

Aesthetica Universalis

Vol. 1 (9). 2020

Москва

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

2020

УДК 82-3
ББК 84-4
А23

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

Шрифты предоставлены компанией «ПараТайп»

Aesthetica Universalis
А23 Vol. 1 (9). 2020 / Aesthetica Universalis. — Москва : МГУ имени
М. В. Ломоносова, философский факультет, кафедра
эстетики, 2020. — 212 с.
ISBN 978-5-4498-6248-8

ISSN 2686—6943

УДК 82-3
ББК 84-4

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

ISBN 978-5-4498-6248-8

ISSN 2686-6943

© Aesthetica Universalis, 2020

РЕДАКЦИЯ / EDITORIAL TEAM

Международный редакционный совет / International Editorial Council

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

Редакционная коллегия / Editorial Board

Сергей Дзикевич, главный редактор /
Sergey Dzikevich, Editor-in-Chief
Евгений Кондратьев, заместитель главного редактора /
Evgeny Kondratyev, Deputy Editor-in-Chief
Елена Богатырева /
Elena Bogatyreva
Степан Ванеян /
Stepan Vaneyan
Александр Лаврентьев /
Alexander Lavrentiev
Евгений Добров, редактор-секретарь /
Evgeny Dobrov, Editorial Secretary

РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ

Дорогие читатели!

Предваряя настоящий номер, я, прежде всего хотел бы указать на его особый характер. Особенность настоящего выпуска заключается в той обстановке, в которой он готовится: мы призвали наших коллег из разных стран проявить солидарность друг с другом в условиях мировой вирусной угрозы и продемонстрировать, что эстетическое сообщество продолжает исследование обычных для него теоретических проблем.

Мы рады отметить, что помимо готовности принять участие в нашем общем начинании, обнаружилась еще одна закономерность, которую показывают полученные редакцией статьи. Авторы, без всякого координирующего запроса со стороны редакции АУ, обнаружили интерес к проблематике переосмысления фундаментальных для эстетической теории проблем заинтересованности и незаинтересованности искусства, его эпистемологической природе, основаниям эстетической герменевтики. В связи с этим авторы обнаруживают тенденции к пересмотру сходных персоналий и явлений как истории эстетики, так и истории искусства.

Как и прежде, мы ждем ваших предложений и остаемся с вами на связи по электронной почте с адресом *aestheticauniversalis@gmail.com*

С наилучшими пожеланиями,

Сергей Дзикович,
главный редактор АУ

EDITORIAL

Dear readers,

First of all let me tell you of the special character of this issue. It's concerned with the circumstances under which we are to prepare this volume. We all have faced the world-wide virus danger, and AU has decided to show solidarity of aesthetic community, its readiness to continue its usual studies in the aesthetic field. With this purpose we sent our appeal to colleagues in different countries.

We must gratefully state that we immediately received the response and articles from aestheticians from almost all regions of the world, but not only this: we also had a chance to see that in different areas of our world aesthetic community colleagues are occupied with problems that are closely correlated with one another. Shortly speaking, it's problems of interestedness and disinterestedness of art practices, epistemological nature of art, foundation of aesthetic hermeneutics. This turns attention of our authors to rethinking the same or similar persons and phenomena both in history of aesthetics and in history of art.

AU as ever is waiting news and papers from you via electronic mail at the address *aestheticauniversalis@gmail.com*

With best regards,

Sergey Dzikevich,
AU Editor-in-Chief



*Дарья Дзикевич. Врачам Уханя. Создано в Китае в марте 2020 года /
Daria Dzikevich. To Wuhan Doctors. Created in China in March, 2020.*

ТЕОРИЯ / THEORY

NOËL CARROLL¹

¹ *Noël Carroll* is a distinguished professor of philosophy at the CUNY Graduate Center, New York, N.Y., one of most often quoted authors in contemporary aesthetics and philosophy of art, also well-known for publications in theory of media, philosophy of history a member of AU International Editorial Council. Major writings: *Philosophical Problems of Classical Film Theory*. Princeton: Princeton University Press, 1988; *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press, 1988; *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990; *Theorizing The Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996; *A Philosophy of Mass Art*, New York, Oxford University Press, 1998; *Interpreting The Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998; *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. New York: Routledge, 1999; *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001; *Engaging The Moving Image*. New Haven: Yale University Press, 2003; *Comedy Incarnate: Buster Keaton, Physical Humor and Bodily Coping*. Malden: Blackwell Publishing, 2007; *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden: Blackwell Publishing, 2008; *On Criticism*. London: Routledge, 2009; *Art in Three Dimensions*. Oxford: Oxford University Press, 2010; *Narrative, Emotion, and Insight*, with John Gibson (eds). Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2011; *Living in an Artworld: Reviews and Essays on Dance, Performance, Theater, and the Fine Arts in the 1970s and 1980s*. Louisville, KY: Chicago Spectrum Press, 2012; *Humour: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2014; *Routledge Companion to Philosophy of Literature*, with John Gibson (eds). London: Routledge, 2016.

AVANT-GARDE RESISTANCE TO THE AUTONOMY OF THE FINE ARTS. THE CASE OF RUSSIAN CONSTRUCTIVISM¹

The arts of design is a subject that has been woefully neglected by philosophers of art. Nor is this neglect an accident — a mere oversight. As I will attempt to show in the first part of this presentation the reasons for this neglect lie deep within in the presuppositions of the tradition of aesthetics, especially as developed by analytic philosophers, although by other schools as well. This neglect is the result of a systematic distinction, embraced by many philosophers of art between the fine arts and *the others*. This distinction is such that it virtually ostracizes the arts of design from the purview of aestheticians.

After establishing the theoretical origin of this bias, I will then go on to sketch the challenge to this distinction launched from within the artworld itself by examining the case of Russian Constructivism which by means of the symbolic strategies of exemplification homologous association, and expression strove to dissolve the boundaries between the so-called fine arts and the rest.

Crucial to the segregation of the arts of design from the fine arts is the emergence of what Paul Oskar Kristeller called «The Modern System of the Arts.» We can call this notion of *Art* — *Art with a Capital A* as opposed to the ancient Latin notion of *ars* which pertained to any practice that required skill. In that sense, medicine, archery, navigation and design were all arts, whereas on the modern construal *the Arts with a Capital A* were originally comprised of poetry, or literature

¹ This paper is based on a lecture delivered by Professor N.Carroll in Paris and specially sent by him in the days of quarantine for this issue of the journal. So the the Editorial Board makes here and further some notes in distant coordination with the author. — AU.

broadly construed, painting, sculpture, theater, music, and dance. It is this construal that we invoke when we distinguish *Art* from science and sport. Moreover, this conception of Art becomes more and more «intuitive» in the eighteenth century after the publication by Abbé Charles Batteux of this seminal 1747 text *The Fine Arts Reduced to a Single Principle*.

This, of course, was not the first time that these arts had been listed together. Aristotle had done so in his *Poetics*. What is distinctive about the eighteenth century grouping is that *Art with a Capital A* became a fixed category, one that has since become fundamental to many of our classificatory practices from the way we organize universities to the way duties are charged by customs officials. Before the emergence of *Art with a Capital A*, different groupings of *small-a* arts were possible. Music might be grouped with mathematics. Painting pictures could be grouped with painting saddles. With the emergence of the Modern System of the Arts, it began to seem more natural to classify painting pictures with dance rather than saddle making. Indeed, the notion of a painter seemed to have primary reference to the pictorial artists rather than to house painters. But for this usage to become canonical, it required some criterion for membership in the Modern System. For Batteux and others, the principle was the imitation of the beautiful in nature.

