virtual worlds.

Key words

Media art, the functions of art, imagination, art of the turn of the 20–21st centuries, modernist art, postmodernist art.

There are two points of view on the perspectives of contemporary art in the aesthetics and art theory of the late twentieth century. Firstly, prospects are associated primarily with media art. And secondly, media art is opposed to electronic media (primarily television). For example, from the point of view of the author of the concept of the «second modern», german art theorist Heinrich Klotz, the emergence of a new artistic movement associated with media technologies, as well as the unexpected flourishing of abstract art, are characteristic features of the fine

¹ *Elena Bogatyreva* – Doctor of Philosophy, professor and vice-rector for scholarly affairs, Institute of Cinema and Television, AU Editorial Board member, Moscow, Russia.

arts of the late twentieth century. Fine art, according to Klotz's forecast, is returning to the classical avant-garde, but with the use of new technologies. Fine art, according to Klotz's forecast, is returning to the classic avant-garde, but with the use of new technologies. At the same time, video art does not pretend to be lifelike, and in this it differs from the classic avant-garde, as well as from television, which uses the same broadcast technologies. The video installation emphasizes the distance between art and reality. The rejection of the likeness of life and the restoration of aesthetic distance, from the point of view of Klotz, a characteristic feature of the new art, which returns to the realm of fiction and imagination.

The famous German philosopher Wolfgang Iser characterizes the everyday world of the late twentieth century as «hyper-aestheticized». The task of art in such a world, he sees in the fact that «to oppose the beautiful aestheticization instead of conforming to it» («sich der schönheitlichen Ästhetisierung zu widersetzen, statt sich ihr anzugleichen»). [3, S. 208]

But the art of the first decades of the 21st century did not meet these expectations. Media art reproduces the effect of immersion, appeals to direct experience. It overcomes the aesthetic distance and recreates augmented reality. It involves the viewer into its space and borrows his experienced time, captures the viewer's imagination. Media art rebuilds aesthetic communication, new functions of art come to the fore, the study of which is one of the tasks of contemporary aesthetics.

In current situation, autonomous art begins to be viewed from the point of view of its social functions. For example, Max Weber singles out art and its institutions as important characteristics and signs of a certain type of society – what has developed in Europe (and more broadly – «in the West») under current conditions. These functions are not always the same, and their transformation (this is revealed in the twentieth century) is associated with the so-called transitional eras. The function of art in a transitional era is turning out to be a projective, modeling function.

Discussions about the «transitional nature» of the situation in contemporary art took place in the late 1980s. «It seemed that it was enough to make a prediction about the nature and vector of this 'transition', and its confirmation or refutation will not be long in coming. The impression was that all disputes and discussions were resolved quickly enough. This impression persisted for at least ten years, but the feeling of uncertainty lingered, and at the end of the century it is appropriate to recall that there were «transitional situations» in the history of art (in our understanding and from the height of today), stretching for centuries. And the idea of the rapid pace of emergence, formation and change of artistic directions, prevailing tendencies and dominant paradigms originated in the very atmosphere of the twentieth century. [1, p. 8] H. Klotz wrote in the second half of the 1990s that one should hardly hope for the appearance at the end of the twentieth century new avant-garde in art: «So let's stop talking about high expectations». [2, p. 9] Klotz himself believes that modernist tendencies reappear in art at the turn of the 20–21st centuries, he called this new situation «the second modern», which is associated with the evolution of media art.

So, in transitional epochs, the function of art turned out to be a projective, modeling function. For example, changes in the visual arts of the Renaissance were a harbinger of the Modern times. Fine arts at the turn of the 19th – 20th centuries (the art of modernism) linked the industrial age of modernity with the post-industrial age, which is called «postmodernity». The main intrigue is now associated with the art that followed modernist art. Modernist art as an artistic phenomenon took place in the role of a bridge, a transit, embodied the dynamics of modernity in the direction of that socio-cultural situation, which was called postmodernity. What was modeled by modernist art at the turn of the 19th and 20th centuries? Modernist art influenced the formation of a certain way of life, first of all, the way of life of the city, its atmosphere, the urban life world. (For example, functionalism and constructivism in architecture, cinema of the

1920s). What are the projective, modeling functions of art at the turn of the 20–21st centuries? For the end of the twentieth century these functions of contemporary art were no longer evident. It is no coincidence that the transitional situation was also assessed as a crisis. The crisis was associated, rather, with the search for contemporary functions of art.

The evolution of media art testifies to the transformation of aesthetic communication. Aesthetic communication becomes a training of imagination, an experience of orientation in the space of virtual worlds. The concepts of «imagination» and «time-experience» come to the fore in the analysis of art at the beginning of the 21st century and his perception. The pleasure of contemplation-experience is self-sufficient, but at the same time serves as a positive reinforcement in the learning process. The results of this training are evidenced by the last two years, which have demonstrated the readiness of potential viewers to live in virtual space and remotely. This is not the only function of media art. Modernity linked imagination with designing the future. In the first decades of the 21st century, rather, imagination is associated with the experience of the present and the mental synthesis of realities.

References

1. *Bogatyreva, E.* German Philosophy at the Turn of the Century: Concepts of Art and Culture. Moscow, 2004. In Russian.
2. *Klotz, H.* Zweite Moderne // Die Zweite Moderne: eine Diagnose der Kunst der Gegenwart / Hrsg. von Klotz H. München, 1996. S. 9–22.
3. *Welsch, W.* Grenzgänge der Ästhetik. Stuttgart, 1996.

X&∞



СЕРГЕЙ ДЗИКЕВИЧ, ЕЛЕНА ДЗИКЕВИЧ¹

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СУЩЕСТВОВАНИЕ КАК ПРОЦЕСС И ПРОЦЕССУАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ НЕЗАИНТЕРЕСОВАННОСТИ

Абстракт

Настоящее сообщение посвящено демаркации между линиями конструктивного и деконструктивного постмодернизма в эстетических исследованиях новейшего времени. Авторы намечают рамки исследований эстетической проблематики в формате исследований процессуального характера, принятых в философии процесса, восходящей к идеям А. Н. Уайтхеда. В настоящей статье намечаются основные стратегии процессуальных исследований в области эстетики, которые здесь рассмотрены применительно к проблеме эстетической незаинтересованности как одному из традиционных аспектов эстетического дискурса.

Ключевые слова

Интеллектуальная парадигма конструктивного постмодернизма, методология философии процесса, эстетический феномен как процесс, конструирование процессуальных стратегий эстетических исследований, постсовременная эстетика как сеть процессуальных стратегий исследования недискурсивного эпистемологического опыта, пробле-

¹ *Сергей Дзикевич* – кандидат философских наук, доцент кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, главный редактор АУ, Россия; *Елена Дзикевич* – кандидат философских наук, профессор кафедры философии и культурологии Высшего театрального училища имени М. С. Щепкина при Малом театре, Москва, Россия.

ма эстетической незаинтересованности.

1. Возможности процессуальной парадигмы для исследований в эстетическом поле

Теоретические дискуссии последних пятидесяти лет в области как философии в целом, так и эстетики в особенности тесно связаны с пересмотром проблематических зон исследовательской работы, трансформацией и реформами терминологического аппарата, попытками чисто языковыми средствами (паралогиями [1]) связать дискурсы как нарративы [2] различных жанров и тем в некоторый симулякр [3] целостности отношения к миру и предметам исследования. Главным образом, ответственность за такое положение дел лежит на теоретиках континентальной философии в ситуации постмодерна, в том числе и авторов только что упомянутых терминов.

Признав неизбежной распря [4] режимов предложений и жанров нарративов и сведя философские исследования в принципе к языковым играм, [5] континентальная ветвь постмодернизма сделала ключевой методологической парадигмой деконструкцию, [6] процедуру установления частных, точечных значений тех или иных фактов культуры без экстраполяции этих значений на другие факты. Эти обстоятельства, во-первых, позволяют интерпретировать континентальную философию новейшего периода как проявление деконструктивного постмодернизма, а во-вторых, констатировать, что именно эта форма мышления ответственна за утрату такого важнейшего признака теоретического познания как целостность и такого важного принципа интеллектуального освоения мира как холизм. Отказ от решения задачи конструирования модели целостной картины мира, холистической стратегии познания универсума представляет собой серьезный урон, нанесенный в контексте общей истории познания представителями деконструктивной линии постмодернизма в философии новейшего времени. Результаты этого урона дают себя знать в пессимистических ожиданиях «конца искусства», «конца науки» и тому подобных эсхатологи-

ческих переживаниях, распространяемых адептами континентальной философии определенного периода. Эффект подобного распространения усиливается тем, что адепты подобных взглядов часто выдают свои затянувшиеся ожидания «конца всего» за последнее же достижение человеческого интеллекта в его истории.

Тем не менее, авторы настоящего сообщения имели случай отметить, что деконструктивный постмодернизм представляет собой в мировой философии только одну из форм мышления [7] в новейшего времени, вторая же, связанная в основном с англосаксонской философией, и базирующаяся на теории процесса, восходящей к А. Н. Уайтхеду, [8] совершенно не противоречит базовому принципу холизма как требованию целостного отношения познающего субъекта к миру. [9] Это философское направление основано на конструировании моделей относительно целостных совокупностей изначально предполагаемых автономными процессов во всех областях постигаемого универсума, и поэтому получила закономерное название конструктивного постмодернизма в философии новейшего времени. Конструктивно-постмодернистская интеллектуальная парадигма предполагает, что гипотетически единые локальные совокупности процессов складываются в гипотетически же единую модель их универсальной связи.

В рамках этой парадигмы речь всегда должна вестись о степени верификации связей исследуемых процессов сначала в их локальных совокупностях, а затем, насколько это возможно и в более широких, в тенденции универсальных масштабах, но конкретным предметом исследования всегда выступает единичный корректно идентифицированный процесс, априорно трактуемый как автономный. Такой процесс рассматривается как минимальная дискретная реальность и основание для начала обоснованной исследовательской деятельности в любой области, эстетическая специфика не представляет собой здесь исключения.

Отчетливый и последовательный онтологический подход к предметам эстетического исследования представляется совер-

шенно необходимой и минимальной методологической базой для корректного в научном отношении эстетического исследования. Это — та часть эстетической рефлексии, которая делает ее философским дискурсом, обеспечивает ее регулярные горизонтальные связи с другими дискурсами философского уровня, а с нашей точки зрения делает ее и системообразующим в вертикальном отношении фактором для системы философского знания в целом, поскольку эта гносеологическая дисциплина непосредственно исследует холистический аспект как когнитивного опыта вообще, так и единства опыта философствования, а, следовательно, несет за него непосредственную ответственность в рамках философского уровня познания. [10]

Указанные причины требуют, в первую очередь, уточнить специфику процессуальной интерпретации онтологического статуса предметных оснований эстетического исследования в свете общих положений теории процесса в отношении к предметам познания. Прежде всего, мы должны уточнить онтологическую терминологию, которой мы можем пользоваться в эстетическом поле для того, чтобы затем скорректировать наше отношение к ней в процессуальной парадигме. Общеэпистемологические концепты «объект» и «субъект» вряд ли применимы в поле эстетических исследований, поскольку минимальным признаком формирования предметной области этой исходно и по существу гносеологической дисциплины является данность некоторого предмета познания некоему познающему субъекту в эмоции. [11] С этой точки зрения совершенно удовлетворительно совершенно четкое разделение концептов «физическое существование» и «эстетическое существование», проведенное Э. Жильсоном в его ставшем хрестоматийным тексте «Живопись и реальность». [12]

Если мы не можем принять как общую эпистемологическую позицию редукцию реальности физически существующего к данности в чувственной реакции познающего субъекта, как это предлагали в свое время, например, Дж. Беркли или Э. Мах, то в отношении реальности эстетически существующего именно это мы и должны сделать, разумеется имея в виду сложившееся

в современной психологии разведение чувств и эмоций. Онтологическая редукция эстетической реальности к эмоциональным реакциям субъекта может выглядеть следующим образом: «Эстетически существовать – значит быть представленным в виде конкретной эмоциональной реакции конкретного субъекта».

Таким образом, необходимым минимальным условием обоснованного утверждения эстетического существования в суждении является зафиксированное присутствие того, чему оно приписывается, в эмоциональной реакции конкретного субъекта. Э. Жильсон в этом отношении совершенно прав, намеренно схематизируя эту онтологическую диспозицию: мы можем, например, авансировать физическое существование некоего живописного полотна определенного автора с определенным названием в определенной галерее и не будучи уверенными, что его кто-то видит в настоящий момент, но мы можем приписать ему эстетическое существование, только если сами испытываем эмоциональную реакцию в его отношении или имеем дело со свидетельствами эмоционального отношения к нему другого субъекта, идет ли речь о непосредственном акте восприятия самого произведения или его репродукции, а также о реминисценции того или другого.

Далее логика онтологического анализа требует классифицировать формы эмоционального присутствия того, чему приписывается эстетическое существование, в психической структуре определенного субъекта. Чисто онтологическая аналитика и макроэпистемологическая аналитика позволяют установить здесь следующие рамочный модели классификационных признаков типологии эстетического существования:

1. Случаи, связанные с непосредственным восприятием внешней эмоционально значительной информации.
2. Случаи, связанные с реминисценциями прежних восприятий внешней эмоционально значительной информации.
3. Случаи, связанные с переработкой внутренней эмоционально значительной информации.
4. Случаи, связанные с трансляцией предшествующей эмоционально значительной информации внешнего или внутреннего происхождения невербальными средствами.

5. Случаи, связанные с трансляцией предшествующей эмоционально значительной информации внешнего или внутреннего происхождения вербальными средствами.
6. Случаи, связанные с созданием макроинтерпретаций вышеописанных разновидностей специализированными вербальными средствами.
7. Случаи, связанные с вынесением оценочных суждений и социальной институционализацией на их основании референтов, предусмотренных в пунктах 1–5 на основании референтов, предусмотренных в пункте 6.

Абстрактно-аналитический подход позволяет в точности локализовать те аспекты, в которых эстетическое существование может быть исследовано в рамках базовых характеристик предметов, являющихся кандидатами на включение в умопостигаемый сегмент специального познания, называемый эстетическим полем [см. также 11]. Однако абстрактно-аналитический подход вряд ли в состоянии самостоятельно обеспечить сам по себе собственно исследовательские процедуры в отношении тех случаев эстетического существования, который он сам же блестяще фиксирует. Абстрактно-аналитический подход устанавливает исследовательские позиции, он способен сфокусировать исследовательское внимание познающего субъекта на предмете как на некоторой точке, и число этих точек потенциально стремится к бесконечности, но он оставляет за пределами внимание характер связи между этими точками. В этом состоит принципиальная ограниченность абстрактно-аналитического подхода к процедурам исследования по существу дела, в особенности если речь идет о реальных когнитивных процедурах, и, тем более, если речь идет о случаях, связанных с теми когнитивными процедурами, где эмоциональные реакции доминируют, и которые, на этом основании, могут быть идентифицированы как эстетические когнитивные процедуры.

Приведем конкретный пример проявления подобной недостаточности, который приводит Дж. Дики для опровержения известного тезиса о необходимости психического дистанцирования для достижения незаинтересованности отношения, предид-

катируемой как атрибутивный признак эстетической реакции. Дики последовательно и детально, экспонируя совокупность процедур, составляющих процесс представления трагедии «Отелло» У. Шекспира, демонстрирует, что некий ревнивый муж, наблюдающий это представление, не может дистанцироваться от этого своего базового эмоционального статуса, наблюдая за перипетиями сценического действия, связанного с ним, но, тем не менее, не освобождается от глубоких эмоциональных переживаний действия на сцене, которые невозможно квалифицировать иначе, как эстетические. Этот кейс (мы можем назвать его по аналогии знаменитому кейсу «Китайская комната», используемому в абстрактной аналитике сознания, случаем «Ревнивый муж на спектакле «Отелло» [см. источники в ссылке 16]) показывает, что абстрактно-аналитическое установление базовых параметров эстетической реакции в принципе невозможно: возникают варианты возможностей, верифицировать или фальсифицировать которые абстрактно-логическими средствами невозможно, зато возможно определить возможности для этого, находящиеся в сфере юрисдикции процессуальных моделей.

Например, процессуальный анализ оказывается способен установить наиболее вероятные пункты сосредоточения эмоционального (зрительного и слухового по преимуществу) внимания такого зрителя, и, следовательно, характер работы ассоциативных механизмов его памяти. В дальнейшем процессуальный анализ способен установить основные типы продуцирования адаптивных реакций зрителя этого типа и даже основные типы его дальнейшего поведения (покинуть спектакль, продолжать смотреть в определенном состоянии) и даже характер будущих оценочных суждений, связанных с уходом или продолжением просмотра. Дж. Дики делает отчетливый вывод в пользу отказа от абстрактно-аналитических стратегий исследований эстетической реакции, искусственного предположения эстетическому исследованию установки некоего особого «эстетического отношения», свойственного этим стратегиям, предпочитая им общие

психологические инструменты анализа процессов восприятия, поведения и высказывания суждений.

Процессуальная парадигма способна уточнить позиции во всех этих пунктах, наметив конкретные предметы исследований. Это возможно сделать, учитывая, что эстетическая реакция представляет собой уникальную по определению психодинамическую каузальность, поскольку в нее вовлечен, также по определению, конкретный человеческий индивид с единичной нервной системой, и она представляет собой типичный случай процесса, как он понимается в дискурсе с этим названием, начатым упомянутым нами выше А. Н. Уайтхедом, [13] и поддержанным Дж. Коббом, Р. Гриффином и некоторым другим авторами, благодаря которым сложился консенсус относительно предметной идентификации процессуальных исследований (process studies). [14] Далее мы наметим некоторые аспекты разворачивания сети эстетических исследований в процессуальной парадигме.

2. Эстетическая незаинтересованность: модельный анализ одного из базовых кейсов процессуальной парадигмы исследований в эстетическом поле

Выстраивая модель парадигмы процессуальных исследований в эстетическом поле, мы воспользуемся для этого перечисленными в предыдущем разделе модельными кейсами, которые при горизонтальной интеграции создадут тот эпистемологический каркас, который нами в более раннем сообщении на эту тему был назван парадигмальной сетью процессуальной эстетики [15] и который в этом более раннем сообщении был рассмотрен нами в применении к одному из перечисленных кейсов приведенной здесь классификации, а именно к кейсу 6. В настоящей же публикации мы хотели бы расширить сделанный ранее обзор и экспонировать эпистемологический потенциал процессуальных исследований такого явления, которое стало известно в эстетической исследовательской практике как феномен эстетической незаинтересованности.

Приступая к реализации этого намерения, напомним, что в умопостигаемое теоретическое модельное поле эстетических исследований мы в результате предварительной критической селекции включаем факты, в сущности, не объективной, а субъективной реальности, и минимальным основанием для начала исследования, которое мы называем эстетическим (поскольку оно является исследованием фактов, обоснованно включенных эстетическое поле), является фиксация реальности эстетической реакции, которая всегда представляет собой процесс, разворачивающийся в совокупности других процессов. Как реальность, включенная в эстетическое поле и подлежащая эстетическому исследованию эстетическая реакция должна быть охарактеризована как уникальный психический процесс, и, разумеется, он по умолчанию, относится к психической жизни уникального субъекта, то есть представляет собой тип классической субъективной процессуальной реальности, состоящей из некоторых фаз, которые могут быть охарактеризованы как внутренние процессы определенной эстетической реакции и событийного окружения, которое может быть охарактеризовано как внешние к определенной эстетической реакции процессы. В целях демаркации одних и других мы всегда должны опираться на набор совершенно конкретных репрезентативных модельных примеров возможной эстетической реакции. Весьма значительная, если не критически доминирующая, часть возможных случаев когнитивного опыта, где может быть зафиксировано то, что называется эстетической незаинтересованностью, или несвязанностью когнитивных процессов с обстоятельствами, отличающимися от собственно предметов познания, укладывается в тот вид эстетического существования, который в вышеприведенной классификации описан нами как случаи, связанные с непосредственным восприятием внешней эмоционально значительной информации (кейс 1).

В случаях, относящихся к этому виду, возможно спонтанное возникновение некоторых предметов познания, связь которых с предшествующим, в том числе и утилитарно-практическим,

функциональным опытом минимизирована. Упомянутый нами выше Дж. Дики рассматривает показательный пример этого рода в модельном примере подобного опыта в специальной главе своего принципиального текста «Искусство и эстетическое. Институциональный анализ». Эта глава имеет характерное название, относящееся к обстоятельствам этого модельного примера: «Психическая дистанция: в море во время тумана». Дики описывает здесь опыт человека, сидящего за веслами лодки в море в густом тумане. Случайная оценка удивительной густоты, цвета или других качеств тумана в столь нетривиальной и нерасполагающей к этому обстановке представляет собой наиболее репрезентативный и демонстративный случай так называемого незаинтересованного созерцания.

Мы отчетливо видим, что показывает в тексте Дики процессуальный анализ этого кейса, который мы можем тоже, по аналогии упомянутому нами ранее кейсу с ревнивым зрителем «Отелло», назвать собственным именем «Гребец в туманном море». Анализ этого кейса, так же детально, как и в ранее упомянутом случае, шаг за шагом проведенный Дики, показывает что человек в подобной ситуации не в состоянии упустить из сферы своего внимания те реальные обстоятельства, в которых он находится, и он не может ни на секунду ослабить своих усилий, прекратить функциональные движения, и сделать перерыв в ударах веслами по воде и балансировании корпусом для сохранения положения лодки в более или менее горизонтальном положении и в определенном курсовом направлении. Тем не менее, это не препятствует образованию значительных эмоций, связанных с густотой или цветом тумана, поверх всех обстоятельств, а не благодаря дистанцированию от них. [16]

Этот кейс лучше всего демонстрирует преимущества процессуальных стратегий эстетического исследования в сравнении с абстрактно-аналитическими, чисто логическими стратегиями, и приносит принципиально новые позиции в хорошо известные и даже аксиоматизированные сегменты эстетического дискурса, одним из которых является представление о том, что эстетиче-

ская реакция является обязательно отвлеченной от практических обстоятельств и даже представляет собой особый тип восприятия и когнитивного отношения. Процессуальный анализ перцептивной реакции показывает в данном случае, что обеспечение кондиций в принципе незаинтересованной, нефункциональной реакции логистически невозможно.

В других случаях, которые автор этого важнейшего текста, как мы видели это выше при разборе кейса «Ревнивый муж на спектакле „Отелло“», рассматривает вопрос о возможности создания специального эстетического отношения путем психического дистанцирования от утилитарно-практических обстоятельств и, следовательно, обеспечения того, что понимается как эстетическая незаинтересованность перцептивной реакции применительно к эстетическому опыту контакта с произведениями искусства. Анализ этого случая, а также некоторых других случаев процессов реального восприятия произведений искусства показывает, что мы практически никогда не можем иметь дело с такими качествами непредзаданности и непреднамеренности когнитивных процессов при восприятии произведений искусства. Практика же всякого рода пропедевтических, подготовительных процедур, которая должна при помощи психического дистанцирования от всего утилитарного и функционального обеспечить чистоту эстетического отношения от привходящих внешних интересов, на деле приводит к прямо противоположным результатам. В действительном положении дел оказывается, что одни функциональные внешние факторы замещаются другими: а именно сами психотехнические практики и технологии процесса творческого действия или восприятия замещают все другие внешние контексты. В итоге эстетические аспекты когнитивного опыта, связанного с художественным действием сложного типа оказывается всегда составным когнитивным феноменом, в котором заинтересованные элементы эмоционального отношения можно отличить от незаинтересованных только при помощи аналитического действия, невозможного внутри самого процесса реакции в режиме реального времени.

Подобные процессуально-аналитические процедуры могут происходить только ретроспективно в отношении самих фактов когнитивного опыта и требуют ситуационного процессуального анализа поведенческой цепи, связанной с определенным видом реального эмоционального опыта, которому предикатируется качество эстетического. Между, тем, случаи, являющиеся кандидатами на подобную предикацию, могут быть впоследствии как верифицированы, так и фальсифицированы в указанном притязании. Разрешение такой коллизии является эстетико-теоретической классификационной процедурой, и оно не может быть в силу этого своего характера выполнено ни носителем когнитивного опыта, ни теоретически неподготовленным внешним к нему субъектом оценки.

Попытаемся установить причины, по которым дело обстоит именно таким образом, который описан выше. В этом ключевыми вновь оказываются процессуальные характеристики, которые мы далее выстроим в некоторую результирующую сеть оснований, показывающих, что утверждение безусловности «незаинтересованного» характера эстетической реакции лишено всяких оснований. Они в соответствии со своим местом в порядке аргументации выстраиваются в следующий порядок:

1. Когнитивный опыт всякого субъекта характеризуется единством, за что отвечают адаптивные свойства долговременной памяти.
2. Всякая психическая реакция представляет собой адаптивный ответ на некоторый вызов (стимул), связанный с цепью событий поведения (поведенческой цепи) субъекта.
3. Долговременная память поставляет оперативной памяти паттерны адаптивных ответов на меняющиеся кондиции, в которых располагается поведенческая цепь субъекта.
4. Фактор единства когнитивного опыта и дефицит времени, приходящегося на адаптацию к быстроменяющимся обстоятельствам, в которые помещена поведенческая цепь, препятствует разведению «функциональных» и «нефункциональных» паттернов. Это очевидно как в кейсе «Гребец в туманном море», так и в кейсе «Ревнивый муж на спектакле „Отелло“».
5. Указанные кейсы исчерпывают все многообразие в которых мы можем предполагать эстетическую реакцию и верифицировать или

фальсифицировать ее тотальную «незаинтересованность»: кейс «Гребец в туманном море» представляет так называемые «неподготовленные» реакции (субъект заранее не готов к разворачиванию ситуации, в которые попадет его поведенческая цепь), кейс «Ревнивый муж на спектакле „Отелло“» представляет собой так называемые «подготовленные» реакции (субъект заранее готов к разворачиванию ситуации, в которые попадет его поведенческая цепь); третий тип случаев расположения процесса, которым является поведенческая цепь в процессах, которыми являются внешние к субъекту события, невозможен.

6. Ни в одном из описанных случаев специфика адаптивной реакции субъекта не позволяет ей развернуться в виде разведенных на «функциональные» и «нефункциональные» паттерны, передаваемые долговременной памятью субъекта раздельно в оперативную для конституирования окончательного варианта интегрального отклика, который должен быть единым в силу фактора единства познавательного опыта субъекта, и который может мотивировать дальнейший поступок, для чего и складывается поведенческая цепь как процесс.

7. Поскольку ни один из случаев возможных адаптивных реакций не предполагает тотальной «незаинтересованности» эмоционального отклика, в том числе и в случае эмоционально значительных ситуаций (в кейсе «Гребец в туманном море» речь идет о природном катаклизме, неуправляемом, по определению, субъектом; в кейсе «Ревнивый муж на спектакле „Отелло“» речь идет о социальном катаклизме, так же, что принципиально, неуправляемом субъектом), предположение о тотальной незаинтересованности возможной эстетической реакции является необоснованным и избыточным приращением исследовательской информации.

Описанная нами ревизия такого характерного случая предубеждения, как распространенное представление о возможности и даже обязательности тотально незаинтересованного характера эстетической реакции показывает плодотворность применения процессуальной парадигмы и к другим сегментам поля эстетических исследований. В дальнейшем авторы намерены рассмотреть и остальные важнейшие проблемы (в главном классифицированные в исходном перечне), в которых эта парадигма способна кардинально изменить сложившиеся подходы к рассмотрению их проблематики.

Ссылки

1. Термин Ж.-П. Лиотара «языческого» периода его творчества. См.: «Языческие наставления», «Трепетные рассказы», «Языческие рудименты» (все — 1977, любое издание, в оригинале: *Lyotard, J.-P. Instructions païennes*. Paris: Galilée, 1977; *Lyotard, J.-P. Récits tremblants*. Paris: Galilée, 1977; *Lyotard, J.-P. Rudiments païens: Genre dissertatif*, Paris: Union Générale d'Éditions, 1977).
2. Термин Ж.-П. Лиотара того же периода, референции те же.
3. Термин здесь понимается так, как его использовал Ж. Бодрийяр. Автор имел в виду различные суррогатные конструкции, в том числе и ментального характера, которым институционально приписывается статус функционально оправданных. См.: *Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляция*. М., 2015.
4. Термин Ж.-П. Лиотара того же периода, который имеется в виду в примечаниях 1, 2. См. итоговый, результирующий текст «Распря» (Любое издание, в оригинале:).
5. Термин Ж.-П. Лиотара того же периода, который имеется в виду в примечаниях 1, 2, 4. Референции те же, что указаны в этих сносках в совокупности.
6. Термин Ж. Деррида. См., главным образом, его ключевой текст «О грамматологии» (например, по изданию: *Деррида, Ж. О грамматологии*. М., 2000).
7. Термин Й. Хейзинги. Он был специально введен им для различения тенденций к исчерпанию старого интеллектуального потенциала и формированию нового интеллектуального потенциала в поздний период определенной культуры на основании анализа динамики европейской культуры в поздний период Средневековья. (См., например по изданию: *Хейзинга, Й. Осень Средневековья*. СПб., 2011).
8. См., в частности, из переведенных на русский язык его работы: *Уайтхед, А.Н.* (в соавторстве с *Бертраном Расселом*). Основания математики. В 3 т. Самара, 2005–2006; *Уайтхед, А. Н.* Избранные работы по философии. М., 1990; *Уайтхед, А. Н.* Символизм, его смысл и воздействие. Томск, 1999; и, в особенности, Уайтхед А. Н. Приключение идей. М., 2009.
9. См.: *Дзикевич, Е.А., Дзикевич С. А.* Современная философия (XX–XXI вв.). М., 2016. См. также издание второе, дополненное и переработанное (2021, в печати). Особенно обратите внимание историческую и логическую аргументацию во вводной и заключительной частях этого нового издания.
10. См.: *Дзикевич С. А.* Эстетика онтологии. Эпистемологическая аналитика знания бытия. Издание второе, стереотипное. М.: 2015.

11. См. обоснование: *Berleant, A. The Aesthetic Field. A Phenomenology of Aesthetic Experience.* Springfield, 1970.
12. См. первый перевод этого текста на русский язык: *Жильсон, Э. Живопись и реальность. Фрагменты / Перевод и комментарий С.А.Дзиковича // Современная западноевропейская и американская эстетика. М., 2002. С. 158 – 186.*
13. Иницилирующим и ключевым здесь является его текст: *Whitehead, A.N. Process and Reality. An Essay in Cosmology. Gifford Lectures Delivered in the University of Edinburgh During the Session 1927–1928,* Macmillan, New York, Cambridge University Press, Cambridge UK: 1929. Работа, что показательно, до сих пор не переведена на русский язык в отличие от многочисленных переводов текстов континентального деструктивного постмодернизма.
14. Этот консенсус особенно укрепился после создания Дж. Коббом и Р. Гриффинем *Центра процессуальных исследований (The Center for Process Studies)* в Клермонте (США, штат Калифорния) в 1973 году. С тех пор подобные центры возникли в ряду крупных университетских центров, в том числе и вне США. Отличительной чертой работы всех центров процессуальных исследований является то, что они представляют собой горизонтально интегрированные исследовательские коллаборации, основанные на принципе взаимодополнительности, что и позволяет вырабатывать надлежащие инструменты консенсуса и продуцировать их корректные лингвистические оболочки. Следует заметить, что исследования эстетических явлений в процессуальной парадигме весьма распространены в постсовременном эстетическом сообществе, однако чаще всего те исследователи, которые придерживаются этой парадигмы, часто не заявляют об этом эксплицитно именно в силу того, что интеграция здесь является совершенно свободной. Некоторая солидарность в терминология и подходах обычно бывает более очевидной на тематических конференциях, посвященных философии процесса или в коллективных сборниках и монографиях центров процессуальных исследований, упомянутых нами выше, а также центров конструктивного постмодернизма, также весьма распространенных в некоторых странах.
15. Речь идет о теоретической конференции «Эстетика и герменевтика», организованной в конце 2020 года кафедрой эстетики философского факультета МГУ имени М. В. Ломоносова в честь 60-летия основания кафедры. В программе этого события авторами настоящей статьи был сделан доклад «Эстетическая герменевтика: парадигмальная сеть» (см. обзор конференции: *Кондратьев, Е. Всероссийская научная конференция «Эстетика и герменевтика» // Aesthetica Universalis (Всеобщая эстетика). Vol. 1 (13). 2021. С. 201–205.*

16. См.: *Dickie, G. Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1974. Chapter 4. См. также журнальный вариант перевода этого текста, в котором аргументация против постулирования особого «эстетического отношения» и особого «психического дистанцирования» начинается непосредственно во введении: *Дики, Дж. Искусство и эстетическое. Институциональный анализ* / Пер. С. А. Дзикевича // *Aesthetica Universalis* (Всеобщая эстетика). Vol. 1 (1). 2018. С. 111–163. В настоящий момент автором перевода подготовлен к изданию и полный перевод указанного текста.

17. Авторы настоящей статьи также имели случай сделать об этом сообщение на профильной научной конференции в форме доклада (*Дзикевич, С.А., Дзикевич, Е. А. Эстетическая дистанция и современный театральный процесс: институциональный анализ*), который был сделан на Всероссийской научной конференции «XI Кагановские чтения. Актуальные художественные практики и их теоретическое осмысление» (Санкт-Петербург, СПбГУ, 18–19 мая 2017 года, сообщение опубликовано в материалах конференции, см.: *Дзикевич С. А., Дзикевич, Е. А. Эстетическая дистанция и современный театральный процесс: институциональный анализ* // *Studia culturae*. №3 (33). С. 44–51).

SERGEY DZIKEVICH, ELENA DZIKEVICH¹

AESTHETIC EXISTENCE AS A PROCESS AND PROCESS STUDIES OF AESTHETIC DISINTERESTEDNESS

Abstract

This message is devoted to demarcation between the lines of constructive and deconstructive postmodernism in aesthetic investigation of modern times. The authors outline the framework for investigations of aesthetic problems in the paradigm of process philosophy going back to the ideas of A.N. Whitehead. This article outlines the main strategies for procedural research in the field of aesthetics which here are implied to the problem of aesthetic disinterestedness as one of traditional aspects of aesthetic discourse.

Key words

Intellectual paradigm of constructive postmodernism, methodology of process philosophy, aesthetic phenomenon as a process, construction of process strategies of aesthetic investigations, postmodern aesthetics as a network of process strategies for studying non-discursive epistemological experience, the problem of aesthetic disinterestedness.

¹ *Sergey Dzikevich* – PhD in Philosophy, Associate Professor, Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University, AU Editor-in-Chief, Russia; *Elena Dzikevich* – PhD in Philosophy, Professor, Department of Philosophy and Cultural Studies of the Higher Theater School named after M.S. Shchepkin at the Maly Theater, Moscow, Russia.

1. Possibilities of the process paradigm for investigations in the aesthetic field

Theoretical discussions of the last fifty years in the field of both philosophy in general and aesthetics in particular are closely related to revision of problematic areas of research work, transformation and reforms of the terminological apparatus, attempts with purely linguistic means (paralogies [1]) to link discourses as narratives [2] of various genres and themes in a certain simulacre [3] of integrity of relation to the universe and subject-matters of investigations. Mainly, the responsibility for this state of affairs lies on the theorists of continental philosophy in a postmodern situation, including the authors of the terms we have just mentioned.

Having accepted the inevitable conflict, différend [4] of modes of sentences and genres of narratives and having agreed with reducing philosophical research in principle to language games, [5] the continental branch of postmodernism made deconstruction [6] the key methodological paradigm, under which is supposed some casual procedure for establishing particular, localized and unique meanings of certain cultural facts without extrapolation of the results for other facts. These circumstances, firstly, make it possible to interpret the continental philosophy of the contemporary period as manifestation of deconstructive postmodernism, and secondly, to state that it is this form of thinking that is responsible for the loss of such an important feature of theoretical knowledge as integrity and such an important principle of the intellectual development of the world as holism. Refusal to solve the problem of constructing a model of a holistic picture of the world, a holistic strategy for cognition of the universe is a serious damage done in the context of the general history of knowledge by the representatives of the deconstructive line of postmodernism in contemporary philosophy. The results of this damage appear in the pessimistic expectations of «the end of art», «the end of science» and similar eschatological experiences, spread by the adherents of continental philosophy

of a certain period. The effect of this proliferation is enhanced by the fact that the adherents of such views often pass off their lingering expectations of «the end of everything» as the last achievement of human intelligence in its history.

Nevertheless, the authors of this paper had the occasion to note that deconstructive postmodernism is in world philosophy only one of the forms of thinking [7] in modern times, the second, associated mainly with Anglo-Saxon philosophy, and based on the theory of process, ascending to A.N. Whitehead, [8] was not at all in contradiction with the basic principle of wholism as a requirement of a general attitude of a cognizing subject to the universe. [9] This philosophical trend is based on constructing models of relatively integral combinations of initially assumed as autonomous processes in all areas of the comprehended universe, and therefore logically received the name of constructive postmodernism in the philosophy of modern times. The constructive-postmodern intellectual paradigm assumes that hypothetically unified local combinations of processes add up to a hypothetically unified model of their universal connection.

A distinct and consistent ontological approach to the subjects of aesthetic investigation seems to be an absolutely necessary and minimal methodological basis for scientifically correct aesthetic research. This is that part of aesthetic reflection that makes it a philosophical discourse, ensures its regular horizontal connections with other discourses of a philosophical level, and from our point of view, makes it the vertically system-forming factor for the system of philosophical knowledge as a whole, since this gnoseological discipline directly investigates the holistic aspect of both cognitive experience in general and the unity of the experience of philosophizing, and, therefore, bears direct responsibility for it within the framework of the philosophical level of knowledge. [10]

These reasons require, first of all, to clarify the specifics of the process interpretation of the ontological status of the substantive foundations of aesthetic research in the light of those general

provisions of the theory of process in relation to the objects of cognition. First of all, we must clarify the ontological terminology that we can use in the aesthetic field in order to adjust our attitude towards it in the process paradigm. The general epistemological concepts «object» and «subject» are hardly applicable in the field of aesthetic research, since the minimal sign of the formation of the subject area of this initially and essentially gnoseological discipline givenness of some subject of cognition to some cognizing subject in emotion. [11] From this point of view, absolutely satisfactory is perfectly clear distinction of the concepts «physical existence» and «aesthetic existence», carried out by E. Gilson in his classic text *Painting and Reality*. [12]

If we can not accept as a general epistemological position the reduction of the reality of the physically existing to the given in the sensory reaction of the cognizing subject, as was suggested in their time, for example, by G. Berkeley or E. Mach, then in relation to the reality of the aesthetically existing, this is exactly what we must do, of course, bearing in mind the separation of feelings and emotions that has developed in modern psychology. The ontological reduction of aesthetic reality to the emotional reactions of the subject may look like this: «To exist aesthetically means to be represented in the form of a concrete emotional reaction of a concrete human subject».

Thus, a necessary minimal condition for a justified assertion of aesthetic existence in a judgment is fixed presence of what it is attributed to in the emotional reaction of a particular human subject. E. Gilson is absolutely right in this aspect, deliberately schematizing this ontological disposition: we can, for example, advance physical existence of a certain painting by a certain author with a certain name in a certain gallery even not being sure that someone is seeing it at the moment, but we can ascribe to him an aesthetic existence only if we ourselves experience an emotional reaction before a painting or we are dealing with evidence of the emotional attitude of another subject before it, whether we are talking about the direct act of perceiving the work

itself or its reproduction, as well as about the reminiscence of one or the other.

Further, the logic of ontological analysis requires the classification of the forms of the emotional presence of what is attributed to aesthetic existence in the mental structure of a certain human subject. Purely ontological analytics and macro-epistemological analytics make it possible to establish here the following framework models of the classification features of the typology of aesthetic existence:

1. Cases associated with direct perception of external emotionally significant information.
2. Cases associated with reminiscences of previous perceptions of external emotionally significant information.
3. Cases associated with the processing of internal emotionally significant information.
4. Cases associated with the transmission of previous emotionally significant information of external or internal origin by non-verbal means.
5. Cases associated with the transmission of previous emotionally significant information of external or internal origin by verbal means.
6. Cases associated with the creation of macrointerpretations of the above-described varieties by specialized verbal means.
7. Cases related to the formulation of value judgments and social institutionalization on their basis of the referents provided for in paragraphs 1–5 on the basis of the referents provided for in paragraph 6.

The abstract-analytical approach allows one to precisely localize those aspects in which aesthetic existence can be investigated within the framework of the basic characteristics of subjects that are candidates for inclusion in the intelligible segment of special cognition, called the aesthetic field [see also 11]. However, the abstract-analytical approach is unlikely to be able to independently provide in alone, with its own research procedures, in relation to those cases of aesthetic existence, which it with its own methods brilliantly captures. An abstract-analytical approach establishes research positions, it is able to focus the research attention of a cognizing subject on a subject-matter as on

a certain point, but the number of these points potentially tends to infinity, and it leaves out of focus the nature of the connection between these points. This is fundamental limitation of the abstract-analytical approach to research procedures on the merits of the case, especially when it comes to real cognitive procedures, and even more so when it comes to cases associated with those cognitive procedures where emotional reactions dominate, and which, on this basis, can be identified as aesthetic cognitive procedures.

Let us give a concrete example of the manifestation of such a deficiency, which G. Dickie cites to refute the well-known thesis about necessity of psychical distancing to achieve disinterestedness of the attitude, predicated as the key attributive quality of aesthetic reaction. Dickie consistently and in detail, exposing the set of procedures that constitute the process of theatre performance of *Othello*, the tragedy by W. Shakespeare, demonstrates that a certain jealous husband watching this performance cannot distance himself from this basic emotional status, observing the vicissitudes of the stage action associated with him, but, nevertheless, it does not free itself from the deep emotional experiences of acting on the stage, which cannot be qualified otherwise than as aesthetic. This case (we can call it in analogy with the famous *The Chinese Room* case used in abstract analytics of consciousness, the case *A Jealous Husband at «Othello» Performance* [see ref. 16]) shows that the abstract-analytical establishment of the basic parameters of aesthetic reaction, in principle, is impossible: there are options for possibilities, which cannot be verified or falsified by abstract logical means, but it is possible to determine the possibilities for this, which are within the jurisdiction of process models.

For example, a process analysis turns out to be able to establish the most probable points of concentration of the emotional (visual and auidial for the most part) attention of such a viewer, and, consequently, the nature of the work of the associative mechanisms of his memory. Further, the process

analysis is able to establish the main types of production of adaptive reactions of the viewer of this type and even the main types of his behavior in future (to leave the play, to continue to look in a certain state), and even the nature of future value judgments associated with leaving or continuing to watch. G. Dickie makes clear conclusion in favor of abandoning abstract-analytical strategies of studying aesthetic reaction that artificially presuppose some special «aesthetic attitude» before the very process, and prefers to them general psychological instruments for analyzing the processes of perception, behavior and making judgments.

The process paradigm is able to clarify positions in all of these points by outlining specific research subject-matters. This can be done keeping in mind that aesthetic reaction is a case of psychodynamic causality that is unique by definition, since it involves, also by definition, a specific human individual with a single nervous system, and it is a typical case of the process, as it is understood in the discourse with this name, initiated by A.N. Whitehead, [13] and supported by J. Cobb, R. Griffin and some other authors, thanks to whom a consensus was formed regarding the subject-matter identification of process studies. [14] Next, we outline some aspects of the deployment of the network of aesthetic studies in the process paradigm.

2. Aesthetic disinterestedness: a model analysis of one of the basic cases of the process paradigm of investigations in the aesthetic field

Constructing a model of the paradigm of process research in the aesthetic field, we will use the model cases listed in the previous section, which, with horizontal integration, will create that epistemological framework, that in an earlier presentation on this topic we called the paradigm network of process aesthetics [15] and which in that earlier paper was considered by us in application to one of the listed cases of the classification given here, namely to case 6. In this publication, we would like to expand the earlier review and to expose the epistemological

potential of process research in the case of such phenomenon that has become known in aesthetic studies as aesthetic disinterestedness.

Starting to implement this intention, we recall that in the intelligible theoretical model field of aesthetic research, as a result of preliminary critical selection, we include facts, in essence, not of objective, but subjective reality, and the minimal basis for starting a research, which we call aesthetic (since it is the study of facts reasonably included in the aesthetic field) is the fixation of reality of aesthetic reaction, which is always a process that unfolds in the combination with other processes. As reality, included in the aesthetic field and subject-matter of an aesthetic research, the aesthetic reaction should be characterized as a unique mental process, and, of course, it, by default, refers to the mental life of a unique human subject, that is a type of classical subjective process reality, consisting of several phases, which can be characterized as internal processes of a certain aesthetic reaction and event environment, which can be characterized as processes external to a certain aesthetic reaction. In order to demarcate these two kinds of processes, we must always rely on the analysis of some absolutely concrete representative model examples of a possible aesthetic reaction. A very significant, if not critically dominant, part of possible cases of cognitive experience, where what is called aesthetic disinterestedness, or the disconnection of cognitive processes with circumstances that differ from the actual objects of cognition, can be fixed, fits into the type of aesthetic existence that is described in the above classification as cases associated with direct perception of external emotionally significant information (case 1).

In cases related to this type, spontaneous emergence of some objects of cognition is possible, and their connections of with previous, including the utilitarian, practical, functional, experience is minimized. G. Dickie, mentioned above, considers an illustrative example of this kind in a model example of such an experience in a special chapter of his fundamental text *Art and the Aesthetic*:

An Institutional Analysis. This chapter has a distinctive title related to the circumstances of this model example: *Psychical Distance: at Fog in the Sea*. In this chapter Dickie describes the experience of a man sitting at the oars of a boat in the sea during thick fog. Spontaneous assessment of amazing density, color or other qualities of fog in such a non-trivial and uncomfortable situation looks to be one of the most representative and demonstrative cases of so-called disinterested contemplation.

We clearly see what the process analysis of this case shows in Dickie's text, which we can also, by analogy with the previously mentioned case with a jealous spectator of *Othello*, call with the special name *A Rower in the Foggy Sea*. The analysis of this case, as detailed as in the previously mentioned case, carried out in step by step in Dickie's text, shows that a person in a similar situation is not able to lose sight of the real circumstances under which he is to act, and he cannot stop for a second his efforts, to forget functional movements, and take a break in striking the water with oars and balancing the hull to maintain the position of the boat in a more or less horizontal position and in a certain course direction. However, this does not prevent the formation of significant emotions associated with the density or color of the fog, over of all circumstances, and not due to distancing from them. [16]

This case clearly demonstrates the advantages of the process strategies of aesthetic research in comparison with abstract-analytical, purely logical strategies, and brings fundamentally new positions to the well-known and even axiomatized segments of aesthetic discourse, one of which is the idea that aesthetic reaction is necessarily abstract from practical circumstances and even represents a special type of perception and cognitive attitude. The process analysis of the perceptual response shows in this case that it is logically impossible to provide conditions for a basically disinterested, non-functional response.

In other cases, the author of this very important text, as we have seen above when analyzing the case *A Jealous Husband at*

«*Othello*» *Performance*, investigates possibility of conditioning a special aesthetic attitude of the perceptual response in relation to artworks experience by means of psychical distancing from utilitarian, practical circumstances, possibility of making conditions for such qualities of perceptual contacts with artworks that are usually called aesthetic disinterestedness. An analysis of this case, as well as some other cases of processes of real perception of artworks, shows that we can almost never deal with such qualities of unprejudice and unintentional cognitive processes in the perception of artworks. The practice of all kinds of propaedeutic, preparatory procedures, which, with the help of psychical distance from everything that is utilitarian and functional, should ensure the purity of the aesthetic attitude from external interests, in fact, leads to directly opposite results. Actually, it turns out that some functional external factors are replaced by others: namely, the psychotechnical practices and technologies of the process of creative action or perception themselves replace all other external contexts. As a result, the aesthetic aspects of cognitive experience associated with an artistic action of a complex type always turns out to be a composite cognitive phenomenon in which interested elements of emotional relationship can be distinguished from disinterested ones only with the help of analytical action that is impossible from within the reaction process itself in real time.

Such process-analytical procedures can only occur retrospectively in relation to the facts of cognitive experience themselves and require a situational process analysis of the behavioral chain associated with a certain type of real emotional experience, which is predicted the quality of the aesthetic. Meanwhile, the cases that are candidates for such predication can subsequently be both verified and falsified in this claim. The resolution of such collision is an aesthetic-theoretical classification procedure, and it cannot, due to this nature, be performed either by a bearer of cognitive experience, or by a theoretically unprepared external subject of assessment.

Let us try to establish the reasons why the situation is in the way described above. In this, the process characteristics again turn out to be the key ones, and we will further build these reasons into a certain resulting network of grounds showing that the assertion of predestinated necessity of the «disinterested» nature of the aesthetic reaction is devoid of any grounds. These reasons, in accordance with their place in the order of argumentation, are arranged in the following order:

1. The cognitive experience of any human subject is characterized with unity, for which the adaptive properties of long-term memory are responsible.
2. Any psychical reaction is an adaptive response to some challenge (stimulus) associated with a chain of behavioral events (behavioral chain) of the subject.
3. Long-term memory supplies operative memory with patterns of adaptive responses to changing conditions in which the subject's behavioral chain is located.
4. The factor of the unity of cognitive experience and the lack of time spent on adaptation to the rapidly changing circumstances in which the behavioral chain is placed prevents the separation of «functional» and «non-functional» patterns. This is evident both in the case *A Rower in the Foggy Sea* and in the case *A Jealous Husband at «Othello» Performance*.
5. These cases exhaust all the diversity in which we can assume any aesthetic reaction and verify or falsify its total «disinterestedness»: the case *A Rower in the Foggy Sea* presents so-called «unprepared» reactions (the subject is not ready beforehand to imagine the situation in which his behavioral chain we'll be involved), the case *A Jealous Husband at «Othello» Performance* represents so-called «prepared» reactions (the subject is ready beforehand to imagine the situation in which his behavioral chain will be involved); the third type of cases of location of the process, which is the behavioral chain, in the processes, which are events external to the subject, is impossible.
6. In none of the cases described, the specificity of the subject's adaptive response does not allow it to unfold in the form of divorced into «functional» and «non-functional» patterns, transmitted by the subject's long-term memory separately to the operative one to constitute the final version of the integral response, which should be total due to the factor of cognitive unity of the experience of the

subject, and which can motivate further action, for which a behavioral chain is getting formed as a process.

7. Since none of the cases of possible adaptive reactions presupposes a total «disinterestedness» of the emotional response, including in the case of emotionally significant situations (in the case *A Rower in the Foggy Sea* we are talking about a natural cataclysm, uncontrollable, by definition, by the subject; in the case *A Jealous Husband at «Othello» Performance* we discuss a social cataclysm, also, in principle, uncontrollable by the subject), the assumption of total disinterestedness in a possible aesthetic reaction is unreasonable and excessive increment of research information.

The revision of such a characteristic case of presupposition as the widespread idea of possibility and even necessity of totally disinterested character of aesthetic reaction, which we have described, shows the fruitfulness of applying the process paradigm to other segments of the field of aesthetic investigations. In future, the authors intend to consider other major problems (mostly classified in the list from which our paper starts), where this paradigm can radically change the existing approaches to consideration of their investigational contents.

References

1. The term belongs to the «pagan» period of J.-P. Lyotard's work. See: *Instructions païennes (Pagan Instructions)*, *Rudiments païens: Genre dissertatif (Pagan rudiments: Dissertative genre)*, *Récits tremblants (The Trembling Tales)*, (in original: *Lyotard, J.-P. Instructions païennes*. Paris: Galilée, 1977; *Lyotard, J.-P. Récits tremblants*. Paris: Galilée, 1977; *Lyotard, J.-P. Rudiments païens: Genre dissertatif*, Paris: Union Générale d'Éditions, 1977).
2. J.-P. Lyotard's term of the same period, the references are the same.
3. The term is understood here as it was used by J. Baudrillard. The author had in mind various surrogate constructions, including those of a mental nature, to which the status of functionally justified is institutionally attributed. *Baudrillard, J. Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994.
4. J.-P. Lyotard's term of the same period, which is meant in notes 1, 2. See the final, resulting text that Lyotard supposed to be his main writing: *Lyotard, J.-P. The Differend: Phrases in Dispute*, translated Georges Van Den Abbeele, Minneapolis, MN: University of Minnesota

Press, 1988 (in original: *Lyotard, J.-P. Le Différend*, Paris: Minuit, 1983).

5. J.-P. Lyotard's term of the same period, which is meant in notes 1, 2,

4. The references are the same in total as mentioned above.

6. J. Derrida's term. See, mainly, his key text *On Grammatology* (in original: *Derrida, J. De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967).

7. J. Huizinga's term. It was specially introduced by him to distinguish tendencies towards the exhaustion of the old intellectual potential and the formation of a new intellectual potential in the late period of a certain culture, based on the analysis of the dynamics of European culture in the late period of the Middle Ages. (See, for example, according to: *Huizinga, J. The Autumn of the Middle Ages / Translated by R.J. Payton and U. Mammitzsch*. Chicago: University of Chicago Press, 1996).

8. See: *Whitehead, A.N.* (co-authored with *Russell, B.*). *Principia Mathematica*. In 3 volumes. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan, 2005; *Whitehead, A.N. Symbolism, Its Meaning and Effect*. New York: Macmillan Co. 1927; and especially: *Whitehead, A.N. Adventures of Ideas*. N.Y.-L.-Toronto-Sydney-Singapore: The Free Press, 1967.

9. See.: *Dzikevich, E.A., Dzikevich S.A.* *Modern Philosophy (XX – XXI centuries)*. M.: Soglasie, 2016 (the title and the publisher are translated, printed in Russian). Now the second edition, supplemented and revised has been prepared by the authors (2021 in printing process). Pay special attention to the historical and logical reasoning in the introductory and concluding parts of this edition.

10. See: *Dzikevich, S.A. Aesthetics of Ontology. Epistemological Analytics of the Knowledge of Being*. The second edition, stereotyped. Moscow: URSS, 2015 (the title and the publisher are translated, printed in Russian).

11. See: *Berleant A. The Aesthetic Field. A Phenomenology of Aesthetic Experience*. Springfield, Ill.: Charles C. Thomas, 1970.

12. *Gilson, E. Painting and Reality*. N.Y.: Pantheon Books, 1957.

13. The initiating and key text here is his text: *Whitehead, A.N. Process and Reality. An Essay in Cosmology*. Gifford Lectures Delivered in the University of Edinburgh During the Session 1927–1928, Macmillan, New York, Cambridge University Press, Cambridge UK: 1929. The work, and this is significant, has not yet been translated into Russian, in contrast to numerous translations of the texts of continental, destructive version of postmodernism.

14. This consensus was especially strengthened after the creation of *The Center for Process Studies* in Claremont, California, USA

in 1973 by J. Cobb and R. Griffin. Since then, similar centers have emerged in a number of large university centers, including those outside the United States. A distinctive feature of the work of all centers of process research is that they are horizontally integrated research collaborations based on the principle of complementarity, which makes it possible to develop appropriate consensus tools and produce their correct linguistic shells. It should be noted that studies of aesthetic phenomena in the process paradigm are very common in the postmodern aesthetic community, but most often those researchers who adhere to this paradigm often do not explicitly state this precisely because integration here is completely free. Some solidarity in terminology and approaches is usually more evident at thematic conferences on the philosophy of process or in the collective collections and monographs of the centers of procedural studies we mentioned above, as well as centers of constructive postmodernism, which are also quite common in some countries.

15. We mean the theoretical conference *Aesthetics and Hermeneutics*, organized at the end of 2020 by the Department of Aesthetics at the Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University in honor of the 60th anniversary of the foundation of the Department. In the program of this event, the authors of this article made presentation «Aesthetic Hermeneutics: Paradigmatic Net» (see the review of the conference: *Kondratyev, E.* All-Russian Scientific Conference «Aesthetics and Hermeneutics» // *Aesthetica Universalis*. Vol. 1 (13). 2021. P. 207 – 210).

16. See: *Dickie, G.* Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis. Ithaca and London: Cornell University Press, 1974. Chapter 4.

17. The authors of this article have also had a chance to deliver presentation about this at a specialized scientific conference (*Dzikevich, S.A., Dzikevich, E.A.* Aesthetic Distance and Contemporary Theatrical Process: Institutional Analysis), which was made at the All-Russian scientific conference «The XI Kagan Readings. Actual art practices and their theoretical understanding» (St. Petersburg, St. Petersburg State University, May 18–19, 2017, the paper was published in the conference proceedings, see: *Dzikevich S. A., Dzikevich, E.A.* Aesthetic Distance and Contemporary Theatrical Process: Institutional Analysis // *Studia culturae*. №3 (33). P. 44–51. In Russian, the title is translated).

X&∞



ЕЛИЗАВЕТА ДРЕМОВА¹

ТРАГИЧЕСКОЕ, ТРАВМАТИЧЕСКОЕ И УЖАСНОЕ: ПОИСКИ ПЕРЕСЕЧЕНИЯ КАТЕГОРИЙ

Абстракт

Статья рассматривает понятие травматического в свете категорий классической и неклассической эстетики. Категория трагического не может быть эстетическим эквивалентом понятия травмы, поскольку искусство травмы не гарантирует катартическое разрешение. Травматический опыт сближается с понятиями ужасного как выражения иррационального вторжения. Продуктивным для эстетики искусства травмы может стать понятие постструктуралистской эстетики – бесформенное как эстетическое выражение травмы.

Ключевые слова

Травма, трагическое, ужас, искусство, современность, репрезентация.

Т. Адорно считал, что писать стихи после Освенцима – это варварство. В словах философа мы читаем не запрет на искусство после Катастрофы вообще, но призыв, что писать стихи, рисовать картины после Катастрофы нельзя так, как это было раньше. Литература, искусство, кино и фотография находят средства, чтобы выразить невыразимое, расстраивая привычную репрезентативную логику. Проблема репрезентативности травмы приводит её в отношение с другими категориями, поиск пересечений и станет предметом данной статьи. В первую

¹ *Елизавета Дремова* – аспирантка кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, Россия.

очередь возникают параллели с понятиями «трагическое» и «ужасное». Отдельные исследователи переносят методологию травмы на более ранние периоды, но важно отметить безусловную связь травмы и современности (modernity). Процесс модернизации и характер военных действий во время двух мировых войн, а также их последствия приводят к дестабилизации восприятия мира человеком. Можно сказать, что травма породила новое восприятие реальности и новое искусство. Искусство, реагируя на исторические катастрофы, подвергается существенным изменениям. Как итог формируются новые направления анализа, которые находятся в поисках языка описания и аналитики искусства. Поэтому возникает справедливый вопрос, каким может быть анализ травматического опыта в искусстве? Должны ли категории быть расширены и по-новому интерпретированы, или необходимо формулировать другой язык?

Категория трагического кажется наиболее привычной, исходя из опыта страдания, о котором было написано выше. Аристотель считает, что трагедия — это подражание действию важному и законченному, имеющему определённый объём. «Цель трагедии — изобразить какое-то действие, а не качество», — пишет философ. Тем самым, любое законченное событие может быть воспринято как трагедия. Герой совершает преступление, не осознавая его, и несёт наказание. Созерцание трагедии позволяет постичь перипетию человеческой судьбы, выступает местом самоопределения для человека классической эпохи. Посредством катарсиса человек получает возможность проникнуть в самые сильные переживания, возвысить человеческий разум, освободиться от аффектов. Для человека неклассической эпохи трагическое открывается в самих условиях существования человеческой жизни. Для Гегеля трагический герой неотвратимо стремится к гибели в силу своего характера и трагической вины. Цель трагического философ видел в том, что в результате гибели противоположных сил восстанавливается утраченная гармония, но уже на новом уровне. В противоположность этому у Ницше трагическое не связано ни с катарси-

сом, ни с борьбой с судьбой. Ницше пишет, что «задача трагического мифа и заключается в том, чтобы убедить нас, что даже безобразное и дисгармоничное есть художественная игра, в которую Воля, в вечной полноте своей радости, играет сама с собою». Согласно Ницше, искусство становится не подражанием действительности, но необходимой дополнительностью, благодаря которой страдания жизни преодолеваются. Современное понимание трагического в результате опыта XX века всё больше наполняется пессимистическими характеристиками. В философии экзистенциалистов мотив трагического проходит красной нитью. У К. Ясперса осознание трагических, «пограничных ситуаций» является основой человеческого существования, проявлением его экзистенции. В обыденной жизни он обычно старается от них отгородиться. В произведениях Ж.-П. Сартра и А. Камю трагические герои взируют на абсурдность человеческой жизни и враждебность окружающего мира. Неклассическая трагедия на примере Сартра показывает необходимость формировать новые ценности и смыслы на осколках разрушенного мира исключительно путём собственных усилий. Тем самым, несмотря на всю тщетность мира, человек обладает свободой и способен в условиях краха заново выстроить новые основания. Травматический опыт вряд ли предполагает подобное усилие. Оказавшись в состоянии «голой жизни», невозможно распознать смысл, найти основания, лучше бы этот опыт вообще никогда не происходил. Трагическое способствует преодолению страдания посредством катарсиса, но искусство травмы не гарантирует это преодоление, поскольку в нём отсутствует подобная завершённость, оно скорее указывает на присутствие несостоявшегося опыта, который был пропущен сознанием. Травматический опыт предельно интенсивен. Травма как реакция на невыносимое страдание превышает наш чувственный опыт. В ситуации травмы мы не способны познать случившееся, принять его смысл. Характер травмы определяется разрывом между видением и знанием, непрерывным запаздыванием травматического события. Оно выпадает из символического порядка и навязчиво возвращается в ужасающем виде как симптом. Зритель, сталкива-

ющийся с подобным искусством, не освобождается от своих чувств, а жертва полностью не исцеляет свою боль. От того трагическое не может стать эквивалентной эстетической категорией по отношению к травме.

Состояние ужаса, его переживание является определяющей частью травматического опыта. В. К. Кантор обнаруживает культурный переход от трагедии к ужасу: «На место свободного трагического героя, вступающего в борьбу с целым миром, пришёл оцепенелый от ужаса герой, который не может вступить в борьбу с миром, с Бытием, ибо оно исчезло, вместо него Ничто, с которым априори ясно, что бороться немислимо и бессмысленно». Феномен ужаса и травмы схожи в препятствиях к их осмыслению. В противоположность трагедии ужас парализует и не оставляет надежды на освобождение от бедствий. В ужасном человек — раб обстоятельств и судьбы, у него нет свободы, чтобы избежать страданий. Негативные эстетические компоненты ужасного, такие как «безобразное», «низкое», «омерзительное» позволяет заключить, что ужас несёт за собой монструозную и иррациональную силу. В этом заключается отличие ужасного от трагического и сближается с жутким. Фрейд наделяет эффектом жуткого «то, что должно было оставаться тайным, сокровенным и выдало себя». В немецком языке «жуткое» — «unheimliche» содержит корень «heiml», что означает «родное», «близкое». Близкое, ставшее незнакомым, становится жутким. В рамках психоаналитического подхода ужасное трактует Ю. Кристева в работе «Силы ужаса: эссе об отвращении». Кристева подчёркивает, что рационально изучить феномены ужасного и отвратительного не представляется возможным. Мотив непостижимости рациональным путём постичь ужасное соответствует природе травматического. Травма рождается как слом языковых конструкций, по ту сторону формы. В этом отношении среди категорий постструктуралистской эстетики представляется весьма продуктивным понятие бесформенного, сформулированное Р. Краусс и И.-А. Буа. Форма как выражение единства и целостности раз-

рушается под влиянием энтропии и распада субъекта наблюдения. Это же происходит в травме, которая расщепляет субъективность. Бесформенное связывается с перформативностью в противоположность статичности репрезентации. Травма не репрезентируется, поскольку невозможно создать фигуру замещения, возможно только бессознательное повторение. Тем самым можно заключить, что бесформенное можно назвать эквивалентной категорией для аналитики искусства травмы.

Ссылки

1. *Аристотель*. Поэтика // Аристотель. Соч. в 4 т. / Пер. с древнегреч.; общ. ред. А. И. Доватура. М.: Мысль, 1983. Т. 4.
2. *Гегель, Г. В. Ф.* Эстетика, в 4 т., т. 3. М., 1971.
3. *Ницше, Ф.* Сочинения. Т. 1.-М.: Мысль, 1990.
4. *Кантор, В. К.* Ужас вместо трагедии (творчество Франца Кафки) // Вопросы философии. 2005. №12.
5. *Карут, К.* Травма, время, история / Травма: пункты: Сборник статей. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 563–565.
6. *Кристева, Ю.* Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб., 2013.
7. *Фрейд, З.* Жуткое // Фрейд З. Художник и фантазирование (сборник работ), М.: Республика, 1995.
8. *Vois, Y.-A., Krauss, R.* Formless: A User's Guide. Cambridge, 1997.

ELIZAVETA DREMOVA¹

THE TRAGIC, THE TRAUMATIC AND THE HORRIBLE: THE SEARCH FOR INTERSECTION OF CATEGORIES

Abstract

The article examines the concept of the traumatic in the light of the categories of classical and non-classical aesthetics. The category of the tragic cannot be the aesthetic equivalent of the concept of trauma, since the art of trauma does not guarantee catharsis experience. The traumatic experience converges with the notions of the horrible as an expression of irrational intrusion. The concept of poststructuralist aesthetics the formless can be productive for the analysis of the art of trauma.

Key words

Trauma, the tragic, the horrible, art, modernity, representation

T. Adorno believed that writing poetry after Auschwitz was barbaric. In the words of the philosopher, we read not a ban on art after the Holocaust in general, but an appeal that it is impossible to write poetry, to paint pictures after the Holocaust as it was before. Literature, art, cinema and photography find means to express the ineffable, frustrating the usual representational logic. The problem of representativeness of trauma brings it into relation with other categories, the search for intersections will become the subject of this article. First of all, there are parallels

¹ *Elizaveta Dremova* – Postgraduate student, Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy of Lomonosow Moscow State University, Russia.

with the concepts of «the tragic» and «the horrible». Some researchers transfer the methodology of trauma to earlier periods, but it is important to note the unconditional connection between trauma and modernity. The process of modernization and the nature of military operations during the two world wars, as well as their consequences, lead to the destabilization of human perception of the world. It can be said that the trauma gave rise to a new perception of reality and a new art. Art, responding to historical catastrophes, undergoes significant changes. As a result, new directions of analysis are formed, which are in search of a language for describing and analyzing art. Therefore, a fair question arises, what can be the analysis of traumatic experience in art? Should the categories be expanded and reinterpreted, or should another language be formulated?

The category of the tragic seems to be the most familiar, based on the experience of suffering, which was written above. Aristotle believes that tragedy is an imitation of an important and complete action that has a certain volume. «The purpose of the tragedy is to portray some kind of action, not quality». Thus, any completed event can be perceived as a tragedy. The hero commits a crime without realizing it, and is punished. Contemplation of tragedy allows you to comprehend the vicissitudes of human fate, acts as a place of self-determination for a person of the classical era. Through catharsis, a person gets the opportunity to penetrate into the most powerful experiences, to elevate the human mind, to free oneself from affects. For a person of a non-classical era, the tragic is revealed in the very conditions of the existence of human life. For Hegel, the tragic hero inevitably strives for death by virtue of his character and tragic guilt. The philosopher saw the goal of the tragic in the fact that as a result of the death of opposite forces, the lost harmony is restored, but already at a new level. In contrast Nietzsche writes, the tragic is not connected either with catharsis or with the struggle with fate. Philosopher thinks that «the task of the tragic myth is to convince us that even the ugly and disharmonious is an artistic game in which the Will,

in the eternal fullness of its joy, plays with itself». According to Nietzsche, art becomes not an imitation of reality, but a necessary complementarity, thanks to which the suffering of life is overcome. The modern understanding of the tragic as a result of the experience of the 20th century is increasingly filled with pessimistic characteristics. In the philosophy of existentialists, the motive of the tragic runs like a red thread. For K. Jaspers, awareness of tragic, «borderline situations» is the basis of human existence, a manifestation of its existence. In everyday life, he usually tries to isolate himself from them. In the works of J.-P. Sartre and A. Camus tragic heroes look at the absurdity of human life and the hostility of the surrounding world. A non-classical tragedy, using Sartre's example, shows the need to form new values and meanings on the fragments of a destroyed world solely through one's own efforts. Thus, despite all the futility of the world, a person has freedom and is able to rebuild new foundations in the conditions of collapse. A traumatic experience hardly implies such an effort. Once in the state of «naked life», it is impossible to recognize the meaning, to find the grounds, it would be better if this experience never happened at all. The tragic contributes to overcoming suffering through catharsis, but the art of trauma does not guarantee this overcoming, since it lacks such completeness, it rather indicates the presence of a failed experience that was missed by consciousness. The traumatic experience is extremely intense. Trauma as a reaction to unbearable suffering exceeds our sensory experience. In a situation of trauma, we are not able to know what happened, to accept its meaning. The nature of the trauma is determined by the gap between vision and knowledge, the continuous delay of the traumatic event. It falls out of the symbolic order and obsessively returns in a terrifying form as a symptom. The viewer who encounters such art does not get rid of his feelings, and the victim does not completely heal his pain. From that, the tragic cannot become an equivalent aesthetic category in relation to trauma.

The state of horror, its experience is a defining part of the traumatic experience. V.K. Kantor discovers a cultural shift from tragedy to horror: «In place of a free tragic hero who enters into a struggle with the whole world, a hero numb with horror has come, who cannot enter into a struggle with the world, with Being, because it has disappeared, instead of Nothing, with which it is a priori clear that it is unthinkable and meaningless to fight». The phenomenon of horror and trauma are similar in the obstacles to their understanding. In contrast to tragedy, horror paralyzes and does not give up hope for liberation from disasters. In the terrible, a person is a slave to circumstances and fate, he does not have the freedom to escape suffering. The negative aesthetic components of the horrible, such as «ugly», «base», «disgusting», allows us to conclude that horror carries a monstrous and irrational force. This is the difference between the horrible and the tragic. Freud gives the effect of the uncanny «that which should have remained secret, hidden and betrayed itself». In German, «uncanny» – «unheimliche» contains the root «heiml», which means «native», «close». The close, which has become unfamiliar, is uncanny. In the framework of the psychoanalytic approach, the horrible is interpreted by J. Kristeva in her work *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Kristeva emphasizes that it is not possible to rationally study the phenomena of the horror. The motive of incomprehensibility to comprehend the terrible in a rational way corresponds to the nature of the traumatic. Trauma is born as a breaking of language constructions, on the other side of the form. In this regard, among the categories of poststructuralist aesthetics, the concept of the formless, formulated by R. Krauss and I.-A. Bois, seems to be very productive. The form as an expression of unity and integrity is destroyed under the influence of entropy and the disintegration of the subject of observation. The same thing happens in trauma, which splits subjectivity. The formless is associated with performativity, as opposed to the static nature of representation. The trauma is not represented, because it is impossible to create a replacement figure, only an unconscious

repetition of the trauma is possible. Thus, we can conclude that the formless can be called equivalent category for the analysis of the art of trauma.

References

1. *Aristotle*. Poetics, Penguin Classics: New Edition, 1997.
2. *Bois, Y.-A., Krauss, R.* Formless: A User's Guide. Cambridge, 1997.
3. *Caruth, C.* Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History, Johns Hopkins University Press; Twentieth Anniversary edition, 2016.
4. *Freud, S.* Uncanny, Penguin Classics; Illustrated edition, 2003.
5. *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art, Vol. III.* Oxford University Press; Reprint edition, 1998.
6. *Kantor, V. K.* Horror instead of tragedy (the work of Franz Kafka)], Problems of philosophy. 2005. No. 12. p. 72. In Russian.
7. *Kristeva, J.* Powers of Horror: An Essay on Abjection, Columbia University Press; Reprint edition, 1982.
8. *Nietzsche, F.* The Birth of Tragedy, Dover Publications; Unabridged edition, 1995.
9. *Svendsen, L.* The Philosophy of Fear, Reaktion Books; 2nd ed. Edition, 2008.