From our perspective, this initial attempt at categorization is telling. It excludes most of the arts of design, from the category of Fine Art — i.e., Art with a Capital A — since they are not imitations of anything. It is for this reason that from the outset, architecture has had an unsteady place in the Modern System of the Arts.

The notion that something qualified as an instance of *Art with a capital A* just in case it was an imitation of the beautiful in nature was not long lived. Given the rise to ascendancy of absolute music or orchestral music, the Modern System, organized by the idea of the imitation of beautiful nature, could not accommodate the sort of art to which all the other

Arts with a Capital A in the nineteenth century were thought to aspire. Thus, a new rationale had to be found for membership in the category of the Fine Arts. Moreover, the rationale that attracted the most support was, if anything, more biased against the arts of design than that of imitation.

The rationale I have in mind, of course, is the idea that art, properly so called, is something intentionally designed with the function of supporting aesthetic experience, where the notion of aesthetic experience was modeled on the characterization of judgments of free beauty in Kant's the *Critique of Judgment*. There Kant correlates free beauty with the feeling of disinterested pleasure, where «disinterest,» in turn, is understood as a state of valuing something for its own sake or intrinsically — not for its cognitive, moral, religious, or any other sort of instrumental or practical value. The notion of pleasure here, of course, was too narrow and therefore subsequently was expanded to «experience.» Thus, the function of art was thought of in terms of the affordance or promotion of aesthetic experience.

This conception of art was captured by the phrase *l'art pour l'art* which first appears in Benjamin Constant's journal. Constant uses the slogan to summarize what he was told by a student of Schelling's — one Henry Crabbe Robinson¹ —

¹ It must be *Henry Crabb (e) Robinson* (1775–1867) — a lawyer, journalist and indefatigable diarist, who was acquainted with almost all the important figures of British and continental cultural circles. His surviving writings amount to almost one hundred volumes, from which selection was compiled and published in 1869 (see its re-edition: (*Robinson, H.R.* Diary, Reminiscences and Correspondence. 3 vols. / Ed. by Th. Sadler. Cambridge, 2011). He studied at Jena University where he became acquainted with Goethe and Schiller, and became foreign editor for *The Times*, despatching eyewitness reports on the Battle of Corunna. He travelled to Switzerland and Italy with Wordsworth, when he could meet Constant and tell him his story on how Shelling interpreted Kant's aesthetics in his Jena lectures. Robinson also used to meet William Blake, and his reminiscences on their

about Kant's aesthetics. Apparently Robinson or Constant inappropriately used the expression *l'art pour l'art* as a synonym for Kant's idea of disinterestedness. For Constant, this appears to signify that art is not useful, that it has no purpose other than to be beautiful. Art is, so to speak, for its own sake and not for the sake of anything else, like moral education, cognitive insight, edification, or any other purpose.

The view of «Art-for-Art's Sake,» sometimes stated as *l'art pur*, initially broadcast by Constant and Madam de Stael was then disseminated in Paris where it influenced the philosophy Professor Victor Cousin and the writer Theophile Gautier who both spread the doctrine even more widely. Throughout the nineteenth century, the idea of art for art's sake flourished, blossoming into the aestheticism of Walter Pater, James McNeill Whistler, and Oscar Wilde. The notion that art was intrinsically valuable rather than instrumentally valuable stacked the deck against the design arts which by definition were subservient to utilitarian purposes.

Indeed, in the view of Schopenhauer, allegedly expanding upon Kant, the very purpose of art is to liberate us from the claims of desire and, hence, utility. In the English speaking tradition, this sentiment is repeated by Clive Bell, less dramatically, by the claim that it is the function of art to provoke the aesthetic emotion in viewers where the

talks are an important source of information on this key figure of Romanticism. He attended Coleridge's public lectures, recording not only the content but his impressions from the audiences. He also took part in foundation of the *Athenaeum* club and *The University College* in London. The combination of historical anecdotes and critical appraisal of the significant persons whom he used to meet about whom he wrote makes his writings a valuable source on the culture of the 19th century. In the regime described above Robinson must have told Constant his story about Schelling's lecturing on Kant's aesthetics. As for F.Schelling he really since 1798 was a professor at Jena University. (The note is made by the journal. — AU.).

«aesthetic emotion» is just another way of saying «aesthetic experience.» For Bell, aesthetic experience is elicited by attention to the form — the so-called significant form — of the artwork. Hence, the view is called formalism. And underlying the notion of formalism is the idea that the purpose of the artwork is to promote aesthetic experience, i.e., an experience valued for itself and not for something else. But in order to achieve such an experience, attention had to be focused upon the form of the work as opposed to any possible purposes the work might serve. For attention to purposes might lead to the work's being valued for something other than the experience it afforded.

Given the essentialist bent of many philosophers, the idea that artworks are intended to foster aesthetic experience is very attractive. For by essentially separating aesthetic experience from every other sort of value, it suggests that the artwork, properly so-called, must not be trafficking in ulterior purposes, lest the experience to which it gives rise be compromised and be valued for something other than itself. That is, by defining art as something intentionally designed to afford an experience defined as distinct from everything else, the philosopher automatically, in a single stroke, essentially separates the artwork from every other practice of value creation, including those concerned with utility, such as, for our purposes, the arts of design. The arts of design do not belong to the Modern System of the arts and for that reason are not the proper objects of the philosopher of art *by definition*.

Bell, as I mentioned, was a formalist. He maintained that attention to the form of artwork is what gives rise to aesthetic experience. However, one need not be formalist in order to hold an aesthetic definition of art — i.e., a definition that characterizes something as an artwork if and only if it is primarily intended to afford an aesthetic experience, so long as you regard aesthetic experience as an ontologically distinct category, as autonomous in a way that guarantees *the*

autonomy of the artwork. Moreover, as I have already indicated, *autonomism* is perennially attractive to philosophers, such as analytic philosophers, who are invested in the search of an essential definition of art, since it yields one virtually automatically. And furthermore, for our purposes, autonomism removes the arts of design from philosophical consideration because of their essential connections to instrumental and utilitarian value.

Autonomism, in addition to seducing essentialist philosophers, was also attractive to modern artists of the sort who dedicated themselves to the exploration of the conditions of possibility of their media. Beginning perhaps with Manet artists started to interrogate the natures of the media in which they worked. Manet eschewed perspective in order to subvert the notion that a painting is a transparent mirror onto reality in favor of displaying its constructed nature. In effect, advanced artists in the modern period embarked upon reflexive critiques of their media. Impressionists and Pointillists dissolved the surface of the picture plane into daubs of paint. Cezanne reduced figures into geometric shapes only to be followed by Cubists who contracted the pictorial space further and shattered its geography. Fauvists portrayed figures in masses of color, paving the way for abstraction which then through the efforts of abstract expressionism, color field painting, and arguably minimalism attempted to isolate and exhibit the essential features of the medium, such as flatness. This endeavor, the aspiration to reflexively disclose the nature of the medium by means of the medium, achieved such prominence that influential critics like Clement Greenberg identified it as the *telos* of modern art. Indeed, this tendency in modern art appeared so commanding that it was given the label Modernism, as if it represented that which made modern art modern.

But, of course, Modernism virtually presumed the truth of autonomism. The operating assumption of Modernism is that the various art forms, like painting, have distinctive

natures to be explored in isolation from the purposes, such as religious devotion, that they may appear to serve. That is, Modernism takes it for granted that art qua art is something separate from other domains of value and, consequently, can be explored on its own terms. Art-for-art's sake becomes art-for-the sake of artistic self-consciousness. That is the goal, so to speak, of art and, perhaps needless to say, it precludes the arts of design from participation in the quest that defines art history in the modern period, ironically the very period in which the arts of design flourish, on the grounds that the arts of design pursue utilitarian ends, ends set by the specific functions of the artifacts in question.