X&∞



ДАРЬЯ КОЗОЛУПЕНКО¹

ПАНДЕМИЯ, ГЛОКАЛИЗАЦИЯ И МИРОВОЗЗРЕНИЕ ЭПОХИ «ПОСТ-»

Абстракт

Автор анализирует транзитивность современного мышления и культуры, основываясь на трёх основных положениях: 1. переходе от понимания «культуры перехода» и «вот-вот бытия» — к представлению о «постмышлении»; 2. появлении и утверждению трансмедийного повествования как основной методологии современной индустрии развлечений, способствующих появлению рассеянной идентичности и основанной на установках «расширения реальности» и «программируемого переживания»; 3. ускоренной виртуализации в сфере культуры и образования, проходившей на фоне социальной изоляции в период пандемии COVID -19 и в связи с ней и приводящей к усилению процессов, вызванных распространением трансмедиа и связанных с «исчезновением иллюзии», двойственной профанацией и транспарентной идентичностью.

Ключевые слова

Мировосприятие, «пост-» мышление, трансмедийное повествование, пандемия, виртуализация, транзитивность.

Характерные для современного общества представления о процессах «транс-» и «пост-» развития в самых различных областях на сегодня уже очевидны — и в то же время пока недостаточно осмыслены. Установки на транзитивность

¹ Дарья Козолупенко — доктор философских наук, профессор кафедры философской антропологии философского факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, Россия.

и трансцендентность мышления и мышления «по факту свершившегося события» («мышление после») характеризуют современную философскую мысль, пытающуюся оперативно и адекватно отреагировать на соответствующие изменения в социо-культурной сфере. Трансгендерность, трансгуманизм, трансмедийное повествование заставляют нас пересматривать представления о человеческой идентичности и вводить понятие «рассеянной идентичности». Постметафизика, постгуманизм, постпостмодернизм свидетельствуют о переходе в нашем сознании от установки «вот-вот бытия» к своеобразному «мышлению с запозданием». Процессы в обеих указанных областях были запущены еще в конце прошлого века, но значительно ускорились благодаря вспыхнувшей в 2020 г. пандемии COVID, способствовавшей также интенсификации начавшихся примерно в то же время процессов глокализации и ускоренному переходу множества образовательных, культурных и социальных ресурсов в виртуальное пространство. Всё это не могло не повлиять как на сферу человеческого восприятия, так и на сферу современного искусства, отражающего все указанные тенденции как своеобразный маркер изменений в иных сферах.

| 1. Эпоха «пост-»

На рубеже веков – XX и XXI – характерно было рассуждение о «переходе», о «стоянии на пороге». «Переход» рассматривался не только как отмена и определённое разрушение предыдущих ценностей – но и как предуготовленность к пока-ещё-ненаступившему-будущему. Ожидание нового. Стояние на пороге, сопровождающееся ожиданием этого будущего, заключающегося не просто «в признании бытия современного чело века как бытия „переходного состояния“»,¹ но и в предощущении наступления нового бытия. «Мы попали в культурную паузу. В интервал. В переход. В ситуацию, когда уже ничего нет. И когда еще ничего нет» – писал об этом ощущении современности С. Смирнов.² Рассуждения в самых разных сферах – социальной, культур-

ной,³ научной, собственно философской были пронизаны этим ощущением «наступающего, но ещё не наступившего». И состояние ожидания как предуготовленности фундировало данное настроение, пожалуй, в значительно большей степени, нежели

¹ Павленко, А. Н. Бытие у своего порога (посильные размышления). — М.: Изд-во ИФРАН., 1997. С. 2.

² Смирнов, С. А. Человек перехода: сб. науч. работ / М-во образования и науки Рос. Федерации, Новосиб. гос. ун-т экономики и упр. Новосибирск: Новосиб. гос. ун-т экономики и упр., 2005. Эл. ресурс: <http://anthropology.ru/ru/text/smirnov-sa/chelovek-perehoda> дата обращения 30.04.2021

³ В плане культурологических исследований необходимо заметить, что хотя метафизика «постмышления» появилась в сфере культуры гораздо раньше, чем во всех прочих сферах и фактически не только содействовала с общей настроенностью «перехода», но даже и предшествовала ему (так, классическая работа Ж.-Ф. Лиотара по «Состоянию постмодерна», опубликованная на русском в 1998 г, в оригинале датируется 1979г. и описывает культуру 1970–80 гг., а статья Л. Фидлера «Пересекайте границы, засыпайте рвы», описывающая разрушение бинарных оппозиций в культуре и полную деструктуризацию культуры, выражающуюся в череде последовательных «смертей» (Бога, человека, ... и т.д.) и вовсе вышла ещё в 1969г.), в работах на стыке XX-XXI вв. еще оставалась тенденция «ожидания перемен», довольно явно выраженная, к примеру, в докладах участников «Международного философско-культурологического конгресса», проводимых с 1993 г. под эгидой ЮНЕСКО в Санкт-Петербурге и опубликованных в соответствующих выпусках «Международных чтений по теории, истории и философии культуры» в 1993–2006 гг. Таким образом, несмотря на постулируемое «пост-мышление», фактически эти работы также оставались в рамках «мышления перехода», хотя и не акцентировали направленность на будущее и ожидание нового становления так явно, как это было сделано в указанных философско-антропологических работах, связанных с понятиями «перехода», «бытия у порога» и «вот-вот бытия».

представление о сломе и разрушении оснований «бывшествовавшего». Показательным в этом плане представляется появление концепта «вот-вот бытия», введённого в философский и научный оборот П. Д. Тищенко,¹ или «бытия на пороге» – на пороге свершений, изменений, становления, прорыва, складывания нового мировоззрения... Современные исследователи отмечают, что «захваченность „вот-вот бытием“ предполагает, что в обществе... присутствует ориентация на будущее»,² которая становится особенно востребованной в так называемые «переходные эпохи», когда «жить настоящим» оказывается затруднительно именно в силу дезинтеграции и деструкции прежних социо-культурных форм и антропологических конфигураций.

Однако современное мышление делает следующий шаг – от установки «вот-вот бытия» оно переходит к установке «пост». К мышлению не в ожидании «на пороге нового бытия» – но «после катастрофы», на руинах свершившегося и уже безвозвратно потерянного старого. К мышлению «с запозданием», а не «на опережение». Как будто боится заглянуть в будущее и уже выпало из настоящего. Это оглядывание на руинах, на кладбище прежних ценностей и оснований культуры и мышления. «Бог умер? – умер. Человек умер? – умер. Субъект? – умер. Пол умер? -- умер. Центр умер? – умер. Искусство умерло? -- давно умерло. Метафизика умерла? – и она умерла...»³

¹ См., например, *Тищенко, П. Д.* Персонализация через объективацию: биомаркеры и большие данные в ПМ // Рабочие тетради по биоэтике / Сб. науч. ст. под ред. П. Д. Тищенко. Вып.24: Философско-антропологические основания персонализированной медицины (междисциплинарный анализ). М.: МосГУ, 2016. С. 105 – 130

² *Шевченко, С.Ю., Лаврентьева, С. В.* Междисциплинарная наука и «вот-вот бытие»: мифы о будущем и реальность настоящего// Междисциплинарная коммуникация: казус геномной медицины / Сб. науч. ст. под ред. Тищенко П. Д., Шевченко С. Ю. М.: ООО «4 Принт», 2019. С.123

Принципиальной для мышления «пост» оказывается безвозвратность этого умирания, связанная с отказом от метафизики «вот-вот». Ибо, как скажет Делёз, сегодня остаться человеком — значит отказаться от будущего. И потому эпоха «пост» знаменуется не ожиданием наступающего, не анализом настоящего — но пристальным рассматриванием свершившегося, как того, что продолжает нас определять в своём бившествовании.

Так что же произошло с нами в эти последние годы, что обнаруживаем мы как основные глыбы среди изучаемых нами руин, оставивших след в различных сферах нашей жизни и, возможно, более, чем где либо — в сфере искусства и в сфере человеческого восприятия? Произошёл переход от мультимедийного к трансмедийному повествованию. Произошло переосмысление понятия пола и социо-культурная легитимация понятия трансгендера. Произошла пандемия COVID-19, принеся, помимо множества прочих рисков, ускоренный переход в он-лайн и социальную изоляцию. Все эти явления так или иначе отразились как на современном искусстве, так и на современном мировосприятии и самовосприятии человека.

2. *Рассеянная идентичность как следствие изоляционной глобализации*

Рассматривая указанные выше «глыбы» — основные события современности радикально и, вероятно, уже бесповоротно изменившие наш сегодняшний мир, зададимся вопросом: а было ли это изменение — событием? Речь не идёт сейчас, разумеется, о самом медицинском факте заражения (и смертности) или социальном факте изоляции (как на индивидуальном, так и на государственном уровне). Но те изменения, которые сопутствовали этим фактам, для которых они послужили катализаторами — не были ли уже предуготовлены до самих этих

³ Грэсс, М. Бог умер, а кот жив? //Художественный журнал. 1998. №19—20. С. 44.

фактических событий? Ведь если посмотреть на все эти события в целом, обнаруживается, что они провоцируют и ускоряют развитие одних и тех же процессов: социальной изоляции с одновременным увеличением доступности виртуального мира, смены индивидуальной идентичности и массы – рассеянной идентичностью, разрушения границы между реальным и воображаемым, отмены разделения на сцену и зал, деаутентификации информации и пр. И все эти процессы, так или иначе, были запущены существенно или незначительно – но раньше собственно свершившихся фактических событий, а, следовательно, не ими были спровоцированы, но лишь ускорены. Спровоцированы же они были процессом, который можно условно назвать изоляционной глобализацией.

Глобализация – явление отнюдь не строго социально-экономическое. Изоляционная глобализация – явление по преимуществу антропологическое. Связанное с развитием технологий виртуальной реальности и различных средств медиа, позволяющих, с одной стороны, почувствовать себя не только «гражданином мира», способного в мгновение ока проникнуть в его самые дальние уголки и самые закрытые фонды, но и гражданином любой вымышленной вселенной, не вставая с дивана (вернее – не отрываясь от экрана ноутбука или планшета), а с другой стороны – замыкающих в рамках того самого экрана и дивана, отдаляя и отстраняя от мира ближней реальности. Опасности такой цифровизации и виртуализации проговариваются весьма активно в течение последнего года в связи с вынужденным переходом в онлайн и социальной изоляцией в результате вспыхнувшей пандемии. Однако, процесс этот был запущен гораздо раньше и во многом провоцировался и поддерживался философией и практикой трансмедиа, ставшей «экономическим императивом» и методологической базой современной индустрии развлечений.

Работа Г. Дженкинса, вышедшая в 2003 г.¹ и положившая начало терминам «трансмедиа» и «трансмедийное повествование», определяющая трансмедийное повествование как сюжетно до-

полнительное повествование, размещённое и распространённое в более чем на трёх медийных платформах, предполагает не выход медиа за собственные пределы, как можно было бы подумать, исходя из словообразования, но превращение в средства медиа традиционно немедийные инструменты (такие как книги и кинофильмы) и выход за пределы конкретной медийной платформы без нарушения общего принципа медийности. С точки зрения феномена изоляционной глобализации крайне важно, что трансмедийное повествование работает по принципу расширения и даже замещения реальности воображаемым миром — причем режиссируемым воображаемым миром, правила организации и семантика которого строго задаются авторами трансмедийного проекта.

Мир трансмедиа как бы окружает человека, оставаясь виртуальным и воспринимаемый в качестве такового, он тем не менее, обладает всеохватностью и многосложностью мира реального, применяя все возможные уловки, дабы избирательность и распределённость интересов аудитории, переставшей быть неразличённой массой, не позволила ускользнуть какой-то её части из-под влияния данного нарратива и спровоцировала её действия согласно предусмотренному канонам «единому и программируемому переживанию истории».² Тем самым происходит переход от искусства как средства самоактуализации и самовоздействия к трансмедиа как средству управления множества людей, обладающих рассеянной идентичностью. Этот переход очень наглядно прослеживается на примере работ К. Молони, рассматривающего трансмедийное повествование как технику, позволяющую журналистам работать со всё более рассеянной аудиторией в неограниченном спектре как

¹ Имеется в виду: *Jenkins, H. Transmedia Storytelling // MIT Technology Review. 2003. January. 15 // URL: <https://www.technologyreview.com/s/401760/transmedia-storytelling/>*

² Там же.

цифровых, так и аналоговых медиа.¹ До существования медиа художественное творчество (в сферу которого включается и изобразительное искусство, и литература, и музыка и прочие формы творчества) было способом воздействия человека на самого себя, самоактуализацией и выражением индивидуальной грёзы творящего – и самоаффектацией и катализатором возникновения индивидуальной грёзы воспринимающего. Медиа, довольно точно переводимые на русский язык как «средства массовой информации», несут в себе совершенно иную установку и иные возможности, будучи, во-первых, направленными не на уникальное сознание одинокого человека, а на унифицированное восприятие массы, и, во-вторых, принципиально имеющие дело не с пространством воображаемого, отображаемого в сфере символического, а с пространством реального или мнимо-реального (выдаваемого за реальное), отображаемого в сфере знаково-информационной. Отрыв от сферы собственного и направленность на унификацию, также как и уход из сферы воображаемого и символического, с одной стороны, способствуют лучшей прогнозируемости и даже управляемости реакциями массы, но с другой – неизбежно ведут к деантропологизации человека. Ускользание человека из сферы влияния медиа в сферу воображаемого, в сферу собственно человеческого, заставляет средства массовой информации (медиа) развиваться, делая представляемый ими мир более привлекательным для человека и более необходимым (так, чтобы его в прямом смысле было трудно избе-

¹ См.: *Moloney, K. Multimedia, Crossmedia, Transmedia... What's in a name?* // URL: <https://transmediajournalism.org/2014/04/21/multimedia-crossmedia-transmedia-whats-in-a-name/>; *Moloney, K. Transmedia Journalism as a Post-Digital Narrative* // URL: https://www.researchgate.net/publication/330887913_Transmedia_Journalism_as_a_Post-Digital_Narrative

жать). Трансмедиа усиливают элемент необходимости и управляемости, продолжая общую линию развития медиа, за счёт всеохватности, сюжетной и многоплатформенной дополнительности и создания иллюзии вовлечённости.¹ Такое развитие технологии трансмедиа заставляет человека всё более отвлекаться от условий и фактических особенностей собственной «ближней реальности», создавая иллюзию причастности, управляемости и доступности не только по отношению к миру независимо от степени его удалённости, но и независимо от его виртуальности. Глобализация, позволившая нам выйти «в любую точку мира», распространяется благодаря технологии трансмедиа до «всех возможных миров» – тем самым постепенно стирая как грань между реальным и воображаемым мирами, так и ощущение необходимости погружения именно в реальный мир. И этот процесс значительно усиливается благодаря пандемии и вынужденной изоляции и ускоренному переходу в онлайн множества социальных, образовательных и культурных ресурсов.

Проблемы и возможности, открываемые в связи с ускоренным и вынужденным уходом на «дистанционное приобщение», оказались неожиданно (или ожидаемо) схожими в сфере культуры и в сфере образования. Так,

ЮНЕСКО отмечает, что многие музеи по всему миру сумели внедрить онлайн-решения для обеспечения доступа посетителей. 40% европейских музеев отметили повышение онлайн-посещений со стороны

¹ О сопричастности и её иллюзорности в трансмедийном повествовании подробнее см.: *Jenkins, H. The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling – 2009 // URL: http://henryjenkins.org/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html; Lambert, J. Digital Storytelling. Cookbook and Travelling Companion version. London: Digital Diner Press, 2003. P. 9–19; Long, G.A. Transmedia Storytelling – Business, Aesthetics and Production at the Jim Henson Company. Master Thesis. Cambridge, 2007.*

пользователей. Данные опроса, проведенного Международным советом музеев, фиксируют увеличение количества виртуальных туров, сообщений в социальных сетях и других форм удаленного взаимодействия с пользователями. В целом, минимум 15% опрошенных музеев активизировали или инициировали деятельность в цифровой среде. Увеличение активности в наибольшей степени коснулось использования социальных сетей (47,5% опрошенных), проведения викторин и конкурсов (19,2% опрошенных), организации трансляций в прямом эфире (18,8% опрошенных).¹

Существенно повысившиеся характеристики интерактивности, виртуализации и «расширения реальности», отмеченные в указанном отчёте, оказываются как раз теми основными чертами, которые усиленно развиваются трансмедийным повествованием с целью создания «программируемого переживания воображаемой вселенной». Те же черты вынужденно развиваются и в сфере образования, вынужденного в силу специфики дистанционного обучения и восприятия информации в аудио-визуальной форме, делать усиленный акцент на формировании обратной связи (в том числе с помощью разработки и включения в курсы различных интерактивных программ и приложений), визуализации и виртуализации материала и «расширения реальности». Причём как в сфере образования, так и в сфере культуры само направление развития «усиления дистанционной составляющей» было запланировано заранее и «подкреплено траекторией предшествующего развития».² Так, приказы Министерства образования РФ о дистанционном обучении, фактически ставшие основными документами, регламентирующими деятельность образовательных учреждений в период пандемии, вышли ещё в 2012 и 2014 гг. Запуск виртуальной площадки одной из наиболее престижных и известных в мире

¹ Дайджест департамента международного и регионального сотрудничества «Культура в условиях пандемии COVID-19». С. 28 URL: <https://ach.gov.ru/upload/pdf/Covid-19-culture.pdf>

² Там же. С.29

ярмарок искусства Art Basel «был запланирован задолго до вспышки коронавирусной инфекции, однако был ускорен в связи с отменой мероприятия в Гонконге»,¹ «миланский оперный театр „Ла Скала“ готовился принять участие в проекте Google не первый год, однако ускорил процесс с началом пандемии»² и в целом увеличение доли виртуального приобщения к сфере как культуры, так и образования вполне укладывается в логику глобализации, международного сотрудничества, а также принципа «постепенного отказа от проведения избыточного количества международных ярмарок и мероприятий».³ Риски, связанные с цифровизацией и виртуальной манипуляцией, потерей верифицируемости и пр. также обсуждались задолго до возникновения пандемии.⁴ Однако, с возникновением пандемии виртуализация стала массовой. И привела не только к росту рассеянной идентичности, но и к явной тенденции изолирующей глобализации как в сфере социально-экономической, так и в сфере культурно-антропологической.

3. Отмена иллюзии и исчезающая идентичность.

В результате мер социальной изоляции, принятых в связи пандемией, в процесс виртуализации активно включились такие «брендовые» представители культуры и образования как Большой театр, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Лувр, Метрополитен-опера, Кливленд-ба-

¹ Там же. С. С.27

² Там же. С.30

³ Там же. С.29.

⁴ Так, термин «цифровизация» вводится в употребление американским информатиком Н. Негропonte в 1995 г., активное же обсуждение «рисков цифровизации» в их различных аспектах в отечественной исследовательской литературе происходит с 2018 г. В 2008 г. в русском журнале выходит статья Миронова В. В. «О мнимой свободе и манипуляции человеком в виртуальном пространстве» и т. д.

лет, Оксфордский и Гарвардский университеты, МГУ и др. То есть недоступные по разным причинам ранее наиболее значимые и авторитетные, наиболее интересные объекты культуры и институты Высшего образования открыли удалённый доступ к своим архивам, лекториям и т. д. — и стали тем самым доступны широкому кругу заинтересованных. Что не могло не отразиться на их востребованности, которая в этот период не только не упала, но даже в ряде случаев многократно возросла (количество подключений к экскурсии по Храму Дендура, открытой музеем Метрополитен, к примеру, возросло на 4106%). В то же время мало востребованные в допандемический период небольшие музеи и непрестижные образовательные учреждения резко отстали не только по уровню востребованности, но и по возможностям «приобщения к виртуальности» как в силу своего технического оснащения, так и в силу расширившегося для потребителей спектра возможного выбора. Возможность обучения онлайн, также как и возможность онлайн посещения наиболее интересных культурных мероприятий и культурных объектов резко снизило привлекательность местечковых образовательных организаций и небольших музеев и галерей, существовавших в традиционном формате. Расслоение на престижное и непрестижное стало ещё более явственным с силу того, что престижное стало более доступным. Непрестижное же оказалось на грани отмирания. Локусов культуры и образования при всей их глобальной доступности в результате открытости виртуального пространства стало существенно меньше, нежели до пандемии. И в то же время — их авторитет стал менее непрекаемым. Если в ситуации очного посещения Большого театра или Ла Скала «поход в оперу» был определённым образом обставленным мероприятием, предполагавшим соответствие некоторым культурным кодам (вечернее платье, «выход в свет» как определённое событие, некоторый трепет, создающийся атмосферой самого театра, его пространством и убранством, непрерывностью действия и пр.), элемент своего рода сакральности — то с переходом в онлайн все это постепенно теряется — так же,

как теряются и нюансы восприятия, оставляя лишь картинку в целом.

Грань между сериалом и оперой сужается. И то, и другое можно теперь смотреть в халате, сидя с попкорном на диване, с перерывами на что-то постороннее, с функцией «отложенного» или «ускоренного» просмотра. Платой за доступность становится профанация и фрагментация искусства. Причём профанация – двоякого рода. С одной стороны, становясь всё более доступным, искусство в значительной мере теряет свою сакральность. С другой стороны, лишённое «помещённости в сакральное место» и вынесенное из стен того же Большого театра, Лувра или МГУ в общее пространство интернета произведение искусства, как и произведение ума (лекция, статья и пр.), теряет «принадлежность к сфере высшего» и ставится в один ряд с прочими объектами, наводняющими виртуальное пространство. Проблема деаутентификации, отсутствия авторитетного подтверждения подлинности и ценности, существующая на просторах виртуального мира не менее остро, чем проблема авторского права и явным образом связанная с ней, приводит к равноправному существованию как шедевров Лувра – так и рисунков соседки Маши (особенно при неудачной виртуальной подаче первых и удачной подаче вторых), лекций профессора Гарварда – и рассуждений о бытии дяди Васи. Некоторым образом эта «профанация искусства и образования» в виртуальном пространстве оказывается родственна тем формам обцененного искусства, о котором писал Ж. Бодрийяр.

Отмена разделения на реальное и воображаемое, активно внедряемая трансмедийным повествованием и трансмедийными технологиями, приводит к тому, что Бодрийяр постулирует как «отмену иллюзии», в результате которой «театр опускается до улицы и повседневности, пытается охватить всю реальность, раствориться в ней и вместе с тем преобразить её».¹ Однако, преобразование улицы происходит странным образом. В осмыслении ситуации «пост-потери», в попытке найти своё место в мире через приобщённость к расширенной методами вирту-

альности реальности, реальность замещается виртуальностью, а рассеянная идентичность превращается в идентичность исчезающую, в «эскалацию транспарентности» — и современное искусство с его включенностью в виртуальное и интерактивность, с ускользанием аутентификации отражает это состояние наилучшим образом. «Все мы актёры, и все мы зрители, сцены больше нет, она повсюду, нет правил, каждый разыгрывает свою собственную драму, импровизируя своими собственными фантазмами,» — скажет Бодрийяр.² Вот только откуда возьмется собственная драма в отсутствии идентичности, собственный фантазм — вне приобщённости к образу и в отсутствии образца в воображаемом мире «управляемого переживания»?

Спровоцированный пандемией рост глобализации и открытости виртуальных границ парадоксальным образом приводит к прямо противоположному результату, нежели ожидалось. В опубликованной весной 2020г книге С. Жижека, посвящённой пандемии,³ как и в энциклике *Fratelli tutti* Папы Римского Франциска от 3 октября 2020 г.,⁴ заявляется, что мир после пандемии никогда уже не будет прежним и что именно пандемия должна привести нас к естественному продолжению глобализации — солидаризации, основанной на осознании хрупкости человеческой жизни и необходимости способствовать миру во всех его проявлениях (Жижек даже говорит о коммунизме и связанных с ним равных фактических возможностях). И вроде бы политика всеобщей открытости в сфере культуры и образования, ставшая возможной именно во многом благодаря виртуализации, и осознанная как необходимая в самом начале

¹ Бодрийяр, Ж. Фатальные стратегии. М.: РИПОЛ классик, 2017. С. 85–86.

² Там же. С. 86

³ Žižek, S. *Pandemic! COVID-19 Shakes the World*. New York: OR Books, Polity Press, 2020.

⁴ URL: http://www.vatican.va/content/francesco/en/encyclicals/documents/papa-francesco_20201003_enciclica-fratelli-tutti.html

пандемии, а потому неукоснительно выполняемая, соответствует данному заявлению и способствует именно дальнейшему развитию глокализации.¹ Однако страх заражения, закрытие реальных границ, нарастание экономической напряжённости привёл не только к поляризации и островизации в области мировой экономики и политики, но и к усилению процессов рассеяния в сфере человеческой идентичности, внутренней транзитивности и профанации в сфере образования и искусства. Профанации, приводящей ко все более усиливающемуся рассеянию и потере понятия образца.

¹ Термин употребляется здесь в понимании, данном в работах Дж. Брукса и Э. Нормора. См.: *Brooks, J.S., Normore, A.H.* Educational Leadership and Globalization: Literacy for a Glocal Perspective // *Educational Policy*. 2010-01-01. Vol. 24, iss. 1. P. 52–82.

DARIA KOZOLUPENKO¹

PANDEMIC, GLOCALIZATION, AND THE POST-WORLDDVIEW

Abstract

The author analyzes the transitivity of modern thinking and culture, based on three main points: 1) transition from the understanding of the «culture of transition» and «about to be» – to the idea of «post-thinking»; 2) emergence and approval of the transmedia narrative as the main methodology of the modern entertainment industry, which promotes the emergence of a diffuse identity and is based on the attitudes of «expanding reality» and «programmable experience»; 3) accelerated virtualization in the field of culture and education, which took place against the background of social isolation during the COVID-19 pandemic and in connection with it, and led to an increase in the processes caused by the spread of transmedia and associated with the «disappearance of illusion», dual profanation and transparent identity.

Key words

World perception, «post» – thinking, transmedia narration, pandemic, virtualization, transitivity.

The ideas about the processes of «trans-» and «post» development in various fields that are characteristic of modern society are already obvious today – and at the same time, they are not yet sufficiently understood. Attitudes to transitivity and

¹ *Daria Kozolupenko* – Doctor of Philosophy, Professor, Department of Philosophical Anthropology, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University, Russia.

transcendence of thinking and thinking «after the event» («thinking after») characterizes modern philosophical thought, which tries to respond promptly and adequately to the corresponding changes in the socio-cultural sphere. Transgenderism, transhumanism, and transmedia storytelling force us to redefine the concept of human identity and introduce the concept of «diffuse identity». Post-metaphysics, post-humanism, and post-postmodernism indicate the transition in our consciousness from the attitude of «about to be» to a kind of «thinking with delay». The processes in both of these areas were launched at the end of the last century, but significantly accelerated due to the outbreak in 2020. The COVID pandemic, which also contributed to the intensification of the glocalization processes that began around the same time and the accelerated transition of many educational, cultural and social resources to the virtual space. All this could not but affect both the sphere of human perception and the sphere of contemporary art, which reflects all these trends as a kind of marker of changes in other spheres.

| 1. *The Post Era*

At the turn of the century – the twentieth and the twenty – first-it was typical to talk about «transition», about «standing on the threshold». The «transition» was seen not only as a cancellation and a certain destruction of previous values – but also as a preparation for the yet-to-come-future. Waiting for a new one. Standing on the threshold, accompanied by the expectation of this future, which consists not only «in the recognition of the existence of modern man as the existence of a «transitional state»,¹ but also in the anticipation of the onset of a new existence. «We are in a cultural pause. In the interval. In the transition. In a situation where there is nothing left. And when

¹ Pavlenko, A.N. Being at its Own Doorstep (Feasible Reflections). M.:

there is nothing yet»,² S. Smirnov wrote about this feeling of modernity. Discussions in various spheres – social, cultural,³ scientific, and philosophical-were permeated with this feeling of «coming, but not yet coming». And the state of expectation as a predestination has probably formed this mood to a much greater extent than the idea of breaking and destroying the foundations

IFRAN., 1997. P. 2. In Russian.

² *Smirnov, S. A.* Man of Transition: collection of scientific works / Ministry of Education and Science of the Russian Federation. Federation, Novosibirsk State University of Economics and Management. Novosibirsk: Novosibirsk State University of Economics and Management, 2005. In Russian.

³ In terms of cultural studies, it should be noted that although the metaphysics of «post-thinking» appeared in the sphere of culture much earlier than in all other spheres and in fact not only coexisted with the general mood of the «transition», but even preceded it (for example, the classic work by J.-F. Lyotard *The Postmodern Condition*, published in Russian in 1998, in the original dates back to 1979 and describes the culture of the 1970–1980s. L. Fiedler's article *Cross the Borders, Fill up the Ditches*, describing the destruction of binary oppositions in culture and the complete destruction of culture, expressed in a series of successive «deaths» (God, human, ... etc.), was published in 1969. In some works at the junction of the XX – XXI centuries there was still a tendency to «expect changes», quite clearly expressed, for example, in the reports of the participants of the International Philosophical and Cultural Congress, held since 1993 under the auspices of UNESCO in St. Petersburg and published in the relevant issues of the *International Readings on the Theory, History and Philosophy of Culture* in 1993- 2006. Thus, despite the postulated «post-thinking», in fact, these works also remained within the framework of «transition thinking», although they did not emphasize the focus on the future and the expectation of a new becoming as clearly as it was done in these philosophical and anthropological works related to the concepts of «transition», «being at the threshold» and «it's coming soon to be».

of the «former». Indicative in this respect is the appearance of the concept of «about to be», introduced into the philosophical and scientific turn by P.D. Tishchenko,¹ or «being on the threshold» – on the threshold of achievements, changes, formation, breakthrough, formation of a new worldview... Modern researchers note that the «preoccupation» with being «suggests that in society... there is an orientation towards the future», which becomes especially popular in the so-called «transitional epochs»,² when «living in the present» is difficult precisely because of the disintegration and destruction of previous socio-cultural forms and anthropological configurations.

However, modern thinking takes the next step – from the installation of «about to be» or «it's coming soon to be», it goes to the installation of «post». To think not in anticipation of «on the threshold of a new existence» – but «after the catastrophe», on the ruins of the accomplished and already irretrievably lost old one. To think «late», not «ahead of the curve». It's as if he's afraid to look into the future and has already fallen out of the present. It is a look back at the ruins, at the graveyard of the old values and foundations of culture and thought. «Is God dead? -He's dead. – The man died? – He's dead. – The subject? – He's dead. – Is gender dead? – Dead. – Is the center dead? – He's dead. – Art is

¹ *Tishchenko, P.D.* Personalization through objectification: biomarkers and big data in PM // *Workbooks on bioethics: collection of scientific articles* / Ed. P.D. Tishchenko. Issue 24. Philosophical and anthropological foundations of personalized medicine (interdisciplinary analysis). Moscow: Moscow State University, 2016. P.105–130. In Russian.

² *Shevchenko, S. Yu., Lavrentieva, S.V.* Interdisciplinary science and «about to be»: myths about the future and the reality of the present// *Interdisciplinary communication: the case of genomic medicine: collection of scientific articles* / Ed. Tishchenko P.D., Shevchenko S. Yu. M.: 4 Print, 2019. P. 123. In Russian.

dead? – Long dead. – Is metaphysics dead? – And she died...».¹ Fundamental to the thinking of «post» is the irrevocability of this dying, associated with the rejection of the metaphysics of «just about». For, as Deleuze will say, to remain a man today is to give up the future. And so the age of «fasting» is marked not by the expectation of what is coming, not by the analysis of the present – but by a close examination of what has happened, as something that continues to define us in its past.

So what has happened to us in these last years, what do we find as the main blocks among the ruins we study, which have left a mark in various areas of our lives and, perhaps, more than anywhere else – in the field of art and in the field of human perception? There was a transition from multimedia to transmedia storytelling. There was a rethinking of the concept of gender and socio-cultural legitimization of the concept of transgender. The COVID-19 pandemic occurred, bringing, among many other risks, an accelerated transition to online and social isolation. All these phenomena have somehow affected both modern art and the modern perception of the world and the self-perception of a person.

| 2. *Diffuse identity as a consequence of isolationist globalization*

Considering the above-mentioned «blocks» – the main events of our time that have radically and probably already irrevocably changed our world today, let us ask ourselves: was this change an event? We are not talking now, of course, about the medical fact of infection (and mortality) or the social fact of isolation (both at the individual and state level). But the changes that accompanied these facts, for which they served as catalysts – were not already prepared before these actual events themselves? After all, if you look at all these events as a whole, you find that they provoke and

¹ Grace, M. God is dead, but the cat is alive? // Art magazine. 1998. №19–20. P.44. In Russian.

accelerate the development of the same processes: social isolation with a simultaneous increase in the availability of the virtual world, the change of individual identity and mass-scattered identity, the destruction of the border between the real and the imaginary, the abolition of the division into stage and hall, the deauthentication of information, etc. And all these processes, one way or another, were started significantly or slightly – but before the actual events, and, therefore, were not provoked by them, but only accelerated. They were provoked by a process that can be called isolationist globalization.

Globalization is not a strictly socio-economic phenomenon. Isolationist globalization is primarily an anthropological phenomenon. Connected with the development of virtual reality technologies and various media tools that allow, on the one hand, to feel like not only a «citizen of the world», able to penetrate into its farthest corners and most closed funds in the blink of an eye, but also a citizen of any fictional universe, without getting up from the sofa (or rather, without looking up from the screen of a laptop or tablet), and on the other hand – closing within the same screen and sofa, distancing and separating from the world of near reality. The dangers of such digitalization and virtualization have been discussed very actively over the past year due to the forced transition to online and social isolation as a result of the outbreak of the pandemic. However, this process was launched much earlier and was largely provoked and supported by the philosophy and practice of transmedia, which became the «economic imperative» and methodological basis of the modern entertainment industry.

The work of H. Jenkins, published in 2003,¹ which gave rise to the terms «transmedia» and «transmedia narration», which defines transmedia narration as a plot-based narrative, placed and

¹ Jenkins, H. Transmedia Storytelling // MIT Technology Review. 2003. January. 15 // URL: <https://www.technologyreview.com/s/401760/transmedia-storytelling/>

distributed in more than three media platforms, does not imply the media going beyond its own limits, as one might think, based on word formation, but turning into media traditionally non-media tools (such as books and films) and going beyond a specific media platform without violating the general principle of media content. From the point of view of the phenomenon of isolated globalization, it is extremely important that the transmedia narrative works on the principle of expanding and even replacing reality with an imaginary world – and a directed imaginary world, the rules of organization and semantics of which are strictly set by the authors of the transmedia project. The world of transmedia seems to surround a person, while remaining virtual and perceived as such, it nevertheless has the inclusiveness and complexity of the real world, using all possible tricks, so that the selectivity and distribution of the interests of the audience, which has ceased to be an indistinguishable mass, does not allow any part of it to escape from the influence of this narrative and provoke its actions according to the «unified and programmable experience of history» provided for by the canon. Thus, there is a transition from art as a means of self-actualization and self-action to transmedia as a means of controlling a multitude of people with a diffuse identity. This transition is very clearly seen in the works of K. Moloney, who considers transmedia storytelling as a technique that allows journalists to work with an increasingly dispersed audience in an unlimited range of both digital and analog media. Before the existence of the media, artistic creativity (which includes the visual arts, literature, music, and other forms of creativity) was a way of influencing a person on himself, self – actualization and expression of the individual dream of the creator-and self-affectation and a catalyst for the emergence of the individual dream of the perceiver. The media, which is quite accurately translated into Russian as «mass media», carry a completely different attitude and other possibilities, being, firstly, directed not at the unique consciousness of a single person, but at a unified perception of the mass, and, secondly,

fundamentally dealing not with the space of the imaginary, displayed in the symbolic sphere, but with the space of the real or imaginary-real (passed off as real), displayed in the sphere of sign and information. The separation from the sphere of the self and the focus on unification, as well as the withdrawal from the sphere of the imaginary and symbolic, on the one hand, contribute to better predictability and even controllability of mass reactions, but on the other – inevitably lead to the deanthropologization of a person. The escape of a person from the sphere of influence of the media into the sphere of the imaginary, into the sphere of the actual human, causes the mass media (media) to develop, making the world they represent more attractive to a person and more necessary (so that it is literally difficult to avoid it). Transmedia reinforces the element of necessity and manageability, continuing the general line of media development, at the expense of inclusiveness, story and multiplatform complementarity, and creating the illusion of involvement. This development of the technology of transmedia makes a person increasingly distracted from the conditions and actual features of their own «near reality», creating the illusion of involvement, manageability and accessibility not only in relation to the world, regardless of the degree of its remoteness, but also regardless of its virtuality. Globalization, which has allowed us to go «anywhere in the world», is spreading through transmedia technology to «all possible worlds» – thereby gradually blurring both the line between the real and imaginary worlds, and the sense of the need to dive into the real world. And this process is greatly enhanced by the pandemic and forced isolation, and the accelerated online migration of many social, educational, and cultural resources.

The problems and opportunities that open up in connection with the accelerated and forced departure for «remote communion» turned out to be unexpected (or expected) similar in the field of culture and in the field of education. Thus,

UNESCO notes that many museums around the world have managed to implement online solutions to ensure access for visitors. 40%

of European museums noted an increase in online visits from users. Data from a survey conducted by the International Council of Museums shows an increase in the number of virtual tours, social media posts, and other forms of remote interaction with users. In general, at least 15% of the surveyed museums have activated or initiated activities in the digital environment. The increase in activity was most affected by the use of social networks (47.5% of respondents), conducting quizzes, and competitions (19.2% of respondents), organization of live broadcasts (18.8% of respondents).¹

The significantly increased characteristics of interactivity, virtualization, and «reality expansion» noted in this report are precisely the main features that are being intensively developed by the transmedia narrative in order to create a «programmable experience of an imaginary universe». The same features are forced to develop in the field of education, which, due to the specifics of distance learning and the perception of information in audio-visual form, is forced to place increased emphasis on the formation of feedback (including through the development and inclusion of various interactive programs and applications in courses), visualization and virtualization of material and «expanding reality». Moreover, both in the field of education and in the field of culture, the very direction of development of the «strengthening of the distance component» was planned in advance and «supported by the trajectory of previous development».² Thus, the orders of the Ministry of Education (Russian Federation) on distance learning, which actually became the main documents regulating the activities of educational institutions during the pandemic, were issued in 2012 and 2014. The launch of the virtual site of one of the most prestigious and well-known art fairs in the world, Art Basel «was planned long

¹ Digest of the Department of International and Regional Cooperation *Culture in the context of the COVID-19 pandemic*. P. 28 // URL: <https://ach.gov.ru/upload/pdf/Covid-19-culture.pdf>

² Ibid. P. 29.

before the outbreak of corona virus infection, but was accelerated due to the cancellation of the event in Hong Kong»,¹ the Milan opera house *La Scala* «was preparing to participate in the Google project for several years, but accelerated the process with the beginning of the pandemic»² and in general, the increase in the share of virtual involvement in both culture and education is quite consistent with the logic of globalization, international cooperation, as well as the principle of «phasing out the excessive number of international fairs and events».³ The risks associated with digitalization and virtual manipulation, loss of verifiability, etc. were also discussed long before the outbreak of the pandemic.⁴ However, with the advent of the pandemic, virtualization has become widespread. And it has led not only to the growth of scattered identity, but also to a clear trend of isolating globalization in both the socio-economic and cultural-anthropological spheres.

3. *The abolition of illusion and the vanishing identity*

As a result of the measures of social isolation taken in connection with the pandemic, such «branded» representatives of culture and education as the Bolshoi Theater, the Pushkin State Museum of Fine Arts, the Louvre, the Metropolitan Opera, the Cleveland Ballet, Oxford and Harvard universities, Lomonosov Moscow State University, and others have actively joined the virtualization process. That is, previously inaccessible for various reasons, the most significant and authoritative, the most

¹ Ibid. P. 27.

² Ibid. P. 30.

³ Ibid. P. 29.

⁴ The term «digitalization» was introduced by N. Negroponte in his work *Being digital* in 1995, while an active discussion of the «risks of digitalization» in their various aspects in the domestic research literature has been taking place since 2018.

interesting cultural objects and institutions of higher education have opened remote access to their archives, lectures, etc. – and thus became available to a wide range of interested parties. This could not but affect their demand, which during this period not only did not fall, but even in some cases increased many times (the number of connections to the tour of the Temple of Dendur, opened by the Metropolitan Museum, for example, increased by 4106%). At the same time, small museums and non-prestigious educational institutions, which were in little demand in the pre-pandemic period, fell sharply behind not only in terms of demand, but also in terms of the possibilities of «introducing to virtuality» both due to their technical equipment and due to the expanded range of possible choices for consumers. The possibility of online learning, as well as the possibility of online visits to the most interesting cultural events and cultural sites, dramatically reduced the attractiveness of small-town educational organizations and small museums and galleries that existed in the traditional format. The division between the prestigious and the non-prestigious has become even more pronounced as the prestigious has become more accessible. The non-prestigious was on the verge of dying out. Cultural and educational loci, with all their global accessibility, have become significantly smaller as a result of the openness of the virtual space than before the pandemic. And at the same time, their authority has become less unquestionable. If in the situation of a face-to-face visit to the Bolshoi Theater or La Scala, «going to the opera» was a certain way arranged event, assuming compliance with certain cultural codes (evening dress, «going out» as a certain event, some awe created by the atmosphere of the theater itself, its space and decoration, continuity of action, etc.), an element of a kind of sacredness – then with the transition to online, all this is gradually lost-just as the nuances of perception are lost, leaving only the picture as a whole.

The line between TV series and opera is narrowing. Both can now be viewed in a bathrobe, sitting with popcorn on the couch,

with breaks for something else, with the function of «delayed» or «accelerated» viewing. The price of accessibility is the profanation and fragmentation of art. Moreover, profanation is of two kinds. On the one hand, as art becomes more accessible, it loses much of its sacredness. On the other hand, a work of art deprived of «being placed in a sacred place» and taken out of the walls of the same Bolshoi Theater, Louvre or Lomonosov Moscow State University into the general space of the Internet, as well as a work of the mind (lecture, article, etc.), loses its «belonging to the sphere of the higher» and is placed on a par with other objects that flood the virtual space. The problem of de-authentication, the lack of authoritative confirmation of authenticity and value, which exists in the vastness of the virtual world no less acutely than the problem of copyright and is clearly related to it, leads to the equal existence of both the masterpieces of the Louvre and the drawings of my neighbor Masha (especially-with the unsuccessful virtual submission of the first and successful submission of the second), lectures by a Harvard professor-and arguments about the existence of Uncle Vasya. In some ways, this «profanation of art and education» in the virtual space turns out to be related to the forms of obscene art, about which J. Baudrillard wrote.

The abolition of the division between the real and the imaginary, actively introduced by the transmedia narrative and transmedia technologies, leads to what Baudrillard postulates as the «abolition of illusion», as a result of which «the theater descends to the street and everyday life, tries to embrace all reality, to dissolve in it and at the same time transform it».¹ However, the transformation of the street is happening in a strange way. In the understanding of the situation of «post-loss», in an attempt to find their place in the world through involvement in the extended methods of virtual reality, reality is

¹ *Baudrillard, J. The Fatal Strategies. M.: RIPOLL Classic, 2017. P. 85–86. In Russian.*

replaced by virtuality, and the scattered identity turns into a disappearing identity, into an «escalation of transparency» – and modern art with its inclusion in the virtual and interactivity, with the eluding of authentication, reflects this state in the best way. «We are all actors, and we are all spectators, the stage is no longer there, it is everywhere, there are no rules, everyone acts out their own drama, improvising their own fantasies»,¹ Baudrillard will say. But where does one's own drama come from in the absence of identity, one's own phantasm – outside of belonging to the image and in the absence of a pattern in the imaginary world of «controlled experience»?

The growth of globalization and the openness of virtual borders provoked by the pandemic paradoxically lead to the opposite result than expected. In the book published in the spring of 2020 by S. Žižek on the pandemic,² as well as in the Fratelli tutti encyclical of Pope Francis of October 3, 2020,³ it is stated that the world after the pandemic will never be the same and that it is the pandemic that should lead us to the natural continuation of globalization- to the solidarization, based on the awareness of the fragility of human life and the need to promote peace in all its manifestations (Žižek even talks about communism and the equal de facto opportunities associated with it). And it seems that the policy of universal openness in the field of culture and education, made possible in many respects thanks to virtualization, and realized as necessary at the very beginning of the pandemic, and therefore strictly implemented, corresponds to this statement and contributes to the further development of glocalization.^{4,5} However, the fear of infection, the closing

¹ Ibid. P. 86

² Žižek, S. *Pandemic! COVID-19 Shakes the World*. New York: OR Books, Polity Press, 2020.

³ URL: http://www.vatican.va/content/francesco/en/encyclicals/documents/papa-francesco_20201003_enciclica-fratelli-tutti.html

of real borders, and the increase in economic tension have led not only to polarization and islandization in the field of world economy and politics, but also to an increase in the processes of dispersion in the field of human identity, internal transitivity, and profanation in the field of education and art. Profanation, leading to ever-increasing scattering and losing of the concept of the standard.

⁴ *Brooks, J.S., Normore, A.H.* Educational Leadership and Globalization: Literacy for a Glocal Perspective (англ.) // Educational Policy. 2010.01.01. Vol. 24, iss. 1. P. 52–82.

⁵ *Brooks, J.S., Normore, A.H.* Educational Leadership and Globalization: Literacy for a Glocal Perspective // Educational Policy. 2010.01.01. Vol. 24, iss. 1. P. 52–82.

X&∞



МАРИЯ КОЗЬЯКОВА¹

ЭСТЕТИКА ТРАНЗИТА: МЕДИАРЕАЛЬНОСТЬ И ВИРТУАЛЬНАЯ СРЕДА

Абстракт

Искусство приобретает новые характеристики и важной темой современных исследований является вопрос об онтологической перспективе эстетики в эпоху постмодерна. Технические новации генерируют становление и развитие двух параллельно возникающих сфер – медийной и виртуальной реальности. Медийная и виртуальная реальность воспринимаются в настоящее время как неотъемлемая часть жизни общества, как социо-культурная среда, жизненное пространство человека. Воздействие этих сфер представляет собой один из центральных моментов в глубоких трансформациях образа жизни, ментальности нашего современника. В этой связи возникают сложные проблемы, в том числе эстетические, связанные с осмыслением экспансии экранной техники, с парадоксами существования искусственных миров.

Ключевые слова

Эстетика, искусство, постмодерн, медиа-реальность, виртуальность, кинематограф, неклассическая эстетика, эстетизация.

Информационная эпоха связана с интенсивным развитием информационных технологий. Разнообразные средства связи и каналы передачи информации, среди которых кино и телевидение, компьютер и видеотехника, были созданы и получили ши-

¹ Мария Козьякова – доктор философских наук, профессор, Высшее театральное училище имени М. С. Щепкина при Малом театре, кафедра философии и культурологии, Москва, Россия.

роекое распространение на протяжении прошлого столетия. В XXI в., однако, возникают новые проблемы: необходимым становится осмысление медийной реальности, ее экспансии, дальнейшего интенсивного развития принципиально новых информационных технологий. Важным является исследование становления и развития двух параллельных сфер – медийной и виртуальной реальности, которые создаются экранной культурой. Оба пространства, оба «столпа» современной цивилизации, пронизывающие ее плоть и кровь, были созданы искусственно, оба представляют собой следствие научного прогресса, являются трансцендентным результатом технологических инноваций.

В мире, где масс-медиа воспринимаются как неотъемлемая часть жизни, медийная реальность с неизбежностью становится новой социо-культурной средой, жизненным пространством человека. Постоянное присутствие смартфона, планшета, ноутбука, расположенного на расстоянии вытянутой руки, превращает этот гаджет в нечто большее, чем обычный технический прибор. Так, М. Маклюэн справедливо рассматривал средства коммуникации как своеобразное продолжение органов чувств, «расширение» человека в пространстве. [1, с. 341–348] Действительно, быть «на связи», ощущать свою «включенность» в глобальную сеть, связывающую множество людей, превращается в важнейшую жизненную потребность нашего современника и одновременно – в новую ценность. Она сравнима по своей значимости с первичными потребностями в пище, одежде, жилище. Медийное поле создает вокруг человека особый мир, основой которого является публичность. Как писал М. Хайдеггер, публичность особым образом «правит всем толкованием мира... и оказывается во всем права. И это... на основании невхождения „в существо дела“, потому что она нечувствительна ко всем различиям уровня и подлинности. Публичность замутняет все и выдает скрытое за известное и каждому доступное». [2, с. 150–151]

Медийное пространство определяет также эстетические приоритеты. Доминантные характеристики массового общества онтологизируются сегодня не самими его субъектами, актора-

ми, находящимися в данном социуме, а средствами массовой коммуникации, транслирующими социальные и культурные реалии современного мира. Это является парадоксальным: «То, что мы знаем о нашем обществе и даже о мире, в котором живем, мы знаем благодаря массмедиа», – писал в своем исследовании социолог Н. Луман. [3, с. 8] Он подчеркивал, что возникает «двойной смысл реальности – в виде фактически протекающей, то есть наблюдаемой операции и в виде порождаемой тем самым реальности общества и его мира». [3, с. 19] Этот план можно обозначить как «второй смысл реальности массмедиа» – именно то, что иллюзия благодаря современным технологиям выглядит как реальность. Используя кантовскую терминологию, можно сказать, что массмедиа производят трансцендентальную иллюзию. [3, с. 13]

Мощный потенциал «реальной виртуальности» (М. Кастельс) представляет главным образом Интернет, предлагающий своим пользователям сведения о разнообразных новинках, актуальных трендах, вкусовых предпочтениях и одновременно эстетически оформляющий информацию. Интернет стал важной сферой жизнедеятельности человека XXI века, он генерирует новые формы социальной, ментальной, художественной активности. Коммуникация, связанная с Интернетом, сопровождается появлением особого языка общения, клишированных знаковых форм визуального типа – смайликов, аватаров, акронимов. Следует отметить, что в целом современная массовая коммуникация принимает виртуальный характер.

Искусство в эпоху цифровых технологий получает новые возможности: так, современные информационные структуры играют особую роль в формировании эстетического языка, виртуальный мир создает алгоритмические модели, формируется цифровое изобразительное искусство. В этом контексте искусственная реальность, созданная новейшими технологиями, ее моделирование и трансформация, эстетическое экспериментирование составляют важнейший модус постмодернистской практики. Разнообразие вариаций может быть бесконечным и, одно-

временно, проблемой при этом будет являться единообразие кондиций, генерируемых медийным полем: существует риск того, что средства массовой информации могут уменьшить культурное разнообразие – признают специалисты. [4]

Глобальная медиа-среда играет решающую роль в демократизации и эстетизации культуры. Вместе с тем, эффект реальности аудиовизуального изображения незаметно превращался в механизм ее глобальной фальсификации, поскольку технологический прогресс создает возможность все более глубокого и всеобъемлющего искажения реальности. Развитие современного общества идет в направлении утверждения симулякров и симуляции, создания и внедрения в повседневную жизнь гиперреальности. Аудиовизуальные электронные технологии генерируют становление и развитие особой сферы – сферы виртуальной реальности. Виртуальность – новый тип искусственной среды, возникающей в результате взаимодействия технического и социально-психического фактора: между природным миром и человеком образуется пространство, дающее иллюзию подлинной реальности. При определенных условиях оно потенциально способно превращаться в самодостаточную реальность, т.е. восприниматься как абсолютно естественная среда, способная замещать реальность физическую.

Очевидно, что одним из важнейших элементов виртуального мира должен быть человек, его сознание: обязательным условием онтологизации виртуальной среды является взаимодействие технических средств и сознания человека. Антропный принцип, классически понимаемый в космологии, ставит своей задачей устранить присутствие исследователя как фактор, провоцирующий возможные заблуждения, к тому же человек, его субъектность не имеет непосредственного отношения к космическому универсуму. В виртуальной реальности антропный принцип действует обратным образом, нежели в космологии. Здесь он отражает онтологическую ценность человека, так как сама возможность существования виртуального мира основывается на присутствии и восприятии человека.

Он является центральным элементом в его развёртывании: наблюдателем и участником виртуальных событий, создателем и интерпретатором вложенных в него смыслов. Виртуальная реальность начинается с человека, с его сознательной, созидательной деятельности как программиста, затем – как пользователя: человек является центром и границей ее онтологических и гносеологических аспектов.

Виртуальная реальность – это символическая, актуально существующая реальность, предполагающая возможность активного взаимодействия с человеком. Новая форма человеческой активности, сформировавшаяся на базе микропроцессорной техники, включает в себя трансляцию и интерпретацию таких смыслов и значений, осуществить которые невозможно в окружающей человека физической реальности. Онтологический статус виртуального мира как искусственного образования, превращенный способ существования стал результатом метаморфозы взаимодействий в системе «техника-сознание». Иная, особая реальность вторична по отношению к реальности физической, однако, отсутствие границ между двумя мирами позволяет виртуальному миру претендовать на подлинность.

Виртуальность востребована в искусстве. Особый успех в освоении новых технологий выпал на долю кинематографа. Так, в конце XX века, вместе с появлением цифровых технологий, обращение к виртуальности позволило значительно изменить киноконент. Получает новое, дополнительное обоснование тезис З. Кракауэра о двух главных тенденциях в кинематографе: реалистической и формотворческой – люмьеровской и мельесовской, о допущении в формотворческой тенденции «реальности иного измерения». [5] Технологические интенции современного кинематографа снимают рамки зрительского дистанцирования по отношению к вымыслу, создавая не только отдельные образы, но и различные пространства, новые фантазийные миры, равные по силе убедительности реальному миру. На фантастической, фантазийной тематике виртуальных миров строится большинство кассовых фильмов последнего времени.

Распространившиеся виртуальные мотивы – не только новый вид аттракциона, но и «знаменательное свойство киноизображения быть коллективной галлюцинацией». «Именно это свойство... позволило кинопроизводству стать и лидирующей отраслью индустрии развлечений и главенствующим инструментом манипулирования сознанием и эмоциями...». [6, с. 91] Доступ в виртуальную реальность, возможность преодоления временных и пространственных барьеров физической реальности не требует сил и средств, что делает искусственно созданный мир ярких впечатлений особенно привлекательным: возникает риск того, что люди могут быть соблазнены альтернативными реальностями. [7]

Одним из современных «открытий» кинематографа является так называемая множественная реальность. Герой зачастую получает возможность вернуться назад, в прошлое, изменить ход событий, прожить иную жизнь, испытать иную судьбу – на смену онтологической реальности с линейным вектором поступательного движения, определяющего человеческую жизнь, приходит игра, подобная компьютерной. Вариативный разброс невероятных сценарных событий ведет к слиянию собственно кинематографического языка с языком компьютерных игр. Сама по себе возможность ярких, разнообразных, эмоционально окрашенных впечатлений превращается в настоящее время в значимую ценность, входящую, наряду с другими, в стандарт высокого качества жизни. Благодаря виртуальным технологиям доступ к эмоционально насыщенным переживаниям перемещается из реального мира в мир виртуальный. Искусственно смоделированный мир, его визуализация мало зависит от социального статуса и материальных возможностей, что, безусловно, делает эти практики важным элементом жизни современного общества.

В условиях виртуальной реальности личность приобретает большую степень свободы, и здесь необходимо отметить новый тренд – так называемую интерактивность искусства. Интерактивность искусства сохраняется и воспроизводится во множе-

стве вариаций, неизменно расширяя сферу подобных практик — она переходит за рамки самого творческого процесса, переносится на реципиента. Из пассивного потребителя продукции творческих индустрий — из зрителя, слушателя, т. е. из «чистого» реципиента он превращается в активного соучастника, актора. И это соучастие из эпизодического становится постоянным фактором — активность реципиента, его интерактивность формирует современный тренд медиа-мира. Речь теперь идет не только о пассивном поглощении иллюзий: в условиях постиндустриального общества субъект получает возможность самостоятельно «изобретать» собственную медиареальность, выбирая наиболее близкие, освоенные им, или же просто доступные виртуальные ниши.

Новый дискурс получает широчайшие возможности для реализации на пространстве интернета: пользователь, получив доступ к созданию персональных аккаунтов, выносит собственные творения на всеобщее обозрение. Число «лайков» определяет его дальнейшую «творческую» судьбу, признание массовой аудитории. Необходимо признать, что новые возможности экранной техники обогащают палитру художественных практик, но служат ли они созданию шедевров: один из важнейших вопросов эстетической сферы — «является ли искусством то, что родилось в мультимедийной среде?»

Виртуальный мир в известной степени деформирует реальный, элиминируя строгие критерии: на смену классическим персоналистским критериям приходят «критерии улицы» — нормативностью становится снижение нормы, отказ от поиска эстетических стандартов, активности культуртрегерства. Антиэстетизм приобретает значительные масштабы как со стороны профессионалов, так и со стороны непрофессионалов. Именно последний становится объектом «серийной культуры» (Ж.-П. Сартр), формируя пространство «серийного бытия» стандартизированных институтов, распространяя эффект так называемой «макдональдизации» (Дж. Ритцер). Очевидно, что референтность тех или иных феноменов современного искусства в этом

случае определяется не по художественной ценности, но по иным критериям.

Эволюция художественных структур, как правило, резонирует с «мейнстримом» трансформационных потоков — искусство идет за временем, отражая глубинные трансформации архетипических структур, опосредуя повседневный нарратив в качестве семантических доминант. Оно фокусирует, делает видимыми процессы, скрытые в глубинах коллективного бессознательного — так же, как делают это разнообразные мифологемы. Архетипическая модальность сублимируются и визуализируются тем выражением универсально человеческого, что передается от поколения к поколению, поскольку «мифология есть коллективная, а не индивидуальная психика» — утверждает аналитическая психология. [10, с. 221] «Великое искусство всегда оплодотворялось мифами» — писал в свое время К. Г. Юнг. [9, с. 165] Впитывая бессознательные установки психики, «подлинные, но невидимые корни сознания, прокладывая дорогу к архетипам, оно в конечном счете репрезентирует культурный архетип.

Эстетические трансформации затрагивают не только искусство, но и повседневную жизнь. В транзитивных социо-культурных процессах генерируются собственные идеологемы. В качестве важнейшей из них Запад провозглашает потребление, воспринимаемое как символ благополучия и достатка, как идеал достойного человеческого существования. В известной степени потребление, на котором зиждется вся система западной культуры, есть «тотально идеалистическая практика» (Ж. Бодрийяр), [11, с. 168] однако, она — одна из основополагающих основ современности. Доминируя среди аксиологических предпочтений, финансовые, рыночные операции оказывают своеобразное воздействие на эстетическую сферу. Приобретая символический характер, они конструируют мифологическую, условную реальность, ценности, имеющие значение некоего культурного стандарта. Роль модератора принадлежит рекламе, которая получает быстрое развитие, одновременно расширяя

эстетическое пространство, добавляя к нему эстетику рекламы. Рекламная привлекательность, ее соблазн диктуют «стратегию желаний», опосредуя бытовое поведение масс. Утверждая и санкционируя определенные модели потребления, рекламная эстетизация претендует на руководство повседневной жизнью.

Практики, в том числе художественные, всегда зависят от контекста, они определяются через взаимодействие с материально-предметной и социокультурной средой. Для настоящего времени характерно их своеобразно попятное движение. Покинув центр, разнообразные художественные практики дрейфуют в направлении периферии, иницируя возвращение в творческую лабораторию прагматических характеристик, имевших место в архаические, в доиндустриальные времена. Некогда они обслуживали разнообразные культы, в том числе религиозные, теперь они активно используются в так называемых гуманитарных технологиях, вроде PR-технологий, в моде, в модельном бизнесе, в средствах массовых коммуникаций, в дизайне, поскольку одной из главных сфер их использования становится производство.

Бизнесу требуется стабильный, устойчивый, максимально увеличивающийся спрос, создающий динамичные темпы роста, прибыли, инвестиции. Требуется рынок сбыта, а рынок — это потребитель, которого надо спровоцировать на покупку, «заставить» покупать и потому необходимо психологическое воздействие. Формируются механизмы, направленные на раскручивание гонки потребления. Среди них — престижность, успех, сводимый к принципу — «потреблять больше и лучше!». Для достижения поставленной цели требуется иная, не классическая, якобы «устаревшая» эстетика «добра и красоты», но эстетика репрезентации. Символический обмен не имеет пределов, так как ориентируется на внешние, показательные номинации, поддержание имиджа и декора. Их диктуют мода и реклама, определяющие потребительские мотивации — большинство потребностей формируется под их воздействием. Внушение и манипуляция, в том числе эстетическая, определяют суть

процесса: «товар есть эта иллюзия, по сути дела реальная, а спектакль — ее всеобщее проявление» в современном мире, в «обществе спектакля», как именует его Ги Дебор. [12, с. 50]

Можно с уверенностью утверждать, что референтность тех или иных феноменов современного искусства определяется в наше время уже не по художественной ценности, но лишь по их присутствию в масс-медийном пространстве. Этот тренд, однако, принадлежит не нашему столетию, он получил распространение еще в XX в. Одним из характернейших примеров является здесь стилистика (искусство) ар — брют, представляющего собой некий эклектичный набор из дадаизма, сюрреализма, примитивизма, включая сюда также детский рисунок и творчество душевнобольных. Термин был введен Ж. Дюбюффе, сам же его основатель, характеризуя собственное творчество как спонтанное, именовал его искусством без названия. О Ж. Дюбюффе известно достаточно много, но личность художника и его работы не могут дать ответ на загадку его ошеломительного успеха, а биография может занять всего две строки: Жан Дюбюффе (Dubuffet, Jean) (1901–1985), французский художник и теоретик искусства, основоположник стиля «ар — брют». Скандальные выставки, скандальная слава, а в конце жизни — один из самых известных художников, чьи работы считаются классикой авангарда и экспонируются в крупнейших музеях мира, таких, как Музей современного искусства Парижа, Музей современного искусства Нью-Йорка, Национальная галерея в Берлине.

Дюбюффе работал в «наивной манере»: если уйти от эффемизмов и раскрыть творческий процесс, это означает, что краски были просто заменены смесью гипса, извести и цемента и художник размазывал это «тесто» по холсту. Техника получила название «hautes pates» — «поднявшееся тесто». Подобная техника чрезвычайно впечатляла зрителей, но отнюдь не искусством мастера, а самим материалом. Позднее художник увлекся иной «техникой» — спонтанно-бессознательным рисованием шариковыми ручками. Эти причудливые, витиеватые рисунки получили

от автора неперебиваемое название «hourloupe». Базируясь на данной технике, он создает на их основе ряд монументально-декоративных и архитектурных работ, придав скучным графизмам объем и масштабность.

Ж. Дюбюффе остался в истории также в качестве «теоретика» искусства, по сути, отрицающего его: говоря о данной «теории», необходимо, видимо, использовать кавычки. Он написал несколько работ, в которых изложил свою концепцию творчества: в ней он настаивал на необходимости преодоления «удушающей культуры» – таково название его книги, где он отвергал не только все институализированное искусство, но и всю наличествующую культуру, отрицал эстетику, утверждая, что «само понятие красоты безнадежно ошибочно». [13] «Творцы» грубого искусства как в прошлом, так и в настоящем не подчинялись культурным нормам и правилам, и почти всегда являлись маргиналами. Ж. Дюбюффе собрал коллекцию произведений пациентов психиатрических клиник и заключенных тюрем, поскольку априорно предполагал, что именно у этих людей в наибольшей степени наличествует необходимое для художника «обнаженное подсознание». В Швейцарии в настоящее время существует «Музей Ар Брют», в котором размещается собранная им коллекция картин и скульптур – авторы в своем большинстве относятся именно к данному контингенту. Музеи или коллекции ар-брют имеются так же в Берне, Вене, Гейдельберге, Чикаго – список далеко не полон.

Ар-брют стал чрезвычайно популярен, исследованием стиля занимались многие западные искусствоведы, ему посвящена обширная литература. Все это так, но модная китчевая стилистика не имеет прямого отношения к художественному творчеству, тем более что ар-брют, используя примитив как свое исходное основание, зачастую просто спекулирует и паразитирует на нем. Его артефакты, как и артефакты большинства «актуальных» искусств, могут быть дефинированы только как «факты», несмотря на доводы рецептивной эстетики. Так и происходит в большинстве случаев: «современное искусство в основном адресовано инсай-

дерам, а их круг сужается. В некоторых случаях оно доступно только самому художнику и его куратору». [14] В поисках исконной свободы «свободное искусство» теряет эстетический контент — многие виды современных творческих практик могут быть в этом плане интерпретированы как контратип художественного творчества, разрушающий искусство своей собственной, найденной наконец свободой.

Множественность миров и множественность истин, создаваемых в медиапространстве, позволяют оценить базисные постулаты классической эстетики как всего лишь частный случай в многовековой истории искусства. Действительно, историческая ретроспектива не подтверждает всеобщей аксиоматики антично-винкельмановской, гегелевско-кантовской традиции. Утилитарность, ангажированность, «профанность» художественного мастерства не отменяют его творческих потенций, как и безусловного требования к наличию необходимых талантов. Что же до творческой стихии гения, то сама жизненная среда, погруженность в нее может служить ему наилучшей питательной почвой.

Одновременно с ростом возможностей виртуального знакомства с искусством, в обществе, однако, растет потребность непосредственного контакта с подлинными ценностями. Медийная трансляция, репродукция, видео-арт заменяют необходимость физического присутствия человека на концерте, на выставке, в музее, но посещение «культурных мероприятий» является значимым социальным ритуалом, и вряд ли в ближайшее время он будет предан забвению. Кроме того, концерт, театр, музей создают некую эстетическую ауру, ауру «эстетического благополучия» (В. Турчин), служат источником эстетического удовольствия, которое вряд ли способны заменить видеопросмотры. За эпохой «конца истории», пока еще робко, начало проглядывать ее возрождение, тем более что «тоска по истории» так же характерна для постсовременности, как и уходящая в прошлое культура подделки, копии.

Вполне вероятно, что постмодерн может не «обнаружить» «тенденции вылиться в полноформатную переходную эпоху»,

аналогичную по глубине процессов историческим полномасштабным переходным эпохам раннего Средневековья и Ренессанса. Возможно, что он приближается к своему историческому концу, так как наступает усталость от дурной и бесконечной неопределенности. Возможно, круг замкнется, и в ближайшем будущем на место стохастических пульсаций придут некие иные закономерности. В настоящее время в обществе идет возврат к подлинности, к общепризнанным шедеврам, о чем свидетельствует колоссальная популярность выставок старых мастеров, заполненные залы консерваторий, драматических театров, театров оперы и балета, дающих классические постановки.

Конечно, в XXI в. будут и дальше развиваться технологии, связанные с приемом и передачей информации. Интерактивные и виртуальные формы будут прогрессировать, способствуя созданию художественных артефактов на основе технологических новаций. Й. Хейзинга констатировал некогда, что решительное размежевание воззрений на прекрасное в жизни происходило между Ренессансом и Новым временем, «...где искусство и жизнь начинают отходить друг от друга, где искусством начинают наслаждаться уже не непосредственно в ходе самой жизни, ... но в отрыве от жизни, когда к искусству относятся как к чему-то достойному высшего поклонения...». [16, с. 42] Этот период, очевидно, подходит ныне к своему завершению: искусству и жизни суждено в обозримом будущем вновь соединиться. Возможно, искусство должно будет превратиться в особое «ремесло», как это было во времена классической Античности? В этом контексте старый лозунг – «искусство принадлежит народу» сможет наполниться новым смыслом.

Ссылки

1. Маклюэн, М. Средство само есть содержание// Информационное общество: Сб. М.: ООО Издательство АСТ, 2004.
2. Хайдеггер, М. Бытие и время. Харьков: Фолио, 2003.
3. Луман, Н. Реальность массмедиа. М.: Праксис, 2005.
4. Уолден-университет. Плюсы и минусы СМИ / Программы исследования массмедиа. (2020) URL: <https://www.waldenu.edu/online->

- bachelors-programs/bs-in-communication/resource/the-pros-and-cons-of-mass-media [Электронный ресурс] (дата обращения: 27.08.2020).
5. Кракауэр, Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974.
 6. Кузнецов, М. М. Виртуальная реальность: взгляд с точки зрения философа // Сборник статей: Виртуальная реальность: философские и психологические проблемы / Под ред. Н. А. Носова. М.: [б. и.], 1997.
 7. Вудфорд, К. Виртуальная реальность. 2020. [б.и.] // <https://www.explainthatstuff.com/virtualreality.html> (дата обращения: 12.03.2021).
 8. Юнг, К. Г. Настоящее и будущее. М.: Мартис, 1995.
 9. Юнг, К. Г. Структура психики и архетипы. М.: Академический Проект, 2007.
 10. Бодрийяр, Ж. Система вещей. М.: Рудомино, 1995.
 11. Дебор, Г. Общество спектакля. М.: Опустошитель, 2014.
 12. Dubuffet, J. Asphyxiating Culture and other Writings. New York: Four Walls Eight Windows, 1986. Dubuffet J. L'Art brut préféré aux arts culturels [1949] // Jean Dubuffet J. Prospectus et tous écrits suivants, Tome I, II, Paris 1967; Tome III, IV, Gallimard: Paris 1995.
 13. Ар брют как удар в солнечное сплетение // <http://www.yandex.ru/kalidor.net/bruar-t> (дата обращения 28. 11. 2020).
 14. Хейзинга, Й. Осень средневековья. М.: Наука, 1988.

MARIA KOZYAKOVA¹

AESTHETICS OF TRANSIT: MEDIA REALITY AND VIRTUAL ENVIRONMENT

Abstracts

Art acquires new characteristics and an important topic of modern research is the question of the ontological perspective of aesthetics in the postmodern era. Technical innovations generate the formation and development of two parallel emerging spheres-media and virtual reality. Media and virtual reality are currently perceived as an integral part of society's life, as a socio-cultural environment, a person's living space. The impact of these spheres is one of the central moments in the profound transformations of the lifestyle and mentality of our contemporaries. In this regard, complex problems arise, including aesthetic ones, related to the understanding of the expansion of screen technology, with the paradoxes of the existence of artificial worlds.

Key words

Aesthetics, art, postmodern, media reality, virtuality, cinema, non-classical aesthetics, aestheticization.

The information age is associated with the intensive development of information technologies. Various means of communication and channels of information transmission, including cinema and television, computer and video equipment, were created and became widespread over the past century. In the XXI century, however, new problems arise: it becomes necessary

¹ *Maria Kozyakova* – Doctor of Philosophy, Professor, M.S. Shchepkin Higher Theatre School at Maly Theater, Department of Philosophy and Cultural Studies, Moscow, Russia.

to understand the media reality, its expansion, and the further intensive development of fundamentally new information technologies. It is important to study the formation and development of two parallel spheres – media and virtual reality, which are created by screen culture. Both spaces, both «pillars» of modern civilization that permeate its flesh and blood, were created artificially, both are the result of scientific progress, are the transcendent result of technological innovations.