The arts of design are *heteronomous* by their very nature. They have a purpose, typically utilitarian, that they are supposed to support in various ways. Thus, they are not Modernist art which for some, given the lack of autonomy of the objects in question, was sufficient to exclude them from the category of modern art and from serious consideration by modernist criticism.

There are, needless to say, many objections to the notion of the autonomy of art. From the point of view of philosophy, to the extent that claims of artistic autonomy rest upon something like the aesthetic definition of art, the idea of the autonomy of art appears dubious. It is flatly false that for most of its history the primary intention in creating art was to afford aesthetic experience, defined as experience valued for its own sake. Through most of history, art has been created for a variety of cultural purposes, such as ritual and religious ones. Much Christian art was produced to abet religious devotion. Such art would not have discharged its primary intention if instead of engendering awe with respect to the Lord's majesty and commitment to his worship, it promoted an experience valued for simply being aesthetically moved. The suggestion that the religious motivation behind such works was simply a pretext for affording aesthetic experience would probably strike most of the artists who produced these

works as blasphemous. Similar points can be made to promote various viewpoints such as the appreciation of the king's virtue or the revolution's righteousness.

Art, it seems reasonable to hypothesize, emerged because of its adaptive potential, such as fostering group cohesion. Autonomous art, in other words, would have been an evolutionary enigma.

Further empirical objections can be leveled at the notion of artistic autonomy. However, at the present moment, I think it is fair to conjecture that the hypothesis is in retreat. The increasing philosophical interest in everyday aesthetics reflects the ambition of many contemporary philosophers in dissolving the distinction between the fine arts and the others, notably the others previously excluded from philosophical attention because of their connection to utilitarian endeavors at variance with the claims of autonomism and their demotion to the status of crafts.

But just as resistance to autonomism has been mounting in philosophy, resistance to autonomism has been brewing far longer in the art world itself, indeed, beginning at least since the early twentieth century. This art world resistance to the claims of artistic autonomy is philosophically interesting, moreover, for at least two reasons.

First, it serves to block one kind of rejoinder that the autonomist might attempt to level at the kinds of historical, empirical counterexamples to artistic autonomism that were just invoked. That rejoinder goes like this: perhaps in the past, art was made with the primary intention of securing various heteronomous cultural purposes, but in the modern period, art properly so-called is created with the intention to afford aesthetic experience. Modern art — *our* art — in other words is autonomous, even if pre-modern and tribal art was not. However, against this rejoinder, as I will show, avant-garde art of various sorts refutes this.

A second reason to take avant-garde, art world resistance to autonomism seriously is that a closer look at some of the

ways in which that resistance was advanced may be fruitful for suggesting how philosophers might begin to approach the arts of design.

Although for many years after World War II it was fashionable to think of modern art almost exclusively in terms of the modernist avant-garde and its commitment to the reflexive critique of its conditions of possibility, this was never the complete story of modern art. For in addition to the modernist avant-garde, there was at least one other, avant-garde, which for want of an established label, we can call «the integrationist» avant-garde. As the label «integrationist» suggests, the integrationist avant-garde — or, perhaps more accurately, the integrationist avant-gardes — are committed to the explicit integration of art with other realms of culture. These avant-gardes are by design heteronymous rather than autonomous. Indeed, they are anti-autonomous.

Although we tend to identify modern art with the avant-garde and speak of it as unified, there are, as I've said, really at least two avant-gardes — the modernist and the integrationist, where the modernist tendency regards art as separate from, broadly speaking, life whereas the integrationist aspires to breach the gap between art and life. Moreover, the integrationist approach itself comes in at least two versions in terms of the direction from which they approach the boundary between art and life. One version, in a manner of speaking, launches its attack of the boundary from the direction of life in order to level the distinction between art and life. Call these avant-gardists Levellers. A patron saint of the Levellers was John Cage who, in his 4'33», aspired to deconstruct the distinction between music and everyday noise. Marcel Duchamp's readymades also constitute an important contribution to Leveller wing of the integrationist avant-garde. Metaphorically, the Levellers attempt to move the everyday across the boundary between art and life until the boundary between them disappears.

Examples of this project can also be found in the choreography of the Judson Dance Theater in the early nineteen sixties in New York City. For instance, in Steve Paxton's *Satisfyin' Lover*, sixteen people, some trained dancers, some not, some old, some young, some in between and a mix of races and genders walk back and forth across the stage at an everyday cadence. In the spirit of John Cage, the point here is to get the viewer to attend to ordinary movement with the heightened attention we would lavish upon a traditional dance performance, thus erasing the putatively hierarchical distinction between ordinary walking and dance.

Similarly, in Yvonne Rainer's *We Shall Run* twelve participants jogged about to Berlioz's *Requiem* for seven minutes again invading the realm of theater dance from that of everyday movement for the purpose of evaporating the distinction.

Perhaps the most extensive example of the Leveling tendency is the international movement of Fluxus where making a sandwich could become the stuff of a performance. Figuratively speaking, the aim of the Levellers is for the everyday to swallow art.

Alternatively, there are those integrationists whom we might call *Transformatists*. Transformatists challenge the boundary between art and life by aspiring to bring art to the everyday — that is to extend the reach of art into the everyday by modifying everyday objects and processes so that they transcend the boundary between art and life in a way that transforms certain types of everyday objects and processes into artworks. Here I have in mind movements like the Bauhaus and Russian Constructivism. Whereas the Leveller wing of the integrationist avant-garde attempts to swallow the realm of art wholesale into the category of the everyday, the Transformer wing of the integrationist avant-garde aims to bite off bits of everyday life, turning them into art. The Transformatists are particularly relevant to resisting autonomism, since many of the kinds of objects they aspire

to transform are utilitarian in nature, while still having a compelling claim to art status. To substantiate this, let me now turn to a discussion of constructivism.

The seeds of Russian Constructivism were sowed before the beginning of the First World War, but they bloomed most fully in the earliest period of the Soviet regime in the aftermath of the revolution and civil war. Constructivist thinking converged with Marxist thinking across many dimensions. Adapting Marx's view of philosophy, they asserted «artists in varying ways have merely depicted the world but their task is to change it.» In order to carry out this program, they rejected the distinction between applied and pure art. They not only made posters and movies in the service of the Soviet state's attempts to transform Russian society. They also employed their artistry to aspects of everyday life, including interior decoration, clothing, and even dishes.

Their view of art, like that of most Marxists, was explicitly anti-autonomist. They regarded art as embedded in social life, but they did not think of it as merely mirroring social reality, but, also possibly as an agent for change. They thought of themselves as modernizers — that is, as representatives of what was modern. Thus they styled themselves as scientists or engineers or industrial workers. The label «constructivist» was meant to strike an alliance with the technician whose machines were assembled together from parts. For example, the sculptor Naum Gabo¹ said:

¹ *Naum Gabo* (1890, Russia — 1977, USA) was one of key persons of Russian Avant-garde and a very prominent person in international art of Modernism. In early 1920s he moved to Germany from Soviet Russia. In Germany he joined Bauhaus here was teaching together with Wassily Kandinsky until the Nazy closed the institution. He escaped firstly as well as Wassily Kandinsky to France, but then — instead of him ho died there in 1944 — Naum Gabo moved to Great Britain in 1935. There he lived and worked during pre-war time and during WWII, and made serious influence on modern sculpture of Britain, for instance in the face of Barbara

We all called ourselves constructors.... Instead of carving or molding a sculpture of one piece we built it up into space.... That is, the constructivist sculptor mimics the form of industrial production — i.e., he/she «acts out» the piece by piece assemblage of the product, building it into space in opposition to the traditional sculptor who carves an already existing, single piece of stone or wood that already occupies its own space.