In a world where mass media is perceived as an integral part of life, media reality inevitably becomes a new socio-cultural environment, a person's living space. The constant presence of a smartphone, tablet, laptop, located at arm's length, turns this gadget into something more than an ordinary technical device. Thus, M. McLuhan rightly considered the means of communication as a kind of continuation of the sense organs, an «extension» of a person in space. [1, p. 341–348] Indeed, to be «connected», to feel one's» inclusion» in a global network connecting many people, turns into the most important vital need of our contemporary and at the same time into a new value. It is comparable in importance to the primary needs for food, clothing, and housing. The media field creates a special world around a person, the basis of which is publicity. As M. Heidegger wrote, publicity in a special way» rules the entire interpretation of the world and turns out to be right in everything. And this is... on the basis of not entering «into the essence of the matter», because it is insensitive to all differences of level and authenticity. Publicity obscures everything and gives out the hidden for the known and accessible to everyone». [2, p. 150–151]

The media space also determines aesthetic priorities. The dominant characteristics of mass society are ontologized today not by its subjects themselves, actors who are in this society, but by mass communication media that broadcast the social and cultural realities of the modern world. This is paradoxical:" What we know about our society and even about the world in which we live, we know thanks to the mass media, a sociologist N. Luman

wrote in his study. [3, p. 8] He emphasized that there is «a double meaning of reality-in the form of an actual, that is, an observed operation and in the form of the reality of society and its world generated thereby». [3, p. 19] This plan can be described as the «second meaning of the reality of mass media» – exactly what an illusion looks like reality thanks to modern technologies. Using Kant's terminology, we can say that the mass media produce a transcendental illusion. [3, p. 13]

The powerful potential of «real virtuality» (M. Castels) is mainly represented by the Internet, which offers its users information about various novelties, current trends, taste preferences and at the same time aesthetically decorating information. The Internet has become an important sphere of human activity in the XXI century, it generates new forms of social, mental, and artistic activity. Communication connected with the Internet is accompanied by the appearance of a special language of communication, cliched iconic forms of visual type-emoticons, avatars, acronyms. It should be noted that, in general, modern mass communication takes on a virtual character.

Art in the era of digital technologies gets new opportunities: for example, modern information structures play a special role in the formation of an aesthetic language, the virtual world creates algorithmic models, digital fine art is formed. In this context, the artificial reality created by the latest technologies, its modeling and transformation, aesthetic experimentation are the most important modus of postmodern practice. The variety of variations can be infinite and, at the same time, the problem will be the uniformity of the conditions generated by the media field: there is a risk that the mass media can reduce cultural diversity, experts admit. [4]

The global media environment plays a crucial role in the democratization and aestheticization of culture. At the same time, the effect of the reality of the audiovisual image imperceptibly turned into a mechanism for its global falsification, since technological progress creates the possibility of an ever deeper

and more comprehensive distortion of reality. The development of modern society is moving towards the approval of simulacra and simulation, the creation and implementation of hyperreality in everyday life. Audiovisual electronic technologies generate the formation and development of a special sphere – the sphere of virtual reality. Virtuality is a new type of artificial environment that arises as a result of the interaction of a technical and socio-psychological factor: a space is formed between the natural world and a person, giving the illusion of genuine reality. Under certain conditions, it is potentially capable of turning into a self-sufficient reality, i.e. it is perceived as an absolutely natural environment that can replace physical reality.

It is obvious that one of the most important elements of the virtual world should be a person, his consciousness: the obligatory condition for the ontologization of the virtual environment is the interaction of technical means and human consciousness. The anthropic principle, which is classically understood in cosmology, aims to eliminate the presence of the researcher as a factor that provokes possible misconceptions, besides, the person, his subjectivity is not directly related to the cosmic universe. In virtual reality, the anthropic principle works in the opposite way than in cosmology. Here it reflects the ontological value of a person, since the very possibility of the existence of a virtual world is based on the presence and perception of a person. It is the central element in its deployment: the observer and participant of virtual events, the creator and interpreter of the meanings embedded in it. Virtual reality begins with a person, with his conscious, creative activity as a programmer, then as a user: a person is the center and boundary of its ontological and epistemological aspects.

Virtual reality is a symbolic, actually existing reality that assumes the possibility of active interaction with a person. A new form of human activity, formed on the basis of microprocessor technology, includes the translation and interpretation of such meanings and meanings that are impossible to implement in the

physical reality surrounding a person. The ontological status of the virtual world as an artificial entity, a transformed way of existence, was the result of the metamorphosis of interactions in the «technique-consciousness» system. Another, special reality is secondary to the physical reality, however, the absence of borders between the two worlds allows the virtual world to claim authenticity.

Virtuality is in demand in art. Cinema has had a special success in mastering new technologies. So, at the end of the XX century, together with the advent of digital technologies, the appeal to virtuality made it possible to significantly change the film content. Receives a new, additional justification for the thesis of Z. Krakauer's article is about two main trends in cinema: realistic and form-creating-Lumiere's and Melies'; about the assumption of a «reality of another dimension" in the form-creating trend. [5] The technological intentions of modern cinema remove the framework of spectator distancing in relation to fiction, creating not only individual images, but also different spaces, new fantasy worlds equal in power of persuasiveness to the real world. The majority of recent box-office films are based on the fantastic, fantasy theme of virtual worlds. The spread of virtual motives is not only a new kind of attraction, but also «the significant property of the cinema image to be a collective hallucination». «It is this property... that has allowed film production to become both a leading branch of the entertainment industry and a dominant tool for manipulating consciousness and emotions...» [6, p. 91] Access to virtual reality, the ability to overcome the temporal and spatial barriers of physical reality does not require forces and means, which makes the artificially created world of vivid impressions especially attractive: there is a risk that people may be tempted by alternative realities. [7]

One of the modern «discoveries» of cinema is the so-called multiple reality. The hero often gets the opportunity to go back to the past, change the course of events, live a different life, experience a different fate – an ontological reality with a linear

vector of progressive movement that determines human life is replaced by a game similar to a computer. The variable spread of incredible scenario events leads to the merging of the cinematic language itself with the language of computer games. The very possibility of bright, diverse, emotionally colored impressions is now becoming a significant value, which, along with others, is included in the standard of a high quality of life. Thanks to virtual technologies, access to emotionally rich experiences moves from the real world to the virtual world. An artificially modeled world, its visualization does not depend much on social status and material opportunities, which, of course, makes these practices an important element of the life of modern society.

In the conditions of virtual reality, a person acquires a greater degree of freedom, and here it is necessary to note a new trend – the so-called interactivity of art. The interactivity of art is preserved and reproduced in many variations, invariably expanding the scope of such practices – it goes beyond the creative process itself, is transferred to the recipient. From a passive consumer of creative industries 'products – from a spectator, a listener, i.e. from a «pure» recipient, he turns into an active accomplice, an actor. And this complicity from the episodic becomes a constant factor – the activity of the recipient, his interactivity forms the modern trend of the media world. Now we are talking not only about the passive absorption of illusions: in the conditions of a post-industrial society, the subject gets the opportunity to independently «invent» his own media reality, choosing the closest, mastered by him, or simply available virtual niches.

The new discourse gets the widest opportunities for implementation on the Internet: the user, having gained access to the creation of personal accounts, puts his own creations on public display. The number of «likes» determines his further «creative» fate, the recognition of the mass audience. It is necessary to recognize that the new possibilities of screen technology enrich the palette of artistic practices, but do they

serve to create masterpieces: one of the most important questions of the aesthetic sphere is» is what was born in the multimedia environment art?»

The virtual world to a certain extent deforms the real one, eliminating strict criteria: the classic personalistic criteria are replaced with «street criteria " – the norm becomes a norm reduction, the rejection of the search for aesthetic standards, the activity of cultural management. Anti-aestheticism is gaining significant proportions both on the part of professionals and non-professionals. It is the latter that becomes the object of «serial culture» (J.-P. Sartre), forming the space of «serial existence» of standardized institutions, spreading the effect of the so-called «McDonaldization» (J. Ritzer). It is obvious that the reference of certain phenomena of modern art in this case is determined not by artistic value, but by other criteria.

The evolution of artistic structures, as a rule, resonates with the «mainstream» of transformational flows – art follows time, reflecting the deep transformations of archetypal structures, mediating the everyday narrative as semantic dominants. It focuses, makes visible the processes hidden in the depths of the collective unconscious – just as various mythologems do. The archetypal modality is sublimated and visualized by the expression of the universally human, which is transmitted from generation to generation, since «mythology is a collective, not an individual psyche» – says analytical psychology. [10, p. 221] «Great art has always been fertilized by myths», K. G. Jung wrote at the time. [9, p. 165] Absorbing the unconscious attitudes of the psyche, «the authentic but invisible roots of consciousness, paving the way to archetypes, it ultimately represents the cultural archetype.

Aesthetic transformations affect not only art, but also everyday life. In transitive socio-cultural processes, their own ideologems are generated. As the most important of them, the West proclaims consumption, perceived as a symbol of well-being and prosperity, as an ideal of a decent human existence. To a certain extent, consumption, on which the entire system of Western culture is

based, is a «totally idealistic practice» (J. Baudrillard), [11, p.168] however, it is one of the fundamental foundations of modernity. Dominating among axiological preferences, financial and market operations have a peculiar impact on the aesthetic sphere. Acquiring a symbolic character, they construct a mythological, conditional reality, values that have the meaning of a certain cultural standard. The role of moderator belongs to advertising, which is rapidly developing, while simultaneously expanding the aesthetic space, adding the aesthetics of advertising to it. Advertising attractiveness and its temptation dictate the «strategy of desire», mediating the everyday behavior of the masses. By approving and sanctioning certain consumption patterns, advertising aestheticization claims to guide everyday life.

Practices, including artistic ones, always depend on the context, they are determined through interaction with the material-subject and socio-cultural environment. For the present time, their peculiar backward movement is characteristic. After leaving the center, various artistic practices drift towards the periphery, initiating a return to the creative laboratory of pragmatic characteristics that took place in archaic, pre-industrial times. Once they served a variety of cults, including religious ones, now they are actively used in so-called humanitarian technologies, such as PR technologies, in fashion, in the modeling business, in mass communications, in design, since one of the main areas of their use is production.

Business needs a stable, stable, maximally increasing demand that creates dynamic growth rates, profits, and investments. A sales market is required, and the market is a consumer who needs to be provoked to buy, «forced» to buy, and therefore psychological influence is necessary. Mechanisms are being formed aimed at unwinding the consumption race. Among them – prestige, success, reduced to the principle- " consume more and better!». To achieve this goal, a different, not classical, supposedly «outdated» aesthetics of «goodness and beauty» is required, but the aesthetics of representation. Symbolic exchange has no limits,

as it focuses on external, ostentatious nominations, maintaining the image and decor. They are dictated by fashion and advertising, which determine consumer motivations – most of the needs are formed under their influence. Suggestion and manipulation, including aesthetic, determine the essence of the process: «the commodity is this illusion, in fact real, and the performance is its universal manifestation» in the modern world, in the» society of the spectacle», as Guy Debord calls it. [12, p. 50]

It can be confidently stated that the reference of certain phenomena of modern art is determined in our time not by their artistic value, but only by their presence in the mass media space. This trend, however, does not belong to our century, it became widespread in the XX century. One of the most characteristic examples here is the style (art) of art brut, which is a kind of eclectic set of Dadaism, surrealism, primitivism, including also children's drawing and the work of the mentally ill. The term was introduced by J. Dubuffet, its founder himself, describing his own work as spontaneous, called it art without a name. Quite a lot is known about J. Dubuffe, but the artist's personality and his works cannot give an answer to the riddle of his stunning success, and a biography can take only two lines: Jean Dubuffet (Jean) (1901–1985), a French artist and art theorist, the founder of the art brut style. Scandalous exhibitions, scandalous fame, and at the end of his life-one of the most famous artists whose works are considered classics of the avant-garde and are exhibited in the largest museums in the world, such as the Museum of Modern Art in Paris, the Museum of Modern Art in New York, the National Gallery in Berlin.

Dubuffet worked in a «naive manner»: if you get away from euphemisms and reveal the creative process, it means that the paints were simply replaced with a mixture of gypsum, lime and cement and the artist smeared this «dough» on the canvas. The technique was called «hautes pates» – «raised dough». Such a technique was extremely impressive to the audience, but not by the art of the master, but by the material itself. Later, the artist

became interested in another «technique» – spontaneous and unconscious drawing with ballpoint pens. These bizarre, ornate drawings received from the author the untranslatable name «hourloupe». Based on this technique, he creates a number of monumental-decorative and architectural works on their basis, giving the stingy graphisms volume and scale.

J. Dubuffet also remained in history as a theorist «of art, in fact, denying it: speaking about this «theory», it is apparently necessary to use quotation marks. He wrote several works in which he outlined his concept of creativity: in it he insisted on the need to overcome the «suffocating culture» – this is the title of his book, where he rejected not only all institutionalized art, but also all existing culture, denied aesthetics, claiming that "the very concept of beauty is hopelessly mistaken». [13] The» creators «of crude art, both in the past and in the present, did not obey cultural norms and rules, and were almost always marginals. J. Dubuffet collected a collection of works by patients of psychiatric clinics and prison inmates, since he a priori assumed that it was these people who most had the "naked subconscious» necessary for the artist. In Switzerland, there is currently a «Museum of Art Brut», which houses a collection of paintings and sculptures collected by him – the authors mostly belong to this particular contingent. Art brut museums or collections are also available in Bern, Vienna, Heidelberg, Chicago – the list is far from complete.

Art brut has become extremely popular, many Western art historians have been engaged in the study of the style, an extensive literature is devoted to it. All this is true, but the fashionable kitsch style has no direct relation to artistic creativity, especially since art brut, using the primitive as its initial basis, often simply speculates and parasitizes on it. His artifacts, like the artifacts of most «actual» arts, can only be defined as «facts», despite the arguments of receptive aesthetics. This is what happens in most cases: «modern art is mainly addressed to insiders, and their circle is narrowing. In some cases, it is

available only to the artist and his curator». [14] In search of the desired freedom, «free art» loses its aesthetic content – many types of modern creative practices can be interpreted in this regard as a counter-type of artistic creativity that destroys art with its own freedom, finally found.

The multiplicity of worlds and the multiplicity of truths created in the media space allow us to evaluate the basic postulates of classical aesthetics as just a special case in the centuries-old history of art. Indeed, historical retrospect does not confirm the universal axiomatics of the Ancient-Winkelmann, Hegelian-Kantian tradition. Utilitarianism, engagement, «profanity» of artistic skill do not cancel its creative potentials, as well as the unconditional requirement for the presence of the necessary talents. As for the creative element of a genius, the very living environment, immersion in it can serve as the best nutritious soil for him.

Simultaneously with the growth of opportunities for virtual acquaintance with art, however, the need for direct contact with genuine values is growing in society. Media broadcasting, reproduction, video art replace the need for a person's physical presence at a concert, at an exhibition, in a museum, but visiting «cultural events» is a significant social ritual, and it is unlikely that it will be forgotten in the near future. In addition, a concert, a theater, a museum creates a certain aesthetic aura, an aura of aesthetic well-being» (V. Turchin), serve as a source of aesthetic pleasure, which video reviews are hardly able to replace. The era of the «end of history», while still timidly, began to look through its revival, especially since the «longing for history» is a characteristic of postmodernity as the culture of forgery, copies that goes into the past.

It is quite likely that postmodernism may not «detect» the «tendency to result in a full-scale transition era», similar in depth to the historical full-scale transition epochs of the early Middle Ages and the Renaissance. It is possible that it is approaching its historical end, as fatigue comes from the bad and endless

uncertainty. Perhaps the circle will close, and in the near future some other patterns will take the place of stochastic pulsations. Currently, the society is returning to authenticity, to universally recognized masterpieces, as evidenced by the enormous popularity of exhibitions of old masters, filled halls of conservatories, drama theaters, opera and ballet theaters that give classical productions.

Of course, in the XXI century, technologies related to the reception and transmission of information will continue to develop. Interactive and virtual forms will progress, contributing to the creation of artistic artifacts based on technological innovations. Huizinga once stated that a decisive separation of views on the beautiful in life occurred between the Renaissance and the New Time, «...where art and life begin to depart from each other, where art begins to be enjoyed no longer directly in the course of life itself, ... but in isolation from life, when art is treated as something worthy of the highest worship...». [16, p. 42] This period is obviously coming to its end now: art and life are destined to reconnect in the foreseeable future. Perhaps art will have to turn into a special «craft», as it was in the days of classical Antiquity? In this context, the old slogan – «art belongs to the people» will be able to be filled with a new meaning.

References

1. *McLuhan, M.* The Medium is the Massage: An Inventory of Effects / Information Society: Sb. M.: AST, 2004. In Russian.
2. *Heidegger, M.* Being and Time. Kharkov: Folio, 2003. In Russian.
3. *Luman, N.* Reality of Mass media. Moscow: Praxis, 2005. In Russian.
4. Walden University. Pros and cons of Mass media/ Mass Media Research Programs. (2020) URL: <https://www.waldenu.edu/online-bachelors-programs/bs-in-communication/resource/the-pros-and-cons-of-mass-media> [Electronic resource] (accessed: 27.08.2020).
5. *Krakauer, Z.* The Nature of the Film. Rehabilitation of Physical Reality. Moscow: Art, 1974. In Russian.
6. *Kuznetsov, M.M.* Virtual Reality: a Glance from the Point of View of a Philosopher // Virtual Reality: Philosophical and Psychological Problems / Edited by N. A. Nosov. M., 1997. In Russian.

7. *Woodford, K.* Virtual Reality. 2020 // URL: <https://www.explainthatstuff.com/virtualreality.html> (date of reference: 12.03.2021).
8. *Jung, K.G.* Present and future. Moscow: Martis, 1995. In Russian.
9. *Jung, K.G.* The Structure of the Psyche and Archetypes. Moscow: Academic Project, 2007. In Russian.
10. *Baudrillard, J.* The System of Things. Moscow: Rudomino, 1995. In Russian.
11. *Debor G.* Society of the Spectacle. Moscow: Desolator. 2014. In Russian.
12. *Dubuffet, J.* Asphyxiating Culture and other Writings. New York: Four Walls Eight Windows, 1986. *J. Dubuffet L'art brut préféré aux arts culturels [1949]* // Jean Dubuffet J. Prospectus et tous écrits suivants, Tome I, II, Paris 1967; Tome III, IV, Gallimard: Paris 1995.
13. Ar-brut as a blow to the solar plexus // <http://www.yandex.ru/kalidor.net/ar-brut> (accessed 28. 11. 2020).
14. *Huizinga, Y.* Autumn of the Middle Ages. Moscow: Science, 1988. In Russian.

X&∞



ГАЛИНА КОЛОМИЕЦ¹

ЖАК МАРИТЕН: «MOUSIKĒ» В ПОЭТИЧЕСКОЙ ИНТУИЦИИ И ПОЭЗИИ

Абстракт

Статья представляет собой рассмотрение музыки во взглядах религиозного философа Жака Маритена, переосмысливающего платоновское «mousikē» в аспекте своей идеи поэтической (творческой, интеллектуальной) интуиции, имеющей место в предсознательном творческом «Я». Бытие музыки в поэтической интуиции Маритена согласуется с авторской «концепцией ценности музыки как субстанции и способа ценностного взаимодействия человека с миром». Музыкальное в религиозном смысле как субстанциальное «беззвучное», детерминирующее предсознательную жизнь интеллекта в маритеновской интерпретации нашло отражение в понятиях «мелодия», «музыкальное потрясение», «музыка интуитивных импульсов». При этом не логос, а эстезис, на взгляд автора статьи, интересует Маритена, когда посредством «интериоризации музыки» как бы воскрешается чувственное начало, осуществляется самовыражение в искусстве, которое не есть самовыражение поэта, но обнаружение через поэта, художника глубинного «mousikē» творческой интуиции.

¹ Галина Коломиец — доктор философских наук, профессор, Оренбургский государственный университет, Россия.

Ключевые слова

Жак Маритен, поэтическая интуиция, музыка, эстетика.

Обращаясь к работам современного французского философа-томиста Ж. Маритена, я обнаружила в его концепции поэтической интуиции роль субстанциального «музыкального» в предсознательном творческом «Я». Это соответствует моему исследованию «музыки как субстанция и способа ценностного взаимодействия человека с миром».¹ Во-первых, музыка больше, чем вид искусства — она есть субстанция. Ссылаясь на Бозция, средневековую эстетику, философию музыки А. Ф. Лосева, где музыка есть движение, ритм в самом космогоническом смысле, можно говорить о музыкальном субстанциональном бытии в высшем первоначале, и об эманации музыки, ее присутствии в человеческой душе, претворенной в музыку-искусстве. Я бы сказала, что мы живем в мире музыки и музыка живет в каждом из нас. Это не только подражание природе и слышание голосов природы, но это и внутренняя психологическая жизнь. Психологическая сторона внутренней музыки, проникающей в искусство, в живопись и особенно в поэзию как раз интересовала Маритена как религиозного философа, для которого подлинная истина есть экзистенциальное христианство, и

Художник, творя некую новую реальность в существовании, иллюминирует трансцендентную и трансцендентальную реальность... своей интуицией... Творец, воспаряя над явлениями, устремляется на крыльях интуиции прямо к Бытию...»²

¹ См.: *Коломиец, Г. Г.* Ценность музыки: философский аспект. М.: ИНФРА-М, 2019. *Коломиец, Г. Г.* Концепция ценности музыки как субстанции и способа ценностного взаимодействия человека с миром. диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук. МГУ им. М. В. Ломоносова. М., 2006.

Весь исторический процесс, по мысли Маритена, и мира и природы, имеющий гуманистический смысл, совершенствуется. Он выдвигал идеалы «интегрального гуманизма», солидарность, христианизацию всех областей духовной культуры, сближение религий и др.³ Испытав влияние Бергсона, Маритен был не согласен с его непредсказуемостью становления, с «принципиальной непредсказуемостью каждого момента существования универсума».⁴ По Маритену, постижение бытия, божественного провидения возможно благодаря «интеллектуальной», «поэтической», «творческой» интуиции.

В труде «Творческая интуиция в искусстве и поэзии» Маритен указывает, что понятия «искусство», «поэзия» он трактует широко, это то, что у Платона называется «музыка» (*mousikè*). Источник искусства и поэзии существует в допонятийной жизни интеллекта (*intelligence*), т.е. разума (*raison*) как способности человеческой души. В глубинах интеллекта таится нерациональное начало искусства, а «музыка, наверное, самое значительное из всех искусств», пишет Маритен. Здесь он согласуется со схоластикой, к примеру, теолог Беда Достопочтенный писал, что «среди семи свободных искусств музыка занимает первое место, ничто не пребывает без неё».⁵

Рассматривая предсознательную жизнь интеллекта как основу для человеческой деятельности, Маритен, отмечая два рода

² *Маритен, Ж.* Предисловие к книге «Леон Блуа. Пилигрим Абсолюта» / Пер. С. А. Дзикевича // Современная и западно-европейская и американская эстетика. Под ред. Е. Г. Яковлева. М.: Книжный дом «Университет», 2002. С. 140.

³ *Губман, Б. Л.* Маритен // Современная западная философия. Изд. второе, перераб. и доп. / Сост. и отв. ред.: В. С. Малахов, В. П. Филатов. М.: Остожье, 2000. С. 243–244.

⁴ *Маритен, Ж.* Метафизика Бергсона // От Бергсона к Фоме Аквинскому. Очерки метафизики и этики / Пер. с франц. М.: Институт философии, теологии и истории Св. Фомы, 2006. С. 36.

бессознательного — духа и плоти (инстинкты) — называет духовное бессознательное как первородное «музыкальным» (*mousikē*), а плотское — «глухим». «Музыкальное» здесь имеет религиозный смысл, поскольку пробуждает в нас присутствующий Просветляющий Интеллект, согласно Св. Фомы Музыка подспудно присутствует в рассуждениях Маритена, когда он выделяет понятия «поэтический опыт» или «поэтический смысл» и явно, когда он представляет «Интерииоризацию музыки» в контексте своей концептуализации поэтической, творческой интуиции.

Отметим, что маритеновское понятие «поэтический опыт», то же, что и «поэтическое переживание», связано с психикой и обозначает невыразимое словами, неопределенное эмоционально-ускользающее состояние души, захваченное «поэтической интуицией». Причем, у музыканта этот опыт, по словам Маритена, более свободен, чем у поэта, согласно мысли Св. Фомы, «где кончаются слова, там начинается песнь». Почвой для внутреннего опыта музыканта, живописца, поэта служат собственные впечатления от всего, что происходит в мире, политике, литературе, людской жизни, личное и сверхличное, переработанное в сознании. Он подчеркивает субстанциальность и онтологическую значимость «мелодии» в её подлинной ценности истины, поскольку именно мелодия указывает на психологическое состояние. Поэтическое переживание, оно же поэтический опыт «представляет собой род естественного созерцания, смутного и аффективного»,⁶ предполагает обостренную восприимчивость, включает Маритен. Музыка имеет место и в другом понятии Маритена, «поэтический смысл», в состав которого, помимо рассудочной компоненты

⁵ Цит.: *Коломиец, Г. Г.* Ценность музыки: философский аспект. М.: ИНФРА-М, 2019. С. 95.

⁶ *Маритен, Ж.* Творческая интуиция в искусстве и поэзии. М.: РОССПЭН, 2004. С. 235.

в виде слов, несущих понятия и образы, входит значение музыкальных соотношений между словами.

В главе «Интерииоризация музыки» Маритен уточняет, что слово «музыка» указывает на два существенно различных рода музыки: музыки интуитивных импульсов (беззвучных, в глубине души, заметим, как то музыкально-субстанциональное, что связывает нас с Бытием) и музыка слов, изливающаяся из души вовне. В этой связи показательно название первого раздела «Поэтическая интуиция и начало безмолвного музыкального потрясения». Маритен пишет, что до начала всякой созидательной деятельности является «нечто вроде музыкального потрясения», «неоформившаяся песнь, бессловесная и беззвучная, внятная одному лишь сердцу»,¹ когда поэтический опыт устремлён к выражению. При этом Маритен подчеркивает, что он различает музыкальность слов и глубинное «музыкальное потрясение», исходящее их поэтической интуиции и предшествующее музыкальности слов.

Маритен от «безмолвного музыкального потрясения» переходит к рассмотрению понятия «музыки интуитивных импульсов». Интуитивный импульс, одновременно эмоциональный и образный, исходящий из света Просветляющего Интеллекта. Музыка, по его словам, на первой стадии выражения, когда интуитивный импульс посылает еще беззвучные ритмические и гармонические соотношения есть возможность выразить вовне ритмы образов. Значение такой музыки не звуковое, а чувственное, т.е. музыка, рожденная в душе поэта должна быть сходной музыке, пробуждающейся в глубине нашей собственной души, другими словами, музыкально-интуитивный импульс в искусстве должен найти отклик у воспринимающих. Таким образом, первая стадия поэтического выражения осуществляется посредством музыки интуитивных импульсов. На второй стадии поэтического выражения, вслушиваясь в музыку интуитивных

¹ Там же. С. 291.

импульсов в спонтанном потоке и прислушиваясь к поэтической (творческой) интуиции, интеллект делает выбор и творит.

Важным представляется то, что в поле зрения Маритена в связи с интериоризацией музыки является восприятие стихотворений реципиентами. Поскольку музыка обнаруживается в поэтической интуиции, постольку она необходима в поэзии, стихах, которые по Маритену, являются передачей некоего сообщения читателям или слушателям поэзии. При этом философ замечает, что стихотворение есть цель в высшем смысле как цель создания порождаемого в прекрасном, а не средство сообщений о переживании поэтов. Реципиенту следует знать, что поэтами рождаются, а не становятся, и что причина творчества поэта заключается в необходимости. Поэт творит не для того, чтобы поняли его переживания, а по причине совершающейся поэтической интуиции, которую он желает или вынужден донести до реципиентов. Причем, донести не ту поэтическую интуицию, которая таилась в душе поэта, а донести «как познавательную интуицию одновременно и субъективности поэта, и какого-то проблеска реальности, в котором отражается мир»,¹ т.е. в смысле восприятия реципиентами. Хорошее произведение, доставляющее удовольствие содержит онтологическую тайну, оно сообщает интуицию в момент перехода от творческой интуиции к воспринимающей интуиции. Великое произведение самодостаточно, живет своей самостоятельной жизнью, глубинное содержание которого вычитывается реципиентами в многогранно. И мы должны вслушиваться, как в музыку, во внутренне звучание произведения, в его сообщенный поэтический смысл. Совершается познание через интенциональную эмоцию. Маритен соглашается с С. Э. М. Джоадом,² что при восприятии великого произведения мы «оказываемся там, мы испытываем... чувство освобожденности от житейской суеты,

¹ Там же. С. 297.

² Джоад, С.Э.М. (Joan, C.E.M., 1891 – 1953) – британский философ, про-

которое признается характерной чертой эстетического переживания».³

Сравнивая классическую поэзию и современную, Маритен считает, что способ, каким происходит сообщение поэтической поэзии и способ, каким происходит интериоризация музыки в современной поэзии, значительно различаются, где принципом различия выступает музыка интуитивных импульсов. В классической поэзии сильнее действует музыка слов, а в современной поэзии существенным фактором свободы творения является внутренняя неслышная музыка интуитивных импульсов: «Музыка слов, по-прежнему необходимая, уступает место другой музыке, более сокровенной. Музыка возвращается в свои глубины»,⁴ и музыка интуитивных импульсов свободнее переходит в словесное выражение. Осуществляется свобода не от привычных правил, а освобождение от предустановленного образца. Современная поэзия ориентируется на правила «верности слуха», музыкально-гармонического соответствия каждого слова, каждой ритмической группы. Вместе с тем современная поэзия, подобно тому, как в музыке действует закон числа, гармонии, не сводится к поэзии чувств, аффектов, а требует в поэтическом выражении большой работы интеллекта, знаний, богатство мысли. Сравнения с музыкой имеют место в последней главе, посвященной трем явлениям (èpiphanies) творческой, поэтической интуиции, выделенными Маритеном: 1) поэтический смысл, или внутренняя мелодия; 2) действие и тема; 3) число, или гармоническая структура.⁵ Философ утверждает субстанциональную ценность произведений искусства благодаря тому, что эти три

фессор, оставивший академическую карьеру ради роли телеведущего, популярно излагал различные философские идеи в весьма провокативном шоу *The Brains Trust*, приобрел в этом качестве значительную популярность. — *AU*.

³ Там же. С. 298.

⁴ Там же. С.307.

явления, по словам Маритена соотносятся с тремя свойствами высшей красоты: сиянием или ясностью (1), целостностью (2), гармонией (3).

В заключение, подчеркнем, что задачей данной статьи было выявление значимости «mousikè», музыки в осмыслении поэтической интуиции и в частности, современной поэзии.

Ссылки

1. Губман, Б. Л. Маритен // Современная западная философия. Издание второе изд, перераб и доп. Сост. и отв. ред.: В. С. Малахов, В. П. Филатов. М.: Остожье, 2000. С. 243–244.
2. Коломиец, Г. Г. Концепция ценности музыки как субстанции и способа ценностного взаимодействия человека с миром. диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук. МГУ им. М. В. Ломоносова. Москва, 2006.
3. Коломиец, Г. Г. Ценность музыки: философский аспект. Москва: ИНФРА-М, 2019.
4. Маритен, Ж. Предисловие к книге «Леон Блуа. Пилигрим Абсолюта» / Пер. С. А. Дзиковича // Современная западно-европейская и американская эстетика / Под ред. Е. Г. Яковлева. М.: Книжный дом «Университет», 2002. С.138–158.
5. Маритен, Ж. Метафизика Бергсона. От Бергсона к Фоме Аквинскому. Очерки метафизики и этики / Пер. с франц. М.: Институт философии, теологии и истории Св. Фомы, 2006. С. 9–38.
6. Маритен, Ж. Творческая интуиция в искусстве и поэзии. М.: РОС-СПЭН, 2004.

⁵ Там же. С. 354.

GALINA KOLOMIETS¹

JACQUES MARITAIN: «MOUSIKĚ» IN POETIC INTUITION AND POETRY

Abstract

The article is an examination of music in the views of the religious philosopher Jacques Maritain, who reinterprets the Platonic «mousikē» in the aspect of his idea of poetic (creative, intellectual) intuition, which takes place in the preconscious creative «self». the substance and the way of human value interaction with the world». Musical in the religious sense as a substantial «soundless» determining the preconscious life of the intellect in Maritain's interpretation was reflected in the concepts of «melody», «musical shock», «music of intuitive impulses.» At the same time, not logos, but aesthesis, in the opinion of the author of the article, is of interest to Maritain, when through the «interiorization of music» the sensual principle is somehow resurrected, self-expression in art is carried out, which is not the self-expression of the poet, but through the poet, the artist, the deep «mousikē» of the creative intuition.

Key words: Jacques Maritain, poetic intuition, music, aesthetics.

Key words

Jacques Maritain, poetic intuition, music, aesthetics.

Turning to the works of the French contemporary thomist philosopher J. Maritain, I discovered in his concept of poetic intuition the role of the substantial «musical» in the preconscious creative «self». This corresponds to my study of «music as

¹ Galina Kolomiets – Doctor of Philosophy, Professor, Orenburg State University, Russia.

a substance and a way of human value interaction with the world».¹ First, music is more than an art form – it is a substance. Referring to Boethius, medieval aesthetics, philosophy of music by A.F. Losev, where music is movement, rhythm in the most cosmogonic sense, we can talk about musical substantial being in the highest origin, and about the emanation of music, its presence in the human soul, transformed into music -art. I would say that we live in the world of music and music lives in each of us. This is not only imitation of nature and hearing the voices of nature, but also an inner psychological life. The psychological side of inner music, penetrating art, painting, and especially poetry, was precisely what interested Maritain as a religious philosopher, for whom true truth is existential Christianity, and

The artist, creating a new reality in existence, illuminates the transcendent and transcendental reality... with his intuition... The Creator, soaring above phenomena, rushes on the wings of intuition straight to Being...²

The entire historical process, according to Maritain's thought, of the world and nature, which has a humanistic meaning, is being improved. He put forward the ideals of «integral humanism», solidarity, Christianization of all areas of spiritual culture, rapprochement of religions, etc.³ Having experienced the influence of Bergson, Maritain did not agree with his unpredictability of formation, with «the fundamental unpredictability of every moment of the existence of the

¹ See: *Kolomiets, G.G. The Conception of Music Value as Substance and as a Way of Value Interaction between a Person and the World [Dissertation]. Moscow State University Lomonosov: 2006. In Russian. Kolomiets, G.G. Value of Music: Philosophical Aspect. Moscow: INFRA-M 2019. In Russian.*

² *Maritain, J. Preface to the book «Leon Blois. The Pilgrim of the Absolute» / Translated by S.A. Dzikovich // Contemporary Western European and American Aesthetics / Ed. by E.G. Yakovlev. M: University Book House, 2002. P. 140. In Russian.*

universe».⁴ According to Maritain, the comprehension of being, divine conduct is possible thanks to «intellectual», «poetic», «creative» intuition.

In his work *Creative Intuition in Art and Poetry* Maritain points out that he interprets the concepts of «art», «poetry» broadly, this is what Plato calls «music» (mousikē). The source of art and poetry exists in the pre-conceptual life of intelligence, i.e. reason (raison) as the ability of the human soul. In the depths of the intellect lies the irrational principle of art, and «music is probably the most significant of all arts», writes Maritain. Here he is consistent with scholasticism, for example, theologian Bede the Venerable wrote that «among the seven liberal arts, music takes the first place, nothing can be without it».⁵

Considering the preconscious life of the intellect as the basis for human activity, Maritain, noting two kinds of the unconscious – spirit and flesh (instincts) – calls the spiritual unconscious as the original «musical» (mousikē), and the carnal – «deaf». «Musical» here has a religious meaning, since it awakens in us the present Illuminating Intelligence, according to St. Thomas Music is latently present in Maritain's reasoning when he singles out the concepts of «poetic experience» or «poetic meaning» and explicitly when he presents «The Interiorization of Music» in the context of his conceptualization of poetic, creative intuition.

³ Gubman, B.L. Maritain // Contemporary Western Philosophy. The second ed., revised and enlarged / Ed.: V.S. Malakhov, V.P. Filatov. Moscow: Ostozhye, 2000. P. 243. In Russian.

⁴ Maritain, J. Metaphysics of Bergson. From Bergson to Thomas Aquinas. Essays on Metaphysics and Ethics / Translated from French. M.: Institute of Philosophy, Theology and History of St. Thomas, 2006. P. 36. In Russian.

⁵ Kolomiets, G.G. Value of Music: Philosophical Aspect. Moscow: INFRA-M 2019. P. 95. In Russian.

Note that Maritain's concept of «poetic experience», the same as «poetic experience», is associated with the psyche and denotes the inexpressible in words, the indefinite emotionally elusive state of the soul, captured by «poetic intuition.» Moreover, the musician's experience, according to Maritain, is freer than that of the poet, citing St. Thomas «where the words end, the song begins». The basis for the inner experience of a musician, painter, poet is his own impressions of everything that happens in the world, politics, literature, human life, personal and super-personal, processed in consciousness. He emphasizes the substantiality and ontological significance of the «melody» in its true value of truth, since it is the melody that indicates the psychological state. Poetic experience, or poetic experience, «is a kind of natural contemplation, vague and affective»,¹ presupposes heightened sensitivity, concludes Maritain. Music also takes place in another concept of Maritain – «poetic meaning» – which, in addition to the rational component in the form of words carrying concepts and images, includes the meaning of musical relationships between words.

In the chapter *Interiorization of Music* Maritain clarifies that the word «music» indicates two essentially different kinds of music: the music of intuitive impulses (soundless, deep in the soul, let us note, as something musical-substantial that connects us with Being) and the music of words, pouring out from the soul outside. In this regard, the title of the first section *Poetic Intuition and the Beginning of a Silent Musical Shock* is indicative. Maritain writes that before the beginning of any creative activity there is «something like a musical shock», «an unformed song, wordless and soundless, intelligible only to the heart»,² when the poetic experience strives for expression. At the same time, Maritain emphasizes that he distinguishes between the musicality of words

¹ *Maritain, J.* Creative Intuition in Art and Poetry. M.: ROSSPEN, 2004. P. 235. In Russian.

and the deep «musical shock» emanating from their poetic intuition and preceding the musicality of words.

Maritain passes from «a silent musical shock» to an examination of the concept of «music of intuitive impulses». An intuitive impulse, both emotional and imaginative, emanating from the light of the Illuminating Intelligence. Music, according to him, at the first stage of expression, when the intuitive impulse sends still soundless rhythmic and harmonic relationships, there is an opportunity to express the rhythms of images outside. The meaning of such music is not sound, but sensual, i.e. the music born in the poet's soul should be similar to the music that awakens in the depths of our own soul, in other words, the musical-intuitive impulse in art should find a response from the perceiving. Thus, the first stage of poetic expression is carried out through the music of intuitive impulses. In the second stage of poetic expression, listening to the music of intuitive impulses in a spontaneous flow and listening to poetic (creative) intuition, the intellect makes choices and creates.

It is important that in the field of view of Maritain in connection with the interiorization of music is the perception of poems by the recipients. Since music is found in poetic intuition, insofar as it is necessary in poetry, poetry, which, according to Maritain, are the transmission of a message to readers or listeners of poetry. At the same time, the philosopher notes that the poem is a goal in the highest sense as the goal of creating what is generated in the beautiful, and not a means of communicating about the experience of poets. The recipient should know that poets are born, not made, and that the reason for the poet's creativity lies in necessity. The poet creates not in order to understand his feelings, but because of the ongoing poetic intuition that he wishes or is forced to convey to the recipients. Moreover, to convey not the poetic intuition that lurked

² Ibid. P. 291.

in the poet's soul, but to convey «as a cognitive intuition at the same time the subjectivity of the poet, and some kind of glimpse of reality in which the world is reflected», i.e.¹ in the sense of perception by recipients. A good work that gives pleasure contains an ontological secret, it communicates intuition at the moment of transition from creative intuition to perceiving intuition. A great work is self-sufficient, lives its own independent life, the deep content of which is read by the recipients in a multifaceted way. And we must listen attentively, as to music, to the inner sounding of a work, to its communicated poetic meaning. Cognition is accomplished through intentional emotion. Maritain agrees with C.E.M. Joad,² that when we perceive a great work, we «find ourselves there, we experience... a feeling of liberation from the bustle of life, which is recognized as a characteristic feature of aesthetic experience».³

Comparing classical and modern poetry, Maritain believes that the way in which the message of poetic poetry takes place and the way in which music is interiorized in modern poetry differ significantly, where the principle of difference is the music of intuitive impulses. In classical poetry, the music of words acts more strongly, and in modern poetry, an essential factor in the freedom of creation is the inner inaudible music of intuitive impulses: «The music of words, which is still necessary, is giving way to other music, more intimate. Music returns to its depths»,⁴ and the music of intuitive impulses more freely passes into verbal expression. Freedom is exercised not from the usual rules, but

¹ Ibid. P.297.

² Joad, C.E.M. (1891 – 1953) – a British philosopher, professor, who left his academic career for the role of a TV presenter, popularly expounded various philosophical ideas in the very provocative show *The Brains Trust*, gained considerable popularity in this capacity. – AU.

³ Ibid. P. 298.

⁴ Ibid. P. 307.

liberation from a pre-established pattern. Modern poetry is guided by the rules of «fidelity of hearing», musical-harmonic correspondence of each word, each rhythmic group. At the same time, modern poetry, just as the law of number and harmony operates in music, is not reduced to the poetry of feelings, affects, but requires a great deal of work of intellect, knowledge, wealth of thought in poetic expression. Comparisons with music take place in the last chapter, devoted to three phenomena (epiphanies) of creative, poetic intuition, highlighted by Maritain: 1) poetic meaning, or inner melody; 2) action and theme; 3) number, or harmonic structure.¹ The philosopher affirms the substantial value of works of art due to the fact that these three phenomena, according to Maritain, correlate with three properties of the highest beauty: radiance or clarity (1), integrity (2), harmony (3).

In conclusion, we emphasize that the purpose of this article was to identify the significance of «mousikè», music in the understanding of poetic intuition and, in particular, modern poetry.

References

1. *Gubman, B.L.* Maritain // Modern Western Philosophy 6 Dictionary 2nd ed, revised and enlarged. Comp. And otv. ed.: V.S. Malakhov, V.P. Filatv. – M: TON – Ostozhye, 2000. P. 243–244. In Russian.
2. *Maritain, J.* Preface to the edition «Leon Blois. The Pilgrim of the Absolute» / Translated by S.A. Dzikevich // Contemporary Western European and American Aesthetics / Edited by E.G. Yakovlev. M: «University» Book House, 2002. P. 138–158. Ibid. P. 354.
3. *Kolomiets, G.G.* The Conception of Music Value as Substance and as a Way of Value Interaction between a Person and the World [Dissertation]. Moscow State University Lomonosov: 2006. In Russian.
4. *Kolomiets, G.G.* Value of Music: Philosophical Aspect. Moscow: INFRA-M, 2019. In Russian.
5. *Maritain, J.* Metaphysics of Bergson. From Bergson to Thomas Aquinas. Essays on Metaphysics and Ethics / Translated from French.

¹ Ibid. P. 354.

M.: Institute of Philosophy, Theology and History of St. Thomas, 2006.
P. 9–38. In Russian.
6. *Maritain, J.* Creative Intuition in Art and Poetry. M.: ROSSPEN. 2004.
In Russian.

X&∞



ВИКТОР КРУТОУС¹

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

Абстракт

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

Ключевые слова

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

— — —
— — —

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

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

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

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

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

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

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

/.../

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

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

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

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

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

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

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

относительно которых специалисты дают самые разноречивые объяснения и оценки.

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

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

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

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

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

| 2. Искусство: «история одной иллюзии»?

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

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

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

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

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

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

существование аргументов и противоположной направленности.

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

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

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

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

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

3. Искусство / Неискусство. Границы – Взаимопереходы – Пограничье

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ Турчин, В. С. Ук. соч. С. 16.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

² Там же. С. 248–249.

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

4. Проблема специфика. От эстетического опыта к эликсиру художественности

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

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

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

² Столович, Л. Н. Жизнь – творчество – человек. Функции художественной деятельности. М.: Политиздат, 1985. Гл. 1, § 3.

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

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

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

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

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

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

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

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

| 5. *Инверсия: приоритет художественности?*

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

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

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

/.../

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

/.../

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

/.../

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

/.../

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

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

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

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

³ Там же. С.109.

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

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

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

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

⁴ Там же. С.108–109.

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

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

⁷ Там же. С. 101.

⁸ Там же. С. 103.

поиск удовлетворительного решения проблемы эстетического и художественного должен быть продолжен.

| 6. *Классика и/или Нон-классика*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

² Ук. соч. С. 257.

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

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

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

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

² Там же. С. 203.

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

7. *Инновационная художественность как поисковая модель расширенной эстетичности*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Литература

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

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

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

X&∞



ТАТЬЯНА КУЗНЕЦОВА, МАЙЯ РАХИМОВА¹

О СТАНОВЛЕНИИ ПАРАДИГМЫ НАРОДНОСТИ: ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ

Абстракт

Авторами статьи обсуждается проблема становления парадигмы народности как философско-эстетической проблемы. В работе предпринимается попытка характеристики сложных процессов (социальных, культурных, общественных), проходивших в Европе Нового времени. Эти процессы рассматриваются как повлиявшие на становление феноменов «народность», «нация», «популярная» (традиционная) культура. Затрагиваются проблемы формирования «среднего класса», его влияния на традиционную культуру, дихотомии «элитарного – низового», коммерциализации и индустриализации.

Ключевые слова

Парадигма народности, нация, популярная культура, традиционная культура.

Проблема «народного» и связанные с этой проблемой понятия вошли в состав понятий и проблем философской и эстетической мысли относительно недавно. Формирование круга идей,

¹ Татьяна Кузнецова – доктор философских наук, профессор кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, Россия; Майя Рахимова – кандидат философских наук, доцент Южно-Уральского государственного института искусств имени П. И. Чайковского кафедра социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин, Россия.

в рамках которого шло их становление, почти совпадает по времени с периодом утверждения тех форм общения и социальных связей, которые определяют исторический вектор Нового времени и отличают общество Нового и отчасти Новейшего времени от традиционных обществ предшествующих эпох.

В этом смысле «народное» – определение конкретной эпохи, в отличие от таких эстетических категорий, как «прекрасное», «комическое» или «возвышенное», которые не принадлежат какому-то отдельному периоду истории, а представляют собой своего рода универсалии культуры. «Народное» с присущей ему привязкой к определенной эпохе всемирной истории может рассматриваться как модельное понятие, в котором как бы сфокусированы наиболее специфические социокультурные черты эстетического сознания новоевропейского типа, отличавшие его на протяжении, по крайней мере, двух столетий – с середины XVIII вплоть до 80-х годов XX века, когда западная, а чуть позже и российская культура вступает в фазу так называемого постмодерна.

Народность как философско-эстетическая категория, определяющая угол зрения на явления общественной жизни и культуры, и одновременно как ценность (критерий оценки), утверждается в общественном сознании в эпоху Великой французской революции. То есть тогда, когда процесс модернизации принял всемирно-исторический характер и утвердился в качестве магистрального направления мировой истории. Однако интеллектуальные предпосылки и смысловые компоненты этой категории вырабатывались, как много прежде, так и на протяжении всего «века Просвещения», который, как известно, был духовным прологом штурма Бастилии.

Собственно говоря, именно в этом плавильном тигле «новых европейских» событий, реформ, происшествий и вызревала сама идеологема народа как суверенной творческой силы, которая сыграла ведущую роль во всех общественных преобразованиях конца XVIII – начала XX века и без которой, безусловно, невозможно было бы сформулировать проблему народности применительно к культуре.

В раннем английском Просвещении практический мир раннего буржуазного общества присутствует еще в опосредованных формах. Он как бы «зашифрован» в абстрактных персонажах, сочетающих буржуазный принцип общечеловеческого с аристократической идеей «совершенного человека» («джентльмена», «виртуоза» и т.п.). Сохраняется в английском Просвещении конца XVII – начала XVIII века и традиционные подходы к прекрасному (характерно, например, знаменитое учение Шефтсбери о «лестнице красоты», идейно связанной и с античной классикой, и с неоплатонизмом). Однако во французском и немецком Просвещении с середины второй половины XVIII века концептуальные основания эстетического дискурса расширяются за счет несвойственных и даже чуждых эстетической традиции понятий, источником которых является новое понимание человека и истории. Вместе с этим пониманием в философию и эстетику все шире вторгаются конкретные реалии и приметы Нового времени.

В этой связи обращает на себя внимание, прежде всего, модификация традиционной модели эстетической коммуникации. Наряду с кругом «знатоков», «образованным обществом», на которое преимущественно ориентировалось искусство со времен Платона (по крайней мере, это касается «высокого», «ученого» искусства), в суждениях эстетики и художественной критики появляется некая новая «референтная» общность, к которой должно быть адресовано искусство – это «нация».

Уже молодой Вольтер связывает с данным понятием существенные различия во вкусе и направленности эстетического мышления, которые, при всем аристократизме и нормативности его эстетики, он, в сущности, признает как неизбежные и, возможно, даже необходимые (эта необходимость обосновывается, в частности, особенностями быта и языка того или иного народа).

Так, «английская кисть», по мнению Вольтера, ничем не пренебрегает и порою рисует предметы, низменность которых может смутить некоторые другие нации. Англичанам не важно, что сюжет низок, лишь бы он был правдив, тогда как французская

культура, напротив, выше всего ценит изящество, гармонию, «благопристойность действий и стиля».

Конечно, изящный Расин, по мнению Вольтера, в целом «выше» неотесанного «дикаря» Шекспира. Но в искусстве «грубых», не облагороженных куртуазной галантностью народов, можно встретить замечательные по первозданной мощи и выразительности произведения, сила которых для более утонченных наций, возможна, уже не доступна.

«Нация» у Вольтера выступает как своеобразный эстетический субъект. Субъект коллективный, не сводимый к отдельным составляющим его индивидам. Французы (Вольтер отмечает это с горечью) могут увлекаться Шекспиром, а англичане в свою очередь перенимают у них обычаи и моды. Но от этого понятие «английского» и «французского» вкусов не перестает быть реальным. Искусство выступает у Вольтера как достояние наций, а не только отдельных ценителей или их совокупности. В известном смысле, высота художественных достижений определяет достоинство наций. С другой стороны, именно нация создает важнейшие предпосылки художественного творчества и, в конечном счете, формирует особый запрос на искусство.

Аристократический рационализм Вольтера тяготеет к «республике образованных людей». Только в этой «республике» он находится как бы «у себя». Но, утверждая, что «образованные люди» призваны играть особую роль в развитии культуры, Вольтер признает, и то, что в некоторых случаях не «цивилизованность», а именно умение уловить и выразить особенности национального характера и вкуса составляет главный секрет выразительности и притягательности произведения. Правда признание этого у Вольтера чаще допускается как исключение из общего правила. Изящный классицизм французских авторов он принимает и одобряет в целом, тогда, как у Шекспира или Лопе де Вега находит лишь отдельные достойные восхищения сцены, выделяющиеся на общем фоне нагромождения великих страстей, запутанного сценического действия и грубоватой стихии не облагороженного салонным этикетом языка.

Понятие нации как бы объединяло «цивилизованный» и «непросвещенные» слои, хотя при этом «просвещенными» безоговорочно отводилась роль «наставников», а в круг общения с ними обычно допускались лишь те, кто обладал известным благосостоянием и не мог быть причислен к «простой черни». Вместе с понятием нации в эстетику входят вкусы «третьего сословия» с их ориентацией на частную жизнь и безыскусную естественность. Незыблемое со времен античности различие «высокого» и «низкого» теряет свое значение и частично переосмысливается как нравственное различие. В этой ситуации эстетическое сознание постепенно трансформируется в самих своих основах и принципах. Начинается процесс смены парадигмы, кристаллизация нового типа сознания, по-разному идут эти процессы в странах Европы – Франции, Англии, Германии.

Специфическим образом процесс становления парадигмы народности проявился в Британии. В масштабной работе «Popular Culture in Early Modern Europe» английский историк Питер Бёрк¹ отмечает, что в Европе 1500 года популярная культура являлась доминирующей, повсеместно распространенной культурой. Автор уточняет, что под популярной культурой он понимает «культуру обычных, простых людей», культуру «низших» социальных классов. Несмотря на то, что в среде аристократии XIV века существовала отдельная культура «ученых и образованных», или «великая традиция», сама аристократия не игнорировала, а порой даже разделяла «малую традицию» – традиционную культуру основного населения страны.

Данное обстоятельство можно объяснить тем, что социальная и экономическая жизнь средневековой Европы была ориентирована преимущественно на сельское хозяйство, где практически все классы общества жили продуктами земледелия и сельского хозяйства. Материальные ценности и богатства

¹ *Burke, P. Popular Culture in Early Modern Europe. 3rd Edition. London: Routledge, 2009. – AU.*

не играли той роли в экономической жизни средневекового общества, [5, С. 210] которую они будут играть в обществе индустриальном.

С ростом городов экономическая и социальная ситуация кардинальным образом меняется. Характерной особенностью средневековой городской жизни становится появление двух групп населения. К первой относятся бюргеры или члены гильдий, для которых, собственно, и существовали города и которые пытались зафиксировать цены, а также стандарты товарного производства и условия гражданства. Ко второй группе населения следует отнести граждан, занимавшихся международной торговлей. Именно они и сформировали авангард того класса, который впоследствии будет именоваться средним и займет доминирующие позиции в обществе. [5, С. 213]

Итак, две культуры – аристократическая и традиционная – относительно мирно сосуществовали друг с другом вплоть до того момента, когда на политическом горизонте Британии не начала формироваться новая прослойка – так называемый «средний класс» (джентри). Начиная со второй половины XVI века, предприимчивые землевладельцы принимают активно огораживать общинные угодья, чтобы разводить на них овец и торговать шерстью и мясом. В городах развивается мануфактура, укрепляется в правах купечество. Становятся нередкими случаи, когда, приобретая землю, купцы и промышленники покупают вместе с ней и дворянский титул. Следовательно, самостоятельно отчуждают, отделяют себя от неимущих социальных слоев населения. В подобных перипетиях и формируется новая городская буржуазия Британии.

Как считает Питер Бёрк, последующие три столетия становятся свидетелями растущей поляризации между двумя культурами. К 1800 году новая европейская элита приходит к выводу «оставить популярную культуру низшим слоям общества, от которых она (элита) окончательно отделилась в виду глубоких и непримиримых различий в эстетическом и этическом мировоззрении». [3, С. 1] Разрыв между высшими и низшими сосло-

виями Британии породил тогда модное в общественных кругах высказывание о «двух нациях».

Питер Бёрк выделяет два фактора, которые стимулировали изменения в культуре. Во-первых, популярная (традиционная) культура прединдустриального периода была подвергнута внушительной корректировке «сверху», так как пуританское духовенство, равно как и светские деятели эпохи, жаждали кардинальных этических реформ или попросту власти. Во-вторых, в результате проведенных реформ, были сформированы как новое отношение к популярной (традиционной) культуре, так и новый облик данной культуры. Среди принципиально важных преобразований рассматриваемого периода, следует отметить фактор растущей грамотности населения, коммерциализацию общества, формирование городской буржуазии и мелкопоместного дворянства.

Сюда же следует причислить развитие «эстетики нравов», [3, С.1] которая привела к дистанцированию новой элиты от «грубых и неуклюжих» культурных практик, отличающих поведение и манеры низших слоев населения. В качестве примеров, подтверждающих проблему поляризации двух культур, Питер Бёрк приводит ряд исторических исследований о популярной (традиционной) культуре Англии периода XVI – XVIII веков.¹

Так, Кейт Райтсон и Дэвид Левайн фиксируют нарастающую социально – экономическую поляризацию между деревенской элитой и деревенской беднотой Эссекса. В данной местности все чаще заявляют о себе новые разграничения в области образования и религии, в отношениях и манерах поведения. Знатные прихожане, многие из которых входят в пуританскую общину, постепенно отказываются от практик традиционной культуры. Они критикуют ее, пытаются установить новые формы социаль-

¹ В частности, он обращается к работам таких авторов, как Кейт Райтсон, Дэвид Левайн, Роберт Малколмсон, Энтони Флетчер и Джон Стивенсон, Питер Борсай.

ной дисциплины, укрепляющие их собственные позиции в обществе. [7, С. 172,177,181]

Кейт Райтсон отмечает, что в 1680 году бедняки перестают быть просто бедняками, но приобретают отличительный социальный статус, свидетельствующий об их бедности и потому, отделяющий данную прослойку общества от других. Автор отмечает, что в период становления индустриального общества проявления популярной культуры начинают жестко критиковаться представителями новой элиты. Вовлечение нового слоя буржуазии в народные празднества и традиционные религиозные практики считается теперь неприемлемым в виду «непримиримых различий» во вкусовых пристрастиях и уровнях интеллектуального развития. [8, С. 220, 221]

Развивая данную тематику, Роберт Малколмсон заявляет, что именно города, как социокультурные центры, способствовали разрушению сложившейся ранее традиции жизни «на земле». Города заложили и основы социальных, классовых делений внутри общества. Параллельно с развитием стремления отдельных слоев общества подчинять себе остальную часть населения, росла и крепла тенденция отстранения «просвещенного» слоя общества от необразованного, не обладающего эстетически тонким вкусом большинства.

Представители «просвещенного» меньшинства теперь все более враждебно относились к отдельным традиционным «забавам» простолюдинов, в частности, к жестоким видам спорта с участием животных, например, таким как травля собаками привязанного быка¹ и петушиные бои. Чем обосновывалась подобная враждебность элиты по отношению к традиционным «забавам» большинства?

Роберт Малколмсон дает свое объяснение: элита чувствовала угрозу и опасность, исходящую от народных «забав», поскольку понимала, что такие «развлечения» способны стимули-

¹ Популярное в Средние Века зрелище; запрещено в 1835 году.

ровать неуправляемые вспышки массовой агрессии со стороны черни, которые в свою очередь могут привести к масштабным массовым беспорядкам. [4, С. 5, 72, 102, 116, 130 – 131, 136]

Если говорить коротко, то волнение, нервозность и последующее дистанцирование новой элиты объясняются боязнью и нежеланием потерять приобретенные в период социо-экономических перемен блага – новый социальный статус, финансовое благополучие и власть. Чтобы обезопасить себя от возможных вспышек агрессии со стороны малоимущих слоев населения, были предприняты попытки «реформирования» популярной культуры, в частности, в области структурирования и организации досуга. Также была совершена попытка разработки социальной трудовой дисциплины, позволяющей максимально эффективно адаптировать население к условиям индустриального производства.

Исследователи Энтони Флетчер и Джон Стивенсон отмечают, что в результате дистанцирования джентри от бедных социальных классов, определилась серия отличий, направленных на подчеркивание социального и эстетико-культурного превосходства одного класса над другим. Чтобы обозначить разницу в менталитетах, было важно добиться отличий в манерах говорения, ношения одежды, правил поведения в обществе, в сфере проведения досуга, в области литературных запросов. [6, С. 3,10]

Новая аристократия желала иметь поместья и дворцы, ни в чем не уступающие старой потомственной аристократии. [1, С. 285]

Эти притязания нуворишей привели к тому, что их замки были очень сложными по силуэту и плану, слишком напоминали пышную театральную композицию, а в некоторых случаях (замок Ситон Делаваль, Нортамберленд) столь явно тяготели к готике, что напоминали средневековые замки.

Надо заметить, что эти изошренные замки мало подходили для английского климата: жить в них было неудобно, так как зачастую они состояли из одних парадных залов (Чизик – хауз),

но обращение к эстетике средневековья станет специфической чертой английского искусства периода упрочения индустриальной культуры.

Мы видим, что долго время культура прединдустриальной Британии разделялась на высокую (аристократическую) и низкую (традиционную или популярную) культуру. Противостояния между двумя культурами не наблюдалось. Доминирующей культурой признавалась культура популярная (традиционная).

По ходу исторического и социального развития Британии, положение популярной культуры в обществе изменилось, поскольку к власти пришла новая элита, выросшая из низовой социокультурной среды, не являющаяся носителем аристократической культуры по крови, но всячески стремящаяся быть в ряду социальных и культурных верхов общества.

Активно формирующийся средний класс (городская буржуазия) не принимал установок и обычаев популярной (традиционной) культуры по нескольким причинам. Первая причина в том, что буржуазная элита стремилась во всем походить на аристократическую элиту: ей была нужна такая культура, которая отличала бы ее от культуры – прародительницы, то есть популярной культуры. Для того чтобы дистанцировать себя от своего же прошлого, новая элита сознательно подчеркивала неприятие установок популярной культуры, свое отличие от носителей данной формы культуры. Постепенно, не без усилий представителей среднего класса, закладывалось дихотомическое разделение на высокую и низкую культуру.

Вторая же причина заключается в том, что буржуазная элита стремилась охранить свое материальное благополучие от возможных посягательств со стороны необразованного большинства. В связи с этим, предпринимались попытки реформирования установок, традиций и обычаев популярной культуры. Так, некоторые из ранее принимаемых народных забав и игр, особенно зрелищных, объявлялись запрещенными, другие же проявления популярной культуры, наоборот, усиленно поощрялись и спонсировались.

Как правило, к «полезным» играм популярной культуры относили «миролюбивые» празднества, воскресные слушания проповедей и семейные чтения Библии. Постепенно в общественной среде складывался и определенный стереотип восприятия артефактов популярной (традиционной) культуры, благодаря чему формировалась социокультурная лакуна между двумя традициями. Однако уже в первой половине XIX столетия разрыв между двумя «нациями» стал настолько большим, что элита почувствовала необходимость заново «открыть» для себя популярную (традиционную) культуру.

В этой связи были предприняты попытки хроникализации и коллекционирования популярного творчества (песен, сказаний, торжеств), но проблема заключалась в том, что данные артефакты художественной культуры принадлежали уже другому миру, тотально далекому культуре элиты.

Как следует, влияние «среднего класса» на формирование срединной прослойки культуры велико. Причины зачастую были прагматическими или экзистенциальными, но это лишь стимулировало формирование парадигмы «народности» как влиятельной индустриально – ориентированной парадигмы, постоянной, а не временной величины.

Связанная со становлением «среднего класса» коммерциализация общества, открывала новые горизонты взаимодействия с другими формами культуры. Она сделала доступными для пользования те виды деятельности, в частности, досуговые, которые ранее были за пределами досягаемости. Так, сфера издательской и публицистической деятельности претерпела значительные изменения, которые впоследствии способствовали формированию феномена массового читателя.

В этот период печатаются в больших количествах газеты, популярные романы, сказки, баллады; в библиотеках появляются первые абонементы. В период с XVIII по XIX век активно развиваются и становятся элементами индустрии развлечений провинциальный театр и зрелищные виды спорта (конные бега, бокс, крикет). И это несмотря на то, что со стороны элиты были

предприняты отдельные усилия для сохранения театра и конных бегов в качестве исконно элитарных форм досуга.

Другое дело, — Германия. В социальную философию немецкого Просвещения, которое было глубоко не столь революционным, но зато и не столь политизированным, как французское и английское, понятие нации и связанные с этим размышления о народности, вошли в первую очередь под влиянием наиболее демократического крыла общественной мысли, в особенности, — Дидро.

Однако на немецкой почве разговоры о народности, традиционной культуре и о нации с самого начала попадали в иной, более сложный, чем изначально, смысловой контекст.

Его определяла как специфика духовной традиции (если и романтических стран, включая и Францию, ренессансные тенденции преобладали над Реформацией, то в Германии соотношение было, скорее, обратным), так и то обстоятельство, что в немецком языке содержание идеи нации частично перекрывалось другим понятием — «народ» (volk).

Собственно говоря, понятие концептуальная пара «нация-народ» существовала и во французской интеллектуальной традиции. Но там его смысл был несколько иной. Вначале «народ» (peuple) — это просто все те, кто не имел дворянского звания. Позже, в знаменитой «Энциклопедии» констатируется, что банкиры, юристы, литераторы по своему реальному положению и образу жизни отошли от народа, который теперь состоит лишь из крестьян и рабочих.

Таким образом, «peuple» — это просто некоторая часть нации, заданная через существующие социальные различия. В отличие от этого, volk — субстанциальная, в истоках своих природная общность, объединяемая общей судьбой. Народ в известных условиях может стать и становится нацией, но внутренние социальные различия здесь не столь существенны, на первый план выступает общность языка и духовного склада.

Если понятие нации для Франции и Британии постепенно приобретало смысл совокупности индивидов, объединенных

в гражданское общество, то *volk* для Германии — проходящий различные фазы развития коллективный организм, сущность которого получает порой мистическое толкование.

Использование термина *volk* как социально-философского понятия в рамках Просвещения было бы невозможно без той реабилитации «естественной», «природной» жизни (а, следовательно, и «естественных» связей между людьми), которую осуществил Руссо. Но все же он лишь подготовил это использование, сделал его концептуально возможным.

Решающую же роль в формировании специфической категориальной связки *nation — volk* сыграли специфические духовные интенции нероманской Европы, отразившиеся и в особенностях немецкой культуры. При всей общности идеологических посылок Просвещения и тенденции его развития, «природное» имело в Германии, а также в Англии, России и Польше, заметно больше значения, чем во Франции, где искусственная благопристойность классицизма утвердилась уже как национальная традиция.

В социальной философии и эстетике французского Просвещения отношения «нация — художник — искусство» рассматривается преимущественно в плане синхронии. В немецкой философии данные отношения становятся как бы субстанциально историческими, обретают глубинное временное измерение, вне которого вообще не могут быть поняты. При этом формируется особый подход к истории.

При таком осмыслении проблемы она стала приобретать совершенно новые очертания. Прежде «нации» как согражданству могли быть присуще лишь роли коллективного носителя вкуса и воспринимающей аудитории (публики), теперь же «народ» выступает субъектом культуры, а стало быть, и творчества.

Различие между «образованным сословием» и остальными социальными слоями хотя и не исчезает, но теряет характер резкого ценностного противопоставления: «образованное сословие» — не противоположность народу, а его активная часть, возникающая на определенном этапе его истории и наследую-

щая его традиции, хотя и на новой, просветленной разумом, основе.

При этом различные проявления умственной, нравственной и эмоциональной жизни данного народа, вне зависимости, от того, насколько применимы к ним критерии «просвещенности» и «цивилизованности» обретают субстанциальную внутреннюю связь.

Интеллектуальные предпосылки такой постановки вопроса можно найти уже в «общей теории нации» Дж. Вико. Но решающее значение для ее формирования имели работы Г. Э. Лессинга и в еще большей мере И. Г. Гердера. Многие идеи последнего нашли практическое выражение в творческой программе возглавляемого И. Гете литературного движения и общественного движения «Буря и натиск».

Философия истории Гердера проникнута идеей своеобразия различных эпох и цивилизаций, стремлением понять их как целостные культурно исторические миры, вырастающие на определенной национальной почве из переплетения специфических природных условий и культурных традиций.

Благодаря Гердеру в философии, эстетике, литературоведении, художественной критике прочно закрепляются такие понятия как «народная поэзия», «народный поэт», «народное искусство».

Искусство «образованного общества» Гердер рассматривает не как результат открытия «просвещенным разумом» идеальных законов прекрасного, а как результат длительного развития народа и его культуры. В этом развитии народному искусству (народной поэзии) отводится совершенно особое место, которое определяется двумя основными тезисами, принципиально меняющимися не только взгляд на искусство, но, в значительной мере, и сам характер эстетического сознания.

Первый из этих тезисов состоит в трактовке народной поэзии (народного искусства) как некой «исходной формы» поэзии (искусства) вообще. В этом смысле первоначальное творчество народа рассматривается в качестве источника и почвы всякого

художественно-эстетического развития. «Не подлежит сомнению, — писал Гердер, — что поэзия, и в особенности песня была в начале целиком народной... Величайший певец греков, Гомер, является одновременно величайшим народным поэтом. [2, С. 72]

Народная поэзия, по Гердеру, выражает особенности психического склада нации как таковые. Это как бы духовное квинтэссенция: своего рода «архив народов, сокровищница их науки и религии, теогонии и космогонии, деяний отцов и событий их истории, отпечаток сердца, картина их домашней жизни в радости и горе, на брачном ложе и смертном одре». [2, С. 68]

Народная поэзия, народное искусство образуют, «естественную историю своего народа», [2, С. 69] понятую как развитие духовных потенциалов, заложенных в его характере. Из этой поэтической истории мы узнаем не только как народ «разрешал собою править и как давал себя убивать, но и видим, как он мыслил, чего желал и к чему стремился, как он радовался и куда вели его учителя и его собственные склонности. [2, С. 69]

Из народных песен и сказаний «можно, следовательно, узнать его склад мышления, язык его чувств». [2, С. 66] Лучшее произведение (ученого) искусства выросли, по Гердеру, из этих «соков нации». Им, в конечном итоге, обязаны красотой и силой своих произведений все великие поэты — Спенсер, Шекспир и др.

Второе принципиально важное нововведение Гердера — это его отказ от всепоглощающего эстетического универсализма, воспринимавшегося в то время как нечто само собой разумеющееся. Наиболее ценным в эстетическом отношении становится не то, что соответствует абстрактно всеобщим законам гармонии и нормам «правильного вкуса», а своеобразное, своеобычное отражающее не то, что присуще всем, а то, что свойственно данному народу и потому для всех интересное.

Гердер продолжает борьбу демократического крыла французского Просвещения против аристократически изнеженного, жеманного искусства двора и салонов, противопоставляя лож-

ной «возвышенности» их тем и сюжетов безыскусную правду простых человеческих переживаний. При этом в качестве образца простоты и естественности выдвигается народное творчество, говорящее «на языке масс». [2, С. 72]

В 70-80-е гг. XVIII века мотивы народного творчества, наряду с античными, начинают входить в фонд литературных образов и тем (штюрмеры). Одновременно на волне сдвигов в эстетическом сознании начинают формироваться фольклористика. Гердер выступал за бережное отношение к фольклору, и его последователи выступали инициаторами собрания и издания немецких народных песен. Вместе с тем Гердер далек от националистических предубеждений, отделения народов на «исторические» и «неисторические» и соответствующей этому оценке их культуры. Он выступал в частности, за собрание и изучение фольклора русских, поляков, эстонцев, латышей и других народов. [2, С. 3] Во второй половине XVIII века интерес к третируемому ранее как «низкое» народному творчеству начинает пробиваться и в других странах, в том числе и России.

Мы видим, что становление парадигмы народности тесным образом связано с процессами индустриализации, коммерциализации, формирования новоевропейского общества. Популярная культура, как культура большинства, складывалась из повседневной практики людей. С одной стороны, рождалась из жизненных практик, которые характерны для бедных социальных классов, с другой стороны, специально создавалась для них представителями «среднего класса».

Сам средний класс при этом так и оставался средним, то есть не принадлежащим элите и не принимаемым в элитарные круги, социальным классом. Средний класс в известной степени способствовал и укоренению, хотя и в скорректированном состоянии, дихотомии «элитарное – популярное (традиционное)».

Параллельно с процессом социального и экономического развития общества, менялись и эстетические очертания концепта популярной культуры и народности как философско-эстетического принципа.

Опираясь на данные, авторы предостерегают воспринимать народное творчество и популярную культуру как ущербную культуру, зависимую от давления элиты, так как зачастую сами представители элиты с бережностью и уважением относились к народному творчеству, поэзии и артефактам, и пытались сохранять художественные артефакты традиционной культуры. Многие представители высшего общества не просто поддерживали народные празднества, но выступали в качестве спонсоров этих развлечений.

Процессы приятия и неприятия народности, популярной (традиционной) культуры, в свою очередь, отражали сложные процессы в самом обществе Европы, процессы религиозного, социального, политического, философского характера.