Indeed, much of their art was designed to recall the look of machines or of artifacts, like railroad bridges, that were made from industrial products. Paralleling the Futurists, their art was meant to celebrate the onset of modern life, not only to herald it, but to hasten its realization. They employed modern industrial materials like steel and glass as emblems of the emerging technological future which they not only welcomed, but to which they believed they were contributing. Boris Arvatov², for instance, maintained that

Hepworth. His activity in British period as highly evaluated: he as was a Knight of the British Empire Order, a honorary doctor of the Royal College of Arts in London. In 1946 he moved to the USA where modern art seemed to concentrate. He got the US citizenship in 1952 and played a serious role in American art of Modernist period. Because of his active and long life in the circumstances of Western culture he is known much better than other characters of Russian Constructivism, especially those who stood in 1920s in Russia and soon appeared under ideological pressure and often — real political repressions — of Stalin's regime. He visited USSR in 1961, soon after the end of that regime. See on his life and ideas: *Bowlit, J. E.* Russian Art of the Avant-garde: Theory and Criticism, 1902—1934. N.Y.,1976; *Hammer, M., Lodder, Chr.* Constructing Modernity: the Art & Career of Naum Gabo. New Haven, 2000. (The note is made by the journal. — AU)

² *Boris Arvatov* (1896 — 1940) — Soviet art critic, one of the founders, ideologists and active participants in the Left Front of the Arts (LEF), who developed the theory of «production art». See: *Arvatov, B.* Art and Production / Transl. Sh. Avagyan / Eds. J.Roberts, A.Penzin. L., 2017. (The reference is made by the journal — AU).

...constructivism, in bringing the artist and engineer closer, is one of the most characteristic manifestations of the historical process that is making the intelligentsia the direct leader of society, and, in particular, is changing it on a mass scale into a technological intelligentsia.“ Soviet artists believed or, at least, hoped that „constructive-creative works... are transforming the very face of our life... in their search for new forms for a new way of life.

Modeling himself/herself on the scientist and the engineer, the Constructivist forged a self-image in explicit contrast to the Romantic. As El Lissitzky affirmed, constructivism represented the «Repudiation of art as a mere emotional, individual, romantically-isolated matter.» Instead of suffering in a bohemian garret, Osip Brik urged «Go to the factory, this is the only task for artists.» There, in the factory, Alexey Toporkov¹ urged «let us glance afresh at the new

¹ *Alexey Toporkov* (1882 -1934) — Russian and Soviet philosopher, art theorist, cultural commentator and critic. He had a long and extremely tortuous path of philosophical and life-metamorphoses, part of which was his book the theory of constructivism. He graduated from the historical-philological faculty of Moscow University in 1906 and was retained at the University to prepare for a professorship, which was very high estimate of his abilities. In the years of study for the essay *The Influence of Leibniz, Especially His «Nouveaux essais» on Kant's Theory of Knowledge* (1905) he was awarded with the Gold Medal by the University. Having received the diploma with the highest degree he was sent for a semester fellowship to Heidelberg University. After returning from Germany to Moscow he joined artistic and philosophical communities which were inspired by modernist ideas of European countries. These groups were concentrated around the prominent publishing house of that time called *Musaget* (where such great poets as A. Blok used to publish their poems) and intellectual journals as *Logos*, *Works and Days* (*Trudy i Dni*) and some others. At the University under the direction of Professor L.M.Lopatin, a very well-known Russian philosopher of those days, he started preparation his doctoral thesis but he was to leave the University because of the conflict with Lopatin. The conflict happened in one of above mentioned communities in connection with I.A.Ilyn's report on the

aesthetic object, the machine, with the eye of a technician, the professional, the designer. Let us attempt to define aesthetic form in connection with technological form.» However, by urging a connection between aesthetic form and technological form, Toporkov was not urging artists to turn in their union cards and become inventors. Rather he is calling

philosophy of Fichte (I.A.Ilyin later turned a widely-known Russian philosopher in German wing of Russian emigration, with very extreme political views of totalitarian orientation, pro-German during WWII). Toporkov strongly and very ironically criticized Ilyin's report, this criticism Lopatin, who was attending at the debates, couldn't stand because his own ideas. As the result Toporkov – really gifted person – to the 1917 Revolution published only one book called *The Idea of the Slavic Renaissance* (Moscow, 1915) inspired by anti-German public intentions of Russian public opinions during WWI. His biographical details in the years of Revolution and Civil War are not documented but when the Civil War was over he started active publications in intellectual journals of those days. Together with the famous poet Sergey Yesenin, with whom he appeared to have similar views on art that time he published an article in the first issue of *The Hotel for Travellers to the Beautiful* (1922) and then in the second issue of the journal under the nickname *Yugurta* he placed a theoretical article *Poetry and Literature*. Also later he published papers under nicknames of *A.T.*, *Zvenigorodtsev*, *Zmiev*, *Nemov*, *Ophis*. In 1924, together with Yesenin he was actively involved in the creation of a society called *The Modern Russia*. Then his interests and activities unexpectedly changed: he became the head of the «dialectical circle» at the Military Academy of the Red Army commanding staff, consistently publishes the work *The Method of Military Thought»* (1927), «Elements of Dialectical logics» (1927,1928), «Technical Life and Contemporary Art» (1928, quotation mentioned in the text refers to this edition), «How to Turn Cultural» (1929) and makes a suddenly rapid administrative career: in the early 1930s he became the chief of the Philosophical Department of the Publishing House of Social and Economic Literature. In 1932 he published the Spinoza's *Ethics*, with its introduction and 31 December of the same year he was arrested. On February, 1933 he was extrajudicially sentenced to 10 years of being prisoned in labor camps. There he died. Rehabilitated in the late 1950s. (The reference is made by the journal – *AU*).

for the uniting of the creative or, as we would say, the artistic and the utilitarian outlook as exemplified in Tatlin's model for the *Monument of the Third International*.

Admittedly, the constructivists came nowhere near realizing their utopian aims. They were never given the full support that they desired from the government and by 1929 they were being denounced by VOPRA¹ — The All Russia Union of Proletarian Architects. Nevertheless, some of their attempts at marrying art with practical or utilitarian concerns are worth consideration by the philosopher who has been liberated from autonomism and who is interested in how to think about arts beyond the fine arts, as traditionally construed, such as the arts of design.

Of course, much of the work of the constructivists were not practical but symbolic, intended to valorize modernity by means of objects like Alexander Rodchenko's² 1921 *Construction* an abstract, non-represental, ovalular weblike structure whose piece-piece construction recalled a factory produced object, while its aluminum painted plywood suggested industrial materials.

However, there are also many notable cases where the constructivists attempted to marry art and the practical.

In 1923, Varvara Stepanova and Lyubov Popova were invited by the First State Textile Print Factory to produce designs for fabrics, including clothing. According

¹ Abbrevature from the Russian title. (The note is made by the journal. — AU).