Ссылки

1. *Borsay, P.* The English Urban Renaissance: Culture and Society in the Provincial Town 1660 – 1770. Oxford: Clarendon Press, 1989.
2. *Гердер, И. Г.* Избранные сочинения. М., Л., 1959.
3. *Harris, T.* Popular Culture in England, c. 1500 – 1850. New York: St. Martin's Press, 1995.
4. *Malcolmson, R. W.* Popular Recreations in English Society 1700 – 1850. New York and London: Cambridge University Press, 1973.
5. *Маклюэн, М.* Галактика Гуттенберга: становление человека печатающего Пер. с англ. И. О. Тюриной. М.: Академический Проект, Фонд «Мир», 2005.
6. *Fletcher, A. Stevenson, J.* Order and Disorder in Early Modern England. Cambridge, Cambridge University Press, 1985
7. *Wrightson, K. Levine D.* Poverty and Piety in an English Village: Terling, 1525 – 1700. New York: Academic Press, 1979.
8. *Wrightson, K.* English Society, 1580 – 1680. New Brunswick, NJ.: Rutgers University Press, 1984.

TATIANA KUZNETSOVA, MAYA RAKHIMOVA¹

ON FORMATION OF THE PARADIGM OF NATIONAL IDENTITY: PHILOSOPHICAL AND AESTHETIC EXPERIENCE

Abstract

The authors of the article discuss the problem of the formation of the paradigm of nationality as a philosophical and aesthetic problem. The work attempts to characterize the complex processes (social, cultural, social) that took place in Europe in the New Time. These processes are considered as having influenced the formation of the phenomena «nationality», «nation», «popular» (traditional) culture. The problems of the formation of the «middle class», its influence on traditional culture, the dichotomy of «elite – grassroots», commercialization and industrialization are touched upon.

Key words

National identity, popular culture, traditional culture.

The problem of «folk» and the concepts related to this problem have become part of the concepts and problems of philosophical and aesthetic thought relatively recently. The formation of the circle of ideas within which their formation took

¹ *Tatiana Kuznetsova* – Doctor of Philosophy, Professor, Lomonosov Moscow State University, Faculty of Philosophy, Department of Aesthetics, Russia;
Maya Rakhimova – PhD in Philosophy, Associate Professor, Tchaikovsky South Ural State Institute of Arts, Department of Social, Humanitarian and Psychological and Pedagogical Disciplines, Russia.

place almost coincides with the period of approval of those forms of communication and social ties that determine the historical vector of the New Time and distinguish the society of the New and partly Modern time from the traditional societies of previous eras.

In this sense, «folk» is the definition of a specific epoch, in contrast to such aesthetic categories as «the beautiful», «the comic» or «the sublime», which do not belong to any particular period of history, but represent a kind of universals of culture.

«Folk» with its inherent binding to a certain epoch of world history can be considered as a model concept, in which the most specific socio – cultural features of the aesthetic consciousness of the new European type are focused, which distinguished it for at least two centuries—from the middle of the XVIII until the 80s of the twentieth century, when Western, and a little later, Russian culture enters the phase of the so-called postmodern.

Nationality as a philosophical and aesthetic category that determines the angle of view on the phenomena of social life and culture, and at the same time as a value (evaluation criterion), is confirmed in the public consciousness in the era of the Great French Revolution. That is, when the process of modernization has assumed a world-historical character and has established itself as the main direction of world history.

However, the intellectual prerequisites and semantic components of this category were developed, as much before, and throughout the entire «age of the Enlightenment», which, as is known, was the spiritual prologue of the storming of the Bastille.

Strictly speaking, it was in this melting pot of «new European» events, reforms, and incidents that the very ideology of the people as a sovereign creative force matured, which played a leading role in all social transformations of the late XVIII – early XX century and without which, of course, it would have been impossible to formulate the problem of nationality in relation to culture.

In the early English Enlightenment, the practical world of early bourgeois society is still present in indirect forms. It is, as it were, «encrypted» in abstract characters combining the bourgeois

principle of the universal with the aristocratic idea of the «perfect man» («gentleman», «virtuoso», etc.). Traditional approaches to the beautiful are preserved in the English Enlightenment of the late XVII – early XVIII century (for example, Shaftesbury's famous teaching about the «ladder of beauty», ideologically connected with both ancient classics and Neoplatonism). However, in the French and German Enlightenment, since the middle of the second half of the XVIII century, the conceptual foundations of aesthetic discourse have been expanding due to concepts that are unusual and even alien to the aesthetic tradition, the source of which is a new understanding of man and history. Along with this understanding, concrete realities and signs of the New Time are increasingly invading philosophy and aesthetics.

In this regard, attention is drawn, first of all, to the modification of the traditional model of aesthetic communication. Along with the circle of «experts», the «educated society», which art has mainly focused on since the time of Plato (at least, this applies to «high», «learned» art), a certain new «reference» community appears in the judgments of aesthetics and art criticism, to which art should be addressed – this is a «nation».

Already a young Voltaire connects with this concept significant differences in taste and orientation of aesthetic thinking, which, despite all the aristocracy and normativity of his aesthetics, he, in fact, recognizes as inevitable and, perhaps, even necessary (this necessity is justified, in particular, by the peculiarities of the life and language of a particular people).

Thus, «the English brush», according to Voltaire, does not neglect anything and sometimes draws objects whose lowness may confuse some other nations. The English do not care that the plot is low, as long as it is true, whereas French culture, on the contrary, values grace, harmony, «decency of actions and style» above all.

Of course, the elegant Racine, according to Voltaire, is generally «higher» than the uncouth «savage» Shakespeare. But in the art of «rude» peoples, not ennobled by courtly gallantry, one

can find works of remarkable primordial power and expressiveness, the power of which is possible for more refined nations, is no longer available.

Voltaire's "nation" acts as a kind of aesthetic subject. The subject is collective, not reducible to the individual individuals that make up it. The French (Voltaire notes this with bitterness) may be fond of Shakespeare, and the English, in turn, adopt their customs and fashions. But because of this, the concept of "English and French" tastes does not cease to be real. Art appears in Voltaire as the property of nations, and not only of individual connoisseurs or their totality. In a certain sense, the height of artistic achievements determines the dignity of nations. On the other hand, it is the nation that creates the most important prerequisites for artistic creativity and, ultimately, forms a special request for art.

Voltaire's aristocratic rationalism tends to the "republic of educated people". Only in this "republic" he is, as it were, "at home". But, arguing that "educated people" are called upon to play a special role in the development of culture, Voltaire also recognizes that in some cases it is not "civility", but the ability to capture and express the peculiarities of national character and taste that is the main secret of the expressiveness and attractiveness of a work. However, the recognition of this in Voltaire is more often allowed as an exception to the general rule. He accepts and approves the elegant classicism of French authors as a whole, whereas in Shakespeare or Lope de Vega he finds only individual admirable scenes that stand out against the general background of a pile of great passions, intricate stage action and the rough element of a language not ennobled by salon etiquette.

The concept of a nation seemed to unite the "civilized" and "unenlightened" strata, although the "enlightened" were unconditionally assigned the role of "mentors", and only those who had a certain wealth and could not be counted among the "simple rabble" were usually allowed into the circle

of communication with them. Along with the concept of the nation, the aesthetics includes the tastes of the «third estate» with their orientation to private life and artless naturalness. The distinction between «high» and «low», which has been unshakable since antiquity, loses its meaning and is partially reinterpreted as a moral difference. In this situation, the aesthetic consciousness is gradually transformed in its very foundations and principles. The process of paradigm shift begins, the crystallization of a new type of consciousness, these processes go differently in the countries of Europe-France, England, Germany.

In a specific way, the process of becoming a paradigm of nationality realizes itself in Britain. In the large-scale work *Popular Culture in Early Modern Europe*, a British historian Peter Burke¹ notes that in Europe in 1500, popular culture was the dominant, ubiquitous culture. The author clarifies that by popular culture he understands «the culture of ordinary, ordinary people», the culture of the «lower» social classes. Despite the fact that among the aristocracy of the XIV century there was a separate culture of «scientists and educated», or «great tradition», the aristocracy itself did not ignore, and sometimes even shared the «small tradition» – the traditional culture of the main population of the country.

This circumstance can be explained by the fact that the social and economic life of medieval Europe was focused mainly on agriculture, where almost all classes of society lived on the products of agriculture and agriculture. Material values and wealth did not play the role in the economic life of medieval society [5, p. 210] that they will play in an industrial society.

With the growth of cities, the economic and social situation is changing dramatically. A characteristic feature of medieval urban life is the appearance of two groups of the population. The first

¹ *Burke, P. Popular Culture in Early Modern Europe. 3rd Edition. London: Routledge, 2009. – AU.*

category includes burghers or guild members, for whom, in fact, cities existed and who tried to fix prices, as well as standards of commodity production and conditions of citizenship. The second group of the population should include citizens engaged in international trade. It was they who formed the vanguard of the class that will later be called the middle class and will occupy a dominant position in society. [5, p. 213]

So, the two cultures – the aristocratic and the traditional-relatively peacefully coexisted with each other until the moment when a new stratum began to form on the political horizon of Britain – the so-called «middle class» (gentry). Since the second half of the XVI century, enterprising landowners have been actively fencing off communal lands in order to raise sheep on them and sell wool and meat. Manufacturing is developing in the cities, the merchant class is strengthening its rights. It is not uncommon for merchants and industrialists to buy a noble title along with it when acquiring land. Consequently, they alienate themselves independently, separate themselves from the poor social strata of the population. In such vicissitudes, the new urban bourgeoisie of Britain is formed.

According to Peter Burke, the next three centuries are witnessing a growing polarization between the two cultures. To 1800, the new European elite came to the conclusion «to leave popular culture to the lower strata of society, from which it (the elite) finally separated due to deep and irreconcilable differences in the aesthetic and ethical worldview». [3, p. 1] The gap between the upper and lower classes of Britain gave rise to the then fashionable statement in public circles about «two nations».

Peter Burke identifies two factors that stimulated changes in culture. First, the popular (traditional) culture of the pre-industrial period was subjected to an impressive adjustment «from above», since the Puritan clergy, as well as secular figures of the era, were eager for cardinal ethical reforms or simply power. Secondly, as a result of the reforms carried out, both a new attitude to popular (traditional) culture and a new image of this

culture were formed. Among the fundamentally important transformations of the period under review, it should be noted the factor of growing literacy of the population, the commercialization of society, the formation of the urban bourgeoisie and the small-scale nobility.

This should also include the development of the «aesthetics of morals», [3, p. 1] which led to the distancing of the new elite from the «rude and clumsy» cultural practices that distinguish the behavior and manners of the lower strata of the population. As examples confirming the problem of polarization of the two cultures, Peter Burke cites a number of historical studies on the popular (traditional) culture of England during the XVI – XVIII centuries.

Thus, Kate Wrightson and David Levine record the growing socio-economic polarization between the rural elite and the rural poor of Essex. In this area, new distinctions in the field of education and religion, in relationships and behaviors are increasingly becoming apparent. Notable parishioners, many of whom are members of the Puritan community, are gradually abandoning the practices of traditional culture. They criticize it, try to establish new forms of social discipline that strengthen their own positions in society. [7, p. 172, 177, 181]

Kate Wrightson notes that in 1680, the poor no longer just poor people, but acquire a distinctive social status that indicates their poverty and therefore separates this stratum of society from others. The author notes that during the formation of an industrial society, the manifestations of popular culture begin to be harshly criticized by representatives of the new elite. The involvement of a new layer of the bourgeoisie in folk festivals and traditional religious practices is now considered unacceptable in view of «irreconcilable differences» in taste preferences and levels of intellectual development. [8, p. 220, 221]

Developing this topic, Robert Malcolmson states that it was cities, as socio-cultural centers, that contributed to the destruction of the previously established tradition of life «on earth». Cities

also laid the foundations of social and class divisions within society. In parallel with the development of the desire of certain strata of society to subjugate the rest of the population, the tendency to remove the «enlightened» layer of society from the uneducated, not having an aesthetically delicate taste of the majority grew and strengthened.

Representatives of the «enlightened» minority were now increasingly hostile to certain traditional" amusements «of commoners, in particular, to cruel sports involving animals, for example, such as «baiting a tethered bull with dogs and "cockfights». What was the reason for such hostility of the elite towards the traditional «amusements» of the majority?

Robert Malcolmsen gives his explanation: the elite felt the threat and danger coming from the people's «fun», because they understood that such «entertainment» could stimulate uncontrolled outbreaks of mass aggression from the rabble, which in turn could lead to large-scale mass riots. [4, p. 5, 72, 102, 116, 130 – 131, 136]

In short, the excitement, nervousness and subsequent distancing of the new elite are explained by the fear and unwillingness to lose the benefits acquired during the period of socio – economic changes-a new social status, financial well-being and power. In order to protect themselves from possible outbreaks of aggression from the poor, attempts were made to «reform» popular culture, in particular, in the field of structuring and organizing leisure activities. An attempt was also made to develop a social labor discipline that allows the population to adapt to the conditions of industrial production as efficiently as possible.

Researchers Anthony Fletcher and John Stevenson note that as a result of the gentry's distancing from the poor social classes, a series of differences were determined aimed at emphasizing the social and aesthetic-cultural superiority of one class over another. In order to identify the difference in mentalities, it was important to achieve differences in speaking manners, wearing clothes, rules

of behavior in society, in the field of leisure activities, in the field of literary requests. [6, p. 3,10]

The new aristocracy wanted to have estates and palaces that were in no way inferior to the old hereditary aristocracy [1, p. 285]. These claims of the Nouveau riche led to the fact that their castles were very complex in silhouette and plan, too reminiscent of a magnificent theatrical composition, and in some cases (Seaton Delaval Castle, Northumberland) so clearly gravitated to the Gothic that they resembled medieval castles.

It should be noted that these sophisticated castles were not suitable for the English climate: it was inconvenient to live in them, since they often consisted of only ceremonial halls (Chiswick House), but the appeal to the aesthetics of the Middle Ages will become a specific feature of English art during the consolidation of industrial culture.

We can see that for a long time the culture of pre-industrial Britain was divided into high (aristocratic) and grassroots (traditional or popular) culture. There was no confrontation between the two cultures. The dominant culture was recognized as the popular (traditional) culture. In the course of the historical and social development of Britain, the position of popular culture in society has changed, as a new elite has come to power, which has grown out of the grassroots socio-cultural environment, which is not a carrier of aristocratic culture by blood, but in every possible way aspires to be among the social and cultural tops of society.

The actively forming middle class (the urban bourgeoisie) did not accept the attitudes and customs of popular (traditional) culture for several reasons. The first reason is that the bourgeois elite sought to resemble the aristocratic elite in everything: it needed a culture that would distinguish it from the ancestral culture, that is, popular culture. In order to distance themselves from their own past, the new elite consciously emphasized their rejection of the attitudes of popular culture, their difference from the carriers of this form of culture. Gradually, not without the

efforts of representatives of the middle class, a dichotomous division into high and low culture was laid.

The second reason is that the bourgeois elite sought to protect their material well-being from possible encroachments by the uneducated majority. In this regard, attempts were made to reform the attitudes, traditions and customs of popular culture. Thus, some of the previously accepted folk amusements and games, especially spectacular ones, were declared prohibited, while other manifestations of popular culture, on the contrary, were strenuously encouraged and sponsored.

As a rule, the «useful» games of popular culture included» peace-loving" celebrations, Sunday listening to sermons and family Bible readings. Gradually, a certain stereotype of perception of artifacts of popular (traditional) culture was formed in the public environment, thanks to which a socio-cultural gap between the two traditions was formed. However, already in the first half of the XIX century, the gap between the two «nations» became so large that the elite felt the need to rediscover popular (traditional) culture for themselves.

In this regard, attempts were made to chronicle and collect popular creativity (songs, legends, celebrations), but the problem was that these artifacts of artistic culture belonged to another world, totally distant to the culture of the elite. As follows, the influence of the» middle class» on the formation of the middle layer of culture is great. The reasons were often pragmatic or existential, but this only stimulated the formation of the «nationality» paradigm as an influential industrial-oriented paradigm, a permanent, not a temporary value.

Commercialization of society associated with the formation of the «middle class» opened up new horizons of interaction with other forms of culture. It has made available for use those types of activities, in particular, leisure activities, which were previously out of reach. Thus, the sphere of publishing and journalistic activity has undergone significant changes, which subsequently contributed to the formation of the phenomenon of the mass reader.

During this period, newspapers, popular novels, fairy tales, ballads were printed in large quantities; the first subscriptions appeared in libraries. In the period from the XVIII to the XIX century, provincial theater and spectacular sports (horse racing, boxing, cricket) were actively developing and becoming elements of the entertainment industry. And this is despite the fact that some efforts have been made by the elite to preserve the theater and horse racing as originally elite forms of leisure.

Another thing is Germany. The social philosophy of the German Enlightenment, which was not as deeply revolutionary, but also not as politicized as the French and English, the concept of the nation and the associated reflections on the nationality, were primarily influenced by the most democratic wing of public thought, especially Diderot. However, on German soil, conversations about nationality, traditional culture and about the nation from the very beginning fell into a different, more complex semantic context than initially.

It was determined both by the specifics of the spiritual tradition (if the Renaissance trends prevailed over the Reformation in romantic countries, including France, then in Germany the ratio was rather the opposite), and the fact that in the German language the content of the idea of the nation was partially overlapped by another concept – «people» (volk). As a matter of fact, the concept of the conceptual pair «nation-people» existed in the French intellectual tradition. But there its meaning was somewhat different. In the beginning,» people " (people) is simply all those who did not have a noble title. Later, in the famous «Encyclopedia» it is stated that bankers, lawyers, writers in their real situation and way of life have moved away from the people, which now consists only of peasants and workers.

Thus, «people» is simply some part of the nation, defined through existing social differences. In contrast, volk is a substantial, natural community at its origins, united by a common fate. Under certain conditions, a people can and is becoming a nation, but internal social differences are not so

significant here, the common language and spiritual structure come to the fore.

If the concept of a nation for France and Britain gradually acquired the meaning of a set of individuals united in a civil society, then the *volk* for Germany is a collective organism undergoing various phases of development, the essence of which sometimes receives a mystical interpretation. Usage of the term «*volk*» as a socio-philosophical concept within the framework of the Enlightenment would have been impossible without the rehabilitation of «*natural*», «*natural*» life (and, consequently, the «*natural*» connections between people) that Rousseau carried out. But still, he only prepared this use, made it conceptually possible.

The decisive role in the formation of a specific categorical bundle of nation – *volk* was played by the specific spiritual intentions of non-Roman Europe, which were reflected in the peculiarities of German culture. Despite all the common ideological premises of the Enlightenment and the trends of its development, the «*natural*» had much more significance in Germany, as well as in England, Russia and Poland, than in France, where the artificial decency of classicism was already established as a national tradition.

In the social philosophy and aesthetics of the French Enlightenment, the relationship «*nation*-*artist*-*art*» is considered mainly in terms of synchronicity. In German philosophy, these relations become, as it were, essentially historical, they acquire a deep temporal dimension, outside of which they cannot be understood at all. At the same time, a special approach to history is formed.

With this understanding of the problem, it began to take on completely new outlines. Previously, the «*nation*» as a fellow citizen could only be inherent in the role of a collective carrier of taste and a perceiving audience (the public), but now the «*people*» acts as a subject of culture, and therefore of creativity.

Although the difference between the “educated class „and the rest of the social strata does not disappear, it loses the character

of a sharp value opposition: the «educated class» is not the opposite of the people, but its active part, which arises at a certain stage of its history and inherits its traditions, although on a new basis enlightened by reason. At the same time, various manifestations of the mental, moral and emotional life of a given people, regardless of how applicable the criteria of «enlightenment» and «civilization» are to them, acquire a substantial internal connection.

The intellectual prerequisites for such a statement of the question can be found already in the «general theory of the nation» by J. Vico. But the works of G.E. Lessing and, to an even greater extent, I.G. Herder were crucial for its formation. Many of the latter's ideas found practical expression in the creative program of the literary movement headed by I. Goethe and the social movement «Storm and Onslaught». Herder's philosophy of history is imbued with the idea of the uniqueness of various epochs and civilizations, the desire to understand them as integral cultural and historical worlds that grow on a certain national soil from the interweaving of specific natural conditions and cultural traditions.

Thanks to Herder, such concepts as «folk poetry», «folk poet», «folk art» are firmly fixed in philosophy, aesthetics, literary studies, and art criticism. Herder considers the art of an «educated society» not as the result of the discovery by an «enlightened mind» of the ideal laws of beauty, but as the result of the long-term development of the people and their culture. In this development, folk art (folk poetry) is given a very special place, which is determined by two main theses that fundamentally change not only the view of art, but, to a large extent, the very nature of aesthetic consciousness.

The first of these theses consists in the interpretation of folk poetry (folk art) as a kind of «initial form» of poetry (art) in general. In this sense, the original creativity of the people is considered as the source and soil of any artistic and aesthetic development. «There is no doubt,» wrote Herder, «that poetry, and

especially song, was at the beginning entirely folk... The greatest singer of the Greeks, Homer, is also the greatest folk poet. [2, p. 72]

Folk poetry, according to Herder, expresses the peculiarities of the mental makeup of the nation as such. It is like a spiritual quintessence: a kind of «archive of peoples, a treasury of their science and religion, theogony and cosmogony, the deeds of the fathers and the events of their history, an imprint of the heart, a picture of their home life in joy and sorrow, on the marriage bed and on the deathbed». [2, p. 68]

Folk poetry and folk art form the «natural history of their people», [2, p.69] understood as the development of spiritual potencies inherent in their character. From this poetic story, we learn not only how the people» allowed themselves to rule and how they allowed themselves to be killed, but also see how they thought, what they wanted and what they aspired to, how they rejoiced and where their teachers and their own inclinations led them. [2, p.69]

From folk songs and legends, «one can, therefore, learn his way of thinking, the language of his feelings.» [2, p. 66] The best work of (scientific) art grew, according to Herder, from these «juices of the nation». Ultimately, all the great poets – Spencer, Shakespeare, etc. – owe the beauty and power of their works to them.

The second fundamentally important innovation of Herder is his rejection of the all-consuming aesthetic universalism, which was taken for granted at that time. The most valuable thing from an aesthetic point of view is not what corresponds to the abstract universal laws of harmony and the norms of «right taste», but the peculiar, peculiar reflecting not what is inherent in everyone, but what is peculiar to this people and therefore interesting for everyone.

Herder continues the struggle of the democratic wing of the French Enlightenment against the aristocratically effeminate, slipshod art of the court and salons, contrasting the false»

sublimity» of their themes and plots with the artless truth of simple human experiences. At the same time, folk art speaking «in the language of the masses» is put forward as an example of simplicity and naturalness. [2, p. 72]

In the 70-80-s of the XVIII century, folk art motifs, along with ancient ones, began to enter the fund of literary images and themes (sturmern). At the same time, folklore studies are beginning to form in the wake of shifts in aesthetic consciousness. Herder advocated a careful attitude to folklore, and his followers initiated the collection and publication of German folk songs. At the same time, Herder is far from nationalist prejudices, the separation of peoples into «historical» and «non-historical» and the corresponding assessment of their culture. He advocated, in particular, the collection and study of folklore of Russians, Poles, Estonians, Latvians and other peoples. [2, p.3] In the second half of the XVIII century, interest in the previously treated as «low» folk art began to break through in other countries, including Russia.

We see that the formation of the paradigm of nationality is closely connected with the processes of industrialization, commercialization, and the formation of a new European society. Popular culture, like the culture of the majority, was formed from the daily practice of people. On the one hand, it was born from the life practices that are characteristic of the poor social classes, on the other hand, it was specially created for them by representatives of the "middle class».

At the same time, the middle class itself remained the middle class, that is, it did not belong to the elite and was not accepted into elite circles, a social class. To a certain extent, the middle class also contributed to the establishment, although in a corrected state, of the «elite – popular (traditional) «dichotomy. In parallel with the process of social and economic development of society, the aesthetic outlines of the concept of popular culture and nationality as a philosophical and aesthetic principle were also changing.

Based on the data, the authors warn to perceive folk art and popular culture as a flawed culture, dependent on the pressure of the elite, since often the representatives of the elite themselves treated folk art, poetry and artifacts with care and respect, and tried to preserve the artistic artifacts of traditional culture. Many representatives of high society not only supported folk festivals, but also acted as sponsors of these entertainments.

The processes of acceptance and rejection of the nationality, popular (traditional) culture, in turn, reflected complex processes in the European society itself, processes of a religious, social, political, philosophical nature.

References

1. *Borsay, P.* The English Urban Renaissance: Culture and Society in the Provincial Town 1660 – 1770. Oxford: Clarendon Press, 1989.
2. *Herder, I.G.* Selected works. M., L., 1959. In Russian.
3. *Harris, T.* Popular Culture in England, 1500 – 1850. New York: St. Martin's Press, 1995.
4. *Malcolmson, R. W.* Popular Recreations in English Society 1700 – 1850. New York and London: Cambridge University Press, 1973.
5. *McLuhan, M.* The Gutenberg Galaxy / Transl. from English by I.O. Tyurina. M.: Academic Project.; Mir Foundation, 2005. In Russian.
6. *Fletcher, A. Stevenson, J.* Order and Disorder in Early Modern England. Cambridge, Cambridge University Press, 1985
7. *Wrightson, K. Levine D.* Poverty and Piety in an English Village: Terling, 1525 – 1700. New York: Academic Press, 1979.
8. *Wrightson, K.* English Society, 1580–1680. New Brunswick, NJ.: Rutgers University Press, 1984.

X&∞



НАТАЛЬЯ ЛЕВАНОВА¹

ПЯТЬ АЛЛЕГОРИЙ НЕУМОСКОВИТОВ

*Никтожный ничтополь, нигдешний
никогда.*

Велимир Хлебников

Абстракт

В настоящей статье идет речь об одном из направлений современного отечественного арт-процесса, представляющего интерес как характерный случай актуальной культуры. Описание и документирование деятельности группы «NewМосковиты» можно рассматривать как ценный подготовительный материал для дальнейших исследований обобщающего типа.

Ключевые слова

Современное искусство, московская школа живописи, российское искусство, теория искусства, история живописи, московские художники, современные художники.

Почему «аллегии» и кто такие «NewМосковиты»? Начнем, пожалуй, со второго вопроса. Термин «московиты» издавна использовался в отношении граждан Великого княжества Московского – Московии (первоначальное латинское название

¹ *Наталья Леванова* – кандидат юридических наук, выпускник программы профессиональной переподготовки «Эстетика: арт-бизнес» философского факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, куратор арт-группы «NewМосковиты», Россия.

Москвы, которое позже в ряде государств Западной Европы было перенесено и на единое Русское государство, сформировавшееся вокруг Москвы при Иване III). В нашем же случае речь идет не столько о географии проживания художников (хотя и это, конечно, имеет значение), сколько о художественных и творческих методах *Московской художественной школы*, как направления в русском искусстве. Новыми же эти Московиты являются не только потому, что живут в нынешнее время, когда данный термин уже не употребляется в отношении жителей Москвы, а тем более всего нашего государства, но и потому что, будучи продолжателями московских художественных традиций, они отражают в своем творчестве актуальные проблемы современности, пытаясь найти новые средства художественного выражения.

Прежде чем говорить о собственно аллегориях, с которыми связано название арт-движения, остановимся на самой Московской школе живописи, в которой связанный с Москвой аллегорический ряд всегда имел большое значение, и понятие о котором закрепилось в отношении нескольких поколений московских живописцев, начиная с конца XIX века, тяготевших в своем творчестве к широкому спектру традиций старого Московского училища живописи, ваяния и зодчества, с которым так или иначе были связаны почти все московские художники на протяжении восьмидесяти пяти лет его существования (с 1833 по 1918 год). Одни учились в нем, другие преподавали, а многие и учились, и в дальнейшем преподавали. Конечно же, искусство в Москве возникло значительно раньше, но именно с этим его периодом связаны самые значительные имена художников реалистического направления в русской живописи, и именно возникновение этой институции «материализовало» соперничество и, в какой-то степени, противостояние двух российских художественных школ: московской и петербургской.

Московское Училище выгодно отличалось от Петербургской Академии большим демократизмом, свободой художественного творчества и отзывчивостью к новым, передовым веяниям. Ху-

дожники Москвы хотя и были стеснены в финансах, не имея государственной поддержки, тем не менее развивались в более живой и свободной творческой атмосфере, не будучи ограниченными в своих исканиях академическими рецептами. И хотя «в системе и методах преподавания в Училище было много кустарного и несовершенно, особенно в период его возникновения», в нем с самого начала царил «атмосфера деятельной любви к искусству, интереса к общественной жизни, товарищеских отношений учителей к учащимся и активных напряженных их совместных усилий», что «придавало серьезный тон работе Училища и содействовало успехам учеников».¹

Все эти обстоятельства не могли не сказаться на характере творчества московских художников: экспрессия и эмоциональность, бунтарство и неподдельное воспроизведение жизни стали отличительными чертами московской школы живописи, а укорененность в иконописи и близость к орнаменту и декору давали придавали ей неподражаемую живописность, символичность и силу единения правды и красоты.

Со времен Перова задан был верный, живой тон делу. Последнее время прибавилось много художественности. Жизнью веяло от этой молодой, простой и своеобразной школы! ...теперь все ясней и ясней становится, что Москва опять соберет Россию. Во всех важнейших проявлениях русской жизни Москва выражается гигантски, недосыгаемо для прочих культурных центров нашего отечества; им приходится только подражать ей, и в более скромных размерах. Да, Москва свое возьмет и в школе живописи...²

В 1918 году московская художественная школа перестала существовать как Училище живописи, ваяния и зодчества и сначала было преобразовано во ВХУТЕМАС, на базе которого впоследствии вырос Московский художественный институт имени

¹ Дмитриева, Н. Московское училище живописи, ваяния и зодчества. М., 1951. С. 5.

² Репин, И. Е. Письма. Переписка с Третьяковым. М.-Л., 1946. С. 163.

В. И. Сурикова, давший огромную плеяду московских художников советского времени, которые внесли в общую сокровищницу изобразительной культуры России существенный вклад, определяя основные творческие тенденции изобразительного искусства этого периода на основе демократических традиций прогрессивного московского искусства XIX века. О роли ВХУТЕМАСа в отечественном искусстве и дизайне еще будет написана не одна работа: несмотря на то, что жизнь его была недолгой, после него осталось значительное наследие.

Московское искусство всегда было тесно связано с реальной жизнью и человеческими переживаниями. В годы Великой Отечественной войны многие московские художники ушли добровольцами на фронт, другие активно включились в агитационную работу, создавая плакаты и острую политическую сатиру. В 60-е годы общественные сдвиги, происходившие в нашей стране, вызвали к жизни в изобразительном искусстве активное движение тогдашней молодежи, пафосом которого стало обращение к суровой романтике послевоенных лет, породив целую плеяду широко известных художников. В 80-е годы наряду со станковыми видами творчества происходил рост декоративно-прикладного и монументального искусства, сценографии, дизайна, прикладной графики и плаката. И во всех этих областях московские мастера во многом «определяли погоду», оказывали решающее влияние на развитие искусств далеко за пределами столицы. Наряду с официальным искусством в это время возникли и московский концептуализм, и московский акционизм, бренды, которые в отличие от русского авангарда больше известны за рубежом, чем на просторах нашей необъятной Родины.

События 90-х перевернули жизнь всей страны, и московские художники не стали исключением: проблемы идентичности и «институционального поиска на мировой художественной сцене сосуществует в 90-х с рефлексией над возможностью искусства как такового и поиском его альтернативных форм, объединенных критической стратегией зарождающегося политического искусства».¹ На фоне консервативно ориентированных

художников цитаты московских акционистов, художников, порвавших с амбициозными претензиями на обособление в системе социальной иерархии в отказе от роли производителей «сверхценностей», выглядели как радикальные и агрессивные выпады против художников, отстаивавших позицию сохранения автономии искусства. Уникальное место современного искусства на границе с философией, политикой и визуальностью изменило московский художественный ландшафт, породив не столько новые течения и творческие союзы, сколько индивидуализм и самовыражение. Однако, и в этих условиях московская художественная школа сохраняла свою самобытность.

2000-е еще сохраняли «энергию перемен, постшоковую невротичность, открытость новому и ту забавную наивность, с которой многие из нас ждали от contemporary art если не свершений, то неведомого грядущего»,² а в 2010-х наступила усталость: от институциональной рутины, фестивальной чехарды и нестабильности. Предшествующая декада началась с успеха художников, идущих в искусстве своим собственным путем, вне групп и движений, однако затем оказалось, что быть одиночкой больше не модно. Нынешний московский арт-мир разнообразен и разношерстен. Наряду с успешными индивидуальными художниками в нем активно пытаются функционировать различные арт-галереи, объединяющие под своим материнским брендом тех или иных авторов, как правило на основе личного вкуса галеристов или потенциала продаваемости работ.

В этом плане арт-группа NewМосковиты представляет собой уникальный проект, объединяющий пять независимых современных художников, являющихся представителями Московской художественной школы в ее широком значении и глубоком

¹ *Грабовская, О.* Искусство девяностых: прямая речь // Художественный журнал. 1996. №11.

² *Савицкий, С.* Колобок Малевича и др. Взгляд из Петербурга на современное искусство 2010-х годов. СПб., 2021. С. 8.

смысле. Двое из них, Владимир Озеров и Яна Гаврилкевич, являются выпускниками Московского государственного академического художественного института им. В. И. Сурикова, который, как уже говорилось, является прямым наследником Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Виталий Копачев и Анатолий Пелевин, в свою очередь, вышли из стен Московского технологического института, в котором получили художественное образование с разницей в десять лет. Антонина Гарасько изучала рисунок и живопись в Московском педагогическом государственном университете и в настоящее время является преподавателем в МГАХИ имени В. И. Сурикова. Все они очень разные в своем видении современности, используемых художественных техниках и стилях, но их творчество основано на тех базовых установках, которые характеризовали Московскую школу живописи с момента ее возникновения. И аллегория для представления их творчества тоже была выбрана не случайно.

Речь уже шла об укорененности московского искусства в иконописи со всеми вытекающими отсюда последствиями. До нас, к сожалению, не дошли московские фрески и иконы XII – XIII веков, но уже в работах начала XIV века – иконе «Борис и Глеб» и миниатюре, так называемого, Сийского Евангелия – мы можем видеть чистое звучание ярких открытых цветов и графическую выразительность плоскостных силуэтов. В другом памятнике середины XIV века – иконе «Никола с житием» – «в ее решительной размашистой манере письма и совсем особом по своей напряженности психологическом строе чувствуется рука мастера, не очень привыкшего считаться с образцами».¹ Не правда ли, знакомые характеристики? Уже этот «примитив» имел свое, ярко выраженное лицо, в котором чувствуется необычайная свобода, простота, эмоциональность, естественность и жизненность, являющиеся отличительной чертой московской живописи на протяжении всего времени ее су-

¹ Лазарев, В. Н. Московская школа иконописи. М., 1971. С. 8.

щества. Даже последующие «европейские влияния»: от византийских живописцев до течений XX столетия не уничтожили этой самобытности, глубоко уходящей корнями в стиль московской иконы, «с ее легкими изящными фигурками, с ее динамичными композициями, с ее смелыми цветовыми сопоставлениями».¹

Переходя к непосредственному описанию работ-аллегорий NewМосковитов, необходимо отметить, что в центре любого вида искусства находится человек, его переживания, чувства и страсти. Само искусство является ничем иным как эмоционально-образным освоением и выражением окружающей человека действительности. И именно человек, его сущность творения и творца, предстают перед нами в образе камня на полотне Владимира Озерова «Камень соловецкий». (Илл. 1). Место написания работы — знаменитый Соловецкий монастырь, а смысл работы является яркой и сильной иллюстрацией известного философского «парадокса камня», который долгое время оставался неразрешимым. Его суть в том, может ли всемогущий Бог создать камень, который он сам не сможет сдвинуть с места. Все дело в том, что если Бог может создать такой камень, то он не всемогущий, так как не сможет его сдвинуть с места. Создание такого камня — это предел божественному всемогуществу. Но если Бог не сможет создать такой камень, он тоже не всемогущий, так как создание некоторых вещей для него становится невозможным. Парадокс камня относится к семейству парадоксов, связанных с различными интерпретациями понятия всемогущества и возникших из представления о всемогущем существе, способном ставить перед собой невыполнимые задачи или воплощать в объективной реальности логически противоречивые словесные конструкции, такие как, например, «квадратный круг».

Ответ на «парадокс камня» зависит от того, на каких философско-мировоззренческих позициях стоит отвечающий. Верую-

¹ Там же. С. 16.

щий человек ни на секунду не усомнится в божьем всемогуществе и скажет, что Бог всемогущ настолько, что может стать на время не всемогущим. Ученый-физик заметит, что такая формулировка парадокса уязвима для критики ввиду неточности терминов, отсылающих к физической природе гравитации: так, вес предмета определяется силой воздействия на него местного гравитационного поля. Логик будет утверждать, что его нельзя сформулировать без логического противоречия: либо подчинения Бога миру, либо выноса явления, присущего нашему миру за его пределы, либо отсутствия Бога. Логическое противоречие заключается в том, что термин «поднять» и «камень» — внутримирные, а Бог может создать камень, который никто в этом мире поднять не сможет, но сам Бог его «поднять» может — так как миру не подчинён и «поднять» — лишь внутримирное наблюдение процесса.

Глядя на работу Владимира Озерова «Камень соловецкий», мы понимаем, что как бы ни был тяжел «камень» и какие бы пути его не связывали, он способен, если не быть поднятым кем-то, то уж точно подняться сам. Камень лежит на земле, опутанный своими мирскими связями и израненный своими страстями, но то, что его «мучит», оно же его и поднимает. Об этом нам говорит радостный бирюзовый цвет, единый для «пут», «ран» и вертикальных полос, символизирующих путь «наверх». Этот путь очень непрост, но в человеке от рождения заложено стремление к свету и любовь к прекрасному несмотря на то, что жизнь его часто связана с испытаниями и страданиями, которые оставляют в его душе глубокие раны. Тем не менее, эти раны и есть залог просветления и спасения души, и уж кто лучше монахов, в том числе и в Соловецком монастыре, знает об этом.

Вопрос происхождения человека и вселенной в целом один из тех, на которые человечество ищет ответ все время своего существования. Что произошло раньше: курица или яйцо? До сих пор никто не дал убедительного ответа на эту бесхитростную загадку. Работа Антонины Гарасько называется «Солнце», хотя на первый взгляд, может показаться, что это просто яйцо в виде

яичницы-глазуни. (Илл. 2) Однако, если всмотреться в полотно повнимательнее, то за краями «свернувшегося белка» нам начинает мерещиться бесконечный космос сине-черного цвета, в котором ярко светит одинокое Солнце, давая свет, тепло и пищу всему живому на Земле. Яйцо-солнце или Солнце-яйцо? И одно, и другое может «дать жизнь» и «накормить», а может и убить.

В египетской мифологии яйцо представляет собой потенциальную возможность пробуждения жизни и является символом бессмертия. В яйце заключена великая тайна сотворения мира, и сохранения вечной жизни. В индийских «Ведах» рассказывается о золотом яйце, из которого вылупился Брами. В легендах и мифах многих стран древнего востока рассказывается, что было время, когда во Вселенной везде царил хаос, а находился этот хаос в огромное яйцо, в котором были скрыты все формы жизни. Скорлупу яйца согрел божественный огонь, и из яйца родился мифический творец Пану. Творец соединил невесомое Небо с твёрдой Землей, создал пространство, ветер, Солнце, Луну, облака, гром, молния.

В древних русских сказках о Кошечье Бессмертном яйце представляет собой тайное хранилище жизни и смерти и хранится под семью замками и печатями. Для наших предков яйцо служило символом жизни, символом пробуждения жизни, начала нового дня, о приходе которого возвещает петух – символ пробуждающегося солнца, которое с самой глубокой древности являлось, прежде всего, символом созидательной энергии. У многих народов солярные божества были самыми сильными и могущественными. Солнце – даритель света и жизни, правитель верхнего и нижнего мира, которые он обходит во время своего суточного обращения.

Жизнь человека неотделима от творчества. Именно творчество, с его эмоционально-образной и художественной рефлексией, возвышает человека над обыденностью и отличает от остального животного мира. «Корона» Анатолия Пелевина именно об этом. (Илл. 3). В основе работы известный образ короны Жана-Мишеля Баския, который создал свою «Корону»

в 1983 году в стиле неоекспрессионизма и стрит-арта чернилами и акрилом на бумаге, обклеенной листами с записями и зарисовками. Корона, в принципе, является самым популярным символом в творчестве Баския, прошедшего путь от бродяги до знаменитого и дорогого художника. Часто она обозначает высокие интеллектуальные и духовные достоинства представляемого персонажа. Будучи изображенной, сама по себе, без какой-либо привязки к конкретному человеку, она становится знаком избранности и величия.

Анатолий Пелевин изобразил Корону на ржавом фоне как символ сегодняшнего времени, в котором люди стремятся стать известными и «звездными». С одной стороны, это бич наших дней, порождающий множество непривычных и даже неприятных моментов для профессиональных представителей той или иной сферы деятельности. В цифровом мире каждый может стать знаменитым за короткий промежуток времени, даже не вкладывая в это много труда. Главное, найти отклик в душе аудитории. С другой стороны, каждый имеет право на свою «минуту славы», вкладывая в свое творчество душу и время, занимаясь любимым делом и постоянно совершенствуясь в нем. Художник уверен, что абсолютно любой человек может стать «королем» в своем деле и остаться таковым в вечности, даже когда все рухнет и поржавеет. При этом ироничный и примитивный способ изображения самой короны напоминает нам о том, что не стоит относиться к славе и статусу короля слишком серьезно.

Работа Яны Гаврилкевич «Сад» представляет аллегория счастья, которое человек утратил, покинув райский сад, и к которому неизбежно стремится всю свою жизнь. (Илл. 4). О том, что на полотне изображено счастье, мы можем судить, в первую очередь по колористической схеме работы: желтый, красный, зеленый, синий и белый – это цвета, ассоциирующиеся с этой эмоцией у большинства людей. По мнению психофизиологов каждый из нас ощущает цвета на интуитивном уровне. То, о чем древние ученые-цветотерапевты только догадывались, совре-

менная медицина установила абсолютно точно: тот или иной цвет, действуя на радужную оболочку глаза, тем самым рефлекторно воздействует и на жизнедеятельность всех наших органов, меняет физиологический фон человека, влияя на состояние его нервной системы и вызывая гормональные изменения в организме. Сама манера написания работы, несмотря на цвет тепаевты наличие диагоналей, не вызывает тревоги – это спокойное и уравновешенное движение по знакомому маршруту, который не грозит нам никакими катаклизмами.

О райском саде, как квинтэссенции счастья, нам говорят яблоки и ангел в красном одеянии со светящимися цветными крыльями. Все дышит покоем и радостью, пробуждая в зрителе соответствующие чувства. Красный и желтый цвета создают у тех, кто на них смотрит или их носит, ощущение уюта, комфорта, расслабленности, покоя, вызывают ощущение близости и эмоционального притяжения. В свою очередь синий и зеленый снимают напряжение и стресс, создают ощущение гармонии как внутри человека, так и в его отношениях с окружающим миром. Это ли не представление о счастье современного человека, погруженного в соревновательно-завоевательном образе жизни, обилии информации и поверхностного общения, и в то же время изолированного от природы и себе подобных.

Именно об одиночестве современного человека говорит нам работа Виталия Копачева из серии «Призрачные цели». (Илл. 5). «Призрачно все в этом мире бушующем, есть только миг – за него и держись», – поется в известной советской песне. Человек приходит в этот мир один и покидает его тоже в одиночку. Между этими мгновениями пролетает его жизнь как бурный поток эмоций и водоворот событий. Рано или поздно каждый из нас вынужден остановиться и заглянуть внутрь себя. Все вокруг бурлит и кипит по-прежнему, но человек, осмелившийся посмотреть в лицо своему трансцендентному одиночеству уже никогда не будет прежним. В этот момент все, происходящее вокруг, становится далеким и по большому счету неважным, хотя и по-прежнему дорогим, и привычным.

Цвета полотна тоже, вроде бы яркие, но как разительно отличается их язык от предыдущей работы. Это совсем не тот желтый, который говорит нам о радости и счастье, а землистый зеленый совсем не успокаивает нас, а скорее наоборот, вселяет тревогу, которая только усиливается фиолетовым, черным и коричневым. В довершение всему бежевый, серо-белый и бледно-сиреневый поют свою грустную песню. Резкие мазки в разных направлениях говорят о смятении и хаосе в душе человека, осознавшего, что он одинок. И в то же время жесткие темные вертикальные пятна дают основание думать, что человек устоит, примет свой путь и пройдет по нему до конца, туда, где камни легки, жизнь бесконечна и у каждого, гуляющего в райском саду своя корона, венчающая счастливую душу.

Ссылки

Дмитриева, Н. Московское училище живописи, ваяния и зодчества. М., 1951.

Лазарев, В. Н. Московская школа иконописи. М., 1971.

Подобедова, О. И. Московская школа живописи при Иване IV. М., 1972.

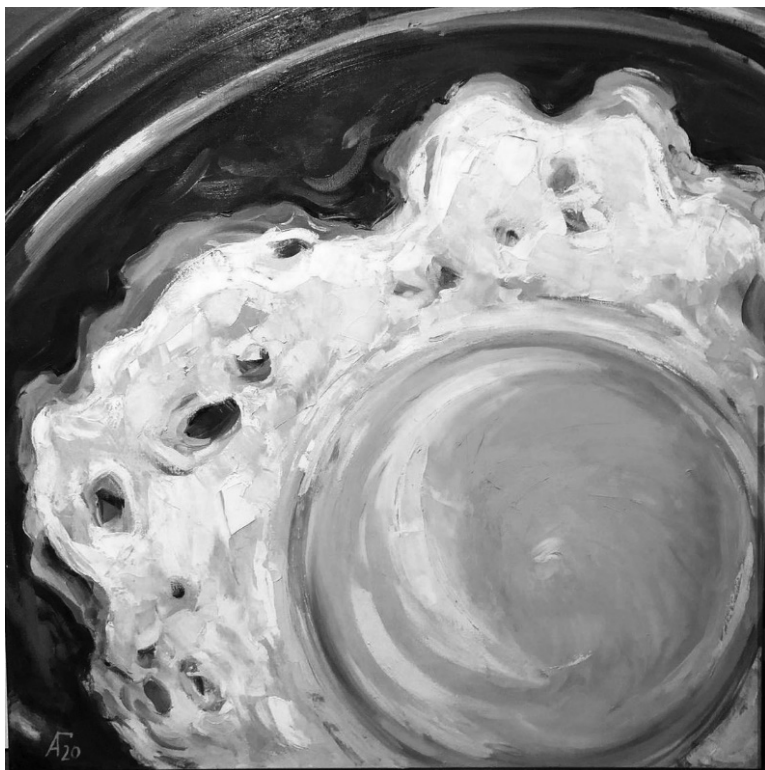
Репин, И. Е. Письма. Переписка с Третьяковым. М.-Л., 1946.

Савицкий, С. Колобок Малевича и др. Взгляд из Петербурга на современное искусство 2010-х годов. СПб., 2021.

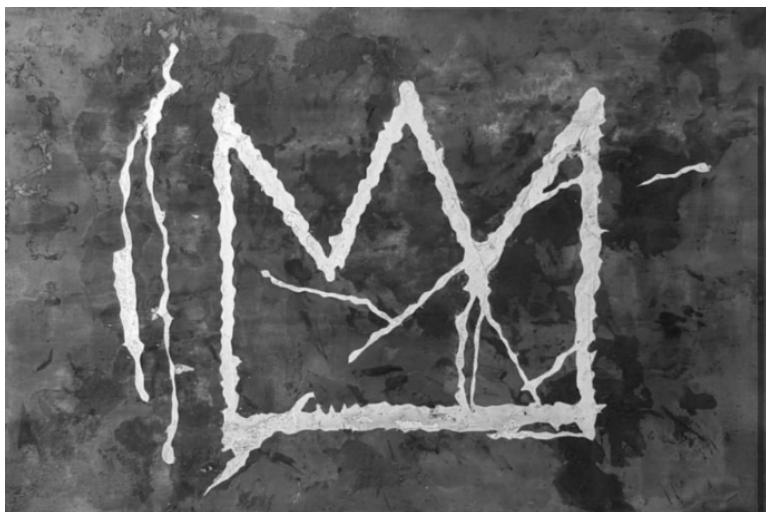
ИЛЛЮСТРАЦИИ / ILLUSTRATIONS



Илл. 1 / Ill. 1. *Владимир Озеров*. Камень соловецкий. Холст. Акрил.
Частная коллекция / *Vladimir Ozerov*. The Solovetsky stone. Canvas.
Acrylic. Private collection.



Илл. 2 / Ill. 2. *Антонина Гарасько. Солнце. Холст. Масло. Частная коллекция / Antonina Garasko. Sun. Canvas. Oil. Private collection.*



Илл. 3 / Ill. 3. Анатолий Пелевин. Корона. Холст. Смешанная техника. Частная коллекция / Anatoly Pelevin. Crown. Canvas. Mixed media. Private collection.



Илл. 4 / Ill. 4. Яна Гаврилкевич. Сад. Холст. Масло. Собрание автора / Yana Gavrilkevich. Garden. Canvas. Oil. Collection of the author.



Илл. 5 / Ill. 5. *Виталий Копачев*. Серия «Призрачные цели». Холст.
Смешанная техника. Собрание автора / *Vitaly Korachev*. Ghost
Targets series. Canvas. Mixed media. Collection of the author.

NATALIA LEVANOVA¹

FIVE ALLEGORIES OF NEWMUSCOVITES

Abstract

This article deals with one of the directions of the modern Russian art-process, that is of interest as a typical case of contemporary culture. Description and documentation of the activities of the «NewMoscovites» group can be considered as a valuable preparatory material for further research of a generalizing type.

Key words

Contemporary art, Moscow School of Painting, Russian art, theory of art, history of painting, Moscow artists, modern artists.

Why we talk about «allegories» and what does it mean *NewMuscovites*? The term *Muscovites* has long been used in relation to citizens of the Grand Duchy of Moscow – Muscovy (the original Latin name of Moscow, which was later transferred to a number of Western European states and to the unified Russian state formed around Moscow under the Ivan III). In our case, we are talking not about the geography of artists' residence only (although this, of course, matters), but, first of all, about the artistic and creative methods of the Moscow Art School as a direction in Russian art. These Muscovites are New not only because they live in the present time, but also because, being the continuers of Moscow artistic traditions, they reflect in their work

¹ *Natalia Levanova* – PhD in Law, a graduate from «*Aesthetics: art business*» curators' training program (Lomonosov MSU, Faculty of Philosophy), the curator of the *NewMoscovites* art group.

the current problems of our time and try to find new means of artistic expression.

Before talking about the very allegories with which the name of the art movement is associated, let's focus on the Moscow School of Painting itself in which the allegorical row concerned with Moscow has always been of great importance both in artistic methods and its conceptual reflection in the work of several generations of Moscow painters since the end of the XIX century. These artists gravitated in their work to a wide range of traditions of the old Moscow school of painting, sculpture and architecture like most of Moscow artists, that were connected with it in one or another way during the eighty-five years of its existence (from 1833 to 1918). Some of them studied there, others taught, and many studied and later taught. Of course, art itself appeared in Moscow much earlier, but the most significant names of artists of the realistic school in Russian painting are associated namely with this period. Moreover, it was the emergence of this institution, that «materialized» the rivalry and, to some extent, the confrontation, between two Russian art schools: Moscow and St. Petersburg.

The Moscow School differed favorably from the St. Petersburg Academy with great democracy, freedom of artistic creativity and responsiveness to new, advanced trends. Although the artists of Moscow were straitened in finances and have no state support, they nevertheless developed in a livelier and freer creative atmosphere, not being limited in their searches by academic recipes. And although «there was a lot of handicraft and imperfect things in the system and methods of teaching at the School, especially at the beginning of its existence,» there was «an atmosphere of active love for art, interest in public life, friendly relations between teachers and students, and their active intense joint efforts,» which «gave a serious tone to the work of the School and contributed to the success of students.»¹

All these circumstances could not but affect the nature of the work of Moscow artists: expression and emotionality, rebellion and

genuine reproduction of life became the distinctive features of the Moscow school of painting, and rootedness in iconography and proximity to ornament and decor gave it an inimitable picturesqueness, symbolism and the power of unity of truth and beauty.

Since the time of Peter the Great, a true, lively tone has been set to the case. Recently, a lot of artistry has been added. Life breathed from this young, simple and peculiar school! ...now it is becoming clearer and clearer that Moscow will gather Russia again. In all the most important manifestations of Russian life, Moscow is expressed gigantically, inaccessible to other cultural centers of our fatherland; they only have to imitate it, and in a more modest size. Yes, Moscow will take its own and in the school of painting as well...²

In 1918, the Moscow art school ceased to exist as a School of Painting, Sculpture and Architecture and was transformed into VKHUTEMAS at first. Then the Moscow Art Institute of V.I. Surikov grew on this basis, which gave a huge galaxy of Moscow artists of the Soviet era, who made a significant contribution to the general treasury of Russian fine culture and defined the main creative trends of fine art of this period on the basis of the democratic traditions of progressive Moscow art of the XIX century. More than one work will be written about the role of VKHUTEMAS in Russian art and design: despite the fact that its life was short, the school left a significant heritage.

Moscow art has always been closely connected with real life and human experiences. During the World War II, many Moscow artists volunteered for the front, while others actively joined the propaganda work, creating posters and sharp political satire. In the 1960s, the social shifts, that took place in our country, brought

¹ *Dmitrieva, N.* Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture. Moscow, 1951. P. 5. In Russian.

² *Repin, I. E.* Letters. Correspondence with Tretyakov. M.-L., 1946. P. 163. In Russian.

to life an active movement of young people in the visual arts of that time, when an appeal to the harsh romance of the post-war years became the pathos of the art. In the 80s, along with easel types of creativity, there was an increase in crafts and monumental art, scenography, design, applied graphics and posters. And in all these areas, Moscow masters largely «determined the weather», had a decisive influence on the development of the arts far beyond the capital. Along with official art, Moscow conceptualism and Moscow actionism emerged at that time, brands that, unlike the Russian avant-garde, are more popular abroad than on the vast territory of our country.

The events of the 1990s turned the life of the whole country upside down, and Moscow artists were no exception: the problems of identity and «institutional positioning on the world art scene coexist in the 90s with reflection on the possibility of art as such and the search for its alternative forms, united by the critical strategy of the emerging political art».¹ Against the background of conservatively oriented artists, the quotes of Moscow actionists, artists, who broke with ambitious claims to isolation in the system of social hierarchy in rejecting the role of producers of» super-values», looked like radical and aggressive attacks against artists who defended the position of preserving the autonomy of art. The unique place of Contemporary art on the border with philosophy, politics and visuality has changed the Moscow art landscape, giving rise not so much to new trends and creative unions, as to individualism and self-expression. However, even in these conditions, the Moscow art school maintained its identity.

The 2000s still retained «the energy of change, post-shock neuroticism, openness to new things and that funny naivety with which many of us expected from contemporary art, if not achievements, then the unknown future»,² and in the 2010s

¹ *Grabovskaya, O.* Art of the Nineties: Direct Speech / / The Art Journal. 1996. No. 11. In Russian.

fatigue set in: from the institutional routine, festival leapfrog and instability. The previous decade began with the success of artists who go their own way in art, outside of groups and movements, but then it turned out that being a loner is no longer fashionable. The current Moscow art world is very diverse: along with successful individual artists, various art galleries are actively trying to function in it, uniting various authors under their parent brand, usually based on the personal taste of gallery owners or the sales potential of works.

In this regard, the New Moscow Art Group is a unique project that unites five independent contemporary artists who represents the Moscow Art School in its broad meaning and deep sense. Two of them, Vladimir Ozerov and Yana Gavrilkevich, are graduated from the Moscow State Academic Art Institute of V.I. Surikov, which, as already mentioned, is the direct heir of the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture. Vitaly Kopachev and Anatoly Pelevin, in turn, left the walls of the Moscow Institute of Technology, where they received an art education. Antonina Garasko studied drawing and painting at the Moscow State Pedagogical University and currently teaches at the Moscow State Academic Art Institute of V.I. Surikov. All of them are very different in their vision of modernity, the artistic techniques and styles, but their work is based on the main principles that have characterized the Moscow Art School since its emergence. And the was also not chosen by chance allegory to represent their artistic creation.

We have already mentioned the rootedness of Moscow art in icon painting with all the consequences that follow from this. Unfortunately, the Moscow frescoes and icons of the XII – XIII centuries have not reached us, but already in the works at the beginning of the XIV century – the icon «Boris and Gleb» and the miniature of the, so-called, Siysk Gospel – we can see the pure

² *Savitsky, S. Malevich's Kolobok and the Others. A look from St. Petersburg at Contemporary art of the 2010s. St. Petersburg, 2021. P. 8. In Russian.*

sound of bright open colors and the graphic expressiveness of plain silhouettes. In another monument of the middle of the XIV century – the icon «Nikola with a life» – «in its resolute sweeping manner of writing and a very special psychological structure in its intensity, one can feel the hand of a master who is not very accustomed to taking into account previous samples».¹ Very familiar characteristics, aren't they? Already this «primitive» had its own, pronounced face, in which there is an extraordinary freedom, simplicity, emotionality, naturalness and vitality, which are distinctive features of Moscow painting throughout the entire time of its existence. Even the subsequent «European influences»: from the Byzantine painters to the trends of the XX century, haven't destroyed this identity, deeply rooted in the style of the Moscow icon, «with its light elegant figures, with its dynamic compositions, with its bold color comparisons».²

Turning to the direct description of the works-allegories of the New Muscovites, it should be noted that there is a person with his feelings and passions, who is at the center of any kind of art his experiences. Art itself is nothing but an emotional and imaginative development and expression of the reality surrounding a person. And it is man, his essence of creation and creator, who appears before us in the image of a stone on the canvas of Vladimir Ozerov *The Solovetsky Stone. (Ill. 1)*. The place of work creating is the famous Solovetsky Monastery, and the meaning of the work is a bright and strong illustration of the famous philosophical «stone paradox», which remained unsolvable for a long time. Its essence is whether the almighty God can create a stone that he himself will not be able to move. The thing is that if God can create such a stone, then he is not omnipotent, since he will not be able to move it from its place. The creation of such a stone is the limit

¹ Lazarev, V.N. Moscow School of Icon Painting. Moscow, 1971. P. 8. In Russian.

² Lazarev, V. N. Moscow School of Icon Painting. Moscow, 1971. P. 8

of divine omnipotence. But if God cannot create such a stone, he is also not omnipotent, since the creation of some things becomes impossible for him. The stone paradox belongs to a family of paradoxes associated with various interpretations of the concept of omnipotence and arose from the idea of an omnipotent, being capable of setting impossible tasks for himself or embodying logically contradictory verbal constructions in objective reality, such as, for example, «square circle».

The answer to the «stone paradox» depends on the philosophical and ideological positions of the respondent. A believer will not doubt God's omnipotence for a second and will say that God is so omnipotent that he may become not omnipotent for a while. A physicist will note that such a formulation of the paradox is vulnerable to criticism due to the inaccuracy of terms referring to the physical nature of gravity: for example, the weight of an object is determined by the force of the local gravitational field acting on it. The logician will argue that it cannot be formulated without a logical contradiction: either the subordination of God to the world, or the removal of the phenomenon inherent in our world beyond its limits, or the absence of God. The logical contradiction lies in the fact that the terms «lift» and «stone» are intra-world, and God can create a stone that no one in this world can lift, but God himself can «lift» it – since he is not subordinate to the world and «lift» is only an intra-world observation of the process.

Looking at the work of Vladimir Ozerov *The Solovetsky Stone*, we understand that no matter how heavy the «stone» is and no matter what fetters bind it, because it is certainly capable to rise by itself, if not to be lifted by someone. The stone lies on the ground, entangled in its worldly connections and wounded by its passions, but what «torments» it, it can also raise it. This is what the joyful turquoise color tells us, which is the same for «put», «wounds» and vertical stripes, symbolizing the way «up». This path is very difficult, but a person is born with a desire for light and a love for beauty, despite the fact that his life is often

associated with trials and sufferings, that leave deep wounds in his soul. Nevertheless, these wounds are the key to enlightenment and salvation of the soul. And no one knows about it better than the monks, including in the Solovetsky monastery.

The question of the origin of man and the universe as a whole is one of those to which humanity is looking for an answer all the time of its existence. What happened earlier: chicken or egg? So far, no one has given a convincing answer to this simple riddle. Antonina Garasko's work is called *The Sun*, although at first glance, it may seem that this is just an egg in the form of fried eggs. (Ill 2). However, if you look at the canvas more closely, then behind the edges of the «clotted protein» we begin to see an endless blue-black cosmos, in which a lonely Sun shines brightly, giving light, warmth and food to all living things on Earth. Egg-sun or Sun-egg? Both can «give life» and «feed» or mayu kill.

In Egyptian mythology, the egg is a symbol of immortality, representing the potential of awakening for the life. The egg contains the great secret of the creation of the world, and the preservation of eternal life. The Indian Vedas tell us about the golden egg, from which Brahma hatched. In the legends and myths of many countries of the ancient East it is told that there was a time, when chaos reigned everywhere in the Universe, and this chaos was located in a huge egg, in which all forms of life were hidden. The egg shell was warmed by the divine fire, and the mythical creator Panu was born from the egg. The Creator connected the weightless Sky with the solid Earth, created space, wind, Sun, moon, clouds, thunder, lightning.

In the ancient Russian fairytales about Koshchey the Immortal, the egg is a secret repository of life and death and is kept under seven locks and seals. For our ancestors, the egg served as a symbol of life, a symbol of the awakening of life, the beginning of a new day, the arrival of which is announced by the rooster – a symbol of the awakening sun, which from the most ancient times was, first of all, a symbol of creative energy. Among many peoples, solar deities were the strongest and most powerful. The

sun is the giver of light and life, the ruler of the upper and lower worlds, which it bypasses during his daily circulation.

Human life is inseparable from creativity. It is creativity, with its emotional, imaginative and artistic reflection, that elevates a person above the ordinary and distinguishes him from the rest of the animal world. *The Crown* by Anatoly Pelevin is exactly about this. (Ill. 3). The work is based on the famous image of the crown of Jean-Michel Basquiat, who created his *The Crown* in 1983 in the style of neo-expressionism and street art with ink and acrylic on paper, pasted with sheets of notes and sketches. The crown, in principle, is the most popular symbol in the work of Basquiat, who went from a tramp to a famous and expensive artist. Often it denotes the high intellectual and spiritual merits of the represented character. Being depicted by itself, without any attachment to a particular person, it becomes a sign of being chosen and greatness.

Anatoly Pelevin depicted *The Crown* on a rusty background as a symbol of today's time, in which people strive to become famous and «starry». On the one hand, it is a scourge of our days, generating a lot of unusual and even unpleasant moments for professional representatives of a particular field of activity. In the digital world, everyone can become famous in a short period of time, even if they don't put a lot of work into it. The main thing is to find a response in the soul of the audience. On the other hand, everyone has the right to their «moment of glory», investing their soul and time in their creativity, doing what they love and constantly improving in it. The artist is sure that absolutely anyone can become a «king» in their business and remain so in eternity, even when everything collapses and rusts. At the same time, the ironic and primitive way of depicting the crown itself reminds us that we should not take the glory and status of the king too seriously.

Yana Gavrilkevich's work *The Garden* is an allegory of the happiness that a person has lost after leaving the Garden of Eden, and to which he inevitably strives during all his life. (Ill. 4). The

fact that it is the happiness that depicted on the canvas, we can judge, first of all, by the color scheme of the work. Yellow, red, green, blue and white are the colors associated with this emotion in most people. According to psychophysicologists, each of us feels colors on an intuitive level. What the ancient scientists-color therapists only guessed, modern medicine has established absolutely precisely: this or that color, acting on the iris of the eye, reflexively affects the vital activity of all our organs, changes the physiological background of a person, affecting the state of his nervous system and causing hormonal changes in the body. The writing manner of the work, despite the color and the presence of diagonals, does not cause alarm – it is a calm and balanced movement along a familiar route that does not threaten us with any cataclysms.

Apples and an angel in a red robe with glowing-colored wings tell us about the Garden of Eden, as the quintessence of happiness. Everything radiates peace and joy, evoking the corresponding feelings in the viewer. Red and yellow colors create a feeling of coziness, comfort, relaxation, peace in those who look at them or wear them, causing a feeling of closeness and emotional attraction. In turn, blue and green relieve tension and stress, create a sense of harmony both inside a person and in his relations with the surrounding world. Is this not an idea of the happiness of a modern person, who is mired in a competitive and aggressive lifestyle, an abundance of information and superficial communication, and at the same time isolated from nature and his own kind?

The work of Vitaly Kopachev from the series *Ghostly goals* tells us exactly about the loneliness of a modern person. (Ill. 5). «Everything is ghostly in this raging world, there is only a moment – hold on to it,» the famous Soviet song sings. A person comes into this world alone and leaves it alone, as well. His life flies between these moments like a stormy stream of emotions and a whirlpool of events. Sooner or later, each of us is forced to stop and look inside ourselves. Everything is boiling around as

before, but a person who dares to face his transcendent loneliness will never be the same again. At this moment, everything that is happening around becomes distant and, by and large, unimportant, although it is still dear and familiar.

The colors of the canvas are bright, but their language is strikingly different from the previous work. This is not the yellow that tells us about joy and happiness, and the earthy green does not calm us at all, but rather inspires anxiety, which is only intensified by purple, black and brown. In addition to all this, beige, gray-white and pale lilac sing their sad song. Sharp strokes in different directions speak of confusion and chaos in the soul of a person who has realized that he is alone. And at the same time, hard dark vertical spots give reason to think that a person will stand, accept his path and walk along it to the end, where the stones are easy, life is endless and everyone, walking in the Garden of Eden, has his own crown on a happy soul.

References

Dmitrieva, N. Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture, Moscow, 1951. In Russian.

Lazarev, V. N. Moscow School of Icon Painting, Moscow, 1971. In Russian.

Podobedova, O. I. Moscow School of Painting under Ivan IV. M., 1972. In Russian.

Repin, I. E. Letters. Correspondence with Tretyakov. M.-L., 1946. In Russian.

Savitsky, S. Malevich's Kolobok, etc. A look from St. Petersburg at the contemporary art of the 2010s. St. Petersburg, 2021. In Russian.

X&∞



ИРИНА ЛЮБИВАЯ¹

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ПЕРЕВОДА ПОЭЗИИ Т. Л. ЩЕПКИНОЙ-КУПЕРНИК

Аннотация

В данной статье рассматриваются особенности перевода зарубежной поэзии с английского языка на русский. Поэтический перевод считается наиболее трудной формой перевода, в связи с чем возникают разные мнения со стороны критики относительно приближенности к оригиналу. В работе анализируются эстетические принципы переводческой деятельности Т. Л. Щепкиной-Куперник на примере поэзии Роберта Бернса.

Ключевые слова

Эстетические принципы, поэтический перевод, Щепкина-Куперник, Роберт Бернс.

Начало XX века — время социальных и культурных общественных потрясений. Реалистическое изображение жизни перестало удовлетворять авторов, а их спор с классиками XIX века породил множество новых литературных движений. Отдельное яркое место в этот период в России занимает оригинальное по своему масштабу и разнообразию творчество Т. Л. Щепкиной-Куперник. Интересным представляется разобратить деятельность писательницы в области поэтических переводов поэзии.

¹ Ирина Любивая — доцент кафедры искусствоведения Высшего театрального училища при Малом театре имени М. С. Щепкина, аспирант ГИТИС, Москва, Россия.

Татьяна Львовна Щепкина-Куперник первой порадовала советских читателей авторским сборником переводов стихов национального шотландского поэта Роберта Бернса. Известная переводчица многих европейских авторов исповедовала принцип, что каждый перевод, в первую очередь, сделан для обычных читателей, а не высокообразованных эрудитов, поэтому он должен быть точным и одновременно должен воспроизводить содержание исходного текста как можно точнее так, чтобы он был понятным целевой аудитории.

В 1936 году Т. Щепкина-Куперник подготовила сборник лирических стихов Бернса, который стал крупнейшим сборником переводов поэта в России, выполненным одним автором. Переводчица представила стихи Бернса в разных жанрах – политическом, сатирическом, любовном лирическом, песни и баллады, а также перевела стихи, которые ранее не были представлены российскому читателю, например, знаменитую сатиру Бернса «Молитва святого Вилли» («Holy Willie's Prayer»).

Интересно наблюдать, как идеология оказывает влияние на художественный перевод. Художественный текст претерпевает серию трансформаций или искажений в зависимости от позиции или идеологии автора. Эта работа призвана подчеркнуть дилемму, с которой сталкивается переводчик, когда идеология противоречит идеологии автора или, когда приходится применять методы, отличные от авторского. Такие различия можно истолковать как отклонение, изменение или принятие идеологии, которая расходится с намерениями автора. Стихи шотландского поэта Роберта Бернса хороший тому пример. Переводы Бернса признаны одними из самых успешных переводов английских поэтов на русский язык и по-прежнему пользуются большой популярностью среди русских читателей. Литературный анализ традиции переводов Бернса на русский язык отсутствует, хотя имеются отдельные исследования. Наконец, они предлагают четкую картину идеологической адаптации художественных текстов.

Новая идеология представляла искусство как средство обучения или, альтернативно, как инструмент классово-войны.

Социалистический реализм стал мощным механизмом, с помощью которого лидеры и сторонники сталинской системы расширили сферу своих моральных и интеллектуальных интересов. Давление на писателей с целью одобрения официального имиджа советского общества усилилось, и стало ясно, что переводы Роберта Бернса, сделанные ранее в XIX веке, больше не могли выполнять новую эстетическую функцию литературы.

Переводы Т. Л. Щепкиной-Куперник поэзии Р. Бернса должны будут следовать основным идеологическим доктринам и включать такие черты, как позитивный революционный герой, героические поступки, оптимизм, ссылки на коммунистические лозунги, критика религии и так далее. В девятнадцатом веке была переведена большая часть любовной лирики Бернса; но его сатиры, его демократическая лирика, апеллирующая к чувствам свободы и гражданства, его патриотические песни и иронические эпиграммы остались неизвестны русскому читателю.

В целом переводы Т. Л. Щепкиной-Куперник получили высокую оценку советских критиков за успешную передачу революционных и демократических идей поэта. Ее величайшим достижением считалось понимание национального духа Бернса и способность понимать и ценить его оптимизм и веру в бедных, «маленьких» людей. Используя различные переводческие стратегии, Щепкина-Куперник следовала основным идеологическим требованиям, и сумела передать народный стиль лирики Бернса.

Идея «национального» поэта, о которой говорила Щепкина-Куперник, соответствовала вновь установленной литературной роли и позволила советским критикам интерпретировать Бернса как оратора шотландского народа, поэта рабочих и крестьян, как демократических, так и революционных, чей дух до конца оставался непобедимым.

Идеологические замыслы Щепкиной-Куперник очень четко прослеживаются в поэме-сказке «Две собаки». Некоторые исторические литературы нашли связь с новеллой Сервантеса «Разговор собак», английский перевод которой появился в 1767 году. Примечательно, что многочисленные ссылки на Томсона, Рамзи,

Фергюссона, Свифта, Мильтона, Шекспира и т. д. исчезают в переводе автора из-за общей тенденции метода «одомашнивания» зарубежной поэзии.

Поэма построена в форме диалога двух собак, одна из которых принадлежит господину, а другая – пахарю. Основная идея их утверждений – разделение общества на классы и его влияние на качество жизни индивидов. Центральная тема поэмы – утверждение, что добродетель не зависит от богатства и что крестьяне лучше, чем дворяне, хотя они хорошо осознают свое жалкое положение. Сам поэт был родом из крестьянской семьи и ощутил все стороны крестьянского быта на себе, поэтому эта тема была ему очень близка.