² *Alexander Rodchenko* (1891–1956) is one of the key persons of Soviet constructivism and of Russian avant-garde in general. See on Alexander Rodchenko's ideas and practices: *Rodchenko, A. Experiments for the Future: Diaries, Essays, Letters and other Writings*. The Museum of Modern Art. [Catalogue] New York, 2005; *Alexander Rodchenko. Photography 1924–1954 / Text by Alexander Lavrentiev*. Köln, 1995; *Alexander Rodchenko. Photography is an Art / Author and compiler Alexander Lavrentiev*. Moscow, 2006. (This reference is made by the journal. — AU).

to Stepanova, they fought «against naturalistic design in favor of the geometricization of form.» Rather than producing decorative designs recalling images from the countryside of streams and flowers, they created geometric, hard edged patterns, repeating straight lines of various degrees of thickness, interrupted by hemispheres, the very shapes — by association — calling to mind mathematical rigor and, therefore, modernity. Likewise, Rodchenko's 1922 clothing design for an Industrial Worker is a pair of overalls drawn with a straight-rule with squarish pockets and bands of black accents that looks more like a boxy jump-suit than a typical 1920s worker's garb. The iconography of the future and, *at least*, the image of science is meant to beckon the emergence of the new, needless to say, modern man, while Rodchenko's willingness to take on such a practical task signals the embrace of an anti-autonomist conception of the artist more in line with the premodern artist who was as ready to design a suit of armor as to carve sculptures than the modern artist with his putative commitment to non-utilitarian and even anti-utilitarian art.

If Rodchenko's attempt at fashion design seems more like affixing futuristic flags or decals to garments without contributing to their function directly, Rodchenko's 1925 Model for a Worker's Club pragmatically fuses the geometric imagery of technological modernity with the multiple purposes a workers club, was expected to serve.

As Christine Lodder¹ in *Art into Life*², describes it:

¹ *Christina Lodder* is Honorary Professor at University of Kent, School of Arts, one the leading specialists in Russian Modernism, especially Constructivism, outside Russia. Main Publications: *Lodder, Ch. Russian Constructivism*. (1983); *Hammer, M., Lodder, Ch. Gabo on Gabo: Texts and Interviews*. (2000); *Hammer, M., Lodder, Ch. Constructing Modernity: The Art and Career of Naum Gabo*. (2000); *Lodder, Ch. Exporting the Revolution in Art Education: The Moscow Vkhutemas and the German Bauhaus* // *Burini, S. ed. Translations and Dialogues: The Reception of Russian Art Abroad*. P. 115—128. (2019); *Lodder,*

The components of Rodchenko's design were intended to cater for every aspect of club life, and so included chairs, reading tables, cabinets for exhibiting books and journals, storage space for current literature, display windows for posters, maps and newspapers and a Lenin corner.

Moreover, Rodchenko met these needs by constructing ingenious devices that could serve multiple functions such as an apparatus that «compressed into a box, but when needed folded out to incorporate a film screen, a tribune for political and educational speakers, a bench and a display board.» Likewise the largest object in the room, the reading table, could be used in various ways. Each side of the table were on hinges such that they could be lowered or sloped for easy reading or raised for storage or meals. Many of the objects in the room were adaptable to various purposes and, like the chairs at the workers table, were movable allowing the room to be reconfigured as needed. Thus, the room exuded an aura of economy, efficiency, and adaptability that expresses a pragmatic mentality suited to the ideal of the practical modern worker. Its very multi-realizable utility itself exemplified the species of modernity to which the constructivists aspired.

Similarly, constructivists devised various, multi-purpose, convertible kiosks such as Gustav Klucis' *Propaganda Stand*,

Chr. Russian Futurist Art // Berghaus, G. ed. Handbook of International Futurism. P. 798—823. (2019); *Lodder, Ch.* From the Plane into Space: Kazimir Malevich's Suprematist Architecture // Filevska, T. ed. Kazimir Malevich: Kyivskii Aspekt. P. 231—253. (2019).; *Lodder, Chr.* Conflicting Approaches to Creativity? Suprematism and Constructivism // *Lodder, C.* ed. Celebrating Suprematism: New Approaches to the Art of Kazimir Malevich. P. 259—288. (2008). (This note is made by the journal. — AU).

² *Lodder, Ch.* The Sources and ideals of Constructivism in Soviet Architecture // *Art into life: Russian Constructivism, 1914—1932 / Introduction by Richard Andrews and Milena Kalinovska* Seattle: Henry Art Gallery, University of Washington; New York: Rizzoli, 1990. (This note is made by the journal. — AU).

Screen and Loud speaker Platform which could also exhibit books, pamphlets and posters as well as a speaker elevated by a device that framed him in front of the movie screen. These kiosks not only displayed the most up-to-date communication mechanisms, like film, but like a Swiss Army Knife, packed a diverse number of resources for political messaging in a compact, movable entity. In this way, their mode of embodiment expressed the technologically informed worldview the kiosk broadcast by means of movies, posters, and amplified speakers.

The constructivists aimed to unite art and utility, thereby transforming utilitarian production into art and defying the autonomist urge to keep them categorically apart in a way that had placed the arts of design beyond the pale.

One way in which the constructivists approached this goal was to create works that affirmed utility by, in effect, celebrating the materials and miming the techniques of industrial technology — that is, by making artworks out of modern materials like steel or by imitating the piece-by-piece products of industrial construction. In effect, these strategies worked by means of *exemplification* combined with *associative homologies*. That is, in the first instance, these works exemplified modern materials and techniques by being examples of them — examples of industrial metals and or processes of industrial assemblage. But, by making sculptures and pictures in this way — that is, in opposition to standing practices — they activated a chain of contrasts with thematic significance. The metal or metal-like sculpture contrasted to carved sculpture and photomontage contrasted to easel painting as productive art contrasted to imitative or reproductive art, as modern technology contrasted to tradition, as the affirmation of utilitarian means contrasted to artistic purity, and as pragmatism contrasted to disinterested contemplation. That is, once the constructivist artifact entered art history, it engaged in conversation with its antecedents, repudiating certain

of their practices and the associations attached to those practices in a way that summoned up a set of contrary associations or meanings germane to or expressive of themselves.

Likewise by designing fabrics such as dresses with geometric forms, the constructivist not only exemplified geometric shapes, but invoked a contrast with the previous use of nature imagery, like flowers, on women's apparel, thereby mobilizing the homologies that flowers are to geometry as the natural is to the scientific as the given is to the technologically transformable. Thus, in this way, the seemingly simple exemplification of geometric shapes can function as a heraldic sign or insignia of a set of commitments calling for social change that is pragmatically and technologically informed. In its historical context the geometric shapes are symbols, through a series of discursive homologies, of the union of art, science, and utility.

Because so much of constructivist art was involved with communication, its medium was part of its message. While movies like Vertov's *Man with a Movie Camera* and Eisenstein's *The General Line* overtly celebrate and thereby perform the social function of advocating, among other things, the industrialization of Russia, the fact that they are *examples* of a recent technological invention and that they employ the «montage» style — that claimed to emulate piece-by-piece technique of industrial construction — make them examples of the very thing they are calling for: technological modernity.

The same point can be made of the many photomontages and posters designed to advance various social projects — their fragmented picture plane, acknowledges their constructed nature, thus signaling, at the level of *form*, their commitment to affirmative social transformation. With respect to social advocacy, the form of the constructivist message itself typically reinforced the theme inasmuch as its assertive emphasis on the constructed aspect of artifact fit neatly with the exhortation for social reconstruction.