По словам Роберта Кроуфорда, принимая во внимание тот факт, что убеждения, которые Бернс выражает в поэме-сказке «Две собаки», отражают интересы сельской демократии в том виде, в каком они были задуманы мелкими фермерами и сельскохозяйственными работниками в Шотландии в 1780-х годах. В связи с этим, стихотворение обладает определенными документальными достоинствами.

Учитывая новую идеологическую программу, главной ценностью стихотворения должно было стать четкое разграничение на положительные / отрицательные, восхваляемые / презируемые классы общества. Переводя часть стихотворения, посвященную описанию условий жизни, в которых должны жить хозяева собак, Щепкина-Куперник использовала стратегию замещения с отрицательным акцентом.

Таким образом, когда Цезарь (собака господина) спрашивает Люафа об условиях жизни его господина: «*what way poor bodies liv'd ava*», Щепкина-Куперник перевела так: «*и как живут средь нищеты*». Используя слово «нищета», которое имеет более сильный негативный оттенок, чем «бедные тела» («*poor bodies*»), а также архаичное слово «средь», переводчик намеревается обострить неблагоприятные условия жизни крестьянина. Стратегия замены с целью того самого «одомашнивания», которая подразумевает, что исходный текст заменяется соответству-

ющим элементом, может быть замечена в переводе строки «*L — d man, our gentry care as little for delvers, ditches, an'sic cattle*» («*Милорд! Наши дворяне заботятся так же мало о копателях, землянках и мелком рогатом скоте*» на «*дворянство видит скот в холопах, чернорабочих, землянках*» (т.е. дворяне считают своих рабов скотом). Чтобы подчеркнуть негативное отношение дворянства к крестьянам и рабочим, переводчица вводит слово холоп, которого нет в оригинале, и описывает феодально-зависимых людей в России X — начала XVIII веков. Их правовой статус был близок к статусу рабов. В этом случае Щепкина-Куперник также «одомашнивает» оригинал, приближая его к русскому социальному фону.

Та же стратегия проявляется в переводе фразы: «*An'what poor Cot-folk pit their painch in*» («*А чем бедняги набьют желудок*»), которая была переведена Щепкиной-Куперник следующим образом: «*Но чем мужик набьёт желудок*». В данном случае слово «мужик» с некоторой долей типичного русского разговорного языка содержит ссылку на мужчину с указанием на низкий социальный уровень.

Так, строчка «*Эй, чувак!*» («*Hach, man!*») переводится как «*Ох, батюшки!*». Разговорная фраза «*ох, батюшки*» в русском языке не имеет ничего общего с чьим-то отцом, а используется для выражения страха или удивления. Фактически, эта замена удалась, потому что, переводя выражение на русский язык, Щепкина-Куперник придает высказыванию Люафа больше простоты и прямоты.

Поэтика языка Бернса уникальна, хотя сам поэт вряд ли был заинтересован в создании собственного языкового стиля, скорее хотел сделать свой, так называемый, словарь из фраз и идиом, используемых в различных дискурсах.

Основная идеологическая стратегия в переводе стихотворения «*Субботний вечер поселянина*» — это стратегия вычеркивания, которая позволила Щепкиной-Куперник избежать многочисленных интертекстуальных ссылок на Евангелие. Таким образом, строчка «*Как тот, кто носит на Небесах второе имя*» была пол-

ностью удалена из-за слова «Небеса», а также строк с 127 по 144 (пятнадцатая и шестнадцатая строфы), которые описывают семейные молитвы и включают имена Иисуса, Вавилона, Вечного Царя, Патмоса, Христианина, Создатель, Небеса и другие ссылки на Библию. Следуя идеологическим требованиям с учетом статуса религии, Щепкина-Куперник удалила эти строки, чтобы избежать религиозного контекста.

С той же целью использовалась стратегия подмены, направленная на уничтожение библейских намеков. В четырнадцатой строфе имя Моисей (*Moses*) было стерто, а Амалек (*Amalek*) было заменено на «царь-невец». Эти вычеркивания и замены вызвали резкое изменение смысла стихотворения, которое в оригинале провозглашало красоту и искренность истинной веры по сравнению с жесткими требованиями церкви. Стратегия удаления также появляется в последней строфе, посвященной патриотическому призыву к Шотландии, которая вообще не была переведена. Строки, которые звучат в оригинале как «*prevent from Luxury's contagion, weak and vile*» (пусть их никогда не коснется зараза разложения, яд роскоши и гадость отвратительных грехов) у переводчицы выглядят следующим образом: «да не коснётся их заразы тленья, яд роскоши, пороков гнусных гной».

В политической сатире «Послание (к джентльмену, который прислал ему бесплатно газету с предложением и дальше делать это)», Т. Щепкина-Куперник применила стратегии удаления и замены при обращении со словом «сэр», которое было адаптировано под советского читателя и приобрело значение «доброто господина». В самой первой строке адресат по имени «добрый господин» был удален, потому что Бернс (в своем русском воплощении) не мог обращаться с таким уважением к кому-либо выше его, даже если это уважение было выражено иронично и передано сатирической нотой в самом начале стихотворения. В третьей строке слово «господин» было заменено на «чародей» («волшебник»). Стратегия смягчения видна в восьмой строке «*If Venus yet had his nose off*» («Если бы Венера еще не оторвала ему

нос», была переведена как «Венере в нос добычу бросив» (он бросает свою победу перед носом Венеры). Интересно посмотреть переводы любовных песен и стихов Т. Л. Щепкиной-Куперник. Любые легкомысленные выражения и разного рода намеки на любовные отношения, столь частые в лирике Р. Бернса, были заменены невинными поцелуями и «товарищескими» объятиями. Стоит отметить, однако, что Щепкина-Куперник довольно чутко отнеслась к естественному стилю стихов Р. Бернса. Например, возьмем первое четверостишие стихотворения «O, my love's like a red, red rose» («Красная, красная роза») в переводах Щепкиной-Куперник и Маршака (см. таблицу сравнений (Табл. 1) между русской и английской версиями статьи).

В данном случае мы видим, что мелодика стиха Бернса у Щепкиной-Куперник потеряна, у Маршака она звучит ближе к оригиналу, однако у переводчицы точнее передано описание зародившегося чувства любви, что вновь расцветает в июне подобно красной розе «*that's newly sprung in June*» (у Маршака слово «июнь» потеряно). Здесь, Бернс, вероятнее всего провел параллель с первым летнем месяцем, когда зацветают первые розы. В четвертой строке «*that's sweetly play'd in tune*» («что так сладко играет в унисон/что так гармонично исполняется») Щепкина-Куперник добавляет свойственную ей лиричность, при этом, не сильно отступая от оригинала и переводит это следующим образом: «*мелодии звук неземной*». Маршак видит эту строчку как «*с которой в путь иду*», при этом сохраняя ритм.

Следует отметить, что Щепкина-Куперник в своих переводах четко разграничила «друзей» и «врагов», что было очень важно для новой идеологической литературной программы. Что касается общих характеристик этого разграничения, мы можем видеть, что категория «друзей» занимает очень важное место, в то время как «враги» часто маргинализируются, недооцениваются или просто исключаются. К категории «друзей» относятся простые рабочие (крестьяне, матросы, солдаты и кузнецы), оптимистичные, веселые, честные и мужественные, чья позиция и идеалы подчеркнуты и преувеличены в переводах Щепкиной-Куперник.

Шотландские национальные герои также считаются «друзьями», хотя их борьба за Шотландию часто интерпретируется как борьба за международные интересы. По этой причине Шотландия часто удаляется или обобщается в переводах Щепкиной-Куперник. Переводчица использовала типичные русские диалектные выражения и стилизацию повседневной речи, чтобы выразить красочный мир «простых тружеников», полный простого счастья, надежды, отваги и борьбы за равновесие.

К категории «врагов» относятся священники, монархи, политики (как британские, так и шотландские) и аристократы (даже те, которые были среди друзей поэта). В данном случае Щепкина-Куперник использовала саркастический глоссарий, что приближает ее к оригиналу.

Подводя итоги, следует отметить, что Т. Л. Щепкина-Куперник, как одна из самых известных переводчиков европейских авторов, основывала свою переводческую деятельность на трех принципах творческого перевода, очень близких к современной теории перевода:

- каждый перевод следует рассматривать как ценный вклад в русскую культуру;
- каждый перевод, в первую очередь, сделан для обычного читателя, а не для высокообразованных ученых, поэтому он должен быть точным, но в то же время он должен максимально точно воспроизводить значение исходного текста таким образом, чтобы он был легко понятен предполагаемой аудитории;
- для правильного перевода каждый переводчик должен в совершенстве владеть языком оригинала, что означает не только понимание слов, но и чувство духа языка и оригинального стиля изложения письма.

Следуя своей теории, Т. Щепкина-Куперник всегда пыталась воспроизвести оригинальные художественные образы на другом языке, чтобы читатель перевода мог быть вдохновлен, тронут и эстетически развлечен так же, как и читатель оригинала. Такой перевод не был чисто техническим переводом с одного языка на другой, но требовал, чтобы переводчик продублировал авторский процесс художественного творчества, уловил дух ориги-

нала, нашел наиболее подходящее выражение его собственных мыслей, чувств и опыта и максимально правильно воспроизвел содержание и форму оригинала. По мнению Т. Щепкиной-Куперник, динамика и лаконичность английского языка по сравнению с русским представляла собой главную проблему для русских переводчиков.

Ссылки

1. *Осипова, Ю. А.* Сопоставительно-семантический анализ лексики, обозначающей национально-культурные реалии (на материале произведений Р. Бернса и их переводов на русский язык). Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2003.
2. Искусство перевода]: Корней Чуковский. Принципы художественного перевода. Андрей Федоров. Приемы и задачи художественного перевода. Ленинград: Academia, 1930.
3. *Казакова, Т. А.* Художественный перевод. Теория и практика: Учебник. СПб.: Инъязиздат, 2006.
4. *Кашкин, И. А.* Для читателя-современника: статьи и исследования М.: Советский писатель, 1977.
5. *Комиссаров, В. Н.* Теория перевода: Лингвистические аспекты. М.: Высшая школа, 1990.
6. *Левый, И.* Искусство перевода. М., 1974.

<i>R. Burns</i>	<i>Т.Щепкина-Куперник</i>	<i>С.Маришак</i>
O my Luve's like a red, red rose, That's newly sprung in June: O my Luve's like the melodie, That's sweetly play'd in tune.	Любовь моя – алая, алая роза, В июньский расцветшая зной; Любовь моя – нежная, нежная песня, Мелодии звук неземной!	Любовь, как роза, роза красная, Цветёт в моем саду. Любовь моя — как песенка, С которой в путь иду.

Табл. 1 / Table 1.

IRINA LIUBIVAIA¹

THE AESTHETIC PRINCIPLES OF POETRY TRANSLATION BY T.L. SHCHEPKINA-KUPERNIK

Abstract

This article discusses the peculiarities of the translation of foreign poetry from English into Russian. Poetic translation is considered to be the most difficult form of translation, which brings the different opinions on the part of critics regarding the proximity to the original text. This work analyzes the aesthetic principles of the translation activity of T. L. Shchepkina-Kupernik on the example of the poetry of Robert Burns.

Key words

Aesthetic principles, poetic translation, Shchepkina-Kupernik, Robert Burns.

The beginning of the XX century was the time of social and cultural upheavals. The realistic description of life stopped satisfying the authors, and their argument with the classic authors of the XIX century fostered many new literary movements. A separate bright place during this period in Russia was taken by creative work of T.L. Shchepkina-Kupernik, which is original regarding its scale and variety. The study of the writer's activity in the area of poetic poetry translations is interesting.

¹ *Irina Liubivaia* – Associate Professor, Department of Art History, M.S. Shchepkin Higher Theatre School at Maly Theatre, PhD applicant, Moscow, Russia.

Tatiana Lvovna Shchepkina-Kupernik was the first to delight the Soviet readers with the original collection of translations of poetry of the national Scottish poet Robert Burns. The well-known translator of many European authors exercised the principle stating that every translation should be made first of all for ordinary readers and not highly educated experts; therefore, it should be accurate and at the same time reproduce the contents of the original text as accurately as possible and in such a way so that it is clear to the target audience.

In 1936, T. Shchepkina-Kupernik prepared a collection of lyrical poems by Burns, which became the largest collection of translations of the poet's works in Russia which was made by one author. The translator represented Burns' poems of various genres (political, satirical, love poems, songs and ballads) and also translated the poems which had not been presented to Russian readers before, for example the famous satire *Holy Willie's Prayer* by Burns.

It is interesting to watch how ideology influences the literary translation. The literary text undergoes a series of transformations or mutilations depending on the position or ideology of the author. The purpose of this work is underlining the dilemma encountered by the translator when their ideology contradicts with the author's ideology or when they have to use methods different from those of the author. These differences may be interpreted as contraventions, changes or acceptance of the ideology different from the intentions of the author. The poems by the Scottish poet Robert Burns may serve as a good example of this. The translations of Burns' works are recognized as some of the best translations of English poets' works into Russian and are still very popular among the Russian readers. There is no literary analysis of the tradition of translation of Burns' works into Russian, although separate researches have taken place. Finally, they provide the clear image of ideological adaptation of literary texts.

The new ideology imagined art as a way of education or alternatively as a tool of class warfare. The socialist realism

became a powerful mechanism used by the leaders and supporters of the Stalin's system to expand the area of their moral and intellectual interests. The pressure on the writers for the purpose of approving the official image of the Soviet society was intensified, and it became clear than the translations of Robert Burns' works that had been made earlier, during the XIX century, could not perform the new aesthetic function of literature anymore.

The translations of R. Burns' poetry made by T.L. Shchepkina-Kupernik would have to follow the main ideological doctrines and include such features as positive revolutionary character, heroic deeds, optimism, references to Communist mottos, criticism of religion, etc. During the XIX century most of Burns' love poems were translated, but his satires, democratic poems appealing to the feelings of freedom and citizenship, patriotic songs and ironic epigrams remained unknown to the Russian readers.

Generally, the translations by T.L. Shchepkina-Kupernik were highly appreciated by Soviet critics for successfully getting the revolutionary and democratic ideas of the poet across. Her understanding of the national spirit of Burns and the ability to understand and appreciate his optimism and belief in poor «little» people were considered to be her greatest achievements. Using various translation strategies, Shchepkina-Kupernik followed the basic ideological requirements and managed to reflect the folk style of Burns' poems.

Shchepkina-Kupernik stated the idea of the «national» poet, which corresponded to the newly established literary role and allowed the Soviet critics to interpret Burns as the speaker of the Scottish folk and the poet of both democratic and revolutionary workers and peasants whose spirit remained unconquerable till the end.

The ideological ideas of Shchepkina-Kupernik are very clearly traced in *The Two Dogs* fairy tale poem. Some literary historian found its connection with Cervantes' novella *The Dialogue of the Dogs*, the translation of which into English appeared in 1767. It

should be noted that multiple references to Thomson, Ramsay, Fergusson, Swift, Milton, Shakespeare, etc. were gone in the translation of the author's works due to the general tendency of using the method of «domestication» of foreign poetry.

The poem is composed as a dialogue of two dogs, one of which belongs to the master and the other one belongs to a ploughman. The main idea of their statements is the society being divided into classes and its influence on the life quality of individuals. The key topic of the poem is the statement that virtue does not depend on richness and that peasants are better than the gentry, although they understand their piteous state well. The poet himself was born in the peasant family and experienced all the sides of peasant everyday life, so this topic was very close to him.

According to Robert Crawford, considering the fact that the beliefs expressed by Burns in *The Twa Dogs* fairy tale poem reflect the interests of village democracy as they were formed by small farmers and farm workers in Scotland in the 1780s, the poem has certain documentary advantages.

Considering the new ideological program, clear division into positive / negative and vaunted / despised social classes was to become the main value of the poem. While translating the part of the poem dealing with description of life conditions in which the dogs' owners should live, Shchepkina-Kupernik used the strategy of replacement with negative accenting.

Therefore, when Caesar (the master's dog) asks Luath about the conditions of his owner's life («what way *poor bodies* liv'd ava»), Shchepkina-Kupernik translated this phrase as follows: «и как живут *среди нищеты*». Using the word «нищета» that has a stronger negative shade than «*poor bodies*», as well as the archaic word of «среди», the translator is determined to aggravate the unfavourable life conditions of a peasant's life. The strategy of replacement for the purpose of that very «domestication» implying that the original text is replaced with the corresponding element may be noticed in the translation of the following line:

«*L – d man, our gentry care as little for delvers, ditches, an'sic cattle*» (replaced with «*дворянство видит скот в холопах, чернорабочих, землекопах*», i.e. the gentry consider their slaves to be cattle). In order to underline the negative attitude of the gentry towards peasants and workers, the translator uses the word «холоп», which is absent from the original text, and describes feudal dependent people in Russia from the X century to the beginning of the XVIII century. Their legal status was close to those of slaves. In this case Shchepkina-Kupernik also «domesticates» the original text, making it closer to the Russian social background.

The same strategy is used in the translation of the following phrase: «*An' what poor Cot-folk pit their painch in*», which was translated by Shchepkina-Kupernik as follows: «*Но чем мужик набьёт желудок*». In this case the word «мужик» which belongs to typical Russian spoken language refers to a man and indicates the low social level.

So, the «*Hach, man!*» line is translated as «*Ох, батюшки!*». The «*Ох, батюшки*» colloquial phrase in Russian does not relate to anybody's father, but is used to express fear or surprise. In fact, this replacement worked because by translating the expression into Russian this way Shchepkina-Kupernik makes Luath's statement simpler and more straightforward.

The poetics of Burns' language is unique, although the poet himself would hardly be interested in creation of his own language style; more probably, he wanted to create his own so-called vocabulary of phrases and idioms used in various discourses.

The main ideological strategy in the translation of *The Cotter's Saturday Night* poem is the strategy of crossing out, which allowed Shchepkina-Kupernik to avoid numerous intertextual references to the Gospel Book. Therefore, the «*How He, who bore in Heaven the second name*» was completely removed because of the word «*Heaven*», as well as the lines from 127 through 144 (the fifteenth and sixteenth stanzas) describing family prayers and including the names of Jesus, Babylon, the Eternal King, Patmos, Christian, Creator, Heaven and other references to the Holy Bible. Following

the ideological requirements and considering the status of religion, Shchepkina-Kupernik removed these lines to avoid religious context.

The strategy of replacement determined to exterminate the Biblical hints was used for the same purpose. In the fourteenth stanza, the name «Moses» was removed, and the name «Amalek» was replaced with «царь-невец». These crossings-out and replacement caused the rapid change of the poem's meaning, which originally proclaimed beauty and sincerity of true faith compared to harsh demands of the church. The removal strategy is also seen in the final stanza dedicated to patriotic plea for Scotland, which was not translated at all. The translator presents the original lines («prevent from Luxury's contagion, weak and vile») as follows: «да не коснётся их заразы тленья, яд роскоши, пороков гнусных гной».

In the political satire *Lines To A Gentleman, Who had sent the Poet a Newspaper, and offered to continue it free of Expense*, T. Shchepkina-Kupernik used the strategies of removal and replacement when using the word «sir», which was adapted for Soviet readers and got the meaning of «добрый господин». In the very first line the addressee called «Kind sir» was removed, because Burns (in his Russian embodiment) could not address anybody higher than him like this, even if this respect was ironic and shown with a sarcastic note at the very beginning of the poem. In the third line, the word «Sir» was replaced with «чапудей». The softening strategy is seen in the eighth line («If Venus yet had his nose off»), which was translated as «Венере в нос добычу бросив» (he tosses his victory into Venus's face). Looking through the translations of love songs and poems made by T.S. Shchepkina-Kupernik is interesting as well. Any careless expressions and various hints to love relations, which are so frequent in R. Burns' poems, were replaced with innocent kisses and «friendly» hugs. However, it should be noted that Shchepkina-Kupernik was quite tactful regarding the natural style of R. Burns' poems. For instance, let's take the first quatrain of the O, My Love's

Like a Red, Red Rose poem translated by Shchepkina-Kupernik and Marshak (see the table of comparisons (Ill. 1) between the Russian and English versions of the article)

In this case we can see that the melodic of Burns' poems was lost in Shchepkina-Kupernik's translation; in Marshak's case it is closer to the original text, but Shchepkina-Kupernik shows a more accurate description of the appearing feeling of love blooming again like a red rose «*that's newly sprung in June*» (Marshak's translation does not have the word June). Here Burns must have made a parallel to the first month of summer, when the first roses bloom. In the fourth line («*that's sweetly play'd in tune*») Shchepkina-Kupernik adds her common lyricism, at the same time being not too far from the original text; she translated it as «*мелодии звук неземной*». Marshak sees this line as «*с которой в путь иду*», keeping the rhythm the same.

It should be noted that in her translations Shchepkina-Kupernik clearly divided the «friends» and «enemies», which was very important for the new ideological literary program. As about the general characteristics of this division, we can see that the category of «friends» takes a very important place, while «enemies» are often marginalized, underestimated or just excluded. The category of «friends» includes ordinary workers (peasants, sailors, soldiers and blacksmiths) who are optimistic, joyful, honest and courageous, whose position and ideals are underlined and exaggerated in the translations made by Shchepkina-Kupernik.

The Scottish national heroes are also considered as «friends», although their fighting for Scotland is often interpreted as fighting for international interests. Due to this reason, Scotland is often removed from the translations made by Shchepkina-Kupernik or generalized. The translator used typical Russian dialectisms and stylization of everyday speech to express the colourful world of «ordinary workers» full of simple happiness, hope, bravery and fighting for equal rights.

The category of «enemies» includes priests, monarchs, politicians (both British and Scottish) and aristocrats (even those

who were among the poet's friends). In this case Shchepkina-Kupernik used the sarcastic glossary, which makes her translations close to the original text.

In conclusion, it should be noted that T.L. Shchepkina-Kupernik, as one of the most famous translators of the works of European authors, based her translation activity on the three principles of creative translation which are very close to modern translation theory:

- every translation should be considered as a valuable contribution to Russian culture;
- every translation, foremost, is made for ordinary readers, not for highly-educated scientists, so it should be accurate, but at the same time it should reproduce the meaning of the original text as accurately as possible and in such a way that it is clear to the supposed audience;
- to make correct translations, each translator should have the perfect knowledge of the original language, which means not only understanding words, but feeling the language spirit and the original style of writing.

Following her theory, T. Shchepkina-Kupernik always tried to reproduce the original artistic images in other language in order for the readers of the translation to be inspired, touched and aesthetically entertained, as well as the readers of the original text. This translation was not a clearly technical translation from one language into another, but it required that the translator doubled the authorial process of artistic creation, captured the spirit of the original text, found the most fitting expression of their own thoughts, feelings and experience and reproduced the contents and form of the original text as correctly as possible. According to T. Shchepkina-Kupernik, the dynamics and laconicism of English language compared to Russian was the main problem for Russian translators.

References

1. *Osipova, Yu. A.* Comparative-semantic analysis of vocabulary denoting national-cultural realities (based on the works of R. Burns

- and their translations into Russian). Diss. ... Cand. philol. sciences. M., 2003. In Russian.
2. The art of translation]: Korney Chukovsky. The principles of literary translation. Andrey Fedorov. Techniques and tasks of literary translation. Leningrad: Academy, 1930. In Russian.
3. *Kazakova, T.A.* Literary translation. Theory and Practice: Textbook. SPb.: Inyazizdat, 2006.
4. *Kashkin, I. A.* For a contemporary reader: articles and research. M.: Soviet writer, 1977.
5. *Komissarov, V.N.* Translation theory: Linguistic aspects. M. High School, 1990.
6. *Levy, I.* The Art of Translation. M., 1974.

X&∞



АРНОЛЬД ОГАНОВ¹

ЗАМЕТКИ О СВОЙСТВАХ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Абстракт

В статье предпринята попытка переосмысления ряда свойств, характеризующих эстетическую деятельность. В контексте ее общих характеристик рассматривается вопрос о релевантности принципа «незаинтересованности» к ней. Высказывается гипотеза о возможности придания понятию «интерес» эстетического статуса. Особое внимание уделяется формообразованию в эстетической деятельности как условию достижения качества художественности продукции эстетической деятельности.

Ключевые слова

Эстетическая деятельность, творчество, искусство, «незаинтересованность», «интерес», формообразование, функции эстетической деятельности.

Человек осуществляет себя бытийствуя в трех онтологических измерениях: в пространственном, временном и социальном. Обретаемые им в этом континууме различные формы деятельности суть способы его самореализации. Начиная с греко-римской античности во все исторические времена неотъемлемой частью культуры всех народов была эстетическая деятельность и ее овеществленные продукты. Вездесущность эстетической деятельности проявляется в том, что она органично вплетена в образ жизни

¹ Арнольд Оганов — доктор философских наук, профессор, философский факультет МГУ имени М. В. Ломоносова, Россия.

людей. Она может быть одаренно предпосланной, когда это созидательно-творческое деяние, и, что чаще, когда это чувственно-созерцательное притяжение объекта, вызывающего активную эстетическую реакцию. Происходит деятельностная активация сознания и воображения, продуцирующих индивидуально-личные образные представления.

Общепринято убеждение, что предмет эстетического отношения не имеет практической значимости. Казалось бы, из этого следует, что нет никакой надобности в таком предмете в жизнедеятельности человека. Между тем, в отсутствии практической потребности в нем, сам он повсюду присутствует и по факту чрезвычайно востребован, «эстетическим оказывается все» (Ж. Бодрийяр). «Незаинтересованность суждения вкуса» (И. Кант) вместе с тем оказывается весьма заинтересованным. Выходит так: заинтересованная «незаинтересованность». Парадоксально словосочетание, но ни его смысловое значение.

Вопреки «незаинтересованности» возникает *интерес*. Не является ли это слово ключевым в экспликации эстетической реакции удовольствия? Отчего оно — вечный спор и поиски. На чем бы ни фокусировались эстетическая деятельность, отношения, суждения всегда — это либо прекрасное, либо безобразное, возвышенное или низменное, трагическое или комическое, гармоническое или дисгармоническое... Во всем этом «бульон эстетизации», как сказал бы Ж.-Ф. Лиотар.

На каком основании деятельность по созданию авангардных форм искусства правомерно считать эстетической, если они никак не соотносятся с традиционными категориями эстетики? Вполне понятна озабоченность Л. Столовича, когда он говорит о кризисе современной эстетики: «Феномен современной художественной культуры — это сфинкс современной эстетики, загадки которой она стремится разрешить с начала XX века».¹

Так какой же «незаинтересованностью» мотивирована эстетическая деятельность и наше влечение к художественным творениям? Хрестоматийные доводы по поводу познавательной, воспитательной, коммуникативной, гедонистической и прочих

функций искусства мало в чем убеждают. Общение с произведением искусства — это раскрепощенное, по преимуществу бессознательное проживание другой альтернативной реальности. В ней узнаваемое удивляет, а в незнакомом узнают себя. «Эмма — это я», — говорил Г. Флобер («Мадам Бовари»), «У нас с Медузой много общего», — признавался М. Караваджо («Медуза»).

Эстетическая деятельность — это область самополагания, где происходит ничем не опосредованное экзистирование себя, своего «Я». Эмпирическое «Я» восполняется «Я» трансцендентным. «Я» знает не только объект в феноменальной реальности, но знает объект и в себе. Множество личностных ипостасей (гетерогенное «Я») способствуют преодолению «статичной» идентичности. Все это вызывает неосознаваемое чувство откровения, наподдаётся рассудочному пониманию. Поэтому сказать что-либо определенное, выверенное относительно мотивации эстетического притяжения не приходится. Разве, что опыт подсказывает, что событие эстетического общения неизъяснимо **интересно**.

Теоретически строго объяснения здесь быть не может. Доказуемость основывается только на огромном и бесконечно разнообразном опыте. Этот опыт не редуцируется к реалиям действительности в нем интегрирован модус эстетических восприятий, переживаний, эстетических установок и ожиданий. Надо заметить, что «интересное» как эстетическая категория занимала Я. Голосовкера², чьи размышления побудили Л. Карасева изложить свою точку зрения по этой проблеме³. Суждения обоих авторов заслуживают внимания, однако с учетом тематической направленности данной статьи приходится огра-

¹ *Столочич, Л. Н.* Покинула ли «Сова Минервы» эстетику // Вопросы философии. №7. 2012. С. 84.

² *Голосовкер, Я.* Избранное: Логика мифа. СПб. 2010. С. 225.

³ *Карасев, Л.* Об «Интересном» Я. Голосовкера // Вопросы философии. 2017. №3. С. 114–124.

ничиться ссылкой на их работы. Будучи обобщенной качественной характеристикой функциональной потребности в эстетической деятельности, вызывающей чувство удовольствия, интерес к ней вполне допустимо считать эстетическим понятием. И. Кант писал: «Всякая цель, рассматриваемая как основание удовольствия, всегда заключает в себе *интерес* (выделено нами. — А.О.) как определяющее основание суждения о предмете удовольствия».¹ Естественно, это чисто духовная, ментальная интенция ничем рассудочным и прагматическим не обусловленная. Такое смысловое (от противного) возвращение к кантовскому понятию «незаинтересованности» преследует цель побудить сомнение в правомерности широко распространенной в нашем гуманитарном знании характеристики функций эстетического.

Как известно, природа эстетической деятельности наиболее адекватно проявляется в художественном творчестве, в искусстве. По существу интерес к искусству предопределен «незаинтересованностью» к художественному творчеству. Благодаря такому к нему отношению достижима истинная свобода в искусстве. Это прежде всего свобода от идеологических и политических воздействий, от морально-правовых и церковно-религиозных постулатов. В противном случае эстетическая деятельность, включая искусство, превращается в притягательно закамуфлированную пропагандистскую машину. В результате человек обезличивается, деформируется, становится ущербной его идентичность. Отождествление деяния и свободы возможно только в сфере эстетической деятельности.

На свободу эстетической деятельности существенно влияет то обстоятельство, что это творчество без правил. Прежде наработанные правила замещаются «целесообразностью» формы, ее внутренней, структурно выстроенной целостностью. Це-

¹ Кант, И. Критика способности суждения // Соч. в 6 томах. М.: Мысль, 1966. С. 223.

лесообразность формы суть ее оправдание, ибо этим качеством обеспечивается ее выразительность при всем разнообразии методов, школ и направлений художественного письма. «... Одна лишь форма целесообразности в представлении, посредством которого нам *дается* предмет, может, поскольку мы ее создаем, составить удовольствие...».¹ Архитектоника произведений эстетической деятельности не бывает предзадуманной.

Каждый раз в равнодействии сознательного и бессознательного она создается заново, по новым правилам и непосредственно в процессуальных актах творчества. Формообразующее свойство эстетической деятельности является для нее определяющим. Вследствие такого ее свойства достижимо качество художественности создаваемых произведений. Все виды эстетически значимых текстов индуцируются формой. Эстетическая деятельность — это всегда высказывание во вне посредством преодоления и преобразования материала действительности впервые творимой формой.

Уместно сослаться на рассуждения М. Эпштейна о трехчастном акте творчества: «Один элемент — аномалия, то есть отступление от системы, нарушение правила. Другой — аналогия, то есть создание правила из самого нарушения. В переходе между ними совершается нечто третье, интервал, выпадающий из поля сознания, не поддающийся объективации, — сам момент переключения из старой системы в новую».² Далее приводятся великие имена ряда мыслителей, по-разному обозначающих этот решающий момент. К. Ясперс называл его «трансценденцией», В. Шкловский — «остранением», М. Мамардашвили — «паузой».³ При всем различии этих понятий, немалым сходством

¹ Кант, И. Критика способности суждения // Соч. в 6 томах. М.: Мысль. 1966. С. 224.

² Эпштейн, М. Н. Проективный словарь гуманитарных наук. М.: Новое литературное обозрение. 2017. С. 233.

своего содержания они с явной очевидностью ассоциируются с художественной формой.

Формообразованию предшествует язык. Всякая эстетическая деятельность включает в себя языковую деятельность. Первоэлементы языка – звук, слово, цвет, знак, камень лежат в основе вещного бытия творений эстетической деятельности. Материал языка создает чувственную ткань образа. В различных формах эстетической деятельности свой творящий язык, который не только отсылает к чему-либо, но и сам значим.

Самозначимость эстетического языка обуславливается тем, что в таких формах творчества он обретает эстетическую конституированность. Язык эстетической деятельности не безразличен к замыслу творца, который не может не понимать, что значит «языковая» неизбежность (И. Бродский). Ее нельзя избежать, иначе изобразительный материал творения войдет в противоречие с его смысловым содержанием. И тогда «Корчится улица безъязыкая» (В. Маяковский).

Высокие образцы эстетической деятельности, как правило, не имеют референта: их соотносимость с какой-либо наличной данностью весьма условна. Конечный продукт творческой деятельности самодостаточен, самоценен, автономен в своей независимой значимости. По отношению к нему полностью элиминируется проблема истинности и ложности суждений. Возможна только свободная и личностная интерпретация. Несмотря на неизбежное каузальное воздействие предмета, сложившееся в прежнем опыте привычное представление о нем, в оптике эстетического восприятия способно радикально измениться. Можно видеть разбросанные на поляне камни, а можно – «парк камней». Букет цветов может превратиться в «икэбану». Все зависит от модуса, условий восприятия, психологической установки.

Эстетическая деятельность – предельно емкое понятие. Наряду с искусством, в котором кристаллизуется духовное состоя-

³ См. там же.

ние общества, художественно-эстетическая практика широко распространена в дизайнерской деятельности, декоративно-прикладном, садово-парковом искусстве, архитектурном решении жизненного пространства. Прикладные формы эстетической деятельности востребованы в предметно-практической сфере жизни общества: чаще всего это относится к продукции легкой промышленности, бытовой техники, оборудования. Практически ко всему, что представляет коммерческий интерес и широко рекламируется. В подобных случаях имеет место так называемая эстетизация объекта, когда подвергаемая трансформации внешняя форма рассчитана преимущественно на визуальное восприятие. В результате усиливается притягательность объекта при неизменном его целевом назначении. Эстетика часто как бы «прислуживает» потребителю отношению к предмету, что вполне соответствует запросам современного общества. Принцип «незаинтересованности» по отношению к прикладным формам эстетической деятельности более чем проблематичен. Конечная продукция инвариантна и предельно редуцирована. Все это позитивные характеристики, соответствующие функциональному назначению эстетической деятельности.

Общим положением является то обстоятельство, что эстетическая деятельность снимает все формы социального, политического, технологического отчуждения, нарастающих на современном этапе радикальных цивилизационных перемен. На стыке реального и виртуального, в условиях вытеснения чувственно-предметных форм выражения и замещения их оцифрованными двойниками все актуальнее становится вопрос потенциала развития эстетической деятельности, внедрения ее в сферу инновационных гуманитарных технологий.

ARNOLD OGANOV¹

NOTES ON THE PROPERTIES OF AESTHETIC ACTIVITY

Abstract

The article attempts to rethink a number of properties that characterize aesthetic activity. In the context of its general characteristics, the question of the relevance of the principle of «disinterest» to it is considered. A hypothesis is expressed about the possibility of giving the concept of «interest» an aesthetic status. Particular attention is paid to shaping in aesthetic activity as a condition for achieving the quality of artistry in the products of aesthetic activity.

Key words

Aesthetic activity, creativity, art, «disinterest», «interest», shaping, functions of aesthetic activity.

A man realizes himself by being in three ontological dimensions: spatial, temporal and social. The various forms of activity he finds in this continuum are the ways of his self-realization. Since Greco-Roman antiquity in all historical times, aesthetic activity and its materialized products have been an integral part of the culture of all peoples. The ubiquity of aesthetic activity is manifested in the fact that it is organically woven into the way of life of people. It can be giftedly pre-sent when it is

¹ *Arnold Oganov* – Doctor of Philosophy, Professor, Faculty of Philosophy, Department of Aesthetics, Lomonosov Moscow State University, Russia.

a constructive and creative act, and, more often, when it is a sensory-contemplative attraction of an object that causes an active aesthetic reaction. There is an activity-related activation of consciousness and imagination, producing individual-personal imagery.

It is generally accepted that the subject of aesthetic relationship has no practical significance. It would seem that this implies that there is no need for such an object in human life. Meanwhile, in the absence of a practical need for him, he himself is present everywhere and in fact is extremely in demand, «everything turns out to be aesthetic» (J. Baudrillard). «Disinterest in the judgment of taste» (I. Kant) at the same time turns out to be very interested. It turns out like this: interested «disinterest». The phrase is paradoxical, but not its semantic meaning.

Despite the «disinterest» interest arises. Isn't this a key word in the explication of the aesthetic reaction of pleasure? Why is it – an eternal dispute and search. Whatever aesthetic activity is focused on, relationships, judgments are always either beautiful or ugly, sublime or base, tragic or comic, harmonious or disharmonic... In all this is the «broth of aestheticization,» as J.-F. Lyotard.

On what basis can the activity of creating avant-garde art forms be considered aesthetic if they do not in any way correlate with the traditional categories of aesthetics? L. Stolovich's concern is understandable when he speaks about the crisis of modern aesthetics: «The phenomenon of contemporary artistic culture is the sphinx of modern aesthetics, the mysteries of which it has been striving to solve since the beginning of the 20th century».¹

So what kind of «disinterest» motivates aesthetic activity and our attraction to artistic creations? Textbook arguments about the cognitive, educational, communicative, hedonistic and other

¹ *Stolovich, L.N.* Has the «Owl of Minerva» left aesthetics // *Questions of Philosophy*. No. 7. 2012. P. 84. In Russian.

functions of art do little to convince. Communication with a work of art is a liberated, mostly unconscious experience of another alternative reality. In her, the recognizable surprises, but in the unfamiliar they recognize themselves. «Emma is me,» said G. Flaubert (*Madame Bovary*), «We have a lot in common with Medusa,» admitted M. Caravaggio (*Medusa*).

Aesthetic activity is an area of self-determination, where there is an unmediated existence of oneself, one's «self». The empirical «self» is replenished by the transcendental «self». The «self» knows not only the object in phenomenal reality, but also knows the object in itself. Many personal hypostases (heterogeneous «self») contribute to overcoming «static» identity. All this evokes an unconscious feeling of revelation, succumbs to rational understanding. Therefore, it is not necessary to say anything definite, verified regarding the motivation of aesthetic attraction. Perhaps, experience suggests that the event of aesthetic communication is inexplicably interesting.

Theoretically, there can be no strict explanation here. Proof is based only on vast and infinitely varied experience. This experience is not reduced to the realities of reality; the modus of aesthetic perceptions, experiences, aesthetic attitudes and expectations is integrated in it. It should be noted that «interesting» as an aesthetic category was occupied by Ya. Golosovker,¹ whose reflections prompted L. Karasev to state his point of view on this problem.² The judgments of both authors deserve attention, however, given the thematic focus of this article, we have to confine ourselves to a reference to their work. Being a generalized qualitative characteristic of the functional need for aesthetic activity that evokes a feeling of pleasure, interest in it is quite acceptable to be considered aesthetic

¹ *Golosovker, Ya.* Favorites: The Logic of Myth. SPb., 2010. P. 225. In Russian.

² *Karasev, L.* About «The Interesting» according to Ya. Golosovker // Problems of Philosophy. 2017. No. 3. P. 114–124. In Russian.

concept. I. Kant wrote: «Any goal, considered as the basis of pleasure, always contains **interest** (emphasis is added by us. — A.O.) as the determining basis for judging the object of pleasure».¹ Naturally, this is a purely spiritual, mental intention that is not conditioned by anything rational and pragmatic. Such a semantic (by contradiction) return to the Kantian concept of «disinterest» aims to induce doubts about the legitimacy of the characterization of the functions of the aesthetic, which is widespread in our humanism.

As you know, the nature of aesthetic activity is most adequately manifested in artistic creation, in art. Essentially, interest in art is predetermined by «disinterest» in artistic creation. Thanks to such an attitude towards him, true freedom in art is achievable. First of all, this is freedom from ideological and political influences, from moral-legal and church-religious postulates. Otherwise, aesthetic activity, including art, turns into an attractively camouflaged propaganda machine. As a result, a person becomes depersonalized, deformed, and his identity becomes defective. The identification of action and freedom is possible only in the sphere of aesthetic activity.

The freedom of aesthetic activity is significantly influenced by the fact that this is creativity without rules. Previously established rules are replaced by the «expediency» of the form, its internal, structurally built integrity. The expediency of the form is the essence of its justification, because this quality ensures its expressiveness with all the variety of methods, schools and directions of artistic writing. «... Only the form of purposefulness in the representation, through which the object is given to us, can, since we are aware of it, constitute pleasure...».² The architectonics of works of aesthetic activity is never pre-conceived.

¹ Kant, I. Critique of Judgement // Works in 6 volumes. M.: Thought, 1966. P. 223. In Russian.

Each time, in the equal action of the conscious and unconscious, it is created anew, according to new rules and directly in the procedural acts of creativity. The form-forming property of aesthetic activity is defining for it. Due to this property, the quality of the artistry of the created works is attainable. All kinds of aesthetically significant texts are form-induced. Aesthetic activity is always an outward expression by means of overcoming and transforming the material of reality by a form created for the first time.

It is appropriate to refer to M. Epstein's reasoning about the three-component act of creativity: «One element is an anomaly, that is, a deviation from the system, violation of a rule. The other is analogy, that is, the creation of a rule from the violation itself. In the transition between them, something third takes place, an interval that falls out of the field of consciousness, does not lend itself to objectification – the very moment of switching from the old system to the new».³ The following are the great names of a number of thinkers who have variously denoted this decisive moment. K. Jaspers called it «transcendence», V. Shklovsky – «defamiliarization», M. Mamardashvili – «pause».^{4,5} With all the differences in these concepts, the considerable similarity of their content, they are clearly associated with the artistic form.

Formation is preceded by language. Every aesthetic activity includes linguistic activity. The primary elements of language – sound, word, color, sign, stone – are the basis of the material existence of the creations of aesthetic activity. The material of the tongue creates the sensual fabric of the image. In various forms

² Kant, I. Critique of Judgement // Works. in 6 volumes. M.: Thought. 1966. P. 224. In Russian.

³ *Epshtein, M.N.* Projective Dictionary of the Humanities. M.: New literary review. 2017. P. 233. In Russian.

⁴ See Ibid.

⁵ See Ibid.

of aesthetic activity, its own creative language, which not only refers to something, but is also significant itself.

The self-significance of the aesthetic language is due to the fact that in such forms of creativity it acquires an aesthetic constitution. The language of aesthetic activity is not indifferent to the idea of the creator, who cannot but understand what «linguistic» inevitability means (I. Brodsky). It cannot be avoided, otherwise the pictorial material of the creation will come into conflict with its semantic content. And then «The tongueless street is writhing» (V. Mayakovsky).

High samples of aesthetic activity, as a rule, do not have a referent: their correlation with any given given is rather arbitrary. The end product of creative activity is self-sufficient, self-valuable, autonomous in its independent significance. In relation to him, the problem of the truth and falsity of judgments is completely eliminated. Only free and personal interpretation is possible. Despite the inevitable causal effect of an object, the familiar idea of it that has developed in previous experience, in the optics of aesthetic perception, it can radically change. You can see the stones scattered in the clearing, or you can see the «park of stones». A bouquet of flowers can turn into ikebana. It all depends on the modus, the conditions of perception, the psychological attitude.

Aesthetic activity is an extremely capacious concept. Along with art, in which the spiritual state of society crystallizes, artistic and aesthetic practice is widespread in design activities, decorative okay, gardening art, the architectural solution of the living space. Applied forms of aesthetic activity are in demand in the substantive and practical sphere of society: most often this applies to products of light industry, household appliances, and equipment. Almost anything that is of commercial interest and is widely advertised. In such cases, the so-called aestheticization of the object takes place, when the external form being transformed is designed primarily for visual perception. As a result, the attractiveness of the object is enhanced while its intended

purpose remains unchanged. Aesthetics often, as it were, «serve» the consumer's attitude to the subject, which is quite consistent with the needs of modern society. The principle of «disinterest» in relation to applied forms of aesthetic activity is more than problematic. The final product is invariant and extremely reduced. All these are positive characteristics that correspond to the functional purpose of aesthetic activity.

The general provision is that aesthetic activity removes all forms of social, political, technological alienation, growing at the present stage of radical civilizational changes. At the junction of the real and the virtual, in the context of the displacement of sensory-objective forms of expression and their replacement with digitized counterparts, the question of the potential for the development of aesthetic activity, its introduction into the sphere of innovative humanitarian technologies, is becoming increasingly important.

X&∞



АВГУСТА РОЙФЕ¹

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ И АМЕРИКАНСКОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА В ЗЕРКАЛЕ КРИТИКИ СОВЕТСКОЙ ЭСТЕТИКИ И СОВРЕМЕННОЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЕ ИСКУССТВО

Абстракт

Современное искусство не является однородным явлением и развивается в рамках самых различных тенденций. Наиболее актуальным для культурной рефлексии и научного анализа является элитарное искусство, характеризующееся поиском новых форм, критикой социокультурных проблем современности через художественную демонстрацию дегуманизации общества, утраты человеческих ценностей, пессимистических жизненных ориентаций индивидов в современном мире. В статье проводятся параллели между современным отечественным искусством этого направления и западным искусством XX века. Обращаясь к критическому анализу западного искусства, широко представленному в советской эстетике, автор статьи считает возможным экстраполировать данную критику на современное отечественное искусство, поскольку с развитием капиталистической экономики в России искусство перестало существовать в формате соцреализма и стало развиваться в рамках мировых тенденций капиталистического искусства.

Статья написана в формате давно назревшего исторического подхода к освещению проблем эстетики советского периода. Она представляет собой одну из редких и пионерских работ в этом отношении. Работа информативна, сводит воедино взгляды известных учёных того периода и их работы, которые в современной литературе практически невозможно встретить в одном контексте. Работа

¹ *Августа Ройфе* — кандидат философских наук, доцент, эксперт Московского отделения Научно-образовательного культурологического общества, Россия.

способна инициировать дискуссию о пересмотре отношения к советскому наследию отечественной эстетики и начало нового этапа действительно непредвзятых исследований в этой области, которые позволяет осуществить тридцатилетняя историческая дистанция, отделяющая нас от советского прошлого.

Ключевые слова

Советская эстетика, эстетические категории, модернизм, зарубежное искусство XX века, современное отечественное искусство.

Современное отечественное искусство – интересное, многогранное, неоднородное явление. В нём параллельно развивается несколько направлений, различающихся по целевой аудитории, традициям, ценностям.

Во-первых, в современном обществе сохраняется и передаётся следующим поколениям фольклорное наследие и создаются новые произведения в народном стиле. В настоящее время неправомерно соотносить фольклор исключительно с культурой деревни (хотя именно в деревне он сформировался как культурное явление) – не только потому, что существует понятие городского фольклора – но в первую очередь в силу того, что сохранением и воспроизводством фольклорных традиций в сфере культуры и искусства занимаются в настоящее время учёные-фольклористы, музыканты, хореографы на базе городских учреждений культуры: школ искусств, научных институтов, театров, домов культуры и т. д.

Во-вторых, одним из основных секторов культуры и искусства является религиозная культура. После семидесяти лет атеистического мировоззрения советского периода происходит актуализация религиозной культуры мировых и национальных религий, представленных на территории нашей страны (в меньших масштабах по сравнению с Российской империей, но и они достаточно значимы). Восстанавливаются и сохраняются религиозные памятники искусства, а также создаются новые музыкальные, архитектурные, живописные, литературные тексты, характеризующиеся сохранением традиций религиозно-

го классического искусства — поскольку религиозная культура очень традиционна — будь то сфера искусства, повседневных и праздничных обрядов или повседневной жизни. Конечно, и здесь есть место новациям, но в гораздо меньшей степени, чем в светском искусстве.

В-третьих, большое значение для стабильности российской культуры и цивилизации имеет сохранение памятников культуры и искусства, художественных практик, принятых в системе классического искусства, их передача следующим поколениям. Этому уделяется большое внимание в рамках государственных программ и государственной культурной политики. Классика, будучи частью нашего культурного наследия, является актуальной и для современного искусства, представители которого опираются при создании своих произведений на классические традиции — и многие произведения искусства — будь то архитектурные постройки, музыкальные или литературные произведения, театральные постановки — характеризуются верностью традициям и ценностям классики.

В-четвёртых, в современном искусстве широко представлен масскульт. В кинематографе, литературе, театре мы встретим детективы, фантастику, любовные истории и т.д., в которых типовые персонажи действуют по стандартным сценариям. Это можно расценивать отрицательно, но в этой стандартизации — и залог успеха произведений масскульта. Он крайне неоднороден по своему составу, включает как низкокачественную культурную продукцию, так и талантливые произведения, которые со временем могут стать классикой.

В-пятых, наиболее значимым и имеющим мощный социокультурный резонанс является элитарное искусство — именно оно чаще всего представлено и высоко оценивается на фестивалях и привлекает внимание критиков. Несмотря на то, что это неоднородный феномен, многие произведения искусства этого типа характеризуются актуализацией преимущественно деструктивных, маргинальных, пессимистичных аспектов социального опыта, индивидуальных переживаний, эстетических установок

индивида и общества; дегуманизацией, проявляющейся в утрате традиционных человеческих ценностей, насмешке над ними, в возвышении низменного, запретного, безобразного. Иногда в современном элитарном искусстве возникает ситуация, когда в эффективных и интересных эстетических формах представлено низменное содержание, связанное с аморальностью и бездуховностью. Эта тенденция широко представлена в кинематографе, театре, литературе... К сожалению, хотя она не является единственной, как было показано выше, она доминантна, заметна, признана и авторитетна.

Современное искусство исследуется современными эстетиками и культурологами, но в рамках данной статьи мы для анализа сложившейся в настоящее время ситуации в сфере отечественного искусства обратимся к достижениям советских эстетиков, поскольку оно во многом сходно с зарубежным искусством XX века, которое было фундаментально проанализировано советскими учёными. Этот анализ был направлен в основном на два аспекта зарубежного искусства: на масскульт и на «высокое» элитарное искусство. Хотя оно было, конечно, более многогранным, но советские эстетики обращали внимание в первую очередь не на жизнеутверждающее искусство, которое также существовало, а на негативное. Поэтому анализ этот был нелицеприятным. Оставляя в стороне масскульт, мы остановимся на «прогрессивном» элитарном искусстве, которое в советской эстетической критике получало резко отрицательную оценку.

Следует сказать, что, если в Советском Союзе пропагандировалась критика западного искусства в контексте идеологической критики капитализма, за рубежом имела место зеркальная ситуация: там была широко представлена критика соцреализма в контексте идеологической критики социализма, при этом акценты делались на тоталитарный характер советского общества, отсутствие демократии, цензурные ограничения¹. Пропаганда, осуждающая другой политический лагерь и его искусство, была представлена по обе стороны «железного занавеса».

В современной отечественной науке рассмотрение проблем мировой культуры и искусства в контексте актуализации советских подходов с учётом новых социокультурных обстоятельств стало одной из тенденций. Появился термин «ресайклинг», под которым понимается актуализация старых теорий, ценностей, установок в новых социокультурных условиях. В Пушкинском доме в настоящее время реализуется проект «Советское сегодня (Формы культурного ресайклинга в российском искусстве и эстетике повседневного. 1990-2010-е годы)», в связи с которым актуализация советского в современной культуре характеризуется следующим образом: «Востребованность советского в условиях постсоветского общества – одна из самых актуальных и остро дискутируемых тем в гуманитарных исследованиях, фокусирующихся на изучении современной России. Комплекс работ, так или иначе связанных с этой проблематикой... объёмен и постоянно пополняется». ² В этом же ключе «ретроспективизма» мы и рассмотрим современное отечественное искусство – через призму критики советскими эстетиками искусства Запада –

¹ Art of the Soviets: Painting, Sculpture and Architecture in a One-Party State, 1917–1992 / Ed. by M.C. Bown and B. Taylor. Manchester: Manchester University Press, 1993; *Johnson, O.* Aesthetic Enemies: The «Two Cultures» Theory at the Outset of the Cold War // Justifying War: Propaganda, Politics and the Modern Age / Ed. by D. Welch and J. Fox. London: Palgrave Macmillan, 2012. P. 270–287.; *Taylor, B.* Art and Literature under the Bolsheviks, Volume One: The Crisis of Renewal 1917–1924. London: Pluto Press, 1991; *Taylor, B.* Art and Literature Under the Bolsheviks, Volume Two: Authority and Revolution 1924–1932. London: Pluto Press, 1992; *Reid, S.E.* Socialist Realism in the Stalinist Terror: The Industry of Socialism Art Exhibition, 1935–41 // The Russian Review. Vol. 60. Issue 2. 2001. P.: 153–184., и т. д.

² Советское сегодня (Формы культурного ресайклинга в российском искусстве и эстетике повседневного. 199-2010-е годы) [Электронный ресурс] // Институт русской литературы (Пушкинский дом) Российской

на примере трудов видных советских эстетиков: Ю. Б. Борева, В. В. Ванслова, М. С. Кагана, М. Ф. Овсянникова и др.

Как правило, оценки зарубежному буржуазному искусству давались отрицательные, что в первую очередь было связано с идеологическими причинами: необходимо было показать недостатки западного «модернизма» и достоинства советского соцреализма, для этого — осудить буржуазное искусство, показать социально-экономические причины его кризиса, подчеркнуть вредоносность и неправильность капитализма. Всё это было оборотной стороной прославления социалистического строя и соответствующего ему соцреализма. Идеологическую подоплёку противостояния советского и западного искусства в русле существовавших в отечественной науке тенденций В. В. Ванслов характеризовал следующим образом: «В искусстве XIX — XX веков, при всей сложности, неоднородности, а подчас и спутанности художественных процессов, можно тем не менее проследить две главные линии исторического развития. Одна из них связана с прогрессивным восхождением от романтизма к реализму, сначала критическому, а затем социалистическому. Другая — с постепенным накоплением симптомов и элементов упадка, с возникновением и дальнейшей эволюцией модернизма. Если социалистический реализм наследует и развивает все прогрессивные достижения реалистического искусства прошлого, то модернизм словно „впитывает“ в себя все негативные и реакционные моменты в предшествующем художественном развитии, приводя в конечном счёте к полному распаду искусства. Художественные процессы современности как раз и определяются борьбой реализма и модернизма, которая в конечном счёте отражает борьбу двух основных сил современного мира — социализма и империализма».³ Высказанная оценка абсолютизирует принятую в советской на-

академии наук. URL: <http://pushkinskiydom.ru/vv-recycling-mainpage/> (дата обращения: 15.08.2021).

уже позицию максимального осуждения западных художественных практик, равно как и существующего там социального строя, и сегодня воспринимается критически. Тем более, что нам известно историческое развитие искусства и общества в последующие десятилетия: и отечественный соцреализм прекратил своё существование вместе с Советским Союзом, и западное искусство, несмотря на все его кризисы, не исчезло и продолжает развиваться. Но суть высказывания верна: кризисные явления, которые западное искусство переживало в XX веке, связаны с капиталистической формой социального устройства. И именно в этом ключе оценивалось западное искусство советскими эстетиками.

Так, М. С. Каган, анализируя эстетические категории, высказывал следующее наблюдение: в искусстве любого исторического варианта некапиталистического общества представлено прекрасное, возвышенное, героическое; но они практически отсутствуют и уступают место своим противоположностям при капитализме: «Строй буржуазного общества *дегероизирует* искусство, вытраивает из него возвышенное содержание».⁴

Взаимосвязь капитализма и развития негативных тенденций в искусстве М. Ф. Овсянников показывал через историю эстетической мысли: «Гёте и Шиллер как писатели и эстетики утверждали, что подлинное искусство требует целостной, свободной, гармонично развитой индивидуальности... Социально-экономические и культурные отношения буржуазного мира привели к тому, что человек лишился целостности»⁵. В этом же ключе он рассматривал философию Гегеля, анализируя выдвинутые им идеи «о враждебности капитализма искусству»⁶, и, таким обра-

³ Ванслов, В. В. Модернизм — кризис буржуазного искусства // Ванслов, В. В. Эстетика. Искусство. Искусствознание: Вопросы теории и истории. М.: Изобраз. искусство, 1983. С. 106, 107.

⁴ Каган, М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1971. С. 178.

зом, именно в XIX веке видел истоки кризиса современного ему капиталистического искусства (эти вопросы разносторонне рассмотрены в его сборнике статей «Искусство и капитализм»⁷).

Однако идеологическое осуждение капитализма было не единственным поводом философско-эстетической, искусствоведческой, литературоведческой критики зарубежного искусства. Другая, не менее значимая причина высказываемых мнений заключалась в том, что извне ситуация оценивается иначе, чем изнутри. Как писал великий русский поэт С. Есенин, «Лицом к лицу лица не увидать. Большое видится на расстоянье».⁸ Внешний анализ ситуации позволяет обратить внимание на те её аспекты и особенности, которые при «самоанализе» культуры остаются неактуальными для исследователей.

Кроме того, советские учёные были не одиноки в своём критическом порыве, для весомости своих высказываний они опирались на труды западных мыслителей, некоторые из которых также критически оценивали современные им общество, культуру и искусство: М. Маклюэна, Г. Маркузе, Х. Ортега-и-Гассета, О. Шпенглера... В этой связи Н. В. Кашина отмечала в своём разделе «Марксистско-ленинской эстетики», изданной под редакцией М. Ф. Овсянникова, что «современные буржуазные социологи, антропологи указывают на то, что для капиталистического общества характерна потеря идеалов, т.е. высоких целей. Отсюда следует пессимизм, испытываемое человеком чувство бесцельности существования, тотального одиночества».⁹

⁵ *Овсянников, М. Ф.* Капитализм и художественное творчество // Эстетика, искусство, человек (о судьбах буржуазного искусства). М.: Наука, 1977. С. 51.

⁶ Цит. соч. С. 56.

⁷ *Овсянников, М. Ф.* Искусство и капитализм. М.: Искусство, 1979.

⁸ *Есенин, С.* Письмо к женщине. Four Poems by Sergei Yesenin [Электронный ресурс] // Exchanges. An online journal of literary translation. URL: <https://checklink.mail.ru> (дата обращения: 1.09.2021)

В итоге в советской гуманитарной науке, в т.ч. в эстетике, сложилась традиция изучения западноевропейской и американской культуры и искусства в критическом ключе с мощным идеологическим обоснованием осуждения буржуазной культуры и её противопоставлением гуманистической культуре социализма. При анализе данной проблематики использовались такие понятия как борьба идей, борьба идеологий, контркультура, декадентство, буржуазное искусство, модернизм (при этом термин «постмодернизм» в советской эстетике использовался, но редко, он стал популярным уже позже, в российский период).

Опираясь на эстетические категории для систематизации высказанной в советской эстетике критики (конечно, критика эта имела масштабный характер и не ограничивалась анализом эстетических категорий, однако в рамках ограниченного объёма данной статьи нет возможности представить исследуемую проблему более широко), рассмотрим подробнее, на какие отрицательные черты зарубежной культуры и искусства XX века обращали внимание советские учёные в первую очередь.

| *Преkrасное и безобразное*

Как мы указывали выше, эстетики считали, что в искусстве капиталистического общества прекрасное перестаёт быть актуальным. Зато большое значение придавали противоположной ему эстетической категории безобразного, которую М. С. Каган понимал как *«косвенное утверждение прекрасного»*.¹⁰ Учёный указывал на значимость данной категории при анализе искусства XIX — XX веков: «Критический реализм был вынужден поставить уродство в центр своего художественного внимания только и именно потому, что оно господствовало в жизни

⁹ Марксистско-ленинская эстетика / Под ред. М. Ф. Овсянникова. М.: Высшая школа, 1983. С. 133.

¹⁰ Каган, М. С. Эстетика как философская наука. СПб.: Петрополис, 1997. С. 154.

несправедливо устроенного общества и должно быть разоблачено искусством как нечто противоречащее идеалу возможной прекрасной жизни человека на земле»¹, — писал М. С. Каган в ставших классикой «Лекциях по марксистско-ленинской эстетике». Критическому реализму эстетик противопоставлял декадентство, в котором безобразное присутствует, но совсем в другом формате: «Декадентство обращается к уродливому потому, что признаёт его самой сущностью, вечным и неизбывным законом жизни и человека и тем самым не отрицает безобразие, а *утверждает* его. Глубочайший кризис современной буржуазной культуры породил в искусстве патологическую, болезненную тягу к изображению всяческих мерзостей и гнусностей и к натуралистическому их смакованию».² В качестве иллюстрации к данному утверждению М. С. Каган использовал «Цветы зла» Ш. Бодлера.

В контексте анализа другого художественного направления уже XX века, экспрессионизма, к эстетике безобразного апеллировал В. В. Ванслов: «Экспрессионазм... индивидуалистичен, болезнен и надломлен. Обличение безобразного, не освящённое идеалом, нередко переходит в смакование уродства. Боль за человека переходит в вопль отчаяния, в крик ужаса. Драматизм оборачивается пессимизмом. Точность изображения подменяется деформацией».³

В искусстве XX века заметной тенденцией стало создание произведений, действующих одновременно эстетику комического и безобразного. Ярким примером в этой сфере являлось творчество Ч. Чаплина, которому уделялось внимание и в со-

¹ Каган, М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1971. С. 156.

² Цит. соч. С. 156.

³ Ванслов, В. В. Модернизм — кризис буржуазного искусства // Ванслов, В. В. Эстетика. Искусство. Искусствознание: Вопросы теории и истории. М.: Изобраз. искусство, 1983. С. 129.

ветской науке. В монографии, посвящённой великому комику, А. В. Кукаркин следующим образом характеризовал это совмещение эстетических категорий: «Комическое и трагическое, возвышенное и низменное, прекрасное и безобразное выступали в его фильмах в качестве эстетических категорий не только противостоящих, но одновременно тысячами нитей взаимопроникающих друг в друга. Комическое при этом далеко не всегда означало весёлое, и смех часто звучал сквозь слёзы и гнев».¹ В итоге смех над неловкостью и проблемами маленького героя Чаплина приводит к пониманию ненормальности самого общества, в котором тому приходится жить: представленная в фильмах Ч. Чаплина «картина капиталистического мира выглядит настолько страшной, что ни о какой возможности приспособления к этому миру для действительно нормальных, здравомыслящих людей не может быть и речи».²

| *Возвышенное и низменное*

Судьба возвышенного и низменного, согласно советским эстетикам, в капиталистическом искусстве близка судьбе прекрасного и безобразного: возвышенное утрачивает свою актуальность, на первый план выходит низменное.

В «Лекциях по марксистско-ленинской эстетике» М. С. Каган характеризовал декадентское западное современное ему искусство следующим образом: «Оно показывает разгул и полное торжество низменного, но объясняет это не уродливым устройством буржуазного общества, а вечной, неизменной, внесоциальной „природой“ человека. С необыкновенной прямоотой и циничной откровенностью декадентское искусство выражает и утверждает сознание буржуазного человека, утратившего те идеалы, которыми жило человечество в прошлом — религиоз-

¹ Кукаркин, А. В. Чарльз Чаплин и его фильмы. М.: Наука, 1966. С. 227.

² Цит. соч. С. 229.

ные и феодально-аристократические, — но не желающего искать новых и потому оправдывающего свою духовную нищету циническим издевательством над всякими идеальными побуждениями и целями, над возвышенным вообще».¹

Тематика низменного рассматривается советскими эстетиками в разных аспектах, в т.ч. при анализе влияния фрейдизма на западное искусство XX века. В книге «Фрейдизм и буржуазное искусство» М. Н. Афасижева читаем: «К сожалению, психоаналитическое толкование истоков и стимулов к творчеству повлияло не только на теоретиков буржуазной эстетики, но и некоторых выдающихся практиков реалистического искусства. Например, Стефан Цвейг и Томас Манн в своих произведениях при освещении внутреннего мира изображаемых ими художников отдали некоторую дань фрейдизму... К чему же может привести стремление докопаться до самых „темных глубин“ человека, видно из самой повести (имеется в виду „Смятение чувств“ С. Цвейга — *А.Р.*), где описывается противоестественное чувство старого профессора к своему ученику...»² Не будем продолжать цитату далее. Однако отметим, что в советской эстетике характерным было осуждение не только нетрадиционной ориентации и других отклонений сексуального характера, но и сексуального как такового — как в жизни, так и их отражения в искусстве — данная тематика рассматривалась как пример реализации низменного в искусстве и осуждалась. Утверждалась, напротив, значимость любви как возвышенного чувства, важность семьи и верности как сопутствующих ей явлений.

¹ Каган, М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1971. С. 177.

² Афасижев, М. Н. Фрейдизм и буржуазное искусство. М.: Наука, 1971. С. 51.

| *Трагическое и комическое*

При рассмотрении этих категорий учёные показывают, что их реализация в искусстве капиталистического общества значительно отличается от их реализации в обществах некапиталистического типа.

Так, М. С. Каган полагал, что некапиталистические общества характеризуются оптимистическим характером трагического: в частности, в шекспировских трагедиях «эстетический смысл... состоит в том, что гибель прекрасного человека, воплощающего идеал или борющегося за него, не является гибелью самого идеала. Напротив, трагедии Шекспира дышат неистовой верой в неизбежность грядущего торжества разума, справедливости, красоты свободного чувства, человеческого доверия».¹ Капитализм, по М. С. Кагану, характеризуется изменением трагедийного содержания с оптимистического на пессимистическое, поскольку «идеал терпит поражение от подавляющей его пошлости быденного существования».²

Ю. Б. Боров пошёл ещё дальше в своих критических оценках трагического в условиях капитализма. С его точки зрения, героическому и трагическому нет места в новых социальных условиях: «Рождённая революционным героизмом буржуазная эпоха похоронила или по крайней мере приложила все усилия к тому, чтобы похоронить родивший её героизм»³ — читаем в его монографии «О трагическом» относительно искусства XIX века. Ситуация усугубилась в XX веке, когда «трагедия как жанр искусства почти исчезла».⁴

Также меняется и содержание комического.

¹ Каган, М. С. Эстетика как философская наука. СПб.: Петрополис, 1997. С. 173–174.

² Цит. соч. С. 170.

³ Боров, Ю. Б. О трагическом М.: Советский писатель, 1961. С. 146.

В другой своей монографии «Комическое» Ю. Б. Борев показал, что комическое эпохи капитализма претерпело кардинальные изменения, и эти изменения представлены в самых различных его аспектах. С одной стороны, при недостаточно высоких эстетических идеалах создателей художественных произведений «юмор превращается в цинизм, сальность, пошлость, скабрёзность»⁵ (и именно этот вариант комического зачастую представлен в низкопробном масскульте). С другой стороны, преобразуется сатира: в модернистской сатире «не только произошло историческое изменение исходной положительной точки критического анализа мира, но и сместилось самое основание сатиры... Безумие – реальность. Безумие стало состоянием мира. Оно внушает ужас. Искусство не может не считаться с этим. Сатира становится иррациональной и гротесковой, а гротеск демоническим... Герой модернистской комедии одинок и почти горд этим. Сатирик судорожно смеётся над смертью всего человечества. Возникает довольно парадоксальная ситуация: в модернистской комедии человечество должно, смеясь, расстаться с человеческим началом».⁶ Рассматривает Ю. Б. Борев современную сатиру на примере произведений западной драматургии, считающихся в настоящее время классикой XX века: пьес «Носороги» Э. Ионеско, «Физики» Ф. Дюрренматта, «Осадное положение» А. Камю.

Таким образом, эстетик приходит к выводу, что комическое утрачивает свою сущность в XX столетии, поскольку происходит дегуманизация человека: «Модернисты уже даже не пытаются установить гармонию внутри человека, они тоскуют по ней, отчаявшись её найти. Во имя неё они обрушивают громы сатирического смеха на разум, вырвавшийся из-под контроля совести и отторгнутый от всего духовного богатства индивида. И безна-

⁴ Цит. соч. С. 151.

⁵ Борев, Ю. Б. Комическое. М.: Искусство, 1970. С. 56.

⁶ Цит. соч. С. 144–145.

дѐжность пессимистическими тенями ложится на модернистскую сатиру».¹

Мы рассмотрели некоторые аспекты критики советской эстетикой западного искусства, и актуализируем ее для осмысления сложного и противоречивого современного отечественного искусства, соответствующего капиталистическому менталитету, и в его пессимизме, атрагизме, дегуманизации видим отражение кризисов и нестабильности капиталистического общества.

Сходство современного российского искусства с западным искусством XX века весьма велико. Модное и авторитетное сегодня элитарное искусство, которое стало доминантной моделью искусства в нашей стране вместо соцреализма, характеризуется поиском новых форм, критикой социокультурных проблем современности через художественную демонстрацию дегуманизации человека, утраты человеческих ценностей, пессимистических жизненных ориентаций индивида в современном мире. Поскольку с развитием капиталистической экономики в России искусство перестало существовать в формате соцреализма и стало развиваться в рамках мировых тенденций развития капиталистического искусства с доминантой эстетических ценностей безобразного, низменного, пессимистического трагического, возможно использовать критический анализ западного искусства, широко представленный в советской эстетике, для рассмотрения современного отечественного искусства. Яркими иллюстрациями могут выступать драматургия Н. Коляды, литературные произведения В. Сорокина, П. Крусанова, П. Санаева, фильмы А. Федорченко...

В качестве примера данной тенденции рассмотрим фильм А. Федорченко «Последняя „Милая Болгария“», получивший приз «Серебряный Георгий» на ММКФ-2021 и представленный в программе II Эстетического конгресса в Екатеринбурге, который мог бы стать прекрасной иллюстрацией к упоминавшейся книге

¹ Цит. соч. С. 160–162.

М. Н. Афасижева: поиск фрейдистских первопричин событий жизни одного из героев, его характера и поступков дополняется множественными сексуальными сценами, сам сюжет разворачивается в период I и II Мировых войн, при этом патриотический пафос отсутствует полностью. Насмешка над советским прошлым, утрата морали, потеря человеком человеческих качеств красной нитью проходят через все события фильма. В качестве положительной характеристики героя может выступать его стремление сохранить в память о погибшем отце выведенный им сорт яблок, но и в этом он терпит неудачу, что усиливает общее пессимистичное настроение фильма. Фильм при этом снят на высоком уровне: постановка сцен, монтаж, совмещение нескольких планов в одном кадре дают интересные эстетические эффекты.

К сожалению, тенденция художественного возвышения пессимистичности, маргинальности, девиантности проникает даже в искусство, ориентированное на детей – и тогда мы видим на сцене театра в симфонической сказке «Петя и волк» С. Прокофьева дедушку Пети в инвалидном кресле и с капельницами (в спектакле РАМТ в Москве), а герои балета «Конёк-горбунок» современного композитора А. Королёва, поставленного в Театре оперы и балета Екатеринбурга (в новаторской реконструкции балета Ц. Пуни), являются рэперами, использующими уголовную лексику, роль конька-горбунка исполняется балериной.

Возвращаясь к советской эстетике... И в советские годы учёные не только и не всегда осуждали культурные реалии западного мира; они видели противоречивые тенденции развития зарубежного общества и культуры и считали, что контркультуре противостоял «новый» консерватизм: «Сторонники идеи консервативной «реставрации» стремятся апеллировать к неким реальным тенденциям в развитии западного и общественного и художественного сознания, которые под определённым углом зрения выглядят именно как усиление в нём консервативных настроений», – так характеризовали зарубежную культуру 1970-

х гг. А. Ю. Мельвиль и К. Э. Разлогов в монографии «Контркультура и «новый» консерватизм».¹

Если предположить, что российское искусство в условиях капиталистических социокультурных реалий, к которым вернулась наша страна после семидесяти лет альтернативного социального устройства, в некоторой степени повторяет исторические этапы развития западного искусства, то через какое-то время можно ожидать укрепления консервативных традиций в искусстве и в культуре нашей страны. Тем более что базис для актуализации культурных тенденций консерватизма достаточно крепкий. Ведь и на сегодняшний день в отечественной культуре существуют различные направления искусства, о которых шла речь в начале статьи, ориентирующихся на сохранение традиций. Искусства, в котором востребованными являются вечные ценности прекрасного, возвышенного, героического...