Similarly in projects like Rodchenko's Worker's Club the function and the form dovetail expressively. The Club is intended to serve the diverse activities of the modern worker. So it is designed to be flexible, with objects that can be converted for different tasks and moved about, in contrast to that previous center for communal activity, the church, with its hierarchically fixed positions. Seen this way, the Worker's Club is not only pragmatic, but non-hieratic as well as efficient and economical in a way that stamps it as on the side of modernity. That is, Rodchenko's Worker's Club's very organization expresses its ideology that is further enhanced by its geometrical look, which for the constructivists underscores a commitment to rationality and science, thus pitting themselves against romanticism, on the one hand, and, on the other hand, against the sort of view of the autonomy of art that would cleave art from science, technology and utility.

In summation then, I began by explaining the philosophical neglect of the arts of design by attributing it to the entrenched view of the autonomy of art which is, I contend, deeply attractive to philosophers of art of an essentialist bent. I offered some historical considerations to motivate skepticism about autonomism in a way that would support philosophical attention to the design arts.

I then noted a possible rejoinder to my dismissal of autonomism as an account of art through the ages. This involved the claim that even if autonomism was not a universal theory of art, it was an accurate characterization of the serious art of our time — i.e., modern art — understood in terms of the so-called Modernist avant-garde.

I then disputed this by noting that Modernism does not provide us with a complete view of modern art, since there is at least one other prominent avant-garde which I have labeled *Integrationist* which itself has two variants: the Levellers of which Fluxus is a premier example and *The Transformers* of which Russian constructivism is a well-known instance.

I then explored the case of Russian Constructivism at greater length for three reasons:

1. It stands as a counterexample to the general notion of artistic autonomy. Its claim to art status is supported by not only its general recognition as such by art historians, but also its relation to the evolution of art history and its particular use of symbolic modes of exemplification, homologous association, and expression. Given this, it would appear to place the burden of proof on anyone, such as the autonomist, who would wish to deny its status as art.

2. It also stands as a counterexample to the narrow claim that modern art — our art — the art of our times — is autonomous for the reasons already stated in (1). Thus, the case of Russian Constructivism's resistance to autonomism, among others, provides the philosopher of art with a warrant to expand her purview to include the arts of design, arts with a utilitarian or instrumental function.

3. But how will the philosopher of art proceed? This leads to my third reason for discussing Russian Constructivism, namely because it begins to alert us about where to look for the artistic contribution in the arts of design. Specifically, it directs our attention to symbolic formations such as exemplification, homologous association, and expression. This is not to say these are the only relevant symbolic formations, nor that the philosopher of art should only concern herself with symbolic formations.

But it is a start.



*Наум Габо /
Naum Gabo*



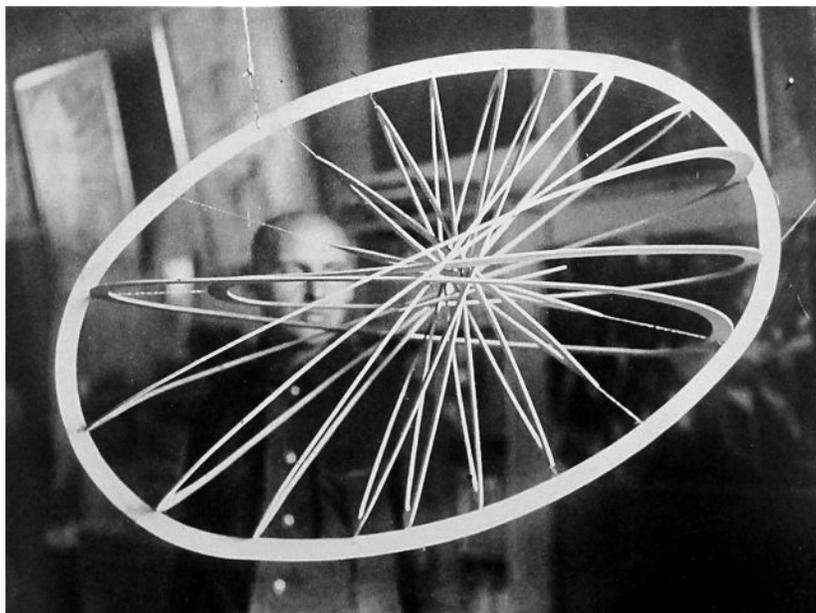
*Alexander Rodchenko /
Александр Родченко*



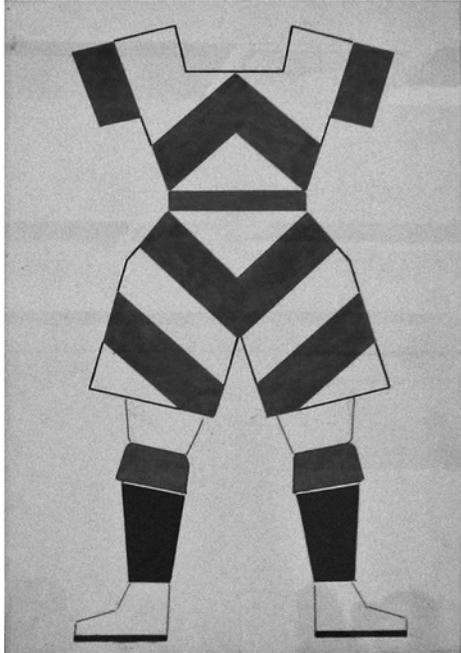
*Varvara Stepanova /
Варвара Степанова*



*Lyubov Popova /
Любовь Попова*



Alexander Rodchenko. 1921. The Oval Hanging Space Construction / Александр Родченко. 1921. Овальная подвесная пространственная конструкция



*Fabric and clothing design by Varvara Stepanova and Lyubov Popova / Дизайн
ткани и одежды Варвары Степановой и Любови Поповой*

НОЭЛЬ КЭРРОЛЛ¹

¹ *Ноэль Кэрролл* — заслуженный профессор университета штата Нью-Йорк (SUNY, Graduate Center), США, один из наиболее цитируемых авторов в современной эстетике и философии искусства, также автор широко известных работ по теории медиа и философии истории. Член международного редакционного совета AU. Крупнейшие публикации: *Philosophical Problems of Classical Film Theory*. Princeton: Princeton University Press, 1988; *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press, 1988; *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990; *Theorizing The Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996; *A Philosophy of Mass Art*, New York, Oxford University Press, 1998; *Interpreting The Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998; *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. New York: Routledge, 1999; *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001; *Engaging The Moving Image*. New Haven: Yale University Press, 2003; *Comedy Incarnate: Buster Keaton, Physical Humor and Bodily Coping*. Malden: Blackwell Publishing, 2007; *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden: Blackwell Publishing, 2008; *On Criticism*. London: Routledge, 2009; *Art in Three Dimensions*. Oxford: Oxford University Press, 2010; *Narrative, Emotion, and Insight*, with John Gibson (eds). Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2011; *Living in an Artworld: Reviews and Essays on Dance, Performance, Theater, and the Fine Arts in the 1970s and 1980s*. Louisville, KY: Chicago Spectrum Press, 2012; *Humour: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2014; *Routledge Companion to Philosophy of Literature*, with John Gibson (eds). London: Routledge, 2016.

АВАНГАРДНОЕ СОПРОТИВЛЕНИЕ АВТОНОМИИ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ. СЛУЧАЙ РОССИЙСКОГО КОНСТРУКТИВИЗМА

Перевод с английского Сергея Дзикевича¹

Искусство дизайна — это предмет, которым философы искусства пренебрегали. Это пренебрежение также не является случайностью, простым упущением. Как я попытаюсь показать в первой части этого сообщения, причины такого пренебрежения лежат глубоко в предрассудках эстетической традиции, особенно разработанной философами аналитического направления, хотя и другими школами. Это пренебрежение является результатом систематического различения, проводимого многими философами искусства между изящными искусствами и *другими*. Это различие таково, что оно по умолчанию исключает искусство дизайна из сферы компетенции эстетиков.