¹ Мельвиль, А. Ю., Разлогов К. Э. Контркультура и «новый» консерватизм. М.: Искусство, 1981. С. 89.

AVGOUSTA ROYFE¹

THE 20TH-CENTURY WESTERN EUROPEAN AND AMERICAN ART IN THE MIRROR OF SOVIET AESTHETIC CRITICISM AND CONTEMPORARY RUSSIAN ART

Abstract

The phenomenon of contemporary art is not monolithic and includes a variety of trends. Elite art is the most relevant for cultural reflection and scientific analysis, characterized by the search for new forms, criticism of socio-cultural problems of our time through an artistic demonstration of a dramatic decline in society, loss of human values, pessimistic attitudes of individuals in the modern world. The author of the article draws parallels between contemporary Russian art of this trend and 20th-century Western European and American art. Turning to the Western European and American art's critical reflection, widely represented in Soviet aesthetics, the author of the article extrapolates this criticism to contemporary Russian art, because socialist realism as a style disappeared after the fall of the Soviet Union and Russian art began to develop within the global capitalist trends of art. This article is written in the long-overdue historical approach to the consideration of the problems of Soviet aesthetics. In that regard, it is one of the rare and pioneering studies. The article is informative: it consolidates both the views of renowned scientists at the time and their books and academic papers, which are almost impossible to find in one context in the recent scientific literature. This study has the potential to start a discussion about modifying the approach to the Soviet heritage of Russian aesthetics and to initiate the beginning of the next stage of a truly unbiased

¹ *Avgousta Royfe* – PhD in Philosophy, Associate Professor, Expert of Scientific and Educational Cultural Society, Moscow Department, Moscow, Russia.

research in this field, that can be undertaken due to the thirty-year period separating us from the Soviet era.

Key words

Soviet aesthetics, aesthetic categories, modernism, 20th-century Western European and American art, contemporary Russian art.

The phenomenon of contemporary Russian art is not monolithic and includes a variety of trends. They develop in unison and are directed at various target audiences and are based on various traditions and values.

Firstly, the folklore heritage is preserved in modern society and transmitted to future generations, and new artworks in folklore style are created. At present, it is inappropriate to relate folklore exclusively with the culture of the village (although it has emerged as a cultural phenomenon in rural areas) – and not only because there is a phenomenon of urban folklore – but this is mainly due to the fact that folklorists, musicians, choreographers deal with the preservation and reproduction of folklore traditions in the areas of art and culture on the basis of urban institutions: music and art schools, research institutes, theaters, cultural centers and so on.

Secondly, the religious art is one of the main areas of art and culture. The world and traditional national religions of our country are being actualized 70 years after of the atheistic propagation of the Soviet period (although on a small scale compared with the Russian Empire, but they are also quite significant). Religious monuments of architecture and art are restored and preserved all over the country, as well as new architectural, musical and pictorial works and books are created. They are characterized by the preservation of the religious traditions (because religious culture is still very traditional, whether arts, practices and rituals and festive events or in the daily lives). Of course, there are also innovation initiatives, but they are less likely than secular art.

Thirdly, the preservation of cultural heritage as well as artistic creativity, characteristic for the classical art, and their conservation

for future generations are of great importance for the preservation and development of Russian civilization and culture. Government has given due attention to this task within the state cultural policies. Being part of our cultural heritage, classical art is also continues to hold a high degree of importance for contemporary art, many artists are based on classical traditions in the creation of works of art, whether architectural buildings or theatre performances, musical, artistic or literary works, and these works of art are characterized by a commitment to cultural values and traditions.

Fourthly, popular art is well represented in contemporary culture. There are popular formula stories such as detective, science fiction, fantasy, romance etc. in cinema, literature, theatre; their characters and plot are standard. This might be interpreted as a negative phenomenon, but this standardization is a recipe for success of popular art. Mass culture is very heterogeneous, it contains both cultural products of low quality and fine works of art so that can over time become part of the classical art.

And fifthly, high, serious contemporary art is the most significant and does have a powerful public resonance – and this high art is often represented and highly appreciated at festivals. Predominantly destructive, marginal, pessimistic aspects of social practices, personal experiences, aesthetic social and individual attitudes play an important role in this art. It is characterized by dehumanization, which manifests itself in the loss of traditional human values, ridicule of them, the rise of the aesthetic category of the ugly. Sometimes there is a situation in high contemporary art when the sordid content associated with immorality and spiritual impoverishment is presented in the impressive and interesting aesthetic forms. This trend is widely represented in cinema, theater, literature... Unfortunately, although it is not the only trend as it was shown above, the content of this trend is dominant, noticeable and has social recognition.

Contemporary Russian art is the matter of research in aesthetics and cultural studies in our times, but in this article

we would like to analyze the current situation from the point of view of the of Soviet aesthetics, because contemporary Russian art is similar to 20th-century Western European and American art, which was fundamentally analyzed by the Soviet scientific community. The analysis had focused mainly on the two broad themes: mass culture and high art, although it was, certainly, more multifaceted, but Soviet aesthetics paid attention mainly not to the life-affirming art which also existed, but to negative art. That's why this analysis was uncomfortable. Leaving aside mass culture, we will focus on progressive high art, which received a radically negative assessment in Soviet aesthetic criticism.

In this regard, it should be said that if criticism of Western European and American art had been promoted in the Soviet Union in the context of ideological criticism of capitalism, the similar situation took place abroad: criticism of socialist realism was well represented in the USA and Europe in the context of ideological criticism of socialism, most of the scientists placed more emphasis on the totalitarian political system of USSR, the absence of democracy, official censorship.¹ Condemnation of the other political system was presented on both sides of the Iron Curtain.

¹ Art of the Soviets: Painting, Sculpture and Architecture in a One-Party State, 1917–1992 / Ed. by M.C. Bown and B. Taylor. Manchester: Manchester University Press, 1993; *Johnson, O.* Aesthetic Enemies: The «Two Cultures» Theory at the Outset of the Cold War // Justifying War: Propaganda, Politics and the Modern Age / Ed. by D. Welch and J. Fox. London: Palgrave Macmillan, 2012. P. 270–287.; *Taylor, B.* Art and Literature under the Bolsheviks, Volume One: The Crisis of Renewal 1917–1924. London: Pluto Press, 1991; *Taylor, B.* Art and Literature Under the Bolsheviks, Volume Two: Authority and Revolution 1924–1932. London: Pluto Press, 1992 – 213 p.; *Reid, S.E.* Socialist Realism in the Stalinist Terror: The Industry of Socialism Art Exhibition, 1935–41 // The Russian Review. Vol. 60, Issue 2, 2001. P. 153–184., etc.

The consideration of the issues of the global art and culture in the style of the Soviet approaches in the light of developments is one of the trends in the modern Russian humanities. The term «recycling» was created, a catch-all term used to have relevance of Soviet theories, values, attitudes for contemporary society. Pushkin House is currently implementing a project «Soviet Culture Today (Forms of Cultural Recycling in Russian Art and Aesthetics of the Everyday. 1990s-2010s)», for which the relevance of the Soviet «retro-culture» in contemporary Russian culture is characterized as follows: «Popularity of the Soviet „retro-culture“ in the post-Soviet society is one of the principal and passionately debated topics in the current studies focusing on the cultural situation in Russia in the 1990s–2010s. The amount of literature referring to the phenomenon increases rapidly».¹ In the same vein, the contemporary Russian art will be examined through the case Soviet aesthetic studies of Western European and American art through the examples of books and academic papers of the prominent Soviet scholars of aesthetics *Yury Borev*, *Victor Vanslov*, *Moisey Kagan*, *Mikhail Ovsiannikov* and other scholars.

Generally, Soviet aesthetics gave a very negative assessment to bourgeois art, the aesthetical criticism of art was related primarily to ideological reasons. It was necessary to show the disadvantages of Western «modernism» and the advantages of Soviet socialist realism, for this purpose it was necessary to condemn the bourgeois art, show the socio-economic root causes of the crisis, emphasize the harmfulness and the wrongness of capitalism. It was a consequence of the idea of everything right and true both in the socialist regime and the socialist realism. Vanslov described the ideological basis of distinct differences

¹ The Soviet today (Forms of cultural recycling in Russian art and everyday aesthetics. 199–2010s) [Electronic resource] // Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences. URL: <http://pushkinskiydom.ru/vv-recycling-mainpage/> (date: 15.08.2021). In Russian.

between Soviet and Western art within the science context as follows: «Despite the situation of the complexity, heterogeneity and chaotic nature of processes in the art of the 19th and 20th centuries, there are still two main arcs of historical development. The first is connected with a progress from romanticism to critical realism, and then socialist realism. The second is connected with the gradual accumulation of symptoms and elements of regress, with the origin and the further evolution of modernism. If socialist realism inherits and develops all the progressive achievements of realistic art, then it seems like modernism „absorbs“ all the negative and reactionary moments in the development of art of the preceding centuries, ultimately leading to an enormous crisis of art. The contemporary artistic processes are the result of the historical conflict of realism and modernism, which ultimately reflects the tensions between two economic and political systems of the modern world – socialism and imperialism».¹ The Vanslov's opinion reflected the Soviet position of the negative categorical propositions of Western artistic practices, as well as the capitalist system. It is now seen in a new light with a healthy degree of scepticism. Moreover, we are aware of the historical development of art and society of the next period: on the one hand, Soviet socialist realism ceased to exist in a process of collapse of the Soviet Union, on the other hand, Western art, despite all the crises, did not disappear and continues to evolve. But Vanslov's basic idea is true: the crisis of 20th-century Western European and American art is associated with the social system of capitalism. And it was in this context that Western art was researched by Soviet aesthetics.

Thus, analyzing the aesthetic categories, Kagan made the following observation: the beautiful, the sublime, the heroic were

¹ *Vanslov, V.V. Modernism – the Crisis of Bourgeois Art // Vanslov, V.V. Aesthetics. Art. Art history: Questions of Theory and History. M.: Visual Art, 1983. P. 106, 107. In Russian.*

presented in the art of non-capitalist systems of any historical era; but they are almost disappear and give way to their opposites under capitalism: «The political system of bourgeois society results in the loss of ideas and ideals of heroism in art, destroys subliminal content».¹

In turn Ovsyannikov showed the relationship between capitalism and the development of negative trends in art through the history of aesthetics: «Goethe and Schiller as writers and scholars of aesthetics asserted that true art itself demands a complete, free, harmonious development of the individual... The socio-economic and cultural conditions of the bourgeois world have resulted in the loss of the integrity of the person».² In the same vein, Ovsyannikov have been examined Hegel's philosophy, analyzing his ideas «about hostility of capitalism to the art,»³ and thus he saw the origins of the crisis of contemporary capitalist art in the 19th century (these issues were comprehensively considered in his collection of articles *Art and Capitalism*⁴).

However, the condemnation of the other political system was not the only reason for the philosophical and aesthetic, art and literary criticism of foreign art. Another equally important reason for the opinions expressed was that the assessment of the situation varies both inside and outside the social system. The great Russian poet Sergei Yesenin wrote,

Face to face
You cannot see the face.
Great things must be seen at a distance.⁵

¹ Kagan, M.S. Lectures on Marxist-Leninist Aesthetics. L.: Publishing house of Leningrad University, 1971. P. 178. In Russian.

² Ovsyannikov, M.F. Capitalism and Artistic Creativity // Aesthetics, Art, Man (about the fate of bourgeois art). Moscow: Nauka, 1977. P. 51.

³ Ibid. — P. 56.

⁴ Ovsyannikov, M.F. Art and Capitalism. Moscow: Art, 1979.

An external review of the situation can draw attention to those aspects and features that remain irrelevant for researchers when they examine their own culture and society.

And furthermore, not only Soviet scientists wrote negative categorical propositions of Western art and culture, they based in their opinions on the books of Western historians, philosophers and sociologists, who also critically assessed contemporary art, culture and society: Marshall McLuhan, Herbert Marcuse, Jose Ortega y Gasset, Oswald Spengler... In this regard, Kashina noted in her section of the book «Marxist-Leninist Aesthetics» edited by Ovsiannikov: «Modern bourgeois sociologists and anthropologists indicate that loss of ideals, that is the lofty goals, is the characteristic of capitalist society. As a consequence there are pessimism, total loneliness and atmosphere of aimlessness of man's being and existence».⁶

In view of the foregoing, there was a tradition in the Soviet humanities, including aesthetics, to study Western European and American art and culture with a powerful ideological basis of criticism and its contrast to the humanistic culture of socialism. In analysis of this issue there were such concepts as the struggle of ideas, the struggle of ideologies, counter-culture, decadence, bourgeois art, modernism (the term «postmodernism» is common in the Russian philosophy and aesthetics, but it was rarely used in Soviet humanities).

To systematize criticism expressed in Soviet aesthetics we are relying on aesthetic categories (of course, this criticism was widespread and was not restricted to an analysis of aesthetic

⁵ *Yesenin, S.* Letter to a Woman. Four Poems by Sergei Yesenin [Electronic resource] // Exchanges. An online journal of literary translation. URL: <https://exchanges.uiowa.edu/issues/traces/esenin/> (date: 1.09.2021)

⁶ Marxist-Leninist Aesthetics / Ed. M.F. Ovsiannikov. M.: Higher school, 1983. P. 133. In Russian.

categories, however, within the framework of the article it is not possible to present the topic under study in wider efforts). Let us consider the negative characteristics of 20th-century Western European and American art and culture mentioned by Soviet scientists in the first place.

| *The Beautiful and the Ugly*

Having noted above, that the Soviet scholars of aesthetics believed the beautiful is rendered irrelevant in the art of capitalist society. In contrast, they had attached great importance to the opposite aesthetic category of the ugly, which Kagan understood as «the indirect recognition of the beautiful».¹ The scientist pointed out the importance of this category in analyzing of 19th and 20th century art in his classic text *Lectures on Marxist-Leninist Aesthetics*: «Critical realism had to put ugliness at the center of its artistic attention just and precisely because it dominated the life of an unfair society and should be disclosed by art as an antipode to the ideal of the possible beautiful existence of humankind on earth».² Critical realism was contrasted with decadence, in which the ugly was also seen, but used a completely different format: «Decadence refers to the ugly because it considers that the ugly is the very essence, the eternal and persistent law of life and man, thereby art does not deny the ugliness, but affirms it. The deepest crisis of the modern bourgeois culture has caused in art a pathological, painful need for representations of all kinds of abominations and for their naturalistic savoring».³ Kagan used *The Flowers of Evil* by Charles Baudelaire as an illustration of this statement.

¹ Kagan, M.S. Aesthetics as a Philosophical Science. SPb.: Petropolis, 1997. . P. 154. In Russian.

² Kagan, M.S. Lectures on Marxist-Leninist aesthetics. L.: Publishing house of the Leningrad University, 1971. P. 156.

³ Ibid. P. 156.

In the context of the analysis of expressionism, an early 20th-century style of art, Vanslov turned to the concept of the ugly: «Expressionism... is individualistic, painful and destructive. The denunciation of the ugly in the absence of the ideal often transforms into the savoring of the ugliness. Concern for a person turns into a scream of the despair, into a cry of the horror. The drama becomes pessimism. The exact depiction is replaced by deformation».¹

A marked trend of 20th-century art was the creation of the artworks involving both the comic and the ugly. A good example of this was the work of Charlie Chaplin, which had attracted wide attention in Soviet science. In the book on the great comedian, Kukarkin characterized this combination of aesthetic categories as follows: «The comic and the tragic, the sublime and the sordid, the beautiful and the ugly appeared in his films as aesthetic categories, they are not only opposite, but also closely linked, in variety of ways. At the same time, the comic did not always mean fun, and laugh often sounded through tears and anger».² As a result, laughing at the awkwardness and problems of the little man played with Chaplin leads to an understanding of the abnormalities of the society itself, in which the little man has to live: the picture of the capitalist world presented in Chaplin's films «looks so scary that there is no possibility for adapting to this world of really normal and sane people».³

| *The Sublime and the Sordid*⁴

The destiny of the sublime and the sordid, according to Soviet aesthetics, is close to the destiny of the beautiful and the ugly

¹ Vanslov, V.V. Modernism — the Crisis of Bourgeois Art // Vanslov, V.V. Aesthetics. Art. Art history: Questions of Theory and History. — M.: Image. art, 1985. P. 129.

² Kukarkin, A.V. Charles Chaplin and his films. -M.: Nauka, 1966. P. 227.

³ Ibid. P. 229.

in the art of capitalist society: the sublime is rendered irrelevant, the sordid has come to the fore.

Kagan characterized the decadent Western contemporary art in *Lectures on Marxist-Leninist Aesthetics* as follows: «Art shows the rampant and the complete triumph of the sordid, but it explains that it's not because of the ugly structure of bourgeois society, but because of the eternal, constant, non-social „human nature“. With unusual directness and cynical frank, decadent art expresses and affirms the consciousness of a bourgeois man who has lost the ideals, inherent in humankind in the past (religious and feudal-aristocratic), but who does not want to look for the new ideals and therefore justifies his spiritual poverty by a cynical mockery of all ideal motives and goals, generally of all the sublime».⁵

The subject of the sordid considered in Soviet aesthetics in various aspects, including the influence of Freudianism on 20th-century Western European and American art. Marat Afasizhev, in the book *Freudianism and Bourgeois Art*, wrote: «Unfortunately, a psychoanalytic interpretation of the origins and incentives for creative activity has had an impact not only on the theorists of bourgeois aesthetics, but also on some prominent practitioners of realistic art. For example, description of the inner world of the artists, the characters in some works by Stefan Zweig and Thomas Mann, was deeply influenced by Freudianism. A novella (*Confusion of Feelings or Episode in the Early Life of Privy Councillor D.* by Stefan

⁴ There is no such aesthetic category as «the sordid» in English and American aesthetics. The category of «the sublime» has no antipode, although sometimes the term «the ridiculous» is an opposite concept. But Soviet and Russian aesthetics has another approach to understanding of the structure of the aesthetic categories. In particular, the category of «the sublime» has an antipode. It is the aesthetic category «the sordid».

⁵ Kagan, M.S. *Lectures on Marxist-Leninist Aesthetics*. L.: Publishing house of Leningrad University, 1971. P. 177.

Zweig – A.R.), which described unnatural feeling of the old professor to his student, is an example of where the desire to get to „the darkest depths“ of the human beings can lead». ¹ We will not continue this quote. We note however, that it was typical for Soviet aesthetics to criticize not only homosexuality and other deviations of a sexual nature, but also the sexual per se, both in life and art. This topic was seen as an example of the implementation of the sordid in art and it was criticized. Instead, the importance of love as an elevated feeling, the importance of family and fidelity as associated phenomena has been understood as right and true.

| *The Tragic and the Comic*

In considering the tragic and the comic, scientists show the significant difference in their implementation in the art of capitalist and non-capitalist societies.

Thus, Kagan believed that non-capitalist societies are characterized by the optimistic nature of the tragic: in particular, in William Shakespeare's tragedies «the aesthetic meaning... has been that the death of a wonderful human being that embodies the perfection or fights for it is not the death of the perfection itself. Instead, Shakespeare's tragedies are filled with passionate belief in the inevitability of the future triumph of reason, justice, beauty of free feeling, credibility». ² According to Kagan, capitalism is characterized by the essence development of the tragic from optimistic to pessimistic, because «*the perfection is defeated by the vulgarity of ordinary existence*». ³

Borev went even further in his critical assessments of the tragic under capitalism. From his view, there is no place for the

¹ Afasizhev, M.N. Freudianism and Bourgeois Art. M.: Nauka, 1971. P. 51.

² Kagan, M.S. Aesthetics as a Philosophical Science. SPb.: Petropolis, 1997. P. 173–174. In Russian.

heroic and the tragic in the new social trends: «The bourgeois epoch, born of revolutionary heroism, buried, or at least, made every effort to bury the heroism that gave it birth»,⁴ – written about 19th-century art in his book *On the Tragic*. The situation has worsened in the 20th century, when «tragedy as a genre of art has almost disappeared».⁵

The essence of the comic also changes. Borev showed in his other book that the comic under capitalism has a radical transformation which touched on every branch of it. On the one hand, when aesthetic ideals of art creators are not high enough, «humor turns into cynicism, obscenity, vulgarity, filth»⁶ (and it is this version of the comic is often presented in mass culture of the low quality). On the other hand, the satire is changing: «There not only had been a historical change of the reference point of a critical analysis of the world, but the very basis of satire has also shifted... Insanity become a reality. Insanity become a state of the world. It is terrifying. Art can't ignore that. Satire becomes irrational and grotesque, and the grotesque becomes demonic... A character in the modernist comedy is alone and almost proud of that. The satirist laughs nervously at the death of all humanity. A paradoxical situation is being observed: humanity in the modernist comedy, laughing, has to abandon the human ideals».⁷ Borev views modern satire through the examples of plays written by Europe's playwrights, which are now considered classics of the 20th century: the plays *Rhinoceros* by Eugene Ionesco, *The Physicists* by Friedrich Dürrenmatt, *The State of Siege* by Albert Camus.

And thus Borev finds that the comic loses its essence in the 20th century, since there is the dehumanization of people:

³ Ibid. P. 170.

⁴ Borev, Yu. B. *On the Tragic*. M.: Soviet Writer, 1961. P. 146.

⁵ Ibid. P. 151.

⁶ Borev, Yu. B. *The Comic*. M.: Art, 1970. P. 56.

⁷ Ibid. P. 144–145.

«Modernists are not even trying to bring about a harmonious person, they are nostalgic for harmony, desperate to find it. They have in the name of harmony a satirical laugh at the mind, which is out of the control of conscience and is torn away from all the spiritual wealth of the individual. And the hopelessness casts the pessimistic shadows over the modernist satire».¹

We have considered above some aspects of criticism of Western European and American art by the Soviet aesthetics, and we modernize it to reflect on a complex and controversial contemporary Russian art, relevant to the capitalist mentality. The crises and fragility of the capitalist society are reflected in the mirror of art, which is characterized by pessimism and dehumanization.

The similarity between contemporary Russian art and 20th-century Western art is very great. Fashion and significant modern works of high art, which has become the dominant model of art in our country instead of socialist realism, are characterized by a search for the new forms and criticism of socio-cultural issues of our time through an embodiment of the dehumanization of people, loss of human values, pessimistic directions in life of individuals in the modern world. As a result of the development of the capitalist economy in Russia, art style of socialist realism disappeared and Russian art has been evolved as part of the global capitalist art movement with the dominance of aesthetic values of the ugly and pessimistic tragic, therefore it is possible to use a critical analysis of Western art, widely represented in Soviet aesthetics, to consider contemporary Russian art. Examples are the plays by Nikolay Kolyada, literary works by Vladimir Sorokin, Pavel Krusanov, Pavel Sanaev, films by Aleksei Fedorchenko...

Fedorchenko's film *The Last «Dear Bulgaria»* is an example of this trend. It won a prize «Silver George» at the 43rd Moscow

¹ Ibid. P. 160–162.

International Film Festival (2021) and was presented in the program of the 2nd Russian Aesthetic Congress in Yekaterinburg. It could have been a perfect illustration to the aforementioned book by Afasizhev: the search for the Freudian root causes of life experience and actions of one of the characters is complemented by numerous sex scenes. The film takes place during two World Wars, however the patriotic pathos is completely absent. A mockery of the Soviet past, the loss of morality, the loss of human values is echoed through the movie. The character's decision to save a rare variety of apples in memory of his perished father can be assessed as a positive feature, even then he fails, which increases the film's pessimistic atmosphere. At the same time, the film was shot at a high level: filming the scenes, editing, combining several shots in one creates interesting aesthetic effects.

Unfortunately, the trend of artistic elevation of pessimism, marginality, deviant behavior gets even into art for children, for example, there are a symphonic fairy tale for children «Peter and the Wolf» by Sergei Prokofiev on the stage of RAMT (Theatre for Youth, Moscow) in which Peter's grandfather character needs a wheelchair and drips and «The Little Humpbacked Horse», a revival of Cesare Pungi's ballet, by the modern composer Anatoly Korolev on the stage of the Opera and Ballet Theatre (Yekaterinburg) in which characters are rappers using criminal vocabulary; the character of the Humpbacked Horse is played by a ballerina.

To round off the article, we return to the topic of Soviet aesthetics... It needs to be said that Soviet scholars of aesthetics did not only and not always sharply criticize the cultural realities of the Western world; they saw the contradictory trends in the development of foreign society and culture and believed that the «new» conservatism opposed to the counter-culture: the proponents of the conservative «restoration» appeal to some actual trends in the development of Western both social and artistic consciousness, which in certain angles look like a rise

of conservative opinions»,¹ – Melville and Razlogov characterized foreign culture of the 1970s in the book *Counter-culture and the New Conservatism*.

Assuming Russian art in conditions of capitalist socio-cultural situation, that becomes a new reality for our country over 70 years of an alternative social development, to some degree repeats the historical stages of development of Western art, then after a while strengthening of conservative traditions in art and culture our country can be expected. Especially since the foundation for conservatism mainstreaming is firmly enough. Indeed, there is currently a variety of trends in contemporary Russian art, aiming at the preservation of traditions in the Russian culture, mentioned at the beginning of the text. It is characterized by great values of the beautiful, the sublime, the heroic...

¹ Melville, A. Yu., Razlogov, K.E. *Counter-culture and the New Conservatism*. M.: Art, 1981. P. 89.

X&∞



ВИКТОР СКЕРСИС¹

К ВОПРОСУ ОБ ОБЩЕЙ ЭСТЕТИКЕ

Абстракт

Часть эстетики, занимающаяся описанием и анализом явлений искусства, является метадисциплиной по отношению к искусству. Назовём эту часть эстетики метаискусством. Концепция метаискусства во многом сходна с понятиями метаязыка и метаматематики. В основе статьи лежат следующие идеи: Гипотеза кардинальности явлений и её следствия, метаискусство как свод всех суждений об искусстве. Конкретные приложения этих идей излагаются как замечания к известному эссе М. Вейца² «Роль теории в эстетике». Поскольку статья касается нехарактерных для гуманитарных наук тем, мы начнём её с краткого изложения.

¹ *Виктор Скерсис* — практикующий художник и постоянно публикующийся эксперт по эстетическим проблемам современного искусства, автор и член редакционной коллегии AU, США.

² В литературе на русском языке эта фамилия также транскрибируется как *Вейтц* (*Weitz, Morris, 1916–1981*) — известный представитель аналитической философии и аналитической эстетики в США. В области эстетики работал, в основном, с материалом литературы, стремясь, как и М. Бердсли, выработать объективные основания критики. М.В. уделял большое внимание собственному философскому содержанию литературы. В частности, он предвосхитил некоторые соображения по поводу философского содержания текстов М. Пруста, которые позже стали обсуждаться в связи с книгой Ж. Делеза «Марсель Пруст и знаки» (1964). Основные сочинения М.В.: «Философия искусства» (*Philosophy of the Arts, 1950*), «Символизм и искусство» (*Symbolism and Art, 1954*); «Истина в литерату-

Ключевые слова

Метаискусство, метаматематика, гипотеза кардинальности, аналитический концептуализм, информация, деформация, эксформация, глупинный хаос.

Краткое изложение

Введение

В конце XIX – начале XX веков искусство прошло через эпоху Великих открытий. К началу XX века в искусство, помимо живописи и скульптуры, входят коллаж, найденные объекты, тексты, манифесты, фотография, кинематограф, театр, перформанс и многое другое. Формируется новая парадигма – модернизм, которая, смею сказать, продолжается до сих пор. Взрывное расширение области искусства застало эстетику врасплох. Предмодернистские теории оказались недостаточными для описания и осмысления новой действительности, а методы, разрабатываемые в других областях, оказались, по каким-то причинам, невосприимчивыми.

Настоящая статья написана с точки зрения аналитического концептуалиста – художника, занимающегося моделированием процессов современного искусства. С этой точки зрения к середине XX века произошла нормализация парадигмы модернизма в современном искусстве. Нормализация парадигмы означает,

ре» (*Truth in Literature*, 1955), «Роль теории в эстетике» (*The Role of Theory in Aesthetics*, 1956), «Философия в литературе: Шекспир, Вольтер, Толстой, Пруст» (*Philosophy in Literature: Shakespeare, Voltaire, Tolstoy, Proust*, 1963), «Гамлет и философия» (*Hamlet and the Philosophy of Criticism*, 1964), «Теории и понятия: история главной философской традиции» (*Theories of Concepts: a History of the Major Philosophical Tradition*, 1988). - AU.

что методы создания произведений общедоступны, а образцы качества, набор разрабатываемых идей и цитируемые авторитеты общеизвестны. Нормализация проявляется в однообразии произведений, выставок, институций. В этой ситуации создание новых прорывных работ, выходящих за рамки существующей парадигмы, чрезвычайно затруднено и выхода из неё, по крайней мере на уровне конкретных произведений, не предвидится.

Поэтому, если перед нами стоит задача дальнейшего развития искусства как дисциплины, то нам необходимо выйти за рамки создания и рассмотрения конкретных произведений и осмыслить ситуацию в целом. Нам необходима общая теория, позволяющая инклюзивно описывать весь накопленный материал и предсказывающая возможные пути дальнейшего движения. Следует пересмотреть основы общей эстетики используя наработки в других дисциплинах, обратить особое внимание на морфологическую, сравнительную и экспериментальную эстетику.

Часть I. Гипотеза кардинальности явлений и её следствия

В середине XIX века Георг Кантор ввёл в математику понятие «кардинальность», которая обозначает размер некоего множества. В русском языке «кардинальность» обычно переводится как «мощность» множества. Кантор показал, что существует бесконечный ряд бесконечных множеств, каждый следующий член которого бесконечно больше бесконечного же предыдущего. Теория множеств является общепринятой в математике, но почти неизвестна в гуманитарных науках. На основе идей Г. Кантора в статье формулируется Гипотеза кардинальности явлений, которая предполагает, что понятие «мощность» приложимо не только к математическим множествам, но и к информационным объёмам явлений таких как: вселенная, мышление, речь. Очень немногое, из того, что происходит во вселенной, отражается в нашем мышлении и лишь очень немногое из того, что происходит в нашем мышлении, мы выражаем словами. Гипотеза кардинальности предполагает, что мощности информацион-

ных объёмов явлений: вселенная, мышление, речь, — кардинально различны.

Если Гипотеза кардинальности верна, то из неё можно вывести ряд важных следствий, в частности:

- Информация, это переток сообщений между системами одной кардинальности. Деформация, это сокращение смыслового объёма сообщения, особенно при перетоке сообщения из системы большей кардинальности в систему меньшей кардинальности. Например при шифровке повествовательное сообщение превращается в набор знаков. Эксформация, это увеличение смыслового объёма сообщения, особенно при перетоке сообщения из системы меньшей кардинальности в систему большей кардинальности. Например в процессе чтения происходит превращение набора знаков в повествование.

- Речь деформационна по отношению к мышлению и, тем более, к вселенной. Поэтому речевой аппарат принципиально недостаточен для полного определения или описания явлений вселенной. Любое конкретное описание или определение некоего явления, например искусства, является вербализацией того, что мы думаем об этом явлении. Иными словами, конкретная теория не описывает явление, она описывает некую умозрительную модель этого явления.

- Формирование в мышлении конкретной умозрительной модели обозначим термином «понимание» и заметим, что существует множество пониманий того, что происходит.

- Конкретную вербальную манифестацию понимания назовём «рассуждение».

- Если перед нами стоит задача возможно полного описания некоего явления, например искусства, то такое описание должно состоять из множества всех пониманий и, уже следовательно, всех суждений об этом явлении.

| *Часть II. Художественное отступление*

На наш взгляд, качественная модель явления должна с одной стороны соответствовать наблюдаемым фактам, а с дру-

гой — вписываться в какое-то более общее понимание происходящего. В отступлении как раз и предлагается такая более общая умозрительная модель.

| *Часть III. Метаискусство*

Революционные преобразования прошедшие в искусстве в конце XIX — начале XX веков не были уникальным явлением. В ряде других дисциплин в это время происходили схожие процессы. Открытие электромагнетизма в физике, неевклидовых геометрий в математике, эволюционных процессов в биологии, ... — всё это потребовало пересмотра фундаментального понимания этих дисциплин. Физика, математика и биология остались, но изменились их понимания. Были накоплены новые знания, появились новые методы, сформировались более достоверные умозрительные модели происходящего. Эти модели оказались взаимодополняющими, образуя новое, общее, философское понимание — парадигму модернизма.

Поскольку открытия электромагнетизма и элементарных частиц в физике, неевклидовых геометрий и теории множеств в математике, эволюционных процессов и генетики в биологии, ... остаются краеугольными камнями нашего понимания; люди, сделавшие эти открытия, остаются непререкаемыми авторитетами; методы исследований остаются фундаментально теми же, — то и сама парадигма модернизма никуда не делась. Она просто нормализовалась. Мы живём в эпоху модернизма.

Для понимания происходящего в искусстве, наиболее привлекательным выглядит опыт математики, где усилиями ряда учёных, таких как: Д. Гильберт, Б. Рассел, А. Тарский и др., была создана метаматематика. Метаматематика это дисциплина посвящённая изучению основ математики, в настоящее время более известная как математическая логика. В статье «Фундаментальные концепции методологии дедуктивных наук» А. Тарский пишет: «С точки зрения метаматематики, любая дедуктивная наука это система суждений, которые мы также назовём „значимые суждения“». Далее он пишет: «Обозначим

множество всех значимых суждений символом „S“». (1, pp. 62 –63.)

Поскольку Тарский рассуждает о дедуктивных дисциплинах, где господствует примат непротиворечивости, то он вводит фундаментальные ограничения. Эти ограничения мы обсудим позже, а пока мы просто заимствуем эту простую и исключительно мощную концепцию и определим метаискусство как множество всех суждений об искусстве. Приняв данное определение мы получаем свод суждений, структуру, абстрагированную от противоречий и недостатков любой конкретной теории. Мы выходим на метауровень, получая возможность перейти от рассмотрения конкретных теорий к более объёмному пониманию того, что эти теории собственно описывают.

Рассматриваемая здесь модель понятия «искусство» основана на гипотезе кардинальности, в соответствие с которой мы утверждаем, что невозможно создать единственно правильное, конечное, всеохватывающее и непротиворечивое определение искусства как явления, но мы можем дать описание этого понятия. 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.

В настоящее время научные теории подчиняются примату непротиворечивости. Если предметом исследования аналитической эстетики является описание и анализ свода всех суждений об искусстве, то примат непротиворечивости становится локальным требованием к конкретной теории, а описание общего свода подчиняется примату полноты.

| *Часть IV. Приложение.*

Вышеизложенные концепции могут показаться слишком абстрактными для применения в конкретных исследованиях. Поэтому мы попробуем применить их в разборе некоторых положений известной статьи Морриса Вейца «Роль теории в эстетике».

Поскольку мы говорим о построении метатеории всего искусства, начнём с общей картины.

Парадигма Возрождения, начавшаяся в XIV веке с Джотто, завершается в XIX веке Классицизмом. Ещё в середине XIX века в европейской традиции высшей точкой развития искусства и культуры в целом считались классические образцы времён Античности. Обучение латыни и древнегреческому языку, классической философии и мифологии было стандартом образования. Изобразительное искусство понималось как, состоящее в основном из живописи и скульптуры. Другие техники изображения рассматривались либо как подготовительные, например рисунок, либо как производные и прикладные – гравировка, чеканка, литьё, мозаика и т. д. Сама живопись была подразделена на тематические жанры, от более «высоких» – темы истории, религии и мифологии к более «низким» – портретам, натюрмортам и пейзажам.

Градация жанров живописи не случайна. Исторический жанр нарративен, в нём есть сюжет, он повествует о значимых событиях и ассоциированных духовных ценностях. Портрет, натюрморт и пейзаж в значительной степени ненарративны и оцениваются скорее как слагаемые возможного «высокого» произведения. Соответственно и философия искусства того времени – эстетика видит себя наукой идущей от Платона и Аристотеля, повествующей о возвышенном и прекрасном, апеллирующей к значимости сюжетов, тонкости письма, отображению чувств и классической красоте персонажей.

В середине XIX века парадигма начинает меняться. В это время наиболее продвинутые художники уходят от иерархии жанров и техник классицизма и обращаются к современной им реальности. В искусстве, как и в ряде других дисциплин того времени, начинается пересмотр фундаментальных идей, отход от канонов классики и переход к экспансии – открытию и освоению новых областей, которые ранее искусством не являлись. Искусство входит в эпоху Великих открытий.

К началу XX века искусство, помимо живописи и скульптуры, включает в себя коллаж, найденные объекты, повествовательные тексты, манифесты, фотографию, кинематограф, театр, акции и многое другое. Уже в 1917 году М. Дюшан задаёт свой фундаментальный вопрос: «Возможно ли создать произведение, которое не было бы произведением искусства?» [2, р. 57] В искусстве формируется новая парадигма – модернизм, которая, смею сказать, продолжается до сих пор.

Взрывное расширение области искусства застало эстетику врасплох. Предмодернистские теории оказались недостаточными для описания и осмысления новой действительности, а методы, разрабатываемые в других областях, оказались по каким-то причинам недоступными.

Искусство, с другой стороны, какое-то время могло развиваться самопроизвольно за счёт освоения открытых территорий без помощи общей эстетики. Так живопись привела к коллажу, найденные объекты привели к попарту, элементарные акции футуристов и Дада привели к перформансу. Однако уже к середине XX века становится понятно, что взрывная экспансия выдыхается, а для дальнейшего развития необходимо фундаментальное переосмысление того, что мы собственно подразумеваем под понятием «искусство».

В 1969 появляется статья Джозефа Кошута «Искусство после философии». [3, р. 855] В этой статье Кошут приводит максиму Дональда Джадда: «Если кто-то называет нечто искусством, – значит это искусство». Заметим, что именно эта, до того ещё не высказанная идея была двигателем взрывной экспансии, именно на ней долгое время держался авангард. Для широкой публики, придерживающейся домодернистских взглядов, очередное указание «это тоже искусство» раз за разом оканчивалось скандалом, для искусства же как дисциплины, авангард – это зона роста смысловой области искусства.

Казалось бы, что максималистское суждение Джадда это аксиома, которая открывает художнику неограниченные возможности. Однако, как ни парадоксально, как только аксиома Джад-

да была сформулирована, авангард потерял смысл. Место остроумных скандальных парадоксов занял скучный алгоритм. Очередное: «Эврика! Это тоже искусство!», — встречается зевком и ленивым согласием: «Ага, это тоже искусство». Действительно, если результат заранее просчитан, — что тут открывать? Не проще ли обратиться к трансформациям и цитатам уже известного? Уже к середине семидесятых авангард понемногу начинает сменяться новым маньеризмом, получившим почему-то название Постмодернизм.

В том же 1969 году вышла статья Джорджа Дики «Определяя искусство». [4] В ней он формулирует следующее, очень схожее определение:

«Произведение искусства в дескриптивном смысле — это 1) артефакт, 2) которому общество в целом или какая-то часть этого общества присвоили статус кандидата в ценности».

Интуитивно мы понимаем или можем найти интерпретацию, в которой формула Дики верна и означает то же, что и аксиома Джадда: «артефакт» — это «нечто», а «какая-то часть общества» — это «некто», а «статус ценности» — это принадлежность к искусству, но заметим, насколько сложна и опосредована формула Дики по сравнению с формулой Джадда.

Чрезмерная сложность высказывания Дики происходит от желания сформулировать концепции модернизма в рамках парадигмы предмодернизма, что требует неочевидных интерпретаций используемых терминов и поднимает целый ряд ненужных вопросов. Например перформанс, — это артефакт? А желание Ива Клайна подписать небо с обратной стороны, — это артефакт? И если да, то что является артефактом в этом случае? Концепция? Желание? Небо?

С точки зрения художника, в философском осмыслении современного искусства, чётко видно несоответствие используе-

мых инструментов задаче объяснения и описания искусства в целом и современного искусства в частности. Дики в этом отношении не одинок. С этой же проблемой столкнулись до него и другие, в том числе: Л. Витгенштейн, К. Поппер, М. Вейц. Чего стоят, например, попытки Поппера свести анализ искусства и науки XX века к «эссенциям» Платона и номинализму позднего средневековья! Для сравнения: в современной физике существует понятие «атом», это понятие восходит к Демокриту, старшему современнику Платона. Термин сохранился, но стал обозначать совершенно иное понятие. Так что, попытка свести например квантовую механику к идеям натурфилософии Демокрита, приведёт к смысловым дисторциям и двусмысленностям, характерным, скорее, вольным сочинениям континентальной философии, чем научному анализу. Аналогичным образом обстоит дело в континентальной традиции и с философией искусства.

Не лучшим образом дела обстояли и в российском, или, в свое время, в советском искусствознании. Тут попытки объяснить происходящее и руководить процессами развития науки и искусства опираясь исключительно на политэкономия и теорию классово́й борьбы, привели к провальным результатам и фактическому запрету на развитие целого ряда дисциплин, включая современное искусство.

К настоящему времени эпоха Великих открытий закончилась. Парадигма современного искусства нормализовалась. Те инструменты, которые сделали Великие открытия возможными, теперь недостаточны. Недостаточность существующего инструментария видна как на уровне конкретных произведений, так и на уровне крупнейших выставок, — и те, и другие в большинстве своём однообразны и концептуально вторичны. Происходит это потому, что создать новые прорывные работы «с насюка», без общей теоретической основы более не получается.

Отсутствие общей теории не позволяет строить новое на основе уже достигнутого даже при детальном знании истории искусства. Более того, без общей теории само знание становится

сдерживающим фактором, поскольку у художника создаётся стойкое ощущение фрустрации и безысходности от ощущения того, что всё новое, что можно было сделать в искусстве, будь то в области живописи, перформанса, инсталляции или чего-либо другого, — уже кем-то сделано. Эта фрустрация вездесуща: хочешь нарисовать портрет — уже рисовали, хочешь выставить объект — уже выставляли, хочешь выйти на улицу голым — уже выходили! Подмена общей теории искусства историей искусства вредна именно потому, что история смотрит в прошлое, а для развития нам нужна теория, позволяющая двигаться в будущее. Отсутствие такой теории особенно подавляет молодых художников, вынужденных начинать каждую работу с «чистого листа».

Чтобы развивать искусство дальше нам нужна общая, современная теория, позволяющая моделировать любые существующие и возможные явления искусства.

Описанию такой теории и посвящена эта статья.

| Часть I. Гипотеза кардинальности явлений.

В середине XIX века Г. Кантор ввёл в математику понятие «кардинальность», которое обозначает размер некоего множества. На русский язык «кардинальность» обычно переводится как «мощность множества».

Множество — это набор или коллекция каких-то элементов, объединённых по какому-то признаку. Элементы могут быть любые: предметы, мысли, звёзды, люди, ... Например множество всего, что находится в данный момент в моём доме, будет состоять из столов, стульев, людей, картин, собаки, молекул воздуха, излучаемого мною тепла, расстояний между предметами, пробегающими через комнату гравитационными волнами и т.д., и т.д., и т.д. Единственное свойство, которое объединяет эти разнородные элементы, состоит в том, что они находятся в данный момент в моём доме. Этого свойства, впрочем как и любого другого, вполне достаточно для формирования множества.

Количество элементов какого-то множества называется кардинальностью или мощностью этого множества. Например, если

у нас есть множество, состоящее из трёх элементов, то кардинальность этого множества равно трём. Элементы множества могут быть объединены в подмножества. В таком случае подмножества становятся элементами следующего множества – множества подмножеств. Множество всех подмножеств всегда больше, чем исходное множество элементов. Повторяя этот процесс, мы можем формировать всё большие и большие множества.

Г. Кантор обнаружил, что существуют бесконечные множества, элементы которых мы можем пересчитывать, как например множество натуральных чисел. Кантор назвал такие множества счётными и их кардинальность обозначил символом *алеф ноль*. Он также обнаружил, что существуют бесконечные множества, которые не поддаются пересчёту, как например множество всех действительных чисел. Кантор назвал такие множества несчётными. Он также доказал, что несчётное бесконечное множество бесконечно больше бесконечного же счётного множества. Кантор обозначил мощность бесконечного несчётного множества всех действительных чисел символом *алеф один*.

Пояснение:

Алгебраически, множество обычно обозначается прописными буквами, а его элементы – строчными, заключёнными в фигурные скобки. Множество может быть пустым {}, т. е. составляющие его элементы отсутствуют. Множество может быть конечным, т. е. состоять из одного {1}, двух {1,2} или какого-то ограниченного количества элементов {1, 2, 3, ..., n}. Множество может быть бесконечным, например множество всех натуральных чисел {1, 2, 3, ...}.

Элементы множества могут быть объединены в подмножества. Множество всех подмножеств всегда больше, чем первоначальное множество элементов. Например у нас есть множество

A, состоящее из одного элемента {a}. Множество его подмножеств $\{0, a\}$ будет состоять уже из двух элементов: собственно a и пустого множества 0. Множество подмножеств второй генерации $\{00, 0a, a0, aa\}$ состоит из четырёх элементов, в третьей генерации их будет восемь и т. д., до бесконечности.

В общем случае, если первоначальное множество состоит из n элементов, то множество его подмножеств состоит из 2^n элементов.

Мы, конечно же помним, что количество элементов означает кардинальность множества.

В случае бесконечных множеств, если кардинальность счётного множества — *алеф ноль*, то множество всех подмножеств этого множества состоит из 2 в степени *алеф ноль* элементов. Кантор обозначил это множество как *алеф один*.

Используя описанный выше процесс формирования новых множеств, Кантор показал, что существует бесконечный ряд бесконечных множеств: *алеф ноль*, *алеф один*, *алеф два*, ..., каждый следующий член которого бесконечно больше бесконечного же предыдущего.

Если математика описывает некое понимание явлений вселенной, то мы можем выдвинуть Гипотезу кардинальности явлений, которая предполагает, что понятие мощности приложимо не только к математическим множествам, но и к информационным объёмам явлений, например: вселенной, мышлению, речи. Из наблюдений мы можем сказать, что очень немного, из того, что происходит во вселенной, отражается в нашем мышлении и далее, лишь очень немного, из того что происходит в нашем мышлении, мы выражаем словами. Гипотеза кардинальности предполагает, что мощности явлений: вселенная, мышление, речь, — различны. Кардинальность вселенной бесконечно выше кардинальности мышления, которая в свою очередь выше кардинальности речи.

Здесь следует остановиться и пояснить, что в рассматриваемой модели понятия «речь» и «язык» различны. Речь — это просто множество слов и словосочетаний. Структуралист назвал бы

речь множеством означающих. Язык – это понятие, относящееся к сопряжению речи и мышления. В рассматриваемой модели понятие «язык» намеренно избегается.

Речь дискретна, она состоит из слов, количество которых счётно и ограничено. Поэтому мощность речи не превышает мощности счётной бесконечности *алеф один*.

Относительно мышления... С одной стороны, пользуясь речевым аппаратом, мы не можем реально даже посчитать все натуральные числа, но мы можем вообразить весь ряд натуральных чисел. Более того, у нас есть понимание того, что существуют как счётная, так и несчётная бесконечности и у нас есть методы построения таких бесконечностей, что указывает на кардинальность мышления *алеф один*. С другой стороны, потенциально ряд слов и словосочетаний речи может быть бесконечно продолжен таким же образом, как и ряд натуральных чисел, поэтому, если мощность мышления достаточна для существования речи, то кардинальность мышления не меньше, чем *алеф ноль*. Если же кардинальность мышления достаточна для осмысления множества всех словосочетаний, то эта кардинальность не меньше 2 в степени *алеф ноль*.

Однако, само понимание того, что такое мощность 2 в степени *алеф ноль*, по-видимому зависит от рассматриваемой модели. Так Г. Кантор считает, что 2 в степени *алеф ноль* = *алеф один* [5, р. 1019] а теорема У. Истона [6, pp. 139–178] показывает, что 2 в степени *алеф ноль* = *алеф_n*, где n – любое целое число больше нуля. Кардинальная неоднозначность результата, на наш взгляд, говорит о том, что мы знаем о существовании некоего явления, но достигнут предел за которым доказуемость суждений об этом явлении зависит от рассматриваемой модели. Мы полагаем, что эта неоднозначность фундаментальна, поскольку для оценки кардинальности мышления нам потребуется аппарат большей, т. е. немыслимой мощности.

Определяя кардинальность вселенной, как кардинальность множества всех (!) множеств, мы можем лишь сказать, что мощность вселенной более чем несчётна, она немь

Если Гипотеза кардинальности явлений верна, то:

1. *Информация*, это переток сообщений между системами одной кардинальности. *Деформация*, это сокращение смыслового объёма сообщения, особенно при перетоке сообщения из системы большей кардинальности в систему меньшей кардинальности. Например при шифровке повествовательное сообщение превращается в набор знаков. *Эксформация*, это увеличение смыслового объёма сообщения, особенно при перетоке сообщения из системы меньшей кардинальности в систему большей кардинальности. Например в процессе чтения происходит превращение набора знаков в повествование. Процесс эксформации фундаментален для искусства. Именно в нём отличие краски в вёдрах от той же краски на стенах Сикстинской капеллы.

2. Речевой аппарат деформационен по отношению к мышлению и, тем более, к вселенной. Поэтому речевой аппарат принципиально недостаточен для полного определения или описания явлений реального мира. Поэтому любое конкретное определение или описание явления реального мира, например искусства или математики, или экономики, или хоть яблока на столе всегда будет неполным. Процесс деформации фундаментален для математики. Остроумное замечание Анри Пуанкаре: Математика, это искусство давать одно имя разным вещам», — именно об этом. [7] Другим примером следствий деформации, происходящей в процессе вербализации мышления, на мой взгляд являются теоремы Курта Гёделя. Гёдель показал, что в фундаментальном произведении Н. Уайтхеда и Б. Рассела «Principia Mathematica», описывающем основы математики и других сходных систем, достаточных для описания хотя бы арифметики, во-первых необходимо возникают недоказуемые суждения, а во-вторых — непротиворечивость такой системы недоказуема в рамках языка самой системы.

| *Часть II. Художественное отступление. Явления.*

Мы знаем, что хаос существует. Мы знаем, что существует энтропия. Предположим, что существуют три уровня хаоса. Существует Детерминированный хаос, мы наблюдаем его в браунновском движении. Существует Недетерминированный хаос, он

проявляется в квантовых флуктуациях. Предположим, что конечным результатом энтропии является Глубинный хаос, чьи свойства континуально, т. е. бесконечно гладко случайны и поэтому ненаблюдаемы. В Глубинном хаосе нет энтропии, поэтому Глубинный хаос неотличим от Несуществующего. Кардинальность Несуществующего более, чем немыслима.

Мы также знаем, что в любой, достаточно большой хаотической системе всегда появляются зоны самоорганизации. Так в бесконечном поле хаотично движущихся маятников, проявится по крайней мере одна область, где движения маятников совпадут. Эта область явится сразу и вся. Так космос проявляется в хаосе. Так Существующее рождается в Несуществующем. Энтропия, как процесс, является следствием самоорганизации и наоборот: самоорганизация является следствием хаоса.

Вселенная делима в том смысле, что питаемая энтропией самоорганизация необходимо влечёт за собой появление свойств, отличающих формы самоорганизации друг от друга и от Несуществующего. Нарастающее количество свойств означает появление дождя и ветра, неба и звёзд, людей и зверей, культуры и искусства,...

Вселенная неделима. Это означает, что дождь и ветер, небо и звёзды, люди и звери, культура и искусство, ... — это *явления* чего-то гораздо большего. Если мы принимаем концепцию эволюционной самоорганизации вселенной, то вывод один: через твои глаза, дорогой читатель, вселенная смотрит на себя.

Существующую вселенную мы не только не можем полностью описать словами, но даже не знаем о явлениях, требующих новых слов. Поэтому, рассматривая некое явление реального мира, например искусство или математику, или экономику, или того же яблока на столе, мы можем лишь назвать это явление и, исходя из доступной информации, строить модели того, как это явление, вероятно, устроено. Исходя из конкретной модели, мы даём конкретное, но всегда неполное определение или описание названного явления.

Примечание: красное смещение спектра далёких звёзд мы можем описать как эффект Доплера, а можем, как функцию распространения света в уже сформировавшейся вселенной. С увеличением расстояния от источника, свет слабеет, т. е. уменьшается его интенсивность и увеличиваются длины его волн. Это ослабевание по каким-то причинам может быть неравномерным, т. е. описываться некой кривой.

| *Часть III. Метаискусство.*

Рассматриваемая здесь модель строится на утверждении, что существуют вселенная, мышление, речь. Искусство – это явление вселенной, во многом воспринимаемое нами как нечто внешнее. Мышление – это то, что мы чувствуем и думаем, в частности об искусстве. Мышление телесно. Речь – это система сочетаний ограниченного количества слов, позволяющая сообщать о происходящем в мышлении. Благодаря гипотезе кардинальности эти уровни распознаются как различные явления кардинально различного информационного объёма.

Формирование в мышлении конкретной умозрительной модели некоего явления, обозначим термином *понимание*. Заметим, что возможно множество пониманий любого из явлений вселенной. Не является исключением и искусство.

Сформировавшееся на какой-то момент, общепринятое понимание назовём *понятием*. Например существует понятие «искусство», хотя некоторые понимания его не являются общепринятыми.

Вербальную манифестацию, т. е. описание, пояснение или определение какого-то понимания назовём *рассуждением*. Рассуждение может состоять из одного или некоторого множества суждений (предложений). Количество суждений в конкретном рассуждении всегда, так или иначе, ограничено. Заметим, что возможны множества рассуждений, излагающих некое одно понимание.

Таким образом, если перед нами стоит задача возможно полного описания некоего явления, например искусства, то та-

кое описание должно состоять из множества всех пониманий и, уже следовательно, всех суждений об этом явлении. Свод всех суждений, касающихся некоего явления, необязательно искусства, назовём «Свод М».

Существует множество разнообразных суждений об искусстве. Мы принимаем это как очевидный факт. Эти суждения являются манифестациями различных пониманий понятия «искусство». Эстетика, как ветвь философии, как раз и занимается этими пониманиями.

Вербальная манифестация понимания по природе своей деформативна. Предметом аналитической эстетики является анализ свода М суждений об искусстве или, другими словами, эксформация сводного понимания подлежащего явления. В нашем случае подлежащее явление – это искусство. Вместе с тем, опираясь на гипотезу кардинальности, мы можем сказать, что наши выводы касательно искусства по необходимости будут касаться и других дисциплин.

Определим метаискусство как полное множество, т. е. свод всех суждений об искусстве:

$$M_A = \{s_1, s_2, s_3, \dots\}$$

где M_A – метаискусство, а s_x – конкретное суждение об искусстве.

Преимущество этой дефиниции в том, что с самого начала мы не связаны с вопросами истинности конкретных суждений, определений, или теорий искусства. Мы лишь констатируем, что существует множество разнообразных суждений об искусстве.

Рассмотрим общее суждение «нечто является искусством». В этом суждении элемент «нечто» является переменной, а «является искусством» – предикатом. Под «нечто» мы вольны понимать что угодно: картину, корзину, картонку, маленькую собачонку, войну, плавание, множество всех натуральных чисел и т. д. Истинность или ложность общего суждения «нечто является искусством» или какого-то конкретного суждения, напри-

мер «война является искусством», мы не рассматриваем. Для нас важен лишь сам факт того, что предикат «является искусством» приложим к любому объекту суждения, существующему или воображаемому. Поскольку множество таких явлений включает в себя, например, бесконечное множество всех натуральных чисел, то мы можем твердо сказать, что множество всех конкретных суждений типа «нечто x является искусством», – бесконечно.

Утверждение, что множество всех возможных суждений об искусстве бесконечно, мы принимаем как аксиому. Единственное требование, предъявляемое к рассматриваемым суждениям, состоит в том, что они должны быть каким-то образом выражены. Назовём это требование «элементарным» поскольку только при этом условии мы можем утверждать, что суждение существует и является элементом множества других суждений.

В предисловии мы обозначили, что концепция метаискусства во многом сходна с концепцией метаматематики, однако есть ряд отличий.

В статье «Фундаментальные концепции методологии дедуктивных наук» А. Тарский пишет: «С точки зрения метаматематики, любая дедуктивная наука это система суждений, которые мы также назовём «значимые суждения». Далее он пишет: «Обозначим множество всех значимых суждений символом « S ». Эти суждения удобно представить себе как записи, т. е. как конкретные физические объекты». Естественно, если это конкретные физические объекты, то они поддаются пересчёту, т. е. кардинальность множества S меньше или равна *алеф ноль*. [1, pp. 62–63]

Поскольку Тарский рассуждает о дедуктивных дисциплинах, где господствует примат непротиворечивости, то специально оговаривает, что не всё множество возможных суждений является например метаматематикой, но лишь часть его не содержащая прямых противоречий. «Множество предложений является непротиворечивым, если оно не эквивалентно множеству всех значимых предложений». [1, p. 90]

В отличие от определения принадлежности суждений своду S , под выражением «все суждения» мы подразумеваем, что любое и каждое суждение об искусстве: от «искусство не существует», до «весь мир это искусство», — является элементом множества суждений метаискусства. Обозначим это условие как Примат полноты свода суждений M .

Примат полноты свода всех суждений, описывающих понимания некоего явления вселенной, требует наличия в нём как парадоксальных, так и противоречивых суждений. Природа парадоксальных и противоречивых суждений различна. Противоречивые суждения, например: «искусство существует» и «искусство не существует», — проистекают из логических операций утверждения и отрицания. Одновременно относясь к одному и тому же объекту, они образуют противоречие, а их логическое произведение равно нулю. Однако они оба должны быть включены в свод, поскольку оба являются суждениями об искусстве. Парадоксальные же суждения проистекают из деформации. Например два наблюдателя смотрят через телескопы на один и тот же объект. Один говорит, что это круг, а другой, — что квадрат. Мы, приближаясь к объекту, понимаем, что они оба смотрят на цилиндр, а парадокс возник из-за сокращения информации о трёхмерном объекте к двумерным проекциям. Логическое произведение элементов парадокса не равно нулю, а само наличие парадокса указывает на деформацию и может оказаться очень плодотворным для понимания подлежащего явления.

Примат полноты фундаментально отличает метаискусство и другие M -дисциплины, преимущественно рассматривающие гуманитарные науки и искусства, от метаматематики и других дедуктивных D — дисциплин, где фундаментальным является примат непротиворечивости.

Опираясь на вышесказанное, мы можем перейти от описания свода суждений к модели подлежащего явления — непосредственно искусства:

1. Искусство – это один из феноменов (явлений) вселенной.
2. Существуют проявления феномена искусства, называемые произведениями искусства.
3. Существуют другие проявления этого феномена, например: музеи, галереи, художники, зрители, искусствоведы, существуют теории и суждения об искусстве, существуют эмоциональная составляющая, запрос общества и т. д.
4. Количество проявлений феномена искусства – бесконечно.
5. Множество всех возможных суждений об искусстве называется «метаискусство». Все суждения метаискусства обладают тем качеством, что все они касаются искусства.
6. Множество всех суждений об искусстве может быть произвольно дополнено новым суждением.
7. Множество всех возможных суждений об искусстве бесконечно.
8. Множество всех возможных суждений об искусстве полное, т. е. противоречивое, т. е. допускает не только парадоксы, разрешимые при иной проекции мышления на речь, но и просто взаимоисключающие суждения.
9. Если кто-то назвал нечто «искусство», – значит это искусство.

Часть IV. Некоторые замечания к статье М. Вейца «Роль теории в эстетике».

В гуманитарных науках мы обычно пользуемся нарративной логикой. Так, чтобы обосновать некую точку зрения, мы исполь-

зуем метафоры, ссылаемся на высказывания авторитетных исследователей, приводим примеры из жизни и истории, — т. е. строим нарратив, внутри которого высказываемое суждение выглядит убедительно.

Однако, логика нарратива может приводить к убедительным, но доказуемо ложным конкретным выводам. В тех случаях, когда цепочка суждений, образующих как бы причинно-следственную связь, приводит к далеко идущим, но логически ошибочным выводам мы обратимся к более специализированным формам логики, находящимся в нашем распоряжении и проясняющим логические связи высказывания или системы высказываний.

Постараюсь пояснить это на примере известной статьи Морриса Вейца «Роль теории в эстетике». [8, pp. 12–18] Статья Вейца общеизвестна. В ней, опираясь на ряд идей Л. Витгенштейна и К. Поппера, М. Вейц выступает против построения общей теории искусства. Поскольку его критика относится не к конкретной теории искусства, а к самой возможности построения общей теории, мы рассмотрим его аргументы более пристально.

Критика Вейца существующих эстетических теорий сводится к тому, что они «закрываются», т.е. набор качеств, необходимых для определения искусства, в каждой конкретной теории ограничен. По его мнению это ограничение накладывается приложением принципа «необходимо и достаточно».

Поскольку, изучая искусство, мы постоянно сталкиваемся со всё новыми явлениями, Вейц, при определении искусства, предлагает ввести понятие «открытости».

Понятие является открытым, если условия его применения поправимы, то есть если можно вообразить или гарантировать ситуацию или случай, который потребовал бы некоторого рода решения с нашим участием, чтобы расширить использование понятия для включения этого случая или ограничить понятие и изобрести новое, чтобы иметь дело с новым случаем и его новым свойством. Если необходимые и достаточные условия для приложения понятия могут быть установлены, понятие является ограниченным. [8, p. 15]

Вейц приводит следующий пример: «Рассмотрим например разницу между „трагедией“ и „древнегреческой трагедией“. Первая открыта и должна оставаться такой, для того, что бы имела возможность появления новых условий, например герой оказался не благородным, или павшим, или вообще героя нет, но все другие элементы того, что мы называем „трагедией“ соблюдены. Вторая же закрыта. Спектакли, к которым понятие „древнегреческая трагедия“ относится, условия, которые определяют правомерность применения термина обозначаются сразу, как только обозначается граница – „древнегреческая“». [8, p. 16]

Иными словами открытое общее определение искусства «поправимо», то есть всегда может быть дополнено новым суждением, описывающим какое-то новое свойство искусства. Приём тот же, что и при построении бесконечности ряда натуральных чисел: назвав любое, сколь угодно большое число, мы всегда можем прибавить ещё единичку, чтобы получить ещё большее число.

Более формально мы можем сказать, что открытое общее определение искусства $P_0(A)$ описывается неограниченным количеством, т. е. потенциально бесконечным множеством свойств:

$$P_0(A) = \{p_1(A), p_2(A), p_3(A), \dots\}$$

Наряду с открытыми существуют и конкретные закрытые определения. Закрытое определение искусства $P_C(A)$ описывается ограниченным количеством или, другими словами, конечным множеством свойств:

$$P_C(A) = \{p_1(A), p_2(A), p_3(A), \dots p_n(A)\}$$

Здесь мы подошли к очень важному этапу рассуждений. Предмодернистское понимание логики базируется на понятиях общего и частного. Частное – часть общего. Напомним, что ещё в «Началах» Евклида, в течение столетий являвшихся образцом предмодернистской математики и дедуктивной логики, восьмая аксиома [9, стр. 15] гласит: «И целое больше части». Надо сказать, что аксиомы Евклида, – это общие понятия, считавшиеся истинными и применимыми не только к геометрии, но и к рассуждениям в целом. Трудно переоценить значение этой аксиомы

для предмодернистского мышления. К ней сводится принцип дедукции «от общего к частному», принцип индукции «от частного к общему», на ней строятся такие понятия, как счётность, порядок, иерархия социальная, иерархия ценностей и т. д.

Однако, модернист Георг Кантор доказал, что в случае бесконечных множеств, часть может быть равна целому. Например: множество всех чётных натуральных чисел $\{2, 4, 6, \dots\}$ является частью множества всех натуральных чисел $\{1, 2, 3, 4, 5, 6, \dots\}$. По интуиции, всех натуральных чисел должно быть вдвое больше чем только чётных. Однако, применив метод взаимно-однозначного соответствия, Кантор показал, что эти множества равны, поскольку каждому элементу целого $\{1, 2, 3, \dots\}$ соответствует элемент частного $\{2, 4, 6, \dots\}$.

Открытие Кантора показало, что восьмая аксиома Евклида локальна и не является аксиомой общей логики. Восьмое положение выполняется, если существуют два явления, которые можно описать как конечные множества различной кардинальности, одно из которых является собственным подмножеством другого. Восьмое положение не выполняется, если существуют два явления, которые можно описать как бесконечные множества одной кардинальности, хотя одно из этих множеств и является собственным подмножеством другого.

Другими словами, если в случае открытого определения множество свойств искусства бесконечно, то могут существовать другие открытые определения искусства, множество возможных свойств которых также бесконечно. Например:

$P_R(A) = \{p_1(A), p_3(A), p_5(A), \dots\}$, $P_S(A) = \{p_1(A), p_4(A), p_6(A), \dots\}$
и т. д.

В любом случае, используя открытое определение искусства, мы не связаны с конкретным набором свойств, этот набор может варьироваться, что дает нам гибкость при определении любого конкретного явления искусства.

Из вышесказанного следует, что открытое общее определение искусства описывается неограниченным количеством или, другими словами, бесконечным множеством свойств, а любое

необщее определение искусства, будь оно закрытым или открытым, является частным. Вместе с тем, частное определение в каком-то смысле может быть равновеликим общему.

Интересен принципиально иной подход Н. Кэрролла. В отличие от Вейца, декларирующего что: «Искусство, как показывает логика этой концепции, не имеет необходимых и достаточных свойств», – для Кэрролла принцип «необходимо и достаточно» – это необходимый метод анализа, результатом которого является реальное, эссенциальное определение конкретного явления искусства. [10, p. 9]

В интерпретации Кэрролла принцип «необходимо и достаточно» становится методом классификации типа «род – вид», где необходимые свойства определяют общую родовую принадлежность, а достаточные определяют конкретный вид рассматриваемого объекта. Кэрролл приводит следующий пример: для того, чтобы быть принцессой, кандидат должен быть во-первых женщиной (необходимое условие), а во-вторых принадлежать к королевской семье (достаточное условие). [10, p. 8–9]

Такая классификация очень удобна и является стандартной например в биологии. Там таксономическим универсумом является множество всех живых организмов. Таксономический универсум состоит из доменов, домены из царств, царства из отделов, отделы из классов, классы из семейств, семейства из родов, роды из видов, а виды из конкретных особей. На мой взгляд, в биологии такая систематика работает, поскольку биологическая система в значительной степени независима от созерцателя, состоит из материальных элементов и эволюционирует медленно. Поэтому чётко прослеживается генетическая преемственность от таксонов высшего порядка к таксонам низшего. Более того таксоны одного порядка не пересекаются. Например животное не может быть одновременно и кошкой и собакой. Пересечения могут происходить на уровне конкретных особей, однако само бесплодие таких пересечений является необходимым условием признания различности видов.

В случае искусства ситуация принципиально иная. Во-первых искусство — явление высоко интерактивное, изменяющее своё состояние в зависимости от обстоятельств и участников, включая созерцателя. Например, как только появляется некое определение искусства в целом, тут же появляется несогласный художник, конструирующий нечто не подпадающее под определение. Во-вторых, очень важные части искусства нематериальны, например представляют собой какие-то социальные, мыслительные и другие процессы и проявления. Более того, поскольку любое понимание искусства существует во множестве смысловых пространств и является следствием множества самых разнообразных процессов, в том числе происходящих ретроактивно (например процессы переосмысления прошедшего), то оно по необходимости включено во множество причинно-следственных цепочек, образующих многомерные взаимозависимые сети. Вследствие этого при построении общей теории, например искусства, значимость и в конечном счёте выбор тех или иных причинно-следственных цепочек для стороннего наблюдателя представляется либо произвольным, либо предвзятым.

Тем не менее это не означает, что причинно-следственные отношения нельзя проследить. Любой процесс предполагает причинно-следственную цепочку связей. Уже простейшая цепочка: причина → следствие предполагает наличие иерархии. Без причины нет следствия и конечно же, конкретная причина или ряд причин должны обладать необходимыми и достаточными качествами, чтобы породить конкретное следствие. Принцип «необходимо и достаточно» в интерпретации Н. Кэрролла является мощным методом анализа, но мы должны помнить, что этот метод всегда локален, относителен и применим именно к отдельным, строго обозначенным причинно-следственным цепочкам. В целом же классификация типа «род-вид» фундаментально иерархична. Она необходимо предполагает, что таксоны высшего порядка включают в себя таксоны низшего. В случае Кэрролла, сам таксономический универсум остаётся без определения.

В случае Вейца, проблема усугублена. Коль скоро любое определение искусства неверно, а вопрос «что есть искусство?» — не следует даже задавать, то сама эстетика остаётся без предмета исследования. Эта проблема, на мой взгляд, сводится к попытке совместить аналитический подход современной логики, в частности теории множеств, на которой вроде бы базируется его концепция открытых понятий, с домодернистскими идеями Л. Витгенштейна и К. Поппера. В частности с тем, что К. Поппер называет «эссенциализм».

До этого момента я намеренно избегал термина «эссенциализм», поскольку он чрезмерно нагружен домодернистскими рассуждениями, существующими в совершенно иной парадигме. Однако, как только разговор заходит о конкретных характеристиках конкретных проявлений искусства, тут же звучат обвинения в эссенциализме. Но если уж принять этот термин, то как художник могу сказать, что эссенциализм оказался очень важным инструментом в развитии искусства XX века. Для меня, хорошей метафорой эссенциализма, является спектрограмма. Любое вещество при нагревании излучает электро-магнитные волны различной длины, которые образуют спектр излучения. Сам по себе спектр, — это просто шкала длины волн, однако для любого химического элемента характерны уникальные всплески интенсивности в одних частях спектра и провалы в других. Отображение этих всплесков и является спектрограммой.

Точно так же мы различаем явления искусства по интенсивности тех или иных конкретных свойств. Особенно выдающиеся свойства часто дают название течению. Так в концептуализме важны концепции, в акционизме — акции, классицизме — подражание классике и т. д. Но сила эссенциализма не только в классификации, хочу заметить, что авангард, — это не что иное, как манифестация воинствующего эссенциализма. Парад течений от импрессионизма до абстрактного экспрессионизма, до поп-арта и партиципаторных практик проходит перед нашими глазами уже больше века. Этот парад возможен именно потому, что в каждом конкретном случае конкретная часть смыслового спектра ис-

куства абсолютизируется, объявляется «эссенцией» искусства. Даже заявления типа: «искусство умерло» или «уникальных свойств искусства не существует», – являются частью этого спектра. Часто абсолютизация происходит в ущерб другим смыслам и практикам, но это то, как искусство развивается в период модернизма.

Возвратимся к проблеме общего определения искусства. Апеллируя к Витгенштейну, Вейц предлагает вместо вопроса «Что есть искусство?» рассмотреть вопрос «Какого рода понятием является искусство?»

Казалось бы очевидно, что явление окружающего мира – это не то же самое, что понятие существующее в нашем сознании. Поэтому можно было бы подумать, что вместо рассмотрения явления реального мира, он предлагает рассмотреть «понятие», означающее референцию к явлению реального мира. Т.е. разделяет уровни:

1. Явление окружающего мира.
2. Понятие (т. е. отражение этого явления в сознании).
3. Рассуждения о понятии.

Казалось бы Вейц предлагает выйти на метауровень по отношению к искусству, заняв метапозицию, о которой и Витгенштейн должен был бы знать, учась у Рассела. Но нет. Вместо этого идут странные, как бы научные рассуждения:

Перефразируя Витгенштейна, не следует спрашивать: „Какова природа некоторого философского X?“ или даже, подобно специалисту по семантике: „Что X означает?“, осуществляя трансформацию, которая ведет к губительному толкованию понятия „искусство“ как наименованию некоторого класса объектов, а скорее, „Каково использование или применение X?“, „Что X делает в языке?“ [8, р. 14]

Действительно и что же x делает в языке, если мы не знаем, что оно означает? И почему нельзя спрашивать: «Что x означает?» И почему нельзя спрашивать: «какова его природа?» И с ка-

кой стати толкование понятия «искусство», как наименования некоторого класса объектов, является гибельным?

Вейц продолжает: «В своей новой работе «Философские исследования» (перевод на английский вышел в 1958. — В.С.), Витгенштейн поднимает показательный вопрос: «Что такое игра?» Традиционный, философский, теоретический ответ был бы сформулирован в терминах, описывающих множество всех свойств, принадлежащих всем играм. На это Витгенштейн говорит: давайте рассмотрим то, что мы называем «играми». «Я имею в виду настольные игры, карточные игры, игры в мяч, Олимпийские игры и так далее. Что общего для всех них? — Не говорите, что должно быть нечто общее, иначе они бы не назывались «играми», а присмотритесь, есть ли что-либо общее в них. Если вы понаблюдаете за ними, вы не увидите что-либо общее для них всех, но лишь сходства, родственные отношения, целый ряд таковых...» [8, р. 14–15] — Звучит, надо сказать, красиво. По мне, если бы это суждение было просто художественным высказыванием или из контекста было бы понятно, что это одно из возможных повествований о некоем явлении, то оно не вызывало бы ничего кроме восторга. К сожалению Вейц апеллирует к этому суждению с единственной целью — доказать не только тщетность, но фундаментальную ошибочность любого осмысления искусства. Так уже на первой странице своего эссе Вейц заявляет: «Эстетические теории, все, неверны в принципе». [8, р. 12]

А вот мимо этого, как художник занимающийся моделированием процессов искусства, я пройти не могу. Из истории искусства мы знаем о множестве примеров, когда неправомерные рассуждения приводили, тем не менее, к блестящим художественным произведениям, кроме того, многие суждения, считавшиеся в одно время истинными, считались впоследствии ложными и наоборот. Если практика является критерием истины, то с чего бы эти теории неверны? Напротив, эстетические теории не только возможны, но для понимания и развития того, что есть искусство, они просто необходимы и в этом смысле они все не могут быть неверны.

Но вернёмся к рассуждению Витгенштейна. Что он, собственно, в нём говорит:

1. Существуют различные игры. Перечисляет некоторые из них, но заканчивает открытым «и так далее», т. е. подразумевает, что перечисление можно продолжать сколько угодно.
2. Задаёт вопрос: «Что для них общего?»
3. Дает ответ, что общего для них всех ничего нет.
4. Признаёт, что существуют между некоторыми из них, всё-таки, сходства и родственные отношения.
5. Однако, поскольку нет хотя бы одного общего свойства для них всех, то общее определение понятия «игра» невозможно.

Проблема с этим рассуждением Витгенштейна, а затем и с базирующимся на нём понятием открытости Вейца в том, что оба апеллируют к бесконечному множеству. В первом случае это бесконечное множество игр, а во втором — свойств искусства. В обоих случаях ни Вейц, ни Витгенштейн не могут перечислить ни всех игр, ни всех свойств искусства и поэтому не могут утверждать, что не существует других общих для всех игр или для всего искусства свойств и, соответственно, невозможность общего определения игр или искусства не доказана.

На этом можно было бы остановиться, поскольку здесь заканчивается доказательная логика статьи Вейца и начинается логика нарративная с очаровательными вкраплениями логики произвольной, но давайте предположим, что вышеприведённые рассуждения можно исправить изменив интерпретацию.

Что мы видим за словами Витгенштейна:

1. Существует понятие «Игра».
2. Мы понимаем, что игра света на листьях деревьев, это не то же самое, что игра в карты, а «печь» куличики из песка, это не то же самое, что слушать игру на рояле и тем не менее мы видим за этим названием нечто общее. Игра – это собирательное понятие для многих конкретных проявлений чего-то гораздо более глубокого.
3. Несмотря на совет Витгенштейна не искать общего в названии, мы всё-таки утверждаем, что у всех этих понятий существует по крайней мере одно общее свойство, – они все называются «игры». Именно это свойство позволяет нам говорить об играх во множественном числе и рассматривать их как множество.
4. Существуют другие свойства, некоторые из которых уникальны для конкретных игр, а некоторые являются общими для каких-то групп игр.
5. Перечисление Витгенштейном различных игр, заканчивается открытым «и так далее», что соответствует выдвинутой Вейцем концепции «открытого понятия», которое подразумевает, что количество свойств такого понятия бесконечно, т. е., возможно существуют и какие-то другие свойства общие для всех игр, но сейчас они просто не приходят на ум.

Исходя из вышесказанного, нам следует сказать, что свойство открытости определения некоего понятия означает, что:

1. Конкретные определения/теории могут быть открытыми или, по каким-то причинам ограниченными, т.е. закрытыми.
2. Открытые теории состоят из потенциально бесконечного количества суждений и могут быть подвержены бесконечному количеству интерпретаций.
3. Суждения могут отражать как понимание, так и непонимание, так и отрицание какого-то явления.
4. Общая теория некоего явления, например искусства, является открытой и подчиняется примату полноты.
5. Открытые теории не являющиеся Общей теорией о природе искусства являются частями Общей теории.
6. Закрытые теории всегда каким-то образом ограничены.
7. Закрытые теории являются частями Общей теории.
8. Концептуально закрытая теория ограничена строго определённой интерпретацией.

9. (Примечание к № 8). Заметим, что именно строго определённая интерпретация рассматриваемых суждений позволяет идентифицировать и избегать внутренние противоречия теории и наоборот: внутренне непротиворечивая теория обязательно концептуально закрыта под некой интерпретацией не допускающей наличия в ней взаимно противоречивых утверждений. Поэтому, стандартные теории, подчиняющиеся примату непротиворечивости, являются так или иначе концептуально/семантически закрытыми.

10. Из свойства открытости или закрытости некой теории совершенно не следует, что: «Эстетические теории, все, неверны в принципе». Более того, из свойства открытости следует, что каждая из них по-своему верна, поскольку говорит нам что-то, о чём другие теории молчат.

Надо сказать, что диссертация Вейца, за которую он получил свою степень PhD была в свое время посвящена методам логического анализа Б. Рассела, но к сожалению, по каким-то причинам он не использовал подобные методы и, предложив очень плодотворную идею, вдруг вышел за пределы логического анализа в область зыбких нарративов: «Мое намерение — выйти к более фундаментальной критике, а именно показать, что эстетическая теория является логически тщетной попыткой определить неопределимое...». [8, p. 14]

В действительности же именно «тщетная попытка» оказывается кладезем действительно перспективных возможностей развития эстетического знания.

Ссылки

1. *Tarski, A.* Logic, Semantics, Metamathematics. Hackett Publishing Company, Indianapolis, IN, 1983. P. 62–63, 90.
2. *Naumann, F.M.* Marcel Duchamp: Reconciliation of Opposites. In The Definitively Unfinished Marcel Duchamp. The MIT Press, Cambridge, MA, 1991. P. 57.
3. *Kosuth, J.* Art after Philosophy // Art in Theory 1900–2000. Ed. Charles Harrison & Paul Wood. Blackwell Publishing, 2009. Maldem, MA, USA. P. 855
4. *Dickie, G.* Defining Art. American Philosophical Quarterly. Vol. 6, No. 3, July 1969. Цитируется по Дики, Дж. Искусство и эстетическое: Институциональный анализ / Пер. С. А. Дзиковича //Aesthetica Universalis. Vol. 1 (1). 2018. С. 133.
5. *Cantor, G.* Selections from Contributions to the Founding of the Theory of Transfinite Numbers. §16 The Power of the Second Number-Class is Equal to the Second Greatest Transfinite Cardinal Number Aleph-One. In God Created the Integers. Ed. S. Hawking. P. 1019. Running Press. London, Philadelphia. 2005.
6. *Easton, W.B.* Powers of Regular Cardinals. Annals of Mathematical Logic, Volume 1, Number 2 (1970). P. 139–178.
7. *Verhulst, F.* An interview with Henri Poincaré Mathematics is the art of giving the same name to different things. NAW 5/13 nr. 3 september 2012
8. *Weitz, M.* The Role of Theory in Aesthetics. In Aesthetics and the Philosophy of Art / Edited by P. Lamarque and S. H. Olsen. Blackwell Publishing. Malden, MA. P. 12–18.
9. *Евклид.* Начала. Аксиома 8 / Перевод Д. Д. Мордухай-Болтовского. Москва-Ленинград: ОГИЗ. 1948. С. 15.
10. *Carroll, N.* Philosophy of Art. N.Y.: Routledge, 1999. P. 9.

VICTOR SKERSIS¹

ON THE QUESTION OF GENERAL AESTHETICS

Abstract

The branch of aesthetics concerned with the analysis and description of artistic phenomena exists as a meta-discipline in relationship to art. Let us call this branch of aesthetics meta-art. This article describes a model in which meta-art is a set of all sentences about art. This idea follows from the hypothesis of cardinality of natural phenomena described here and echoes the notion of metamathematics proposed by A. Tarski. I describe the concrete consequences of this model in relation to M. Weitz's well-known essay *The Role of Theory in Aesthetics*. Since this article relies on concepts uncommon in the humanities, I will start it with a brief summary.

Key words

Meta-art, metamathematics, hypothesis of cardinality, analytical conceptualism, information, deformation, exformation, Deep chaos.

Summary

| *Introduction*

During the second half of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century, art experienced an era of great

¹ *Viktor Skersis* – a practicing artist and a regular published expert on the aesthetic issues of contemporary art, an author and a member of the editorial board of AU, USA.

discoveries and began to include not only painting and sculpture but such domains as collage, found objects, texts, manifestos, photography, cinema, theater, performance, and much more. The new paradigm of Modernism formed. That paradigm, I dare to say, is still with us. This explosive expansion of the field of art caught aesthetics off guard. Pre-modernist theories of art proved inadequate in describing and understanding the new reality, while methods newly developed in other disciplines for some reason went unnoticed.

This article is written from a point of view of an analytical conceptualist, an artist involved in the modeling of processes of contemporary art. From this point of view, the paradigm of modernism in art had been normalized by mid-twentieth century: methods of developing new artworks were universally known. Standards of excellence, recognized masters, and the set of ideas for development had all been standardized. Normalization shows itself in a monotonous uniformity of artworks, exhibitions, and institutions. This situation obstructs the creation of artworks that go beyond the boundaries of this paradigm, obscuring the way out, at least on the level of concrete artworks.

If we want to develop art further as a discipline, we have to move beyond the creation and discussion of concrete artworks to assess the situation as a whole. We need a general theory that allows for the inclusive description of existing material while predicting areas for further development. We need to revise the foundations of general aesthetics, include articles of fundamental research in other disciplines, and apply special attention to comparative, morphological, and experimental aesthetics.

Part I. The hypothesis of cardinality of natural phenomena and its consequences

In the middle of the nineteenth century Georg Cantor introduced the notion of cardinality into the study of mathematics. Cardinality means a size of a set of some elements. Cantor showed that there exists an infinite row of infinite sets, every member

of which is infinitely larger than the preceding member, itself also infinite. The theory of sets is universally known in mathematics but nearly unknown in the humanities.

Building on Cantor's concept, we propose that the notion of cardinality be applied not only to mathematical sets, but also to the informational volumes of such phenomena as the universe, the mind, and speech. Very little of what occurs in the universe is reflected in our mind and very little of what passes through our mind is actually verbalized. The hypothesis of cardinality proposes that the informational volumes of such phenomena are cardinally distinct from one another.

If the hypothesis of cardinality is correct, then we have to admit some profound consequences. For example:

- Information is a transfer of a message between systems of equal cardinality. Deformation is a decrease of meaningful volume of the message, especially during passage of a message from a higher cardinality system to a system of lower cardinality. For example encoding transforms a narrative existing in one's mind into a set of scribes. Exformation is an increase of meaningful volume especially during passage of a message from a system of lower cardinality to the system of higher cardinality. For example during reading a set of scribes on paper transforms into a story in our mind.

- Speech is deformative in regard to the mind and even more so in regard to the universe. Therefore the vocabulary apparatus we use is fundamentally inadequate for the purpose of fully defining of describing the universe. Any concrete definition or description of some phenomena such as for example art, is a verbalization of what we think about this phenomena. In other words a concrete theory does not describe or define the given phenomena of the universe but describes the imaginary model of the phenomena.

- Formation of a concrete such model in one's mind we will call understanding. We shall note that there are many different understandings of the same phenomena. For example there are many different theories of what is art.

- A concrete verbal manifestation of an understanding we will call a reasoning.
- If we have to fully define or to describe some real world phenomena, then our description should consist of all understandings and thereafter of all reasonings concerned with the phenomena.

| *Part II. Lyrical digression*

It seems that a quality model of some phenomena should on the one hand conform to the observable facts and on the other hand fit into some larger understanding of the occurrence. In this digression we offer a description of a more general model.

| *Part III. Meta-art*

The revolutionary transformation that art endured at the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth century was not unique. Many other disciplines went through the similar transformations at the time. Discovery of electromagnetism in physics, non-Euclidean geometries in mathematics, evolutionary processes in biology – all demanded fundamental revisions of those disciplines. Physics, mathematics, and biology remained but their understandings changed. New knowledge was accumulated, new methods were discovered, new, more credible models were formed. These models turned out to be complementary to each other, forming a new, general, philosophical understanding – the paradigm of modernism.

These discoveries are still the foundations of our understanding of the universe; and the people who made those discoveries remain the authorities in the respective fields; the methods they used are fundamentally the same – this suggests that the paradigm of modernism did remain in place. It just normalized. We still live in the age of modernism.

For a better understanding of what is going on in art, we might want to look at mathematics where such scholars as D. Hilbert, B. Russell, A. Tarski and others created a whole field

of metamathematics. Metamathematics is a discipline dedicated to the study of the foundations of mathematics, better known now as mathematical logic. In his essay *Fundamental Concepts of the Methodology of the Deductive Sciences* A. Tarski writes: «From the standpoint of metamathematics every deductive discipline is a system of sentences, which we shall also call meaningful sentences.» ... «The set of all meaningful sentences will be denoted by the symbol „S“». [1, pp. 62–63]

Since Tarski is talking about mathematics and other deductive sciences where the primacy of consistency is fundamental, he introduces certain conditions. These conditions we will discuss later, but now we simply borrow this simple and powerful concept and define meta-art as a set of all sentences about art. By accepting this definition we are constructing a metadiscipline whose qualities are abstracted from inconsistencies of any concrete theory. We are gaining a wider view allowing us to proceed from a discussion of concrete theories to a better understanding of what those theories describe.

The model of art we consider here is based on the cardinality hypothesis. In accordance with that hypothesis we declare that it is impossible to construct a single correct, all-inclusive, and yet consistent definition of art. However we can describe the concept. 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.

Currently the scientific theories have to concur to the primacy of consistency. That is a scientific theory cannot be self-contradictory. If the object of research of the analytical aesthetics is the set of all sentences about art, then the requirement of consistency turns out to be local and applicable to some concrete theories only, while the requirement of completeness, in our case acceptance of any sentence concerning art as a member of the set of all sentences concerning art, becomes primal.

Some of the above described concepts might seem too abstract to be useful in regard to a concrete research. Therefore we will apply them in analysis of the well known article by Morris Weitz *The Role of Theory in Aesthetics*.

| *Introduction.*

Since the object of our discussion is metatheory of art as a whole, we will start our discussion with a larger picture.

The paradigm of Renaissance begins in the fourteenth century with Giotto and comes to a close in the nineteenth century with classicism. Even in the middle of the nineteenth century the classical samples of the antiquity were considered the epitome of the cultural development in the European tradition. The study of Latin and ancient Greek, and knowledge of antique philosophy and mythology were considered standards of education. Art was thought to consist primarily of painting and sculpture. Other techniques were considered either preparatory to drawing, or supplemental and applied as with minting, engraving, mosaic, and so on. Painting itself was divided into genres from high, such as historical, to low, such as still life and landscape.

This hierarchy of genres was not accidental. The historical genre is narrative. It has a story, and it tells about important events, figures, and associated spiritual values. The portrait, still lifes and landscapes are much less narrative and were regarded as lower genres, closer to prep work for future fine art. The philosophy of art at the time followed accordingly: aesthetics saw itself as a science originating with Plato and Aristotle that professed beauty and valor, and appealed to the importance of an edifying story, fine painting, reflection of emotions and the classical beauty of the heroes.

By the middle of the nineteenth century, this paradigm starts to change. Artists looking for start to move away from the hierarchy of classicist genres and techniques and turn toward their own contemporary reality. Along with a number of other disciplines of the time, art enters an era of revision of its

fundamentals, moving away from classical canons and toward expansion, i. e. the discovery and development of new areas that were not considered art before. Art enters the era of Great discoveries.

By the beginning of the twentieth century, in addition to painting and sculpture, art also included collage, found objects, texts including manifestoes, photography, cinema, theater, performance, and much more. As early as 1917 M. Duchamp asks his fundamental question: «Can one make works that are not works of 'art'?» [2, p. 57] A new paradigm was forming: modernism, that I dare to say is still with us.

The explosive expansion of the realm of art caught aesthetics off guard. Premodernist theories turned out to be inadequate in describing and contemplating the new reality. Regretfully, methods being developed in other disciplines at the time turned out to be unattainable for some reason.

On the other hand, art was able to develop on its own for some time without the help of aesthetics. Thus, painting evolved to collage, found objects to pop art, and the elementary actions of futurists to performance. But by the middle of the twentieth century, it had become clear that the explosive expansion of the discipline was fizzling out. If further development was the goal, then fundamental revision was needed.

In 1969 an article by the young Joseph Kosuth *Art after Philosophy* was published. [3, p. 855] In that article Kosuth cites the maxim of Donald Judd: «If someone calls it art, it's art». That idea was the driving force of the explosive expansion. Precisely on this idea the practice of avant-garde was based. Viewers still tied to premodernist views of art were scandalized by every new claim that «This is also art!» But for art as a discipline avant-garde was just an area of growth.

Judd's maximalist saying is an axiom that opens unrestricted possibilities to an artist. But, as paradoxically as it sounds, as soon as the axiom was formulated, the avant-garde lost its meaning. The place of witty scandalous paradoxes was usurped by a boring

algorithm. Every excited: “Eureka! This is also art!” is met with a lazy yawn: “Yea, it is art indeed”. And really, if the result is already obvious – what is there to discover? Wouldn't be simpler just to cite and transform what already is done and well known? By the mid-1970s avant-garde was gradually replaced by mannerism, which for some reason we now call postmodernism.

In the same 1969 George Dickie published his article *Defining Art* [4] In which Dickie formulates the following definition:

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

Intuitively we understand or we can find an interpretation under which G. Dickie's formula means the same as the axiom from Judd. For example: society or some sub-group of a society = someone, artifact = it, status of candidate for appreciation = being art. However we have to note how awkward and overly complicated Dickie's formula is compared to Judd's. We are reminded of multiplication of two arbitrary numbers written in Latin vs. Arabic numerals.

The over complicated form of Dickie's sentence comes from an attempt to formulate modernist concepts within the constraints of premodernism, which leads to unintuitive interpretations of terms and raises a storm of unneeded questions. For example: is a performance an artifact? How about Yves Klein's desire to sign the sky? Is that an artifact? And if so, then which is it: the concept? The sky? The desire?

From the point of view of a practicing artist, it is clearly visible that instruments currently used in philosophy are inadequate to the task of describing and explaining art as a whole and contemporary art in particular. In that regard Dickie is not alone. Philosophers including L. Wittgenstein, K. Popper, and M. Weitz faced the same problem, consider for example attempts by K.

Popper to bring analysis of twentieth century art and science to the essentialism of Plato and the nominalism of the late Middle Ages. For example, in contemporary physics the concept of atom is used. This term came to us from Democritus, an elder Plato's contemporary. The term was kept but now it refers to absolutely different concept. So an attempt, for instance, to describe quantum mechanics in terms of Democritus' philosophy of nature will lead to distortions characteristic of continental philosophy's creative writing rather than scientific analysis. The analogical things occur in continental tradition with philosophy of art.

The situation was not much better in Russian, or Soviet aesthetics at that time. Here attempts to define art and natural sciences and control their development on the basis of Marxist theory of class warfare resulted in the prohibition of numerous disciplines, including contemporary art.

By now the age of great discoveries has ended. The paradigm of contemporary art is normalized. The instruments that made great discoveries possible are no longer sufficient for further expansion. The insufficiency of the instruments we use is clearly visible, the level of concrete artworks and on the level of even largest exhibitions: both are ordinary and conceptually redundant. This is happening because the creation of advanced art without a general theoretical basis is no longer feasible.

The absence of a general theory inhibits new developments, even if detailed knowledge of history of art is present. In fact without a general theory knowledge itself turns into a hindering force. Artists attempting to create something new are frustrated: whatever they attempt in whatever area – painting, performance, installation or any other, – it soon becomes obvious that something similar was already been done by someone else. This frustration is nearly total: you want to paint a portrait, someone else already painted it. You want to show an object, someone else did that too. You want to run across the street completely naked, well that too has already been done. It seems that the replacement of a theory with history is detrimental precisely

because history looks into the past, when what we need is a theory enabling us to move forward. The absence of such theory is depressing especially for younger artists obligated to start every new work from a blank page.

In order to develop art further we need a general modern theory that will enable us to model any existing or possible phenomena of art.

A short description of such a theory is offered here.

| Part I. Hypothesis of cardinality of various phenomena

In the mid-nineteenth century German mathematician Georg Cantor introduced the notion of cardinality which signifies the size of some set.

A set is a collection of elements united by a particular property. Elements could be of any sort: things, minds, stars, people, or anything else. For example the set of everything in my house will consist of tables, chairs, people, pictures, a dog, molecules of air, heat irradiating from my body, distances between various objects, gravitational waves passing through the house and so on. The only property that unites all of these elements is that they are in my house now. This property, just like any other, is sufficient to form a set.

The number of all elements in a particular set is called the cardinality of that set. For example if we have a set consisting of three elements, then the cardinality of said set is three. Elements of a set can be united in subsets. In that case subsets can form a new set – the set of subsets. The full set of subsets is always bigger than the original set of elements. This process can be continued ad infinitum, creating larger and larger sets.

G. Cantor discovered that there are infinite sets, the elements of which we can count, such as the set of natural numbers. Cantor called such sets countable and denoted their cardinality by the symbol *aleph zero*. He also discovered that there are infinite sets, the elements of which cannot be counted, for example, the set of all real numbers. Cantor called such sets uncountable. He also

proved that infinite uncountable sets are infinitely larger than infinite countable sets. Cantor designated the cardinality of the set of all real numbers as *aleph one*.

A note

Sets are designated algebraically with capital letters and their elements with the lower case letters enclosed in curly brackets. A set can be empty {}, that is there are 0 elements. A set can be finite, that is contain one {1}, two {1, 2}, or some finite number of elements {1, 2, 3, ... , n}. A set can be infinite, for example a set of all natural numbers {1, 2, 3, ... }.

Elements of a set can form subsets. A set of all subsets is always bigger than the set of original elements. For example we have a set A, consisting of one element {a}. The set of it's subsets {{0}, {a}} will consist of two elements: a itself as a set {a} and the empty set {0}. The set of all subsets of a second generation will consist of four elements {{00}, {0a}, {a0}, {aa}}. In the set of the third generation there will be eight elements and so on ad infinitum.

In general, if the original set has n elements, then the set of all its subsets has 2^n elements.

Of course we remember that a number of elements in a set signifies cardinality of said set.

In the case of infinite sets, if the cardinality of the countable set is *aleph zero*, then the set of all subsets of this set consists of 2 in exponentation of *aleph zero* elements. Cantor designated this set as *aleph one*.

Using the process of forming new sets described above, Cantor showed that there is an infinite number of infinite sets: *aleph zero*, *aleph one*, *aleph two*, ..., each next member of which is infinitely larger than the infinite previous one.

If mathematics describe some sort of understanding of the universe, then we can propose the Hypothesis of cardinality which assumes that the notion of cardinality can be applied not only to mathematical sets but also to the informational volumes of such

phenomena as speech, mind, and even the universe. From experience we can say that very little of what is happening in this Universe is actually reflected in our mind and further, very little of what is going through our mind is explicated in words. The hypothesis of cardinality proposes that the cardinalities of such phenomena as speech, mind and the universe are different. The cardinality of the universe is infinitely larger than the cardinality of the mind which in turn is bigger than the cardinality of speech.

At this point I need to stop and clarify that in the model offered here, the term 'speech' is different from the term 'language'. Speech is in essence a vocabulary, a set of words and their combinations. A structuralist would call it a set of signifiers. Language, on the other hand, is viewed as an overarching notion having to do with both speech and mind. For the sake of clarity the term 'language' is intentionally omitted.

Speech is discrete: it consists of words the number of which is countable and finite. Therefore the cardinality of speech is no more than the cardinality of countable infinity *aleph zero*.

In regard to the mind ... On the one hand by using a vocal apparatus we cannot even count all natural numbers. But we can imagine that whole infinite line of them. More than that, we understand that there are not only countable but also uncountable infinities and we have methods to build such infinities, which points to the cardinality of the mind as *aleph one*. On the other hand, in theory the number of words and their combinations can be extended infinitely, just like a line of natural numbers. Therefore if the cardinality of the mind is sufficient for the existence of speech, then it is no less than *aleph zero*. If the cardinality of the mind is sufficient for understanding all possible combinations of words, then it is no less than 2 in exponentiation of *aleph zero*.

However the very understanding of cardinality 2 in exponentiation of *aleph zero* depends on the model at hand. For example Cantor [5, p. 1019] demonstrates that 2 in exponentiation of *aleph zero* = *aleph one*, but the theorem of W. Easton [6] shows

that *aleph zero* = *aleph one*_n, where n is any positive integer. In my view this cardinal difference tells us that we know about a particular phenomenon, but we reached a limit beyond which the provability of assertions about such a phenomenon depends on the concrete model. It seems that this ambiguity is fundamental: for the identification of the cardinality of the mind, we will need an apparatus of the higher that is unthinkable cardinality.

Defining the cardinality of the universe as the cardinality of the set of all (!) sets we have to say that such infinity is more than uncountable it is unthinkable.

If the hypothesis of cardinality is correct then we have to admit some profound consequences. For example:

Information is the transfer of a message between systems of equal cardinality.

Deformation is a decrease of the meaningful volume of the message, especially during the passage of a message from a system of higher cardinality to a system of lower cardinality. For example encoding transforms a narrative existing in one's mind into a set of scribes.

Exformation is an increase of meaningful volume, especially during the passage of a message from a system of lower cardinality to a system of higher cardinality. For example, during reading a set of scribes on paper transforms into a story in our mind. The process of exformation is fundamental for the arts. Precisely this process makes the difference between the paint in a bucket and the very same paint on the walls of the Sistine chapel.

Speech is deformative in comparison to the mind and even more so in regard to the

universe. Therefore the vocabulary apparatus we use is fundamentally inadequate for the purpose of fully defining or describing the universe. Therefore any concrete definition or description of some phenomena, such as art for example, or mathematics, or even an apple on a table, is always incomplete. The process of deformation is fundamental for mathematics. The clever definition of math given by Henri Poincare that «Mathematics is the art of giving the same name to different things' is precisely about deformation. [7] Other good examples of deformation occurring during the verbalization of thought processes are well known theorems of Kurt Godel. Godel demonstrated that in the fundamental work by N. Whitehead and B. Russell *Principia Mathematica*, which describes the logical foundations of Mathematics and other deductive sciences – or for that matter in any other deductive theory powerful enough to include at least Arithmetics – there unavoidably will appear sentences unprovable within such theory. More than that, the consistency of such theory can not be proved from within the verbalized theory.

| *Part II. Lyrical digression*

We know that chaos exists. We know that entropy exists. Suppose that there are three levels of chaos: Deterministic chaos, as in Brownian motions; Non-deterministic chaos, as in quantum fluctuations; and Deep chaos. Imagine that the final resultant state

of entropy is Deep chaos, whose properties are infinitely random, continuous, and therefore unobservable. There is no more entropy in the state of Deep chaos. Therefore, Deep chaos is indistinguishable from Nothingness. Nothingness is vast. Its cardinality is more than unthinkable.

We also know that in any chaotic system large enough, there inevitably will appear an area of self-organization. Thus in an infinite field of randomly moving pendulums, there will appear at least one region where the movements of pendulums will coincide. This region will appear in its entirety at once. Thus, Cosmos appears in Chaos. Thus, Existence appears in Nothingness.

Entropy is a consequence of self-organization, just like evolution is a consequence of rising chaos.

The Universe is discrete in the sense that entropy-driven evolution necessarily leads to the formation of properties separating forms of self-organization from each other and from Nothingness. The rising number of such properties leads to the appearance of wind and rain, blue sky and shining stars, animals and people, art and culture ...

The universe is continuous in the sense that wind and rain, blue sky and shining stars, animals and people, art and culture, ... are phenomena or, in a better word, *appearances* of something much more profound. If we accept the concept of the evolutionary self-organization of the universe, then we have to accept the conclusion: it is through your eyes, dear reader, that the universe looks at itself.

We cannot describe this universe with words. We don't even know about phenomena that need to be named. Therefore when surveying a given phenomenon such as art, or mathematics, or economics, or that very apple on the table, we can only name that phenomenon. Then, on the basis of our limited knowledge, we can build speculative models of how and what this phenomenon is. From a given model we can give a concrete but always incomplete definition or description of the phenomenon at hand.

Remark: We can describe the red shift of the spectrum of distant stars as the Doppler effect, but it could be just a function of the propagation of a signal in an already formed universe. As light travels ever further from the source, its wavelengths increase. This function could be nonlinear.

| Part III. Meta-art

The model of art that we describe here is based on the assumption that the universe, the mind, and speech do exist. Art is a phenomenon of the universe which we perceive as something external to us. Mind we consider to be embodied in us. The mind is what we perceive and feel and think about some phenomenon, in our case about art. Speech is a system of some finite number of words, that allow us to convey something about certain processes happening in our mind. Because of the cardinality hypothesis we consider these phenomena possessing cardinally different informational volumes.

We will designate the formation in our mind of a concrete speculative model of some phenomenon as *understanding*. We shall note that there could be many understandings of any given phenomenon including art.

An understanding that is at some point nearly predominantly accepted we will call a *term*. For example, there is a term *Art*, even though some understandings of that phenomenon are not universally accepted.

A verbal manifestation, for example, a description of some understanding we will call a proposition. A proposition may consist of one or more sentences. The number of sentences in a proposition is always finite. We shall note that the same understanding can manifest itself in different propositions.

Therefore if we want to describe some phenomenon, for example, Art, as fully as possible, then such a description should consist of all known understandings and therefore of all sentences about that phenomenon. The set of all sentences about a given

phenomenon, not necessarily about art, we will call a metaset or set M.

There is a great number of different sentences about art. We will take this as a self evident fact. These sentences formed in propositions represent various understandings of what the term *Art* means. Aesthetics is a branch of philosophy is concerned with these understandings.

A verbal manifestation of an understanding is deformative by its nature. The subject of analytical aesthetics is the analysis of the set M of sentences about art, or to put it another way, the goal is the exformation of deeper understanding of phenomena of art. We also have to say that since we are looking at metastructure, a number of our conclusions will apply not only to the set M of art but also to other metadisciplines.

We will define meta-art as a full set, that is, the totality of all sentences about art:

$$M_A = \{s_1, s_2, s_3, \dots\}$$

where M_A is meta-art, and s_1, s_2, s_3, \dots are concrete sentences concerning art.

The advantage of this definition is that, from the very beginning, we are not tied to the question of truth or falsity of concrete sentences. We simply acknowledge that there is a multitude of diverse sentences about art.

Let us consider a general proposition 'something is art'. In this proposition 'something' is a variable and 'is art' is a predicate. Under 'something' we are free to understand anything: a picture, a basket, a cardboard box, a little doggy, a war, a bath, an infinite set of all integers, and so forth. The truth or falsity of a general proposition or of any concrete sentence – for example 'war is art', we will not determine here. We only assert that the predicate 'is art' is applicable to any object of consideration, whether existing or imaginary. Since the

totality of such objects includes, for example, all integers, then we can assert that the set of all sentences of the type 'something is art' is infinite.

We consider the proposition that the set of all sentences about art is infinite an axiom. The only requirement we have is that a proposition must be expressed somehow. This condition we will call elementary, since without it we cannot assert that a given sentence exists and therefore is an element of the set.

In the introduction we noted that the concept of meta-art is largely similar to the concept of metamathematics. However there are significant differences.

In his essay *Fundamental Concepts of the Methodology of the Deductive Sciences* Tarski writes:

«From the standpoint of metamathematics every deductive discipline is a system of *sentences*, which we shall also call *meaningful sentences*. The sentences are most conveniently regarded as inscriptions, and thus as concrete physical bodies».

Naturally if they are concrete physical bodies, then they can be counted. Therefore the cardinality of the set of such sentences is not bigger than *aleph zero*. This proposition A. Tarski asserts as Axiom 1. (1, pp. 62–63)

Since the subject of Tarski's investigation is the deductive disciplines, where the primacy of consistency cannot be challenged, he specifically points out that not all possible sentences concerning mathematics, for example, can form metamathematics, but only part of it that does not contain contradictions.

«A set of sentences is called consistent if it is not equivalent to the set of all meaningful sentences (or, in other words, if the set of its consequences does not contain the set of all meaningful sentences).

According to the usual definition, a set of sentences is called consistent if there is no sentence which together with its negation belongs to the consequences of this set.» (1, p. 90)

In contrast to Tarski's definition of a set of sentences *S* of metamathematics and other deductive disciplines, in our description of the set *M* of meta-art and other humanitarian disciplines we will admit all and any sentences including contradictory ones. Under the expression 'all sentences' we understand that any sentence from 'art does not exist' to 'the whole world is art' belong to meta-art and are the elements of a set of sentences *M*. We will declare the primacy of completeness for the *M*-disciplines including meta-art, while reserving the primal property of consistency for concrete *S*-disciplines and theories.

The primacy of completeness of a set of sentences describing some understanding of a given phenomenon requires paradoxical and contradictory statements. The nature of paradoxical and contradictory statements is different. Contradictory statements such as 'art exists' and 'art does not exist' are based on logical operations of assertion or negation of some statement. Applied to the same object they form a contradiction, and their logical product is null. However both of them should be included in the set *M* since both of them are propositions about art. Paradoxical sentences are different because they are rooted in deformation. For example: there are two observers looking through telescopes at the same object. One says the object a circle while the other says it is a square! We, approaching the object, realize that it is a cylinder and the paradox appeared because of the reduction of information about a three-dimensional object to two-dimensional projections. The logical product of the elements of the paradox is not null. The very existence of the paradox points to the deformation and can be very productive in understanding the substantive phenomenon.

To sum up, I would like to make the following statements:

Art is one of the phenomena of the universe.

There are manifestations of the phenomenon of art called artworks.

There are other manifestations of this phenomenon, for example: museums, galleries, artists, spectators, art historians, emotional components, public demand, social functions and so forth.

The number of such manifestations is infinite.

The set of all possible sentences about art is called meta-art. All sentences of meta-art are concerned with art.

The set of all possible sentences about art can be arbitrarily extended with a new sentence at any time.

The set of all possible sentences about art is infinite.

The set of all possible sentences about art is complete in the sense that it contains not only logical but also illogical, paradoxical and contradictory statements.

If somebody called something 'art' then it is art.

**Part IV. Some comments concerning «The Role of Theory in Aesthetics»
by M. Weitz**

In the humanities, we typically use narrative logic. For example if we want to substantiate and explain our point of view we use metaphors, quote authoritative figures, recite samples from personal experience and history. We do this to build a narrative within which our reasoning looks convincing.

However narrative logic might lead to convincing but provably false conclusions. In those cases when a chain of sentences forms what looks like a cause-and-effect sequence, but lead to far-reaching but provably wrong conclusions, we should resort to more specialized forms of logic available to us, particularly in respect to the Cardinality hypothesis.

We'll try to explain this using a well-known essay *The Role of Theory in Aesthetics* by Morris Weitz. [8, pp. 12–18] In it, relying on concepts by Ludwig Wittgenstein and Karl Popper, Weitz argues against building a general theory of art. Since his critique concerns not a concrete theory, but the very possibility

of building such theories we will look at his arguments more closely.

Weitz's critique of existing aesthetic theories primarily points to their property of being 'closed', meaning that the set of properties required to define art in every concrete theory is 'closed', that is, limited. In his opinion this constriction is a consequence of the application of the principle 'necessary and sufficient'.

Because while studying art we encounter more and more new facts and properties of art, Weitz proposes a notion of 'open' definitions.

A concept is open if its conditions of application are emendable and corrigible; i.e., if a situation or case can be imagined or secured which would call for some sort of decision on our part to extend the use of the concept to cover this, or to close the concept and invent a new one to deal with the new case and its new property. If necessary and sufficient conditions for the application of a concept can be stated, the concept is a closed one. [8, p. 15]

Weitz uses the following example:

Consider the difference, for example, between «tragedy» and " (extant) Greek tragedy." The first is open and must remain so to allow for the possibility of new conditions, e.g., a play in which the hero is not noble or fallen or in which there is no hero but other elements that are like those of plays we already call „tragedy." The second is closed. The plays it can be applied to, the conditions under which it can be correctly used are all in, once the boundary, „Greek,,is drawn. [8, p. 16]

In other words, the open general definition of art is emendable, that is, at any time it can be supplemented with a new sentence describing some additional property. The method is the same as the one employed for building an infinite line of natural numbers: once designate an arbitrary large number, we can always add one to it to get an even bigger number.

More formally we can say that the open general definition of art $P_0(A)$ can be described as a potentially infinite set of properties of art:

$$P_o(A) = \{p_1(A), p_2(A), p_3(A), \dots\}$$

Along with open there are also closed definitions. The closed definition of art $P_c(A)$ can be described as a finite set of the properties of art:

$$P_c(A) = \{p_1(A), p_2(A), p_3(A), \dots, p_n(A)\}$$

At this point we come to an important point: premodernist understanding of logic is based on the concept of a whole and its parts. The whole consists of parts. Parts make up the whole. In the «Elements' of Euclid, which for centuries was considered to be the pinnacle of the premodernist mathematics and deductive logic, the Fifth Common Notion proclaims: «The whole is greater than the part». [9, p. 8.) We have to say that Euclid's Common Notions are considered true not just for geometry or math, but for the logical inference in general. It is hard to overestimate the importance of this axiom for premodernist thought. On this very axiom are based the principles of deduction 'from the whole to the part', as well as the principle of induction 'from the parts to the whole', notions of counting, order, social hierarchy, hierarchy of values, and so forth.

However the modernist Georg Cantor proved that in the case of infinite sets a part can be equal to a whole. For example, the set of all even natural numbers $\{2, 4, 6, \dots\}$ is a part of the set of all natural numbers $\{1, 2, 3, 4, 5, 6, \dots\}$, even though intuitively there should be twice as many numbers in the latter than in the former. But applying the method of one-to-one correspondence, which, by the way is a form of the Fourth Common Notion, Cantor showed that these two sets are equal because every element of the whole 1, 2, 4, ... corresponds to an element of the part 2, 4, 6,...

Cantor's discovery showed that the Fifth Common Notion is local and cannot be an axiom of general logic. The Fifth Common Notion is applicable if there are two subjects that can be described as finite sets of different cardinalities, especially if one of them is the the own subset of the other. The Fifth Common Notion is not applicable if there are two subjects that can be described as infinite sets of the same cardinality, even if one of them is the own subset of the other.

In other words, if in the case of an open definition the number of properties of art is infinite, then there could be other open definitions, the sets of properties of which are also infinite. For example:

$P_R(A) = \{p_1(A), p_3(A), p_5(A), \dots\}$, $P_S(A) = \{p_1(A), p_4(A), p_6(A), \dots\}$, and so forth.

In any case while using an open definition, we are not tied to any concrete set of properties. Such sets can vary, which gives us unbounded flexibility in describing any concrete phenomenon of art.

In other words, on the one hand the general definition of art is an infinite set of descriptions of all various properties of art and on the other any non-general definition open or closed is particular. However a particular definition can be in some way equal to the general.

A different approach toward the problem of 'necessary and sufficient' properties of art is taken by N. Carroll. Unlike Weitz, N. Carroll sees the principle of 'necessary and sufficient' as the fundamental method of analysis, the result of which is a real, essential definition of a concrete phenomenon of art. [10, p. 9]

In Carroll's interpretation the principle of 'necessary and sufficient' turns into a method of classification of the type 'genus-species', where the necessary properties define the genus while the sufficient properties define the concrete species of the observable subject. As an example, Carroll points out that to be a princess one should be first a woman (the necessary condition) and second to be of a royal lineage (the sufficient condition). [10, p. 8–9]

Such classification is very convenient and is standard, for example, in biology. There the taxonomic universe is defined as the set of all living beings. The taxonomic universe consists of domains, domains consist of kingdoms, kingdoms consist of phyla, phyla consist of classes, classes consist of orders, orders consist of families, families consist of genera, which consist of concrete species. In biology this approach works because the

biological systems are in large part independent from the observer: they consist of material constituents and they evolve, compared to human lives, slowly. Therefore the descendant lines lead from the taxa of higher standing to lower ones. Species of different taxa are also presumed to be unable to interbreed and have fertile descendants. The sterility of such offspring is considered the necessary condition for the genera differentiation.

In the case of art, the situation is completely different. First, art is a highly interactive system, whose state is continuously changing depending on concrete circumstances and participants, including observers. As soon as a concrete definition of art is formed, a disagreeing artist or theoretician appears to construct something that does not fit and thus rejects the definition. Secondly, very important parts of art are immaterial, including social and thought processes. Thus, the provability of any cause-and-effect lineage and, in the case of bifurcations, the formation of a classificational hierarchy and, by extension, the principle of necessary-and-sufficient is always conditional and relativistic in regard to art. It seems that any understanding of art exists in many meaningful dimensions and is a consequence of a multitude of various processes, including those that work retroactively, such as the processes of reevaluating the events of the past, then by necessity any understanding is incorporated in a multitude of perceived cause-and-effect chains forming multidimensional interconnected nets of interdependent elements.

This does not mean, however, that cause-and-effect relations cannot be found. Any process is a chain of cause-and-effect events. Without cause there is no effect, and certainly a concrete cause or a number of them should possess necessary-and-sufficient qualities to cause the concrete effect. The principle of necessary-and-sufficient in N. Carroll's interpretation is a very powerful method of analysis but we have to remember that this method is always local, relativistic and applicable to very specific cause-and-effect lines. In general the genus-species classification is fundamentally hierarchical. It necessarily precludes that the taxon

of a higher order includes the taxa of the successive lower one. In case of N. Carroll the taxonomic universe itself is undefined.

In the case of M. Weitz the problem is aggravated. If any definition of art is incorrect in his opinion, and the question 'what is art?' cannot be asked, then aesthetics itself loses its subject. In my opinion, this problem comes from attempts to merge the analytical approach of contemporary logic, particularly the set theory on which it seems the notion of open definitions is based, with premodernist ideas of L. Wittgenstein and K. Popper, especially the concept of essentialism.

Up until this moment I have tried to avoid the term 'essentialism' because it is loaded with premodernist notions from a completely different paradigm. However as soon as discussion turns toward particular characteristics of a given phenomenon of art, immediately one is accused in essentialism. If one has to accept this term however, then as an artist I have to say that essentialism turned out to be a very powerful instrument in the development of twentieth-century art. For me a good metaphor of essentialism is a spectrogram. Any substance when heated irradiates electromagnetic waves of different lengths, which form a spectrum. By itself a spectrum is just a scale of different wavelengths, but for every chemical element there are characteristic crests in some parts of the spectrum and troughs in the others. The picture of these crests and troughs is called a spectrogram.

In the very same way we discern various forms of art by the intensity of their particular qualities. For example especially pronounced properties often give names to art movements. Thus in conceptualism especially important are concepts, in actionism – actions, in classicism – emulation of the classics and so forth. But the force of modern essentialism is not just classification. I want to point out that the avantgard is nothing else but a manifestation of militant essentialism. The parade of movements from impressionism to abstract expressionism to pop art and participatory practices has been taking place

in front of our eyes for over a century now. This parade is possible precisely because in every concrete case, a concrete part of a spectrum of meanings is turned into an absolute and is heralded as the essence of art. Even declarations like 'art is dead' or 'there are no unique properties of art' are parts of this spectrum. Most often the absolutization of some part is detrimental to others, but that is how art develops in the time of modernism.

One could assume that a phenomenon of the surrounding world is not the same as the concept of this phenomenon existing in one's mind. So it seemed that instead of surveying the phenomenon, Weitz proposes to investigate a concept, that is, a mental reference to the phenomenon, therefore defining three levels:

1. The phenomenon of the surrounding world.
2. The concept, that is a reflection of the phenomenon in one's mind.
3. Discussion of the concept.

One could think that Weitz is offering to assume a metaposition in regard to the concept 'art', a metaposition toward some discipline that Wittgenstein too should have known while studying with Russell. But no. Instead there come strange, scientific-seeming sentences:

«I may paraphrase Wittgenstein, we must not ask, What is the nature of any philosophical x?, or even, according to the semanticist, What does "x» mean?, a transformation that leads to the disastrous interpretation of «art» as a name for some specifiable class of objects; but rather, What is the use or employment of «x»? What does «x» do in the language? This, I take it, is the initial question, the begin-all if not the end-all of any philosophical problem and solution.»

Weitz continues:

In his new work, *Philosophical Investigations*, Wittgenstein raises as an illustrative question, What is a game? The traditional

philosophical, theoretical answer would be in terms of some exhaustive set of properties common to all games. To this Wittgenstein says, let us consider what we call «games»: «I mean board-games, card-games, ball-games, Olympic games, and so on. What is common to them all? – Don't say: 'there must be something common, or they would not be called «games» but look and see whether there is anything common to all. – For if you look at them you will not see something that is common to all, but similarities, relationships, and a whole series of them at that. ...» [8, p. 14–15]

If this were just a rhetoric passage or if it were clear from context, that this is just one among other possible statements, then it would earn nothing but enthusiastic approval. But Weitz appeals to this statement for the sole purpose of proving the futility of any possible understanding of art. On the very first page of his essay Weitz asserts: «Aesthetic theory – all of it – is wrong in principle». [8, p. 12]

Well, as an artist involved in research and development of various models of art, I cannot accept this statement. In fact I strongly reject it! From the history of art we know of a multitude of 'wrong' theories and ideas that led nevertheless to miraculous artworks, including many theories considered wrong at one time and correct in another. If practice is the criteria of what is right then why should those theories be wrong? Contrary to Weitz's statement, I have to say that aesthetic theories – all of them – are fundamental for our understanding and for the further development of art. More than that, there is no other way to move forward but by contemplating and building new theories.

But let's get back to Wittgenstein. What exactly does he say in the above quote?

1. There are all kinds of different games. He counts some of them, ending with 'and so on', which suggests that they could be counted infinitely.
2. He asks: «What is common to them all?»
3. He answers that there is nothing in common to them all.
4. He notes, though, that for some of them there are 'similarities, relationships, and a whole series of them at that.»
5. However since there is no property common to all of them, then the general definition for the notion of «games» is impossible.

The problem with Wittgenstein's and Weitz's reasoning is that both appeal to an infinity. In the first case it is an infinite number of games and in the second an infinite number of properties of art. In both cases neither Weitz nor Wittgenstein can list all possible games or all possible properties. Therefore neither can assert that there are no common properties for all games or for all of art. Therefore the impossibility of general definitions for notions of «game» or «art» is unproved.

We could stop at this point, since here ends the part of the essay that can be logically proved or disproved and a narrative starts logic with wonderful insertions of arbitrary logic. But let's propose that the above quoted propositions can be salvaged by using a different interpretation.

What do we see beyond the words of Wittgenstein:

1. There is a notion of «game».
2. We understand that there are differences between 'card-games, ball-games, Olympic games, and so on'. But still we intuitively feel something common behind all of it. If I talk, for example, about the game of snowflakes chasing each other behind the window, you will understand me. «Game» is a collective notion of something beyond the words.
3. Despite Wittgenstein's advise not look commonalities, we still insist that there is at least one common property – they all are called «games». Precisely this property allows us to speak of them in plural and see them as a set.
4. There are other properties, some of which are unique to some games while others are common to certain groups.
5. The list of games ends with 'and so on', which corresponds to Weitz's notion of open concept, and implies that the multitude of properties is infinite. This in turn suggests that there could be other common properties which just don't come to mind right now. Thus, we can draw the conclusion that the property of openness of particular concepts means that:
 1. Concrete definitions/theories can be open or for some reason closed.
 2. Open theories consist of potentially infinite number of sentences and can be subjected to an infinite number of interpretations.
 3. Sentences reflect understandings or misunderstandings or even denial of some phenomena.

4. The general theory of some phenomena, for example, art, is open and subjected to the primacy of completeness.
5. Open theories, which are not the general theory of art, are parts of general theory.
6. A theory is closed, if it can be exhaustibly described or defined in a finite number of sentences.
7. Closed theories of art are parts of the general theory.
8. Conceptually closed theories are closed under a particular well-defined interpretation.
9. (Note to #8) We have to note that it is the well defined interpretation of sentences of a particular theory that allows us to detect and to avoid contradictions between those sentences. Vice versa a consistent theory is necessarily closed under some well defined interpretation. Therefore standard theories conforming to the primacy of consistency are, one way or another, closed.
10. From the property of a theory being «open» or «closed» it does not follow that a particular theory or all aesthetic theories are wrong in principle. More than that, the property of «openness» suggests that every theory is correct in some way because it tells us something that other theories do not.

One has to say that the PhD dissertation of Weitz, *The Method of Analysis in the Philosophy of Bertrand Russell* (University of Michigan, 1943), was concerned with methods of logical analysis. But for some reason Weitz did not use the methods available to him. After proposing a very powerful idea, he suddenly walked away, into a jungle of general words:

«My intention is... to make a much more fundamental criticism, namely, that aesthetic theory is a logically vain attempt to define what cannot be defined ...» [8, p. 14]

As we can see, 'a vain attempt' turns out to be an abundance of theoretical possibilities for future scientific development of aesthetics.

References

1. *Tarski, A.* Logic, Semantics, Metamathematics. Hackett Publishing Company, Indianapolis, IN, 1983. P. 62–63, 90.
2. *Naumann, F.M.* Marcel Duchamp: Reconciliation of Opposites // The Definitely Unfinished Marcel Duchamp. The MIT Press, Cambridge, MA, 1991. P. 57.
3. *Kosuth, J.* Art after Philosophy. In Art in Theory 1900–2000. Ed. Charles Harrison & Paul Wood. Blackwell Publishing, 2009. Malden, MA, USA. p. 855
4. *Dickie, G.* Defining Art. American Philosophical Quarterly. Vol. 6, No. 3, July 1969.
5. *Cantor, G.* Selections from Contributions to the Founding of the Theory of Transfinite Numbers. §16 The Power of the Second Number-Class is Equal to the Second Greatest Transfinite Cardinal Number Aleph-One // God Created the Integers / Ed. S. Hawking. p. 1019. Running Press. London, Philadelphia. 2005.
6. *Easton, W.B.* Powers of Regular Cardinals. Annals of Mathematical Logic, Volume 1, Number 2 (1970). P. 139–178.
7. *Verhulst, F.* An interview with Henri Poincaré Mathematics is the art of giving the same name to different things. NAW 5/13 nr. 3 september 2012
8. *Weitz, M.* The Role of Theory in Aesthetics. In Aesthetics and the Philosophy of Art / Edited by P. Lamarque and S. H. Olsen. Blackwell Publishing. Malden, MA. P. 12–18.
9. Selections From Euclid's *Elements* // God Created the Integers / Ed. S. Hawking. Running Press. London: Philadelphia. 2005. P. 8.
10. *Carroll, N.* Philosophy of Art. N.Y.: Routledge, 1999. P. 9.

X&∞



НАТАЛЬЯ СТЕЛЬМАК ШЕЙБНЕР¹

ВИРТУАЛЬНЫЙ ОПЫТ И АКТИВНОЕ ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ

Абстракт

Понятие виртуальности играло ключевую роль в трансформации цифровых технологий в XX и XXI вв. В узком смысле «виртуальная реальность» – это захватывающее подобие подлинных чувственных переживаний, которое может ошибочно быть принято за реальность. Однако концепция виртуальности имеет более широкое значение, глубоко укоренившееся в истории философии и психологии. Смысл «виртуальности» возникает в той или иной форме в работах Платона, Аристотеля и Уильяма Джеймса. С течением времени смысл виртуальности переместился со внутреннего субъективного измерения во внешнее, которое завладевает нашей сенсорной информацией посредством цифровых средств массовой информации и искусственного интеллекта в эпоху постмодернизма. Я считаю, что язык, литературный или математический, является объединяющим звеном на протяжении всей истории понятия виртуальности. Поясняя роль, которую язык играет в создании различных виртуальных переживаний, я проанализирую взаимодействие языка и сознания посредством «активного воспроизведения» или вовлечения воображения с содержанием виртуального опыта.

Ключевые слова

Виртуальный, активное воспроизведение, воображение, искусственный интеллект, язык, литература, СМИ, технология, Джеймс, Платон, Аристотель

¹ *Наталья Стельмак Шейбнер* – доктор философии, адъюнкт-преподаватель Сити-колледжа Нью-Йорка, член редколлегии AU, США.

Понятие виртуальности играло ключевую роль в трансформации цифровых технологий в XX и XXI вв. В узком смысле виртуальная реальность – это захватывающее подобие подлинных чувственных переживаний, которое может ошибочно быть принятым за реальность. Однако концепция виртуальности имеет более широкое значение, глубоко укоренённое в философии и психологии.

Содержание понятия виртуального изменилось от чисто субъективной иллюзии у Платона к потенции у Аристотеля. Уильям Джеймс и Анри Бергсон трансформировали понятие виртуального опыта, приписывая ему функциональные свойства субъекта и объекта и применяя данное понятие ко всем сферам опыта, включая религиозный и эстетический.

На протяжении этих этапов развития язык и литература являлись главными источниками свидетельств виртуального качества переживаний. Виртуальные переживания приобрели новое значение с развитием информационных технологий и цифровых СМИ, включая такие видеоконференции, как зум, алгоритмы автозаполнения, такие автонавигационные системы ориентации для вождения, как Google-карты, и многие другие виды искусственного интеллекта и алгоритмического содействия.

Однако же, как я сейчас представлю, современное понятие виртуального опыта, связанное с искусственным интеллектом и компьютерами, также достигается использованием языка, в данном случае математического или алгоритмического.

Рассуждая о виртуальном опыте, я буду использовать выражение «активное воспроизведение», чтобы обозначить активную способность нашего ума (воображения) создавать переживания, заполняя пробелы чувственных впечатлений. Это определение связано с введённым Кантом понятием синтеза воображения многообразия наших впечатлений, наряду с понятием апперцепции, обсуждаемым в классической философии и в ранней психологии. Я покажу, как различные формы коммуникации влияют на нашу способность умственного участия в данном активном воспроизведении или проекции нашего воображения, которое

производит и воспроизводит содержание нашего субъективного опыта, а также формирует платформу для наших действий в реальном повседневном мире. Я представляю, что эффект воздействия трансформативной технологии на это фундаментальное свойство сознания оказался многосторонним: постмодернистские видео и цифровые СМИ в некоторых случаях требуют сознательного воспроизведения, хотя и с некоторыми ограничениями, а также атрофируют его в других случаях.

Важным является наблюдение исторического изменения понятия виртуальности как тенденции перехода от внутренне субъективной сферы к внешней, intersубъективной, физически действующей нас в получении чувственной информации посредством искусственного интеллекта. В заключение, я объединю эти две темы и рассмотрю то, как мы активно воспроизводим содержание наших переживаний по мере изменения природы виртуальности. В зависимости от средств коммуникации и используемого языка мы можем либо активно задействовать наше воображение в процесс воспроизведения, либо с большей вероятностью согласиться с предложенным содержанием, либо даже просто принимать предопределённые алгоритмические реакции с минимальным или полным отсутствием анализа или активного воспроизведения.

| *Понятие виртуальности в историческом развитии*

В этом разделе я прослежу историческую связь между различными историческими версиями понятия виртуальности. Хотя значение термина «виртуальный» изменялось по мере изменения контекста его использования, я попытаюсь дать обобщающее понимание наиболее важных трансформационных аспектов цифровых информационных технологий.

--

Платон

Узники в пещере Платона видят лишь тени, оптические проекции реальных трехмерных предметов, существование которых узники совершенно не осознают. Аналогично для Платона объекты, с которыми мы взаимодействуем в чувственном мире, подобны лишь изображениям или копиям универсалий, которые могут быть познаны только интеллектом. Эти образы обманчивы, если их принимать за реальные. Для Платона оптические изображения чувственных объектов троекратно удалены от реального прототипа, так как это лишь отражение физического объекта, который, в свою очередь, является несовершенной копией совершенной абстрактной идеи.^{1,2} Тени на стене в пещере Платона похожи на изображения экранов телевизоров или компьютерных мониторов.

Поскольку художественные изображения троекратно удалены от истины и реальности, можно предположить, что ментальные представления или воображаемые конструкции, которыми руководствуется художник, изображая физические предметы, будут уже четырехкратно удалены от реальности. Такие изображения даже не будут являться копиями уже несовершенных предметов, а копиями их иллюзий. Субъективный чув-

¹ Платон считал, что истинное искусство – это идеально зеркальная копия реальных предметов. Как заметил Ноэль Кэрролл: «Популярные греческие истории, например, аплодируют художнику Зевксису за его правдоподобное изображение винограда, который пытались клевать птицы» (Кэрролл 20).

² Платон считал, что истинное искусство – это идеально зеркальная копия реальных предметов. Как заметил Ноэль Кэрролл: «Популярные греческие истории, например, аплодируют художнику Зевксису за его правдоподобное изображение винограда, который пытались клевать птицы» [Кэрролл 20].

ственный мир в данном случае будет, несомненно, представлять собой обманчивую реальность иллюзий. Желанием философа будет по-кинуть пещеру и обрести понимание объективно истинной реальности платоновских идей – универсалий и освободиться от субъективных ограничений виртуального опыта. В итоге, с точки зрения Платона, пробуждение от опыта феноменального существования, которое, по сути, ложно и наделено виртуальными свойствами, возможно при познании универсалий.

Формула виртуальности для Платона: субъект находится в порочном виртуальном круге заблуждения:

Субъект – > Субъект

Аристотель

В философии Аристотеля виртуальность приобретает смысл возможности. У желудя есть возможность стать деревом, поэтому желудь вмещает в себе виртуальное дерево. Происходит трансформация от возможности к действительности. Желудь, посаженный в текст литературного произведения, обладает потенцией актуализироваться в виртуальном опыте читателя в процессе чтения.

Зерно виртуального эффекта катарсиса в сюжете может реализовать свою потенцию посредством представления и вызвать актуализацию переживания катарсиса со свойственными чувственными и физиологическими реакциями. Чувственные и физиологические ощущения не обманчивы для Аристотеля. Они реальны. Произведение искусства достигает превосходства, если оно обладает потенциалом вызвать катарсис.

Автор успешного литературного произведения сажает потенциальное зерно катарсиса в самом сюжете, которое даёт росток или актуализируется в эмоциональном всплеске и физиологической реакции зрителей. Этот процесс актуализации возможности посредством соучастия воображения с представ-

лением или литературным произведением составляет суть виртуального опыта, предоставляя ему объективную реальность, покидая порочный круг субъективности. Для Платона сюрреализм был бы неудовлетворительным искусством, основанным на копии субъективных иллюзий.

Субъект – > Объект

Бергсон и Джеймс

Анри Бергсон и Уильям Джеймс предложили концепцию виртуальности, которая расходится с классическими. «Виртуальный опыт для Джеймса и Бергсона не фальшив. Однако же он неидентичен с виртуальным как потенциальным Аристотеля и схоластиков» [Бирс 3]

Для Джеймса идея виртуальности как «чистого опыта» подразумевает изменчивую природу чувственной информации, состоящей из соединений и разъединений во времени. В каком-то смысле опыт является посредником между субъектом и объектом. Субъект и объект становятся функциональными свойствами опыта, а не наоборот. Идея опыта без субъекта сильно повлияла на развитие психологии в Америке. Понятие «чистого опыта» Джеймса можно рассматривать без субъекта, или как приобретающее свойство субъекта, или представляющее объект только по мере конечной кристаллизации опыта во времени. Для Бергсона виртуальность присутствует в ментальных представлениях, которые также занимают промежуточную позицию между субъектом и объектом.

Виртуальность опыта с её подвижной функциональностью во времени для Бергсона и Джеймса выдвигаются в реальный мир.

Субъект – > Чистый опыт < – Мир

Хотя Джеймс предпочитает язык как доказательство реальности «чистого опыта», его сфера феноменологии охватывает все виды опыта. Бирс суммирует это так [Бирс 3]:

Разница в том, что подчёркивается сам опыт. Виртуальный опыт для обоих философов состоит в том, что он одновременно принадлежит субъекту и выходит за рамки субъекта, занимая переходную позицию, граничащую между субъектом и объектом. Он одновременно существует и не существует: субъект может охватить его посредством интроспекции или интуиции, но лишь мимолётно, лишь до того, как он выбирает позицию субъекта или объекта. Самое важное — то, что это опыт, который пронизывает все отдельные сферы опыта в современном понимании, включая религиозный и эстетический, и таким образом предполагает возвращение в общий мир жизни.

Экстернализация виртуального опыта в цифровой технологии

Идея разъединения «чистого опыта» и субъекта очень повлияла как на развитие психологии в Америке, так и на связанное с этим направление в теории философии сознания под названием «функционализм». Функционализм представляет переживания осознания как ментальные функции, которые могут быть связаны с мозговыми. Мозговые же функции могут быть представлены как алгоритмы (процедуры преобразования входящих и выходящих функций).

Исходя из такой перспективы, предполагалось, что функции ментальной активности могут аналогично моделироваться в бинарных (цифровых) кодах. У искусственного интеллекта может быть та же самая функция, как и у человеческого разума, однако вопрос о том, будет ли такая система наделена субъективным опытом, остаётся открытым в философии сознания и философии науки. Американский философ Дэвид Чалмерс известен своим «зомби» аргументом, который подрывает тезис о том, что способность искусственного интеллекта функционировать как будто бы осознанно гарантирует феноменальное сознание. Зомби могут функционировать как люди, не будучи феноменально сознательными, таким образом упуская виртуальность/субъективность опыта.

[Ввод – > Функция (Алгоритм) – > Вывод] – Феноменальный опыт

Это отделение опыта в функциональном отношении от человеческого субъекта ясно представлено в работах Джеймса. Виртуальный аспект опыта как феноменология превращается в нечто конкретное и поэтому в каком-то смысле становится частью реальности. Джеймс обращает внимание на то, как язык предоставляет свидетельства реальности виртуального опыта. Слова на странице, так же как это мог представлять Аристотель, являются для Джеймса резервуаром виртуального опыта, которого ожидает актуализация читающим субъектом.

В подобном смысле виртуальный опыт вписан в компьютерную схему (посредством универсального языка математики) в ожидании материализации. Однако в данном случае функция языка отличается от той, которая присуща письменной или устной коммуникации. Внутренний язык компьютера (цифровой или бинарный код) предназначен большей частью не для чтения людьми, а для контроля операций машины с конечной целью перевода этого внутреннего языка в читаемое человеком изображение (например, на экране). Таким образом современные цифровые компьютеры – машины, которые имитируют, но необязательно воспроизводят способность человеческого воображения.

| *Активное воспроизведение и виртуальный опыт*

С целью лучшего понимания виртуальности опыта, я введу понятие *активного воспроизведения*: это способность ума воссоздавать опыт, заполняя пробелы чувственного познания. Активное воспроизведение вносит ясность о сущности виртуального опыта, получаемого при чтении литературы и взаимодействии с искусственным интеллектом.

Согласно Джеймсу суть виртуального опыта чисто ментальная, то есть отстранена от реальности. Чисто виртуальным опытом является галлюцинация. Это чисто ментальная проек-

ция, то есть *ментальное произведение*, а не *«вос»произведение*, основанное на скудной сенсорной информации. Диаметрально противоположным этому является опыт контакта лицом к лицу с человеком. В данном случае ещё делаются выводы, основанные на нашей сенсорной информации, тем не менее это самый близкий «контакт с внешним объектом», который возможен.

Промежуточными между этими двумя крайностями являются разные формы опыта, которые частично «виртуальные» и частично укоренены в причинном сенсорном контакте со внешним миром. Наиболее ярким примером этому на протяжении большей части записанной истории человечества было взаимодействие с языком. Таким образом, смысл «виртуального» как лишь фальшивого ментального или субъективного явления или свойства определённого ума (как у Платона) изменяется к потенции актуализации посредством языка у Аристотеля. Ментальное произведение приобретает качество «вос»произведения при погружении в виртуальное переживание литературы.

«Воспроизведение» – это процесс заполнения «пробелов» в тексте по умолчанию на основе индивидуальных знаний об окружающем мире, происходящий по сценарию литературного текста. Умелые авторы могут руководить и управлять процессом активного воспроизведения, выбирая расположение этих «пробелов» так же, как они могут выбирать другие свойства текста.

В категории литературного опыта есть тенденции к большему или меньшему участию субъекта в таком активном воспроизведении. Некоторые литературные формы в четко обозначенных жанрах склонны к бессубъектной форме выражения, почти или совсем не оставляя места для участия способности воспроизведения со стороны субъекта литературного опыта. Это можно наблюдать в определенных формах строгого реализма, сопоставляя его с более экспериментальными формами литературы, возникшими во времена эпох модернизма и постмодернизма.

Похожий диапазон возможностей существует в современной цифровой технологии. Виртуальные пространства, такие, как зум, блэкборд и т.д., стали важны в повседневной жизни. В данных случаях активное воспроизведение необходимо по той же причине, что и в литературе, поскольку мы лишь смотрим на символы или изображения. Однако же смысл символов оказывается уже другим: в случае с зумом они больше похожи на обыкновенные «изображения внешнего мира». Поэтому при таком взаимодействии происходит меньше умственной работы, так как часть ее замещается физическими объектами внешнего мира, компьютерной симуляцией. Этот процесс экстернализации виртуальности наблюдается как непрерывное развитие от сугубо ментального феномена к активному взаимодействию с литературой и языком и впоследствии с цифровой технологией, использующей язык математики.

Роль языка в виртуальном опыте литературы и искусственного интеллекта

Для погружения в виртуальность опыта обыкновенного языка нужно понимание, но знание точных правил синтаксиса или литературных техник при этом необязательно. Очевидно то, что также необязательно обладать глубоким знанием математического языка использования компьютеров или знать, как оперируют алгоритмы искусственного интеллекта, чтобы инициировать виртуальный опыт, управляемый искусственным интеллектом. На самом деле в последнем случае требуется даже меньше знаний.

Однако же только при глубоком знании этих правил можно увидеть, как язык используется для манипуляций и подавления умственной активности. Знание того, как действует алгоритм, может вызвать понимание того, почему нам показывают определенную рекламу на Facebook или какова вероятная выдача результатов поиска на Google при введении определённых фраз. Степень «автоматизации» производимого технологией опыта в какой-то мере зависит от зрителя. Это важно с практической

точки зрения, так как возможности, предоставляемые нам цифровыми технологиями, могут легко превратиться в инструменты контроля над людьми. Литературный или математический языки могут либо использоваться для манипуляции и вызывать стереотипные запрограммированные реакции, либо стимулировать умственную способность воспроизводить ситуации и задействовать наше воображение.

Именно по этой причине родители часто отговаривают своих детей от просмотра телевизора и побуждают их читать: когда ребенок смотрит телевизор, ему не надо активно применять воображение, его не побуждают вырастить «дерево» из желудя, потому что эта работа уже была сделана технологией при передаче изображения на экран. Создавая технологии, которые принимают запись бинарным или цифровым кодом и переводят его в подобие визуального опыта на мониторах и телевизорах, мы успешно передали работу воображения машине и прогрессивно исключили необходимость активного участия человеческого субъекта.

Это становится наиболее очевидным на примерах автокорректирования или автозавершения, в которых сложные действия, ранее предпринимаемые выбором человека, заменяются «оптимальными» выборами, алгоритмично предопределенными и выбранными из короткого списка вариантов. Таким же образом мы подчиняемся диктату программы в более критических ситуациях, в частности, следуя водительским инструкциям на Google-картах.

| Заключение

Представленные в этой работе соображения объединяют различные исторические и современные смыслы «виртуального» с помощью понятия активного воспроизведения. Мы рассмотрели активное воспроизведение в философии Платона как при постановке вопросов, так и при рациональном исследовании взаимосвязи вещей и универсалий (при котором мы «заполняем пробелы» между универсалиями и их несовершенными

ми копиями.) Инструментом виртуального опыта в этом случае является ментальный язык, то есть язык мысли.

У Аристотеля активным воспроизведением является умственное участие (воображение), которое обладает потенциалом актуализации, или же находит воплощение этого потенциала в нарративе или театральном представлении, которые, в свою очередь, могут вызвать виртуальное переживание у зрителей. Проводником виртуального опыта в данном случае являются произведения литературного и театрального искусства.

Язык остается главным «проводником» чистого опыта для Джеймса. Тенденция диссоциации субъекта и опыта становится следствием «ментального представления» для Бергсона и функциональностью «чистого опыта» на примере языкового переживания во времени – для Джеймса. Их попытка – это переместить внутреннюю субъективную природу сознания во внешнюю, отделяя при этом виртуальный опыт от субъективного умственного аспекта и также от объективного аспекта эмпиричной реальности.

Математический язык алгоритмов искусственного интеллекта позволяет вызвать у нас виртуальные переживания с помощью современной цифровой технологии. Постановка такого виртуального опыта (например 3D аттракционы в киностудии Дисней и Универсальной киностудии) полностью экстернализирует наше воображение и предоставляет нам не только визуальную и аудио-информацию, но и передаёт сигнал через системы осязания и запаха в трехмерном пространстве. Активное воспроизведение в таких случаях сводится к минимуму, так как мы просто принимаем искусственно производимые переживания за реальные.

Виртуальный опыт искусственного интеллекта оснащает нас алгоритмически конструированными изображениями, предоставляя их нам «предобъектно», подобно тому, как это происходит при общении через Zoom. Таким образом, вместо того, чтобы представить чувственную информацию на основе символов языка, цифровая технология предоставляет нам приготовленную

«сенсорную симуляцию», которую мы переживаем как реальную. Следовательно, наблюдается тенденция замены реальности мира цифровой виртуальной реальностью. Это то, чего так боялся Платон: ошибочное принятие иллюзорного изображения за реальность.

--

Ссылки

Biers, K. Virtual Modernism: Writing and Technology in the Progressive Era Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

Carroll, N. Philosophy of Art: A Contemporary Introduction. New York: Routledge Taylor and Francis Group, 1999.

NATALLIA STELMAK SCHABNER¹

THE VIRTUALITY OF EXPERIENCE AND ACTIVE RECONSTRUCTION

Abstract

The notion of the virtual has been central to the ongoing transformation of experience by digital technology over the 20th-21st centuries. In a narrow sense, «virtual reality» is an immersive simulacrum of genuine sensory experience, which may be mistaken for reality. But the concept of the virtual has a broader significance, with deep roots in the history of philosophy and psychology. The sense of «virtual» appears in one form or another in the works of Plato, Aristotle, and William James. Over historical time, the sense of the virtual has shifted from an internal or subjectively mental domain to an external one that engages our sensory data through postmodern digital media and artificial intelligence. I argue that language, whether literary or mathematical, is the unifying thread running through this history. To clarify the role that language plays in producing different virtual experiences, I analyze the interaction between language and the mind via «active reconstruction», or imaginative engagement with the content of experience.