После установления теоретического происхождения этого уклонения я продолжу рассуждение тем, что обрисую вызов этому различению, исходящему из самого искусства, рассматривая случай русского конструктивизма, который посредством символических стратегий экземплификации гомологической ассоциации и выразительности стремился к разрушить границы между так называемыми изящными искусствами и остальными.

Крайне важным для отделения искусства дизайна от изобразительного искусства является появление того, что Пауль Оскар Кристеллер² назвал «Современная систе-

¹ Сергей Дзикевич — главный редактор АУ.

² Пауль Оскар Кристеллер (1905—1999) — американский историк и философ, родившийся и получивший образование в Германии.

ма искусств». Мы можем считать это понятие *Искусства* — *Искусства большой буквы «И»* — противоположным древнему латинскому понятию *ars*, которое относилось к любой практике, требующей навыка. В этом смысле медицина, стрельба из лука, навигация и дизайн — все это искусства, тогда как в современном понимании *Искусство с большой буквы «И»* изначально предполагало поэзию, или литературы в широком смысле, живопись, скульптуру, театр, музыку и танец. Именно эту конструкцию мы используем, когда отличаем искусство от науки и спорта. Более того, эта концепция Искусства становится все более и более «интуитив-

Происходит из богатой еврейской семьи. Вынужден был эмигрировать от власти нацистов сначала в Италию, а после принятия там расовых законов — в США. Внесший важный вклад в научные исследования Ренессанса как самостоятельной своеобразной эпохи, положившей начало Новому времени. Исследовал в своих работах также многие явления культуры Ренессанса и Нового времени, важные для понимания эстетической проблематики. Professor Emeritus Колумбийского университета в области философии. Основные публикации: *Der Begriff der Seele in der Ethik des Plotin*. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1929; *The Renaissance Philosophy of Man*. Chicago: The University of Chicago Press, 1950; *The Modern System of the Arts // Journal of the History of Ideas*, 12, 1951, p. 13, 17—46 496—527; репринт: 1965 and 1980; новое издание: 1990; *The Classics and Renaissance Thought*. Cambridge: Harvard University Press, 1955; *Studies in Renaissance Thought and Letters*, vol. I — IV, Rome: Edizioni di Storia e Letteratura, 1956—1996; *Iter Italicum. A Finding List of Uncatalogued or Incompletely Catalogued Humanistic Manuscripts of the Renaissance in Italian and Other Libraries*, 7 vol., London: The Warburg Institute, 1963—1997; *Eight Philosophers of the Italian Renaissance*. Stanford: Stanford University Press, 1964; *Die Philosophie des Marsilio Ficino*. Frankfurt: Klostermann, 1972. *Humanismus und Renaissance*. 2 vol., Munich: Fink, 1974—1976; *Renaissance Thought and Its Sources*. New York: Columbia University Press, 1979; *Die Ideen als Gedanken der menschlichen und göttlichen Vernunft*. Heidelberg: Winter, 1989. (Примечание переводчика. — *С.Д.*)

ной» в восемнадцатом веке после публикации аббатом Шарлем Баттё в 1747 году фундаментального текста «Изящные искусства, сведенные к единому принципу».¹

Это, конечно, не первый раз, когда эти искусства были перечислены вместе. Аристотель сделал это в своей «Поэтике». Отличительной особенностью группировки восемнадцатого века является то, что *Искусство с заглавной буквы «И»* стало фиксированной категорией, которая с тех пор стала фундаментальной для многих наших классификационных практик, начиная с того, как мы организуем университеты, заканчивая тем, как должностные лица взимают пошлины. До появления Искусства с большой буквы «И», были возможны различные группы искусств с *малой буквы «и»*. Музыка могла быть сгруппирована с математикой. Живописное изображение на картине могло быть сгруппировано с живописным изображением на седле. С появлением Современной Системы Искусств стало казаться более естественным соединять при классификации создание картин с танцем, а не с изготовлением седла. Действительно, понятие живописца, казалось имевшим главное отношение к мастерам изображений, а не мастерам покраски стен. Но для того, чтобы это использование стало каноническим, требовался некоторый критерий членства в Современной Системе. Для Баттё и других принципиальной была имитация прекрасного в природе.

С нашей точки зрения, эта первоначальная попытка категоризации является показательной. Она исключает большинство искусств дизайна из категории «Изящное искусство» — то есть «Искусство с большой буквы» — по-

¹ На русский язык был переведен небольшой фрагмент, см.: Баттё, Ш. *Изящные искусства, сведенные к единому принципу* // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. М., 1964. С. 383—384. (Примечание переводчика. — С.Д.).

сколько они не являются имитацией чего-либо. Именно по этой причине архитектура с самого начала занимала неустойчивое место в Современной Системе Искусств.

Представление о том, что что-то квалифицируется как образец *Искусства с большой буквы*, только в том случае, если оно представляет собой имитацию прекрасного в природе, не прижилось надолго. Со времени возникновения абсолютной музыки, или оркестровой музыки, Современная Система, организованная идеей подражания прекрасной природе, не могла приспособиться к тому типу искусства, к которому, как предполагалось, должны были стремиться все другие Искусства с большой буквы в XIX веке. Таким образом, необходимо найти новое обоснование для членства в категории Изящных Искусств. Более того, способ мышления, который стал наиболее признанным, было, если мы хотим сформулировать это точно, был более неблагосклонен к искусствам дизайна, нежели к искусству подражания.

Способ мышления, который я имею в виду, конечно же, основан на идее о том, что искусство, в строгом смысле слова, является тем, что специально создано с функцией поддержки эстетического опыта, при этом понятие эстетического опыта моделировалось на основании характеристики суждений о свободной красоте в «Критике способности суждения» Канта. Там Кант соотносит свободную красоту с чувством незаинтересованного удовольствия, где «незаинтересованность», в свою очередь, понимается как оценка как самодостаточного, или по существу дела — оценивание не в свете познавательной, моральной, религиозной, или какого-либо иной инструментальной или практической применимости. Понятие удовольствия здесь, конечно, было слишком узким и поэтому впоследствии было расширено до «опыта». Таким образом, функция искусства рассматривалась в параметрах возможности или продолжения эстетического опыта.

Эта концепция искусства была зафиксирована фразой «*l'art art for l'art*», впервые появляется в дневниках Бенжамена Констан.¹ Констан использует это выражение, чтобы, суммировать то, что ему об эстетике Канта рассказал студент Шеллинга — Генри Крэбб Робинсон.² По-видимо-

¹ Бенжамен Констан (*Анри-Бенжамён Констан де Ребек, Henri-Benjamin Constant de Rebecque, 1767—1830*) — французско-швейцарский писатель, публицист, политический деятель времён Французской революции, бонапартизма и Реставрации, один из крупнейших представителей французского романтизма. Родился в семье гугенотов. Получил первоначальное образование у частных учителей, в 1782—1783 г. учился в Университете Эрлангена (Бавария), затем (до 1785) в Эдинбургском университете. Впервые прибыл в Париж в мае 1785. Здесь познакомился с Жерменой де Сталь, за которой последовал после Революции в эмиграцию в Женеву и стал ее гражданским мужем. В это время, с 1803 г. вёл дневники, в которых отражал важные мысли, в том числе касающиеся концепции художественного творчества, которым всегда интересовался и в которое внес значительный вклад. Первое своё литературное сочинение, героическую эпопею «Рыцари», он написал в двенадцатилетнем возрасте. Затем им была выполнена вольная версия драма Шиллера «Валленштейн». Международную известность Констану принес автобиографический роман «Адольф», написанный в 1806 году в Женеве и опубликованный в 1816 году, в который вошли многие идеи, ранее сформулированные в его дневниках). Роман был высоко оценен многими современниками, оказал значительное влияние на концептуальные позиции романтического движения. В России роман был очень высоко оценен А.С.Пушкиным. (Примечание переводчика — С.Д.).