Key words

Virtual, active reconstruction, apperception, imagination, experience, artificial intelligence, literature, language, media, technology, James, Plato, Aristotle

The notion of the virtual has been central to the ongoing transformation of experience by digital technology over the

¹ *Natallia Stelmak Schabner* – PhD, Adjunct Assistant Professor, the City College of New York, AU Editorial Board member, USA.

20th-21st centuries. In a narrow sense, «virtual reality» is an immersive simulacrum of genuine sensory experience, which may be mistaken for reality. But the concept of the virtual has a broader significance, with deep roots in the history of philosophy and psychology. Historically, the concept shifted from indicating purely subjective illusion in Plato to the sense of potentiality in Aristotle.

William James and Henri Bergson then transformed the notion of virtual experience by assigning it functional properties relating it to a subject and an object, and taking it to cut across all domains of experience.

Throughout these developments, however, language and literature remained the dominant source of evidence for the virtual quality of experience. With the development of information technology and digital media, including instantaneous video conferencing platforms such as Zoom, «autocomplete» algorithms, auto-navigation systems for driving like Google maps, and many other forms of artificial intelligence (AI) and algorithmic assistance, the virtuality of experience has acquired a new significance. However, as I will argue, virtual experience in the modern sense linked to artificial intelligence and computers is also achieved through the use of language, though in this case it is a mathematical or algorithmic one.

In discussing virtual experience, I will introduce the term «active reconstruction» to name a capacity of the active part of the mind (the imagination) to create an experience by filling in the gaps left by sensory impressions. This is related to Kant's notion of the synthesis of the manifold of impressions by the imagination, as well as to the concept of Apperception as discussed in classical philosophy through early psychology. I will contemplate how different media of communication influence our ability to engage mentally in this sort of active reconstruction or projection of the imagination, which constructs and reconstructs the content of subjective experience and also forms the basis for performing actions in the real empirical world. I argue that the effect of transformative technology on this fundamental capacity of the

mind has been multifaceted: post-modern video and digital media require mental reconstruction in some cases while restraining it or making it obsolete in others.

An important observation related to this change over historical time is the tendency for the sense of the virtual to shift from an internal or subjectively mental domain to an external, intersubjectively/physically manifest one that engages our sensory data through AI. Finally, I will bring these two themes together and contemplate how we actively reconstruct the content of experience as the nature of the appearance of the virtual in our reality changes over time. Depending on the medium of communication and the language in question, our imagination could be actively engaged in the process of (re) construction, or in some cases we may be more likely to acquiesce to suggested content, or to accept pre-determined algorithmic responses with little or no mental analysis or *active reconstruction*.

| *The shifting concept of the virtual*

In this section I will contemplate the historical connections among different senses of «virtual». As contexts have shifted over time, the apparent meaning of the term «virtual» has shifted as well, but I hope to show that an analysis of these changes in meaning reveals a unifying understanding of some of the most transformative aspects of digital information technology.

Plato

The prisoners in Plato's cave can see only shadows, the optical images cast on a wall by the real three-dimensional objects of which they remain entirely unaware. Similarly, the objects we encounter in the empirical world are, for Plato, only copies of original abstract, Universal Ideas that can only be known through our intellect. These appearances are deceiving if taken for reality themselves. An optical image is thrice removed from reality as it is a reflection of the physical object that is already the

copy of an abstract and perfect idea for Plato¹ Ironically, the shadows on the wall of the cave resemble the images on a modern TV or computer screen.

If the images produced by the artist are three times removed from the truth, one might wonder whether mental representations or imaginative constructions are four times removed, since the painter might use them to depict objects. In this case, objects would not even be copies of already imperfect particulars, but copies of illusions of those particulars. The subjective world inhabited by sensible beings would in this case definitely be a deceptive and illusory realm. The desire of the philosopher is to come out of the cave to acquire an understanding of the objectively true Universal «Platonic realm,» and to become free of the subjective limitations of virtual experience. In summary, from a Platonic perspective, awakening from our experience of the phenomenal world, which is inherently false and possesses a virtual quality, is possible in virtue of cognizing universals. For Plato, the subject is enclosed in a vicious deceptive virtual circle:

Subject – > Subject

Aristotle

In Aristotle's philosophy, virtuality acquires the sense of potentiality. An acorn has the potential to become a tree, and so the acorn contains a virtual oak. There is a transformation from potentiality to actuality. The acorn planted in the text of a literary

¹ Plato would likely view surrealism as very bad art, since it is based on a copy of one's subjective illusions. Good art, for Plato, would be a copy that perfectly mirrors objects in reality. As Noël Carroll notices [Carroll 20], «Popular Greek stories of the painter Zeuxis, for instance, applaud him because he was able to draw pictures of grapes of such surpassing likeness that birds tried to eat them».

work has the potential to actualize itself in the reader's virtual experience, in the process of reading.

The virtual cathartic effect seeded in the plot and delivered through the performance of the play has the potential to cause the actualization of the cathartic experience, which is both sensory and physiological. Sensory and physiological sensations are not deceiving, from Aristotle's point of view. They are real. A work of art is deemed to have achieved its excellence if it retains the potential for causing catharsis. In successful literary works, the cathartic potential seeded in the plot of the narrative by the creator is actualized in the emotional outburst and physiological reaction of the audience. This process of the actualization of potentiality through the imaginative engagement with a performance or literary work is essential to the virtual experience, and gives it an objective reality, escaping the vicious circle of mere subjectivity:

Subject – > Object

Bergson and James

Bergson and James introduce a concept of the virtual that departs from classical conceptions. As Katherine Biers puts it, «Virtual experience for Bergson and James is not a fake experience. Neither, however, is it identical with the virtual-as-potential of Aristotle and the scholastics» [Biers 3].

For William James, the idea of virtuality as «pure experience» implies a fluid nature, composed of conjunctions and disjunctions of sensory data in time. There is a sense in which an experience is an intermediary between an object and a subject. The subject and the object become functional properties of experience, rather than the other way around. The Jamesean notion of «pure experience», which heavily influenced the development of psychology in America, could be seen as subjectless, acquiring the properties of belonging to a subject or representing an object only as it

crystallizes *a posteriori* in time. For Bergson, the virtual lives in the mental representation that is also in a sense an intermediary between the subject and object.

The virtuality of experience in its functional fluidity in time for Bergson and James get pushed into the real world:

Subject – > Pure Experience – > World

Even though James gives preference to language as evidence for the reality of «pure experience», its phenomenological domain encompasses all types of experiences. Biers summarizes this as follows (Biers 3):

The difference lies in the emphasis placed on experience. A virtual experience for both philosophers is one that both belongs to the self and extends beyond, occupying a liminal position at the fringes of self and world. It both exists and does not exist: the subject can grasp it, via introspection or intuition, but only fleetingly, just before it becomes assigned to the position of subject or object. Most important, it is an experience that cuts across spheres of experience defined separately from one another within modernity – religious, aesthetic, narrowly empirical – and that offers a route back to a shared life world.

| *The externalization of virtual experience in digital technology*

The separation of the idea of pure experience from the subject greatly influenced both psychology in America and the related view in the modern philosophy of mind called «functionalism». Functionalism presents mental experiences as functions of the mind that could be associated with brain functions. These brain functions can be represented as algorithms (procedures for mapping from inputs to outputs).

From this perspective, it has been supposed that the function of mental activity could be analogically simulated in binary (digital) codes. An artificial intellect could have the same function as a human mind, but the question whether such a system would

possess subjective experience remains a central one in the philosophy of mind and consciousness science. American philosopher David Chalmers famously used his «zombie» argument to undermine the claim that the ability to function as though one is aware, which an artificial intellect may do, is sufficient for phenomenal consciousness. «Zombies» could function as humans do without being phenomenally conscious, thus missing out on the virtuality / subjectivity of experience.

[Input – > function (algorithm) – > output] – Phenomenal experience

This detachment of a functional notion of experience from human subjectivity is clearly prefigured in James's writing. With James's treatment of virtuality, the virtual aspect of experience as phenomenology is reified, and thus in a sense becomes a part of reality. James focused on how language offered evidence for the reality of virtual experience. The words on the page, as Aristotle may have envisioned it, are a container for a virtual experience that awaits actualization by the reading subject.

In a similar sense, a virtual experience is inscribed in a computer's circuits (in a universal mathematical language) and awaits materialization. However, in this case the function of language is quite different than it is in written or spoken communication.

Computers' internal languages (digital or binary codes) are designed not primarily to be read by human beings, but to control the operations of the machine, for the ultimate purpose of translating this internal language into human-readable displays (such as video screens). Contemporary digital computers are thus machines that imitate, without necessarily duplicating, the powers of the human imagination.

| *Active reconstruction and virtual experience*

In order to better understand the virtuality of experience, I will now introduce the concept of *active reconstruction*: the capacity of the mind to create an experience by filling in the gaps left by sensory impressions. Active reconstruction will help us shed light on the nature of the virtual experiences that we have when reading literature and interacting with AI.

A virtual experience (in James's sense) is one whose essence is purely mental, or at a distance from the real. A purely virtual experience is a hallucination (only a mental projection – it is like *active construction*, not «reconstruction based on sparse sensory data»). Diametrically opposed to this is an experience of face-to-face contact with a person. There are still details to be inferred from sense data in this case, but this is as close to «contact with the external object» as one can get.

Intermediate between these extremes are various forms of experience that are in part «virtual» and in part grounded in causal sensory contact with the external world.

Throughout most of recorded human history, the obvious example of this has been our engagement with language. The sense of «virtual» therefore transfers from being exclusively a false mental or subjective appearance, a property of one's mind (as in Plato), to a potential for actualization via language with Aristotle. Mental construction acquires the quality of reconstruction when engaged in a virtual experience of literature.

This «reconstruction» is a process of filling in the gaps in the text, by drawing on one's default assumptions about the world, as directed by the literary work. Skillful authors can guide and facilitate this process of active reconstruction by choosing where those «gaps» are, just as they can choose other features of the text.

Within the category of literary experience, there are tendencies toward more or less participation of the subject in such

active reconstruction. Certain literary forms within well-defined genres tend toward a «subjectless» form of expression, and leave little to no room for the participation of the subject's ability to reconstruct the literary experience. This can be seen in certain forms of strict realism, as opposed to more experimental forms of literature that arose during the modern and post-modern eras.

This same span of possibilities exists in today's digital technology. Virtual spaces such as Zoom, BlackBoard, and so on, have become prominent in everyday life. In these cases, active reconstruction is necessary for the same reason it is in literature – because we are only looking at a symbol or representation. However, the nature of the symbol has changed: In the case of Zoom, it is closer to simply an «externalized mental representation». Thus there is less work for the mind to do in engaging with it, as some of the active role of the mind has been exported to the external-world physical object, the computer simulation. This process of the externalization of virtuality can be seen as a continuous development from a distinctly mental phenomenon, through literature and language, and into digital technology that uses the language of mathematics.

| *The role of language in the virtual experience of literature and AI*

In the case of a natural language, one must understand the language in order to engage in the virtuality of its experience, but one needn't necessarily have a deep proficiency in underlying syntactic rules or literary techniques. It is clear that one needn't possess deep knowledge of the mathematical language underlying computers, either, or of how particular AI algorithms operate, to initiate a virtual experience driven by AI – in fact, even less knowledge is required in this case.

However, only by having a deeper knowledge of those rules can one see how language may be used to manipulate or limit the mind's activity. Similarly, when one knows how an algorithm works, one might understand why one is being shown certain ad posts on Facebook, or why, when you phrase a Google search

in a certain way, you are more likely to get results. The degree to which an experience is «automated» by the machine's work thus depends to some extent on the viewer. This is of practical importance, because the powers available to us via digital technology may easily be turned into tools of control over human beings. Language, whether literary or mathematical, can be used either to manipulate and cause stereotyped, pre-programmed responses, or to stimulate one's ability to mentally reconstruct situations and engage our imaginations.

It is for this reason, of course, that parents often discourage their children from watching TV, while encouraging reading: Watching TV, the child is not encouraged or required to actively use their imagination to extract the «oak» from the «acorn», because this work has already been done by the machine that constructs the image onscreen. By building machines that take a written (digital/binary) language and convert this into the semblance of a visual experience (screens/TV), we have effectively outsourced the work of the imagination to the machine, and progressively eliminated the need for active engagement on the part of the human subject.

This becomes most clear in cases like autocorrect/autocomplete, in which complex actions once decided upon by human choice are replaced by «optimal» choices predetermined by an algorithm and selected from a very short list of options. In more extreme cases, the dictates of the program are simply obeyed, as in the case of driving instructions in Google Maps.

| *Conclusion*

The line of thinking developed in this paper links various historical and contemporary senses of the word «virtual» via the thread of active reconstruction. We can see active reconstruction at work in Plato's philosophy in the form of questioning, and rational inquiry into the relation of particulars to Universals (in which we «fill in the gaps» between the Universal and its instantiation in the flawed particular). The vehicle for virtual

experience in this case is thus mental language – a language of thought.

In Aristotle, active reconstruction is the active part of the mind (the imagination) that has the potential to actualize, or find its embodiment in a narrative or performance that can sustain the potential or trigger a virtual experience in its audience. The vehicle for virtual experience in this case is an artwork, i.e. a narrative or a work of literature.

Language remains the main vehicle of pure experience for James. The tendency to separate the subject from the experience results in the concept of mental presentation for Bergson and in the functionality of «pure experience», exemplified by the experience of language in time as presented by James. There is an attempt in this work to extend the internal nature of the mental to the external domain by making the experience separate from its subjective aspect of the particular mind and its objective aspect of the reality of the empirical world.

The mathematical language of AI algorithms initiates one in virtual experience via technology in a modern sense. The tendency in the production of such a virtual experience (for example in 3D rides at Universal Studios or Disney World) is to completely externalize our imagination and present us not only with visual and audio sense data, but to transmit a signal through the olfactory and tactile systems in three-dimensional space. Active reconstruction is often minimal in such cases, as we simply take the artificially produced experience for the real one.

AI-initiated virtual experience provides us with algorithmically constructed images pre-objectified and presented to us, as in the experience of a Zoom meeting. So, instead of inviting us to imagine sense data based on the symbols in language, digital technology provides us with a ready-made «sensory simulation» that we experience «as if» it is real. Therefore there is a tendency to substitute the digital virtual reality for the world reality. This is what Plato feared most: to mistake an illusory reference for reality.

--

References

Biers, K. Virtual Modernism: Writing and Technology in the Progressive Era Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

Carroll, N. Philosophy of Art: A Contemporary Introduction. New York: Routledge Taylor and Francis Group, 1999.

X&∞



НАТАЛЬЯ ТАШЛЫКОВА¹

СЕЛФИ КАК СОВРЕМЕННАЯ ФОРМА ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПОТРЕБНОСТИ

Абстракт

В тексте анализируется феномен селфи как форма современной массовой эстетической деятельности. Делается попытка показать закономерность возникновения подобной деятельности и определить ее как признак переходной эпохи от общества унифицированных индивидов к обществу самостоятельных индивидов.

Ключевые слова

Реклама, селфи, объективация, эстетическая потребность, удовольствие.

Феномен бесконечных селфи сделал особо ощутимой потребность современного жителя в объективации себя. Эта потребность была достаточно быстро сформирована фото- и видео-технологиями. Стало очевидно, что у любого человеческого сознания есть желание зафиксировать себя, «увечечить» себя, а при помощи смартфона это стало мгновенным делом. И каждое мгновение появляются новые селфи и «следы» субъектности в пространстве интернета.

Самое главное отличие объективации сознания сегодня — это его массовость. В попытке зафиксировать свое сознание, и его «присутствие», многие определяют себя поэтами, художни-

¹ Наталья Ташлыкова — кандидат философских наук, доцент, кафедра философии, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина, Москва, Россия.

ками, певцами, режиссерами, писателями. Можно привести конкретный пример: на ресурсе proza.ru на 27 апреля 2021 года опубликовано 9665546 текстов. На портале публикуется 314273 авторов. На ресурсе roezia.ru меньше текстов и авторов, но достаточно много: авторов – 746, произведений – 76936. Может быть, не каждый из приславших претендовал на признание себя писателем или поэтом, но явно каждый из них хотел себя объективировать. Именно себя, как сознающего субъекта. Возможно, потребность объективировать себя встала на один уровень с потребностью продолжения рода, а может и превзошла последнюю.

В истории культуры были поэты, написавшие «Памятники», вслед за Горацием, высоко оценившие свое творчество. Были поэты, высказавшиеся о себе как о «тучках небесных», которым наскучили «нивы бесплодные». Пушкин и Лермонтов не только себя объективировали, но – «Дух», которым многие хотели бы стать. В истории человечества никогда не жили одновременно в одной стране 314 тысяч писателей и 746 поэтов. Да, были «домашние сочинители», писавшие по предложению или строчке в день в своих тетрадах. Подобных «талантливых» дворян описывает М. Е. Салтыков-Щедрин в «Пошехонской стороне», Ф. М. Достоевский в «Бесах». Но они крайне редко выставляли свои опусы на общественное прочтение. Сегодняшние «домашние сочинители» выставляют все свои опусы на площадках «Proza.ru» и «Roezia.ru». Почему они это делают? И в чем разница между стихами Пушкина и других? Ответить на этот вопрос невозможно. Здесь пролегает граница, которая отделяет эстетику как науку от искусствоведения как области оценки произведений. Понимая эти различия, И. Кант писал, что объективно возможна только трансцендентальная критика, которая «должна развить и обосновать субъективный принцип вкуса как априорный принцип способности суждения». [1, с.298] Таким образом, И. Кант указал на саму проблему: а возможен ли на самом деле вкус? «Критика как искусство пытается лишь применить к суждению о своих предметах физиологи-

ческие (здесь психологические), стало быть эмпирические, правила, по которым вкус на самом деле действует (не задумываясь над их возможностью) и критикует изящные искусства, тогда как предмет ее науки – сама способность судить о них». [1, с.299] Как возможно судить о своем удовольствии как при-сущем другому субъекту? Эстетическое суждение – это априорно синтетическое суждения. Ведь, несмотря на эмпирический характер своего удовольствия, я требую согласия в отношении него другого субъекта. Кант резюмирует, что проблема вкуса относится к общей проблеме трансцендентальной философии и возможности априорно-синтетических суждений. И что, эстетическую способность можно назвать «общим чувством» в отношении того, что один человек хотел бы сообщить другому, которое может быть сообщено всем.

А что же может быть сообщено всем? В «Критике способности суждения» Кант говорит о душе не только как о единстве апперцепции, но уже как о индивидуальности, подтверждающей свое существование.

Искусствовед, куратор выставок современного искусства Кирилл Светляков на выступлении в Кубанском государственном университете в апреле 2019 года высказался об эстетическом удовольствии как о «самообъективированном удовольствии, удовольствии от своих ощущений. [2] Это определение может сначала несколько огорчить, но если подумать о всеобщем сообщаемом, то можно найти что-то общее.

Николай Гартман в «Эстетике» писал, что эстетическому предмету присуще частичное, независимое от субъекта бытие. Один субъект объективирует в эстетическом предмете свое сознание, а другой эту объективацию воспроизводит и объективирует себя. [3, с. 108] И этим фактом ставится проблема онтологического статуса эстетического предмета, проблема духовного бытия. В эстетическом предмете, как сделанном человеком, всегда заключено некоторое духовное содержание, *нечто* от создавшего его человека. Духовное содержание включается в предметность и может передаваться другим людям, других

эпох. Любой инструмент, сделанный человеком, является объективацией.

Как можно трактовать потребности в селфи? Указывает ли она на реальность субъекта? Или на возможность стать субъектом? И что это за удовольствие? Проявление ли это нарциссизма? Или это только действенный способ саморекламы?

Виртуальная среда превосходит по количеству связей любые оффлайн объединения. Постепенно общение переходит в виртуальный формат. И после пандемии, можно делиться впечатлениями от онлайн бизнес-встреч, лекций, семинаров, лабораторных работ и т. д. И до пандемии был опыт общения в skype, веб-конференциях. Но теперь получен опыт профессионального виртуального общения в видеоконференциях на платформах zoom и google meet. Отмечены плюсы и минусы онлайн формата занятий. Психологам предстоит сравнить результаты оффлайн и онлайн работы, дать профессиональные рекомендации использования видеоформатов. Можно отметить и особенности эстетического опыта в онлайн конференциях. В многочисленных отчетах педагогов видны ники фантастических существ, романтические фото учащихся.

Каролина Каррьеро, исследуя истоки поп-арта в работе «Потребление и поп-арт» отмечает, что на «фабрике» Энди Уорхола страсть к самолюбанию развилась до патологии. «...и все-таки что-то вижу новый прыщ. Если прыщ в верхней части правой щеки прошел, новый появляется внизу левой щеки, на подбородке, рядом с левым ухом, на кончике носа, под волосками брови, прямо на переносице <...>. Если кто-нибудь спросил у меня: „Какая у тебя проблема?“ – мне пришлось бы ответить: „Кожа“». [4, с. 191], 5, с.21]

В «Метаморфозах» Овидия Нарцисс рождается у нимфы Лириопы, изнасилованной богом рек Кефисом. Вода в качестве зеркала стала причиной его гибели. Овидий сообщает, что предсказание о причине смерти юноши не было сразу понято, потому что у Нарцисса была совершенно новая пагубная страсть. В мифе о Нарциссе Овидий указывает на жажду красоты лица,

которая охватила юношу при созерцании своего отражения в ручье. Одновременно, юноша сильно страдает и хочет умереть, чтобы избавиться от страданий.

Времени жизни моей, погасаю я в возрасте раннем.
Не тяжела мне и смерть: умерев, от страданий избавлюсь.
Тот же, кого я избрал, да будет меня долговечней!
Ныне слиянны в одно, с душой умрем мы единой.

Уже находясь в Аиде, Нарцисс продолжал смотреть на свое лицо в водах Стикса.

Даже и после – уже в обителище принят Аида –
В воды он Стикса смотрел на себя. [6, с.158]

Феномен селфи можно связывать с развитием рекламной индустрии. Рекламное фото и видео стали повседневными объектами нашей жизни. Но эта же индустрия провоцирует, обучает потребителей саморекламе, созданию своих собственных страниц в соцсетях, пробуждает в них не только потребителей, но и самостоятельных агентов. Можно увидеть, как в этом бесконечном море селфи

проявляется то общезначимое, которое может быть сообщено другому. Примером использования селфи в кинематографе является экранизация романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» режиссером Ю. В. Грымовым. Видеоряд фильма создан из материалов любительских роликов, находящихся в свободном доступе в соцсетях. Таким образом, пользователи из разных стран мира стали героями фильма. [7, с.138]

Ссылки

1. Кант, И. Соч. в 6 томах. М.: Мысль, 1966. Т.5.
2. Светляков, К. Выступление в КГУ. <https://www.youtube.com/watch?v=SkfsjQeNqsw> (дата обращения 1.05.21)
3. Гартман, Н. Эстетика. Киев: Ника-Центр, 2004.
4. Каррьеро, К. Потребление и поп-арт. М.: Искусство-XXI век. 2010.
5. Уорхол, Э. Философия Энди Уорхола (От А к Б и наоборот). М., 2005.
6. Овидий. Метаморфозы. М.: Худож. лит., 1983.

7. *Соловьева, И. В.* Экранизация русской классики как художественный синтез (На примере фильма Ю. В. Грымова «Анна Каренина. Интимный дневник»). Синтез в русской и мировой художественной культуре. Материалы XX Всероссийской научно-практической конференции, посвященной памяти А. Ф. Лосева. М.: МПГУ, 2020.

NATALYA TASHLYKOVA¹

SELFIES AS A MODERN FORM OF AESTHETIC NEEDS

Abstract

The text analyzes the phenomenon of selfies as a form of modern mass aesthetic activity. An attempt is made to show the pattern of the emergence of such an activity and define it as a sign of a transition era from a society of unified individuals to a society of self-expressing individuals.

Key words

Advertising, selfies, objectification, aesthetic need, pleasure.

The phenomenon of endless selfies has made the need for a modern resident to objectify himself especially noticeable. This need was quickly formed by photo and video technologies. It became obvious that any human consciousness has a desire to fix itself, «perpetuate» itself, and with the help of a smartphone this has become an instant affair. And every moment new selfies and «traces» of subjectivity appear in the Internet space.

The most important difference in the objectification of consciousness today is its mass nature. In an attempt to fix his consciousness, and his «presence,» many define themselves as poets, artists, singers, directors, writers. We can give a specific example: on the proza.ru of April 27, 2021, 9,665,546 texts were

¹ *Natalya Tashlykova* – PhD in Philosophy, Associate Professor, Department of Philosophy, Russian State University named after A.N. Kosygin, Moscow, Russia.

published. The portal publishes 314,273 authors. There are poezia.ru fewer texts and authors, but a lot: 746 authors, 76936 works. Maybe not each of those who sent claimed to be a writer or poet, but clearly each of them wanted to objectify himself. It is yourself as a conscious subject.

Perhaps the need to objectify oneself has risen to the same level as the need to continue the genus, or maybe surpassed.

In the history of culture there were poets who wrote *Monuments*, after Horace, praising their work. There were poets who spoke of themselves as «clouds of heaven,» who were bored with «barren fields», Pushkin and Lermontov not only objectified themselves, but also *Spirit*, which many would like to become. In human history, 314 thousand writers and 746 poets have never lived simultaneously in one country. Yes, there were «home writers» who wrote at the suggestion or line per day in their notebooks. Such «talented» nobles are described by M.E. Saltykov-Shchedrin in *The Poshekhonsky Side*, F.M. Dostoevsky in *The Demons*. But they rarely put their opuses on public reading. Today's «home composers» exhibit all their opuses on the sites *proza.ru* and *poezia.ru*. Why are they doing this? And what is the difference between the verses of Pushkin and others? This question cannot be answered. Here lies the border that separates aesthetics as a science from art history as a field of appreciation of works. Understanding these differences, I. Kant wrote that only transcendental criticism is objectively possible, which «should develop and substantiate the subjective principle of taste as an a priori principle of the ability of judgment.» [1, p. 298] Thus, I. Kant pointed to the problem itself: is taste actually possible?

Criticism as art only tries to apply physiological (psychological) to the judgment of its subjects, so there are empirical, rules by which the taste actually acts (without thinking about their possibility) and criticizes elegant arts, while the subject of its science is the very ability to judge them. [1, p. 299]

How is it possible to judge your pleasure as inherent in another subject? Aesthetic judgment is a priori synthetic

judgment. After all, despite the empirical nature of my pleasure, I demand the consent of another subject regarding him. Kant summarizes that the problem of taste refers to the general problem of transcendental philosophy and the possibility of a priori-synthetic judgment. And that, aesthetic ability can be called a «general feeling» regarding what one person would like to tell another that can be communicated to everyone.

And what can be reported to everyone? In his *Critique of Judgment*, Kant speaks of the soul not only as the unity of apperception, but already as an individuality that confirms its existence.

An art critic, a curator of exhibitions of modern art Kirill Svetlyakov at a speech at Kuban State University in April 2019 spoke of aesthetic pleasure as «self-objectified pleasure, pleasure from one's sensations. [2] This definition may be somewhat upsetting at first, but if you think about the universally reported, you can find something in common.

Nikolay Hartmann in his *Aesthetics* wrote that the aesthetic subject is characterized by a partial being independent of the subject. One subject objectifies his consciousness in an aesthetic object, and the other reproduces and objectifies himself. [3, p. 108] And this fact poses the problem of the ontological status of an aesthetic subject, the problem of spiritual existence. In an aesthetic object, as made by a person, there is always some spiritual content, something from the person who created it. Spiritual content is included in objectivity and can be transmitted to other people, other eras. Any instrument made by man is an objectification.

How can I interpret selfie needs? Does it indicate the reality of the subject? Or the opportunity to become a subject? And what kind of pleasure is that? Is this a manifestation of narcissism? Or is this only an effective way of self-promotion?

The virtual environment exceeds the number of links of any offline merge. Gradually, communication goes into a virtual format. And after the pandemic, you can share impressions

of online business meetings, lectures, seminars, laboratory work, etc. And before the pandemic, there was a communication experience in skype, web conferences. But now you have the experience of professional virtual communication in video conferencing on zoom and google meet platforms. The pros and cons of the online format of classes are noted. Psychologists will have to compare the results of offline and online work, give professional recommendations for the use of video formats. You can also note the features of aesthetic experience in online conferences. Numerous reports of teachers show the nicknames of fantastic creatures, romantic photos of students.

Carolina Carriero, exploring the origins of pop art in *Consumption and Pop Art*, notes that in Andy Warhol's «factory,» the passion for self-love developed to pathology. ... «and still, I see something – a new pimple. If the pimple in the upper part of the right cheek passed, a new one appears at the bottom of the left cheek, on the chin, next to the left ear, at the tip of the nose, under the eyebrow hairs, directly on the transporter <...>. If anyone asked me: «What is your problem?» – I would have to answer: «Skin.» [4, page 191], [5, page 21]

In his *Metamorphoses*, Ovid Narcissus is born to the nymph Liriope raped by the river god Kefis. Water as a mirror caused his death. Ovid reports that the prediction of the cause of the young man's death was not immediately understood, because Narcissus had a completely new pernicious passion. In the myth of Narcissus, Ovid points to the thirst for beauty of the face, which engulfed the young man when contemplating his reflection in the stream. At the same time, the young man suffers greatly and wants to die to get rid of suffering. [6, 470, 500]

O utinam a nostro secedere corpore possem!
Votum in amante novum:
 vellem quod amamusabesset! –
Iamque dolor vires adimit, nec tempora vitae
longa meae superant, primoque exstinguor in aevo.
Nec mihi mors gravis est posituro morte dolores:
hic, qui diligitur, vellem diuturnior esset.
Nunc duo concordēs anima moriemur in una.

Already in Hades, Narcissus continued to look at his face in the waters of Styx.

Ille caput viridi fessum submisit in herba;
lumina mors clausit domini mirantia formam.
 Tunc quoque se,
 postquam est inferna sede receptus,
 in Stygia spectabat aqua. Planxere sorores
 naides et sectos fratri posuere capillos,
 planxerunt dryades: plangentibus adsonat Echo.

The phenomenon of selfies can be associated with the development of the advertising industry. Advertising photos and videos have become everyday objects of our lives. But the same industry provokes, teaches consumers self-promotion, the creation of their own pages in social networks, awakens in them not only consumers, but also independent agents. You can see how in this endless sea of selfies it manifests the general significance that can be communicated to another. An example of the use of selfies in cinema is the film adaptation of the novel by L.N. Tolstoy *Anna Karenina* directed by Yu. V. Grymov. The video sequence of the film is created from materials of amateur videos that are freely available in social networks. Thus, users from around the world became the heroes of the film. [7, page 138]

References

1. Kant, I. Op. in 6 volumes. M.: Thought, 1966. V.5. In Russian.

2. *Svetlyakov, K.* Speech at KSU. <https://www.youtube.com/watch?v=SkfsjQeNqcw> (access date 1.05.21). In Russian.
3. *Hartmann, N.* Aesthetics. Kiev: Nika-Center, 2004. In Russian.
4. *Carriero, K.* Consumption and Pop Art. M.: Art-XXI century. 2010. In Russian.
5. *Warhol, E.* The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Vice versa). M., 2005. In Russian.
6. *Ovid.* Metamorphoses. M.: Art. lit., 1983. In Russian.
7. *Solovyova, I.V.* Screen adaptation of Russian classics as an artistic synthesis (On the example of the film by Yu. V. Grymov «Anna Karenina. Intimate diary»). Synthesis in Russian and World Art Culture. Materials of the XX All-Russian Scientific and Practical Conference dedicated to the memory of A.F. Losev. Moscow: Moscow State Pedagogical University, 2020. In Russian.

X&∞



ИРИНА ХАНГЕЛЬДИЕВА¹

ЭСТЕТИЗАЦИЯ КАК ТРЕНД В СОВРЕМЕННОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ

*По большому счету будущее больше всего
зависит от успехов педагогики.*

Э. Ильенков

*Необходимость искусства очевидна. Оно
дает возможность человеку пройти
не пройденной дорогой, пережить
не пережитое в реальном мире, дает опыт
того, что не случилось. То есть искусство —
вторая жизнь.*

Ю. М. Лотман

Абстракт

В статье представлена позиция, согласно которой в условиях беспрецедентного развития цифровых технологий 4.0 в современной культуре определяются основания для перспективного развития гуманитарных областей человеческой деятельности, связанных с эстетикой и педагогикой в качестве антитезы мнению некоторых естествоиспытателей, считающих профессию педагогов отмираю-

¹ Ирина Хангельдиева — доктор философских наук, профессор, МГУ имени М. В. Ломоносова, факультет педагогического образования, кафедра истории и философии образования, Москва, Россия.

щей. Автор обращает внимание на вызревание в современной педагогической практике тренда на ее активную эстетизацию через новые подходы к формированию и развитию современных моделей образования. К ним в статье относится такое явление, как эдьютейнмент, который представляет собой новую философию и одновременно технологию образования, сочетающего в себе образовательное развлечение и развлекательное образование, тесно связанное с занимательностью и обучением, рассматриваемым в статусе приключения. Частью данного тренда является геймификация педагогического процесса посредством использования в обучении видеоигр, которые адаптированы специалистами игровой индустрии для образовательных практик, таких как *MinecraftEdu* или другие, созданные для этих целей. Наряду с этим в статье представлены интегрированные формы обучения, построенные по принципам сложных художественных произведений. В заключении подчеркивается, что особое значение в XXI веке по мнению нейропсихологов, философов и культурологов будет иметь сложное для понимания художественное творчество, особенно музыкальное, стимулирующее развитие новых когнитивных связей, эмоционального интеллекта и креативного мышления, способного к продуцированию новых неординарных идей. В этом процессе особую роль призваны играть художественные практики не профессионального характера, эстетика и педагогика.

Ключевые слова

Эстетическое, эстетика, эстетизация, выразительная форма, эдьютейнмент, геймификация, интегрированные формы обучения.

На современном этапе развития цивилизации и культуры активно ведутся дискуссии о будущем практической педагогики, в которых озвучиваются две противоположные точки зрения. Одна полностью отрицает роль и значение феномена учительства в качестве посреднической профессии. Это позиция принадлежит М. Каку – известному американскому физику-теоретику японского происхождения, считающего, что информационно-цифровые технологии создадут условия для полной персонализации обучения за счет того, что обучающийся сможет обращаться за консультацией в любой точке мира к исследователям первого ряда по интересующей его проблеме.¹

Другая позиция принадлежит нашему соотечественнику философу, культурологу и лингвисту М. Н. Эпштейну, убежденному в том, что гуманитарные науки в ближайшее время ждет новый Ренессанс. В связи с чем, можно предположить, что педагогика как мультидисциплинарная наука имеет очень хорошие шансы, обогатившись новыми идеями, изобретениями и технологиями, стать еще более востребованной. Следовательно, повыситься и престиж этой очень древней и благородной профессии. Настоящий педагог — всегда носитель ярких индивидуально-личностных качеств, притягательный человек, часто харизматичный, авторитетный, высокопрофессиональный, наделенный эмпатией, любовью к обучающемуся и своему предмету...

Думается, что позиция М. Н. Эпштейна имеет под собой более объективные основания, чем позиция М. Каку. Видение перспектив гуманитарных наук, включая педагогику нашим соотечественником, представляется весьма значимым. Тем более, что он в последние годы работает в разных университетах мира в США, Великобритании, России и достаточно осведомлен в данной области, а кроме того, хорошо владеет современными информационно-цифровыми технологиями, широко используя их в собственных исследованиях вместе со своими учениками по всему миру. С подобной оценкой ситуации можно согласиться и привести ряд моментов, которые могут стать некоторым дополнительным обоснованием данной точки зрения. В частности, это касается рассмотрения современных педагогических практик с точки зрения присутствия в них эстетического начала. Сегодня трудно себе представить педагогический процесс, в котором не были задействованы эстетические факторы. К ним можно отнести такие, как эдьютейнмент, геймификацию, стремление к визуализации в мультимедийном формате, использование элементов ре-

¹ Каку, М. РБК: Бесплезные посреднические профессии отомрут//Подробнее на РБК: URL: http://https://www.rbc.ru/own_business/19/10/2017/59e733299a7947545d948ae2/ (09.03.2021)

жиссерского искусства в организации учебного процесса, задачу развития эмоционального интеллекта и креативного мышления.

Одним из таких ярких элементов эстетизации учебного процесса в последние десятилетия стала философия и одновременно технология эдьютейнмента, которая возникла во второй половине XX в века в США, а в настоящее время получила достаточной широкое хождение в мире. Опыты применения эдьютейнмента есть и в России, но в основном это касается младшей школы и несистемного дополнительного образования.

Напомним в чем суть эдьютейнмента. Итак, эдьютейнмент – это образовательный формат, который включает в себя два компонента. В нем органически соединяет **образовательное развлечение** и **развлекательное образование**.¹ Первый подход акцентирует получении знаний в развлекательной форме. В США подобное познание мира с ярко выраженной положительной эмоциональной составляющей называют обучением через приключение.² В отечественной практике советского прошлого подобный подход именовался принципом занимательности, который успешно реализовывался одновременно в естественнонаучных и гуманитарных дисциплинах.

Занимательность – это одна из важных характеристик, которая должна сопутствовать продуктивному обучению. Занимательность и увлеченность эмоционально насыщают образовательный процесс, наполняют его признаки эстетического. Се-

¹ Богданова, Е.А., Хангельдиева, И. Г. Эдьютейнмент: от телевизионного формата до современных социальных и образовательных практик // Культура и образование в современном обществе: стратегии развития и сохранения: сб. науч. ст. по матер в сборнике Культура и образование в современном обществе: стратегии развития и сохранения: сб. науч. ст. по матер. всеросс. науч. конфер. междунар. участ. Краснодар: Экоинвест. С. 190–201.

² Берджес, Д. Обучение как приключение: как сделать уроки интересными и увлекательным. М.: Альбина Паблишер, 2015.

годня отмечается новый виток интереса к занимательности. В качестве примера можно привести деятельность Ильи Колмановского, (биолог, палеонтолог — школьный учитель с неограниченной фантазией, руководитель биологической лаборатории Политехнического музея, частый гость программы «Правила жизни» на канале «Культура»). Развлекательное *образование* — это особый способ обучения, в котором профессиональная информация преподносится в яркой, занимательной и выразительной форме. Такой подход к образованию весьма эффективен. Особенно в настоящее время, когда креативный класс в обществе стал цениться, а для него приоритетными являются в первую очередь формы самовыражения и самореализации, свобода творчества, психологический комфорт и благоприятные условия профессиональной деятельности, которые часто бывают более значимы, чем высокая оплата труда. В этом контексте эдьютейнмент приобретает перспективное значение в педагогических практиках совершенно разного уровня: от школы до корпоративного образования, потому что творчество — это мощный стимул и инструмент, позволяющий развивать не только профессиональные компетенции, но и надпредметные, так называемые «мягкие навыки».

Что касается образовательного *развлечения*, то эта форма представляет собой подачу новой информации, прежде всего с развлекательной целью, но с элементами обучения. Образовательное *развлечение* предполагает обязательное получение удовольствия (не только интеллектуального, но и эстетического). Удовольствие здесь важнее, чем получение опыта и знаний, хотя и они со счетов не сбрасываются. Удовольствие и своеобразный отдых от смены деятельности, научение чему-то в форме простого освоения, где нет заведомой цели профессионально чему-то овладеть. Поэтому образовательное *развлечение* часто связано с досугом. Им можно заниматься в свободное время и чаще всего это случается вне традиционного образовательного пространства. Сегодня это очень нестандартные территории и места притяжения: кафе, галереи, студии, музеи, парки, скверы, про-

странство которых уже определенным образом эстетизированы. В крупных российских городах монополия на образовательное развлечение, по большей части, принадлежит творческим индустриям и кластерам. В Москве это – Артплей, *Винзавод*, *Флакон*, *Красный Октябрь*, *Стрелка*, *Большевик*...

В любом случае эдьютейнмент требует активности, деятельного участия в процессе получения знаний и навыков, положительных эмоций, творческого отношения и того, что в эстетике и искусстве принято именовать выразительной формой. Форма должна быть привлекательной, манкой, яркой, чтобы притягивала к процессу получения знаний, чтобы атмосфера их получения соответствовала знаменитой поговорке: «счастливые часов не наблюдают» или поговорке «мешай дело с бездельем с ума не сойдешь».

В эдьютейнмента всегда присутствует игровой момент, сегодня интерес к игровому началу значительно усиливается и принято говорить о тренде на геймификацию в культуре в целом, а не только в образовании.¹ Еще недавно этот термин был связан с областью видеоигр. Индустрия видеоигр и ее культура стали неотъемлемой частью современной жизни разных поколений, которые не представляют себе вне игровых практик. Важно отметить, что видеоигры могут создаваться на основе каких-то кинематографических блокбастеров, либо становятся основой будущих фильмов. Если забыть в поисковике запрос: видеоигры по мотивам фильмов, то в результате можно получить внушительный список. В частности, можно привести список из 10 лучших видео игр по мотивам фильмов по версии Google:

| *Blade Runner* (1997)

| *The Lord of the Rings: The Two Towers* (2002)

¹ Доклад. Будущее образования – глобальная повестка с. 9–10// [Электронный ресурс]. URL:// <http://www.edustandart.ru/wp-content/uploads/2015/11/Budushhee-globalnogo-obrazovaniya.pdf/> (дата обращения: 10.03.2021).

Golden Eye 007 (1997)
The Chronicles Of Riddick: Assault On Dark Athena (2009)
Star Wars: Knights of the Old Republic (2003)
Alien: Isolation (2014)
Aladdin (1993)
The Walking Dead: A Telltale Games Series (2012)
Scarface (2006)
Ghostbusters: The Video Game (2009).

Однако есть и обратный ход: создание фильмов по мотивам видеоигр по той же версии Google:

Mortal Kombat (1995)
Assassin's Creed (2016)
Tomb Raider (2018)
Silent Hill (2006)
Postal (2007)
Prince of Persia: The Sands of Time (2010)
Final Fantasy: The Spirits Within (2001)
Pokémon: Detective Pikachu (2019) и другие.

Уже этот факт говорит о том, что видеоигры имеют в себе художественно-эстетических потенциал и по своей природе они близки природе кинематографа, сочетанием динамического видеоряда со звуковой и цветовой партитурой. Но в видеоигре есть нечто, чего нет в кино, и практически не бывает в театре, кроме таких его специфических форм как *Teamp.Doc* или *Teamp практика*, где участником театрального действия в особой роли может стать любой зритель, войдя в его структуру и став его неотъемлемой частью. Участник игры всегда переживает происходящее как акт собственного действия. От него самого зависит исход виртуальной игры. Известно, что человек делает самостоятельно, осознанно становится фактом его жизни. Видеоигры – это имитация ситуации, практика собственных действий и в результате при положительном исходе награда. Возникновение ситуации, поиск средств решения задачи и результат: проигрыш или выигрыш всегда сопровождаются определенными эмоциями, спектр этих эмоций очень разный, но именно эти эмоции стимулируют наше со-

знание работать во имя преодоления обстоятельств и достижения цели.

В наше время уже есть опыт создания обучающих видеоигр, они используются в разных странах в педагогических целях и дают весьма интересный результат. В качестве достойных примеров можно назвать несколько из них: *This War of Mine*, *Minecraft Education Edition*, *Assassin's Creed: Interactive Tour*, *The Oregon Trail*, *Variant Limits*, трилогия *ARTÉ*.

Каждая из названных игр достойна отдельного анализа. Но в данном случае только обозначается вектор дальнейшего мультидисциплинарного исследования. Первая игра должна войти в школьную программы с 2021 года в Польше, она построена на переживаниях Второй мировой войны, *Minecraft* используется в обучении самых разных естественных и гуманитарных предметах от древней истории до химии и физики. Опыт ее использования начался в 2011 году, инициативна принадлежит финским учителя, ее подхватили в США (сейчас с ней работают более 1000 школ в разных штатах) и Канаде (здесь проведены исследование по поводу результативности ее использования), а затем и азиатском регионе. С 2013 г. видеоигру *MinecraftEdu* в качестве обучающей стали применить 250 школах Австралии. Знатоки утверждают, что выбор учителей именно на *MinecraftEdu* выпал неслучайно. Он был обусловлен заслуженной популярностью игры, из-за простоты ее освоения и неизменно высокого уровня интереса, который игра вызывает у школьников. Игру используют на различных уроках для развития творческого, самостоятельного и критического мышления, аналитических и метанавыков мультидисциплинарного характера, таких как сотрудничество, командная работа, коллективное и лидерское принятие решений, различные формы коммуникаций. Если открыть игру и посмотреть на ее визуальные элементы, уже одни они вызывают эстетическое отношение через сочетание цвета и формы элементов, которые могут двигаться по вашему решению, для достижения необходимого результата. На виртуальной платформе игры школьники, ис-

пользуя знания, полученные как на уроках, так и самостоятельно, могут создавать собственные сценарии развития событий, воплощая их в виртуальной реальности.

Итак, *MinecraftEdu*, это пример того, как игра из развлечения превратилась в инновационный инструмент образования. При чем инструмент универсальный способный активно играть как на поле естественных, так и гуманитарных наук. Инструмент, который активно формирует как профессиональные, так и мягкие надпредметные навыки и одновременно доставляет интеллектуальное и эмоциональное удовольствие. Практика ее использование уже реально доказывает ее результативность во многих школах и вузах мира на абсолютно легальном основании. В России подобные опыты остаются только за энтузиастами.

Для истории, истории культуры и в некоторых случаях искусства может быть весьма полезна игра *Assassin's Creed: Interactive Tour*, в которой может перенести в Древнюю Грецию времен войны Афин со Спартой, или в Италию великого Леонардо и т. д. В них присутствует то, что принято называть атмосферой эстетического эпохи.

Интересен с эстетической точки зрения видео-трилогия *ARTÉ*. Эта игра, по сути, посвящена арт-менеджменту и арт-бизнесу. Игрок осваивает инструменты коллекционирования, купли-продажи произведений искусства, элементы ценообразования и прочие, но, кроме этого, он изучает произведения искусства их историю создания, общий контекст истории культуры и искусства этого времени, геополитические особенности времени. Каждая из трех видеоигр помещает игрока в три разные культурно-исторические эпохи: Ренессанс, Древний Египет и Париж времен XIX века.

Потенциал видеоигр в образовательном процессе сегодня практически неограничен, однако его использование остается предельно ограниченным. Причина во многом кроется в том, что педагогическое сообщество в своей массе этот инструмент еще не освоило. Его держателем является более молодое поколение, которое пока в образовательном процессе задействовано еще

недостаточно. Другими словами, геймификация с ее выраженным эстетическим качеством в России находится на весьма низком уровне. Наше игровое поле нуждается в поддержке, хотя давно известно, что как говорил Э. Гроссе:

В игре серьезность соединяется с радостью, необходимость – со свободой, предметность – с образностью, реальность – с вымыслом, мысль – с фантазией и чувством“. Все справедливо. Есть показательный пример: несколько финских студентов объединились и создали стартап *TeacherGaming*, который может по запросу создать обучающую игру с заданными параметрами, а по подписке „готов предоставить любому образовательному учреждению целую тонну различных игр, планов уроков и ещё всякой аналитики...“¹

Игровая индустрия, интернет, мобильная связь, многообразие гаджетов, Big Data, информационные платформы, видеохостинги – все это атрибуты сегодняшнего дня, которыми без малейших усилий пользуется поколение Z или WWW, или центениалов, которые уже пришли в университетские аудитории и прекрасно справляются с технологическими ухищрениями цифровой эпохи, называемой 4.0. Это поколение совершенно другое. У него два крыла. Одно, постоянно требующее внимания и стимулирования мотивации через разнообразие сочетаемых педагогами элементов эдьютейнмента, игрового начала, занимательно-развлекательных практик и, как показывают исследования, пока эта группа наиболее многочисленна.² Другая, пока значительно меньше, но она самоорганизующаяся с высоким уровнем мотивации, с выраженным желанием самостоятельно осваивать знания и иметь возможность консуль-

¹ Видеоигры в учебной программе. Как игры используют в образовании/ [https://dtf.ru/games/189651-videoigrv-uchebnoy-programme-kak-igrv-ispolzuyut-v-obrazovanii\(09.03.2021\)](https://dtf.ru/games/189651-videoigrv-uchebnoy-programme-kak-igrv-ispolzuyut-v-obrazovanii(09.03.2021))

² Доклад Образование для сложного общества – С. 17/ // [Электронный ресурс]. URL:// https://futuref.org/educationfutures_ru // (дата обращения: 10.03.2021).

тироваться в интересующейся области с авторитетными профессионалами.¹ Однако и они имеют общие особенности с первой группой. Центениалы в принципе способны осваивать большие объемы информации и находить нестандартные и креативные решения в условиях дефицита времени, им не доставляет отрицательных эмоций форс-мажор, но задача должна быть поставлена достаточно конкретно, особенно хорошо воспринимают лаконично поданную наглядную информацию, отдают предпочтение малым формам визуализации (смайлики, иконки, картинки, схемы, передающие смысл, заменяющие слова, тексты, короткие видеоролики, важно, чтобы информация по возможности была эмоционально окрашена). Для центениалов важно внимание к саморазвитию, самосовершенствованию, разным видам творчества, для них представляет интерес получение знаний и навыков в игровой форме. В условиях мировой пандемии они быстрее и без особых затруднений приняли формы онлайн обучения.

В условиях пандемии развивались разные форматы обучения. В частности, те, что в педагогике принято называть интегрированными. Именно они интересны с точки зрения проявления еще одной стороны эстетического в образовании. Интегрированные формы обучения с позиций использования новых технологий представляют собой органическое единство онлайн и офлайн форматов в рамках одного образовательного занятия каким бы оно не являлось. Именно органическое взаимодействие данных форматов в рамках одного целого представляют собой некую аналогию сложно организованного художественного произведения ассоциируемого, например, с кинофильмом, в котором обнаруживает себя такое средство выразительности

¹ Доклад. Будущее образования – глобальная повестка с. 9–10// [Электронный ресурс]. URL:// <http://www.edustandart.ru/wp-content/uploads/2015/11/Budushhee-globalnogo-obrazovaniya.pdf/> (дата обращения: 24.08.2020).

как вертикальный монтаж с синхронным и асинхронным использованием различных элементов киноязыка. Интегрированные формы обучения сочетают офлайн и онлайн как театр сочетается действие на сцене и контрапунктную или синхронную его поддержку в киноинсталляциях, элементах мультимедиа и других цифровых видео- и аудиосредствах. Оба формата офлайн и онлайн соединяются по воле педагога как режиссер объединяет различные средства выразительности для достижения определенного воздействия на публику.

И в этом случае, так же, как и в случаях эдьютейнмента, геймификации в образовании акцентируется проблема оригинальной формы, ее яркость, выразительность, как результат творчества педагога совместно с обучающимися. Творчество стоит во главе угла педагогической деятельности. Л. С. Выготский писал, что «произведение искусства является результатом преодоления действительности художественной формой». Можно трансформировать этот постулат применительно к педагогике и сказать, что процесс обучения есть преодоление сложившихся в этой области привычных стереотипов. Эта деятельность будет результативной в случае поиска оригинальных, эмоционально заряженных форм обучения. Форма должна удивлять, быть выразительной и запоминаемой. Педагогический процесс – это своеобразное искусство, в котором присутствует и мастерство, и артистизм, и выразительная форма подачи материала.

Современные исследователи в области психологии и педагогики отмечают, что востребованными XXI века будут **креативность, эмоциональный интеллект и когнитивная гибкость**.¹ Эти характеристики могут возникать и развиваться при непосредственном взаимодействии с творчеством, художественной культурой, но не с ее упрощенно-массовидными версиями, а со сложными художественными текстами и, в первую очередь, музыкальными.² Сложные для постижения музыкаль-

¹ Черниговская, Т. В. Искусство и мозг//<https://youtu.be/9w6PlnlU8WE>

ные произведения искусства в большей степени, чем что-то другое стимулируют выработку в мозге человека новых нейронных сетей. Искусство становится важным фактором формирования наиболее запрашиваемых человеческих качеств. Вот почему необходимо возрождать интерес к такой науке как эстетика, которая в последнее время вытесняется из образовательного пространства. И наряду с эстетикой важно обращать внимание на художественно-эстетическое образование и воспитание, которые в нашем отечественном прошлом было на высоком уровне. Не тривиальность, банальность и общедоступность художественного творчества должна занимать человека, сложные для освоения и понимания произведения искусства, которые являют собой квинтэссенцию творческого процесса, когда абстрактные и эмоционально-чувственные рефлексии максимально тесно сопрягаются друг с другом. Вхождение и пребывание в этом новом мире искусства совершенно очевидно действенно влияют на креативные возможности, эмоциональный интеллект и когнитивную гибкость и педагогика не может об этом забывать, как и эстетика.

² Черниговская, Т. В. Музыка и мозг//https://youtu.be/-4p_Y6mcloQ; Черниговская, Т. В. Как музыка развивает мозг; ребенка//<https://www.youtube.com/watch?v=5oZDJtMXstM&t=85s>

IRINA KHANGELDIEVA¹

AESTHETIZATION AS A TREND IN CONTEMPORARY PEDAGOGICAL PRACTICE

By and large, the future most of all depends on the success of pedagogy.

E. Ilyenkov

The need for art is obvious. It makes it possible for a person to walk the path that has not been traveled, to experience what has not happened in the real world, it gives the experience of what has not happened. That is, art is a second life.

Yu. M. Lotman

Abstract

The article presents the position according to which, in the context of the unprecedented development of digital technologies 4.0 in modern culture, the development of the humanitarian areas of human activity related to aesthetics and pedagogy is becoming increasingly important. The author draws attention to the ripening in modern pedagogical practice of a trend towards aestheticization

¹ *Irina Khangeldieva* – Doctor of Philosophy, Professor, Lomonosov Moscow State University, Faculty of Pedagogical Education, Department of History and Philosophy of Education, Moscow, Russia.

through new approaches to the formation and development of modern education models. These in the article include edutainment, which combines educational entertainment and entertainment education, closely related to entertainment and learning in the status of adventure. Part of this trend is gamification through the use of video games in teaching that are adapted for educational practices such as *MinecraftEdu* or others designed for this purpose. Along with this, the article presents integrated forms of education, built by analogy with artistic creativity. In the conclusion, it is emphasized that in the 21st century, according to philosophers of cultural studies and neuropsychologists, artistic creativity that is difficult to understand, especially musical, stimulating the development of new cognitive connections, emotional intelligence and creative thinking, capable of producing new extraordinary ideas, will be of particular importance. In this process, training in artistic practices of a non-professional nature, aesthetics and pedagogy, and not only as a propaedeutics, will be of particular importance.

Key words

Aesthetic, aesthetics, aestheticization, expressive form, edutainment, gamification, integrated forms of learning.

At the present stage of the development of civilization and culture, discussions are being actively conducted about the future of practical pedagogy, in which two opposite points of view are voiced. One completely denies the role and significance of the phenomenon of teaching as an intermediary profession. This position belongs to M. Kaku, a famous American theoretical physicist of Japanese origin, who believes that information and digital technologies will create conditions for the complete personalization of total online learning. that the student will be able to seek advice from the first-line researchers on the problem of interest to him, there will be no exams, educational literature will be supplemented with augmented reality glasses¹. Another position belongs to our compatriot philosopher, culturologist and linguist M.N. Epstein, who is convinced that a new Renaissance awaits the humanities in the near future. In this connection, it can be assumed that pedagogy as a multidisciplinary science has very

good chances, enriched with new ideas, inventions and technologies, to become even more in demand.

It seems that the position of M. N. Epstein has more objective grounds than the position of M. Kaku. One can agree with Epstein's assessment of the situation and cite a number of points that can provide some additional justification for this point of view. In particular, this concerns the consideration of modern pedagogical practices from the point of view of the presence of an aesthetic principle in them. These include such as edutainment, gamification, the desire for visualization in a multimedia format, the use of elements of director's art in organizing the educational process, the task of developing emotional intelligence and creative thinking.

One of such striking elements of the aestheticization of the educational process in recent decades has become edutainment, which emerged in the second half of the twentieth century in the United States, and is now widely circulated in the world. There are also experiences in the application of edutainment in Russia, but this mainly concerns elementary school and non-systemic additional education.

Let us recall what is the essence of edutainment. Edutainment is an educational format that includes two components. It organically combines **educational entertainment** and **entertainment education**². The first approach emphasizes the acquisition of knowledge in an entertaining way. In the United States, this kind of cognitive experience with a pronounced emotional

¹ Kaku, M. RBC: Useless intermediary professions will die away // More information on RBC: URL: [http // https: //www.rbc.ru/own_business/19/10/2017/59e733299a7947545d948ae2/](http://https://www.rbc.ru/own_business/19/10/2017/59e733299a7947545d948ae2/) (date of access 03/09/2021); 5 theses of Michio Kaku on the education of the future // <https://zen.yandex.ru/media/id/5c1e7ea66cd9c400aabd0120/5-tezisov-mitio-kaku-ob-obrazovanii-buduscego-5d591f14a2d6ed00ac2cd.2021> (Date of access 09.03.2021). In Russian.

component is called learning through adventure. In the domestic practice of the Soviet past, such an approach was called the principle of entertaining, which was successfully implemented simultaneously in the natural sciences and the humanities.

Amusement is one of the important characteristics that should accompany productive learning. Amusement and enthusiasm emotionally saturate the educational process, fill it with aesthetic signs. Today there is a new round of interest in entertaining. As an example, we can take the work of Ilya Kolmanovsky – biologist, paleontologist, school teacher with unlimited imagination, head of the biological laboratory of the Polytechnic Museum. Entertainment education is a way of teaching in which professional information is presented in a bright, entertaining and expressive way. This approach to education is very effective. Especially at the present time, when the creative class in society has become valued in a special way. In this context, edutainment acquires a promising significance in pedagogical practices, because creativity as a powerful stimulus and tool allows one to develop not only professional competencies, but also supra-subject, «soft skills».

With regard to educational entertainment, this form is the presentation of new information, with an entertainment purpose, but with educational elements. Educational entertainment presupposes the obligatory receipt of pleasure (not only intellectual, but also aesthetic). Pleasure is more important here

² Bogdanova, E.A., Khangeldieva, I.G. Edutainment: from television format to modern social and educational practices // Culture and education in modern society: strategies for development and preservation: collection of articles. scientific. Art. by mater in the collection Culture and education in modern society: strategies for development and conservation: collection of articles. scientific. Art. by mater. all-Russian. scientific. confer. int. site, place of publication Krasnodar: Ekoinvest. S. 190–201. In Russian.

than gaining experience and knowledge, although they are not disregarded. Pleasure and a kind of rest from changing activities, learning something in the form of simple mastering, where there is no deliberate goal to master something professionally. Therefore, educational entertainment is often associated with leisure. You can do it in your free time and most often it happens outside the traditional educational space. Today these are very non-standard places of attraction: cafes, galleries, studios, museums, parks, squares, the space of which is already aestheticized in a certain way. In large Russian cities, the monopoly on educational entertainment, for the most part, belongs to the creative industries and clusters. In Moscow, these are *Artplay, Winzavod, Flacon, Red October, Strelka, Bolshevik...*

In any case, edutainment requires activity, active participation in the process of acquiring knowledge and skills, positive emotions, creative attitude and what is commonly called expressive form in aesthetics and art. The form should be attractive, decoy, bright, so that it attracts to the process of acquiring knowledge, so that the atmosphere of its receipt corresponds to the famous proverb: «happy hours do not watch» or the saying «interfere with idleness, you will not go crazy».

There is always a game aspect in edutainment; today, interest in the beginning of the game is growing significantly and it is customary to talk about the trend towards gamification in culture as a whole, and not only in education.¹ More recently, this term has been associated with the field of video games. The video game industry and its culture have become an integral part of modern life for different generations that cannot be imagined outside of gaming practices. It is important to note that video games can

¹ The future of education – a global agenda p. 9–10 // [Electronic resource]. URL: // <http://www.edustandart.ru/wp-content/uploads/2015/11/Budushhee-globalnogo-obrazovaniya.pdf/> (date accessed: 03/10/2021). In Russian.

be created on the basis of some kind of cinematic blockbusters, or become the basis for future films. If you enter into the Google search bar the query: video games based on films, then as a result you can get a list by its version. But there is also a reverse: making movies based on video games also according to Google.

Blade Runner (1997)
The Lord of the Rings: The Two Towers (2002)
Golden Eye 007 / (1997)
The Chronicles Of Riddick: Assault On Dark Athena / (2009)
Star Wars: Knights of the Old Republic / (2003)
Alien: Isolation / (2014)
Aladdin / (1993)
The Walking Dead: A Telltale Games Series / (2012)
Scarface / (2006)
Ghostbusters: The Video Game / (2009).

However, there is also a reverse: making movies based on video games using the same version of Google:

Mortal Kombat (1995)
Assassin's Creed (2016)
Tomb Raider (2018)
Silent Hill (2006)
Postal (2007)
Prince of Persia: The Sands of Time (2010)
Final Fantasy: The Spirits Within (2001)
Pokémon: Detective Pikachu (2019) and others.

From an artistic point of view, these experiments are not yet of interest, but they can potentially become aesthetically valuable under certain circumstances, which depends on many components. It is known that the first such experiments did not become artistic discoveries even in those cases when such famous and iconic Hollywood actresses as A. Jolie and M. Jovovich participated in them. But it is possible that in the future, there will be decent films based on famous video games in the modern film industry. There is no need to deny them this.

Obviously, by their very nature, video games are close to the nature of cinematography. But they have something that is not

in the cinema, and practically does not exist in the theater, except for such specific forms of it as *Theatre.Doc* or *Theatre Praktika*. The participant in the game always experiences what is happening as an act of his own action. Both the process and the outcome of the virtual game depend on him. Video games are an imitation of a situation, the practice of one's own actions and, as a result, with a positive outcome, a reward. The emergence of a situation, the search for means of solving the problem and the result: loss or gain is always accompanied by certain emotions, the spectrum of these emotions is very different, but it is these emotions that stimulate our consciousness to work in the name of overcoming circumstances and achieving goals.

The practice of video games and their technological know-how can broaden the palette of the artistic language of cinema. One of the examples of domestic cinema is T. Bekmambetov's film *Devyatayev* (2021), in which episodes of air battles were filmed inside a computer game, the main character became a part of it, real gamers played the role of other pilots. It seems that the connection between the film industry and video games will become more visible.

Nowadays, we already have experience in creating educational video games, they are used in different countries for pedagogical purposes and give a very interesting result. A few worthy examples include: *This War of Mine*, *Minecraft Education Edition*, *Assassin's Creed: Interactive Tour*, *The Oregon Trail*, *Variant Limits*, *ARTÉ* trilogy. Each of these games is worthy of a separate analysis. But in this case, it is important to outline the vector of further multidisciplinary research. The first game should be included in the school curriculum in Poland. *Minecraft* is already being used in teaching a wide variety of natural and human subjects from ancient history to chemistry and physics. The experience of using it began in 2011, the initiative belongs to Finnish teachers, it was picked up in the United States (now more than 1000 schools in different states work with it) and Canada (a study was carried out here on the effectiveness of its use), and then in the Asian

region. Since 2013, the video game *MinecraftEdu* has been used as a teaching game in 250 schools in Australia. Experts say that the choice of teachers at *MinecraftEdu* was no coincidence. It was due to the well-deserved popularity of the game, due to the ease of its development and the invariably high level of interest that the game evokes in schoolchildren. The game is used in various lessons for the development of creative, independent and critical thinking, analytical and metaskills of a multidisciplinary nature, such as cooperation, teamwork, collective and leadership decision-making, various forms of communication. If you open the game and look at its visual elements, they already evoke an aesthetic attitude through the combination of color and shape of elements that can move according to your decision to achieve the desired results. On the virtual platform of the game, schoolchildren, using the knowledge gained both in the classroom and on their own, can create their own scenarios for the development of events, embodying them in virtual reality.

MinecraftEdu has evolved from entertainment into an innovative and versatile educational tool capable of playing actively in both the natural sciences and the humanities, actively developing professional and supra-subject skills while simultaneously delivering intellectual and emotional pleasure. In Russia, such experiments remain only for enthusiasts.

For history, cultural history and, in some cases, art, the game *Assassin's Creed: Interactive Tour* can be very useful, in which the player immerses the player in Ancient Greece during the war of Athens with Sparta, or in Italy the great Leonardo, etc. it is customary to call the socio-cultural and aesthetic atmosphere of the era. Interesting from an aesthetic point of view is the video triptych *ARTÉ*. This game is essentially about art business. The player masters the tools of collecting, buying and selling works of art, elements of pricing and others, but, in addition, he studies the works of art, their history of creation, the general context of the history of culture and art of this time, the geopolitical features of the time. Each of the three video games places the

player in three different cultural and historical eras: the Renaissance, Ancient Egypt, and 19th century Paris.

The potential of video games in the educational process today is practically unlimited, but its use remains extremely limited. The reason is largely due to the fact that the teaching community for the most part has not yet mastered this tool. The holder of this practice is the younger generation, which is not yet sufficiently involved in the educational process. In other words, gamification with its pronounced aesthetic quality in Russia is at a very low level. Our playing field needs support, although it has long been known that, as E. Grosse said: «In play, seriousness is combined with joy, necessity – with freedom, objectivity – with imagery, reality – with fiction, thought – with fantasy and feeling». Everything is fair. There is an illustrative example: several Finnish students united and created a startup *TeacherGaming*, by subscription «ready to provide any educational institution with a whole ton of different games, lesson plans and other analytics...»¹

The gaming industry, the Internet, mobile communications, a variety of gadgets, Big Data, information platforms, video hosting – all these are the attributes of today, which are used without the slightest effort by the generation Z or WWW, or centennials that have already come to university audiences and are great coping with the technological gimmicks of the digital era called 4.0. This generation has two wings. One, which constantly requires attention and stimulation of motivation through a variety of edutainment, play beginning, entertaining and entertaining practices, and, as research shows, this group is still the most numerous.² The other is still much less, but it is self-organizing with a high level of motivation, with a pronounced desire

¹ Video games in the curriculum. How games are used in education // <https://dtf.ru/games/189651-videoigry-v-uchebnoy-programme-kak-igry-ispolzuyut-v-obrazovanii> In Russian.

to independently master knowledge and have the opportunity to consult in a field of interest with reputable professionals.³ However, for the whole generation Z there are common features. Centennials are able to assimilate large amounts of information and find non-standard and creative solutions in conditions of time pressure; force majeure does not give them negative emotions, but the task must be set concretely. They especially well perceive laconically presented visual information, prefer small forms of visualization (emoticons, icons, pictures, schemes that convey meaning, replace words, texts, short videos, it is important that the information is emotionally colored if possible). For centennials, self-development, self-improvement, different types of creativity are important, they are interested in gaining knowledge and skills in a playful way. In the face of a global pandemic, they quickly took on the form of online learning.

In the context of the pandemic, different learning formats have evolved. In particular, those that are usually called integrated in pedagogy. It is they who are interesting from the point of view of the manifestation of another side of the aesthetic in education. Integrated forms of education from the standpoint of using new technologies represent an organic unity of online and offline formats within the framework of one educational lesson, whatever it may be. It is the organic interaction of these formats within a single whole that is a kind of analogy of a complexly organized work of art associated, for example, with a movie, in which such a means of expressiveness as vertical editing with synchronous

² Education for a Complex Society. P. 17 // [Electronic resource]. URL: // https://futuref.org/educationfutures_ru // (date accessed: 03/10/2021). In Russian.

³ The future of education – a global agenda p. 9–10 // [Electronic resource]. URL: // <http://www.edustandart.ru/wp-content/uploads/2015/11/Budushhee-globalnogo-obrazovaniya.pdf> (date accessed: 24.08.2020). In Russian.

and asynchronous use of various elements of the cinema language reveals itself. Integrated forms of learning combine offline and online as theater combines stage action and counterpoint or synchronous support in film installations, multimedia elements and other digital video and audio media. Both formats are combined at the will of the teacher, as the director combines various means of expression to achieve a certain impact on the audience.

And in this case, just as in the cases of edutainment, gamification in education, the problem of the original form, its brightness, expressiveness is emphasized, as a result of the teacher's creativity together with the students. Creativity is at the forefront of pedagogical activity. L.S. Vygotsky wrote that «a work of art is the result of overcoming reality by an artistic form.» We can transform this postulate in relation to pedagogy and say that the learning process is overcoming the usual stereotypes that have developed in this area. This activity will be effective in the case of finding original, emotionally charged forms of education. The form should surprise, be expressive and memorable. The pedagogical process is a kind of art, in which there is mastery, artistry, and an expressive form of presenting material.

Modern researchers in the field of psychology and pedagogy note that ***creativity, emotional intelligence and cognitive flexibility*** will be in demand in the XXI century.¹ These characteristics can arise and develop in direct interaction with creativity, artistic culture, but not with its simplified mass versions, but with complex literary texts and, first of all, musical ones.² More than anything else, difficult to comprehend musical works of art stimulate the development of new neural networks in the human

¹ Chernigovskaya, T.V. Art and the brain // <https://youtu.be/9w6PlnIU8WE>
Chernigovskaya, T.V. Music and the brain // https://youtu.be/-4p_Y6mcloQ
In Russian.

² Chernigovskaya, T.V. How music develops a child's brain //<https://>

head. Art is becoming an important factor in the formation of the most requested human qualities. That is why it is necessary to revive interest in such a science as aesthetics, which has recently been ousted from the educational space. And along with aesthetics, it is important to pay attention to artistic and aesthetic practices. Not triviality, banality and general accessibility of artistic creation should occupy a person, but works of art that are difficult to master and understand, which are the quintessence of the creative process, when conceptual and emotional-sensory reflections are most closely linked to each other. Entering and staying in this new world of art has a profound effect on creativity, emotional intelligence, and cognitive flexibility. It is no coincidence that one of the most radical critics of modern education, already mentioned above, M. Kaku, claims that «whatever a person does, he should have a creative approach to everything, a vivid imagination, the ability to quickly navigate in changing circumstances and a well-developed intuition.³ Today it is difficult to imagine how the development of all these qualities is possible outside the active pedagogical process and contact with the values of artistic culture, which should be an integral part of modern education.

www.youtube.com/watch?v=5oZDJtMXstM&t=85s In Russian.

³ *Orlova, D.* Theoretical physicist Michio Kaku on the future of the education system // <https://zumim.com/fizik-teoretik-mitio-kaku-obudushhem-sistemyi-obrazovaniya.html> (date accessed: 03/10/2021).

22 – 23.11.2021

МГУ
ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА
LOMONOSOV
MOSCOW STATE
UNIVERSITY



X
ОВСЯННИКОВСКАЯ
МЕЖДУНАРОДНАЯ
ЭСТЕТИЧЕСКАЯ
КОНФЕРЕНЦИЯ

X
OVSYANNIKOV
INTERNATIONAL
AESTHETIC
CONFERENCE

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ
ПОСТСОВРЕМЕННЫХ
СОЦИО-КУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ:
ПРОБЛЕМЫ И ПАРАДИГМЫ

AESTHETIC STUDIES OF POST-MODERN
SOCIO-CULTURAL PROCESSES:
PROBLEMS AND PARADIGMS

X&∞

Aesthetica Universalis

Vol. 2. (14 – 15). 2021