² Генри Крэбб Робинсон (*Henry Crabb Robinson, 1775—1867*) был юристом, журналистом и неутомимым автор дневника, Робинсон был знаком почти со всеми важными фигурами в английских и континентальных культурных кругах. Его сохранившиеся сочинения насчитывают почти сто томов, из которых был составлен и напечатан сборник в 1869 году (переиздание: *Robinson, H.R. Diary, Reminiscences and Correspondence. 3 vols. / Ed. by Th. Sadler. Cambridge, 2011*). Учился в Йенском университете, где познакомился с Гете и Шиллером, и стал иностранным редактором «Таймс», отправляя отчеты очевидцев

му, Робинсон или Констан неправильно использовали выражение «*l'art pour l'art*» как синоним идеи Канта о незаинтересованности. Для Констан это, как представляется, означает, что искусство бесполезно, что у него нет никакой цели, кроме как быть прекрасным. Искусство, так сказать, существует само для себя, а не ради чего-то еще, например, нравственного воспитания, познавательного достижения, назидания или какой-либо другой цели.

Точка зрения «Искусство ради искусства», иногда называемая «*l'art pur*» («чистое искусство» — С.Д.), первоначально транслировавшаяся Константином и мадам де Сталь, была затем распространена в Париже, где она повлияла на профессора философии Виктора Кузена и писателя Теофиля Готье, которые оба распространили эту доктрину еще шире. В течение девятнадцатого века идея искусства ради искусства процветала, дав плоды в эстетизме Уолтера Пэйтера, Джеймса Макнила Уистлера и Оскара Уайльда. Представление о том, что искусство ценно само по себе в большей, чем инструментально, создавало расклад не в пользу дизайнерских искусств, которые по определению подчинялись утилитарным целям.

о битве при Корунне. Он путешествовал по Швейцарии и Италии с Вордсвортом, когда и мог встретиться с Константином. Среди прочего Робинсон оставил воспоминания об Уильяме Блейке, которые являются важным источником информации об этом знаковом для романтического движения деятеле. Он посещал публичные лекции Кольриджа, записывая не только их содержание, но и мнения о различных участниках. Робинсон принял деятельное участие в создании клуба *Athenaeum* и Университетского колледжа в Лондоне. Сочетание стиля исторического анекдота и критической оценки знаменитостей, о которых он пишет, делает дневники ценным источником для культуры девятнадцатого века. Видимо, в этом режиме он повествовал Констану об истолковании эстетики Канта Шеллингом. Что касается самого Шеллинга, то он действительно был профессором Йенского университета с 1798 года. (Примечание переводчика. — С.Д.).

Действительно, по мнению Шопенгауэра, предположительно расширяющего идеи Канта, сама цель искусства состоит в том, чтобы освободить нас от требований желания и, следовательно, утилитарности. В англоязычной традиции это соображение повторяется Клайвом Беллом, в менее драматической форме, в утверждении, что функция искусства состоит в том, чтобы вызывать эстетические эмоции у зрителей, где «эстетические эмоции» — это просто еще один способ обозначить понятие «эстетический опыт». Для Белла эстетический опыт вызывается вниманием к форме — так называемой значительной форме — произведения. Следовательно, такая точка зрения может быть названа формализмом. В основе понятия формализма лежит идея о том, что целью произведения искусства является порождение эстетического опыта, то есть опыта, ценного самого по себе, а не в перспективе достижения чего-то иного. Однако для того, чтобы получить такой опыт, внимание должно быть сосредоточено на форме работы как противоположенной любой цели, достижению которой она могла бы служить. Это должно происходить для того, чтобы не появилось произведение, существующее ради чего-то иного, нежели эстетический опыт, который оно должно инициировать.

Учитывая эссенциалистскую тенденцию многих философов, идея о том, что произведения искусства предназначены для развития эстетического опыта, очень соблазнительна. Ибо, по сути, отделяя эстетический опыт от любых других ценностей, она предполагает, что произведение искусства, называемое так в строгом смысле слова, не должно преследовать превышающие себя цели, чтобы опыт, который оно должно вызывать, не был скомпрометирован и не расценивался бы в свете чего-то иного, и кроме самого себя. То есть, определяя искусство как нечто, интенционально предназначенное для того, чтобы породить опыт, зафиксированный как отличный от всего остального, философ автоматически, одним махом,

по сущностному критерию, отделяет произведение искусства от любой другой практики создания ценности, включая те, которые связаны с утилитарностью, такие, какими в нашем случае являются искусства дизайна. Искусства дизайна не относятся к Современной Системе Искусств, и по этой причине не являются легитимными предметами исследования философа искусства *по определению*.

Белл, как я уже говорил, был формалистом. Он утверждал, что внимание к форме художественного произведения — это то, что вызывает эстетический опыт. Однако не нужно быть формалистом, чтобы придерживаться эстетического определения искусства, т.е. определения, которое характеризует нечто как произведение искусства, если и только если оно в первую очередь предназначено для того, чтобы быть причиной эстетического опыта, до тех пор, пока вы рассматриваете эстетический опыт как онтологически отдельную категорию, как автономную в том смысле, что она гарантирует *автономность* произведения искусства. Более того, как я уже указывал, *автономизм* неизменно соблазнителен для философов, которые придерживаются аналитических позиций и которые отдают предпочтение поиску определения искусства основанного на его сущности, поскольку такое определение каждое из искусств подразумевает почти автоматически. И, далее, если иметь в виду наш контекст, автономизм исключает искусства дизайна из философских размышлений из-за их существенных связей с инструментальной и утилитарной ценностью.

Автономизм, помимо соблазнительности для философов-эссенциалистов, был также привлекателен для тех современных художников, которые посвятили себя исследованию параметров возможностей носителей своих сообщений. Начиная, пожалуй, с Мане, художники начали исследовать природу тех носителей, с которыми они работали. Мане избегал перспективы, чтобы опровергнуть представление о том, что картина является прозрачным

зеркалом реальности, в пользу демонстрации ее сконструированной природы. В итоге продвинутые художники в современный период начали рефлексивную критику своих медиа. Импрессионисты и пуантилисты растворили плоскую поверхность изображения в мазках краски. Сезанн свел фигуры к геометрическим очертаниям, за которым лишь последовали кубисты, которые еще больше сократили пространство изображения и разрушили его географию. Фовисты изображали фигуры в цветных массах, прокладывая путь к абстракции, которая затем усилиями абстрактного экспрессионизма, живописи цветового поля и, возможно, минимализма пыталась выделить и продемонстрировать основные черты такого носителя, как плоскость. Это стремление, воодушевление тем, чтобы рефлексивно раскрыть природу носителя с помощью самого носителя, стало столь заметным, что влиятельные критики, подобные Клементу Гринбергу, идентифицировали ее как *telos* (цель. — С.Д.) современного искусства. Действительно, эта тенденция в современном искусстве оказалась настолько властной, что ей была присвоена этикетка «Модернизм», как будто она и репрезентировала то, что делало современное искусство современным.

Но, конечно, Модернизм по существу дела подразумевал правду об автономизме. Оперативное положение модернизма состоит в том, что различные формы искусства, такие как живопись, имеют отличительную природу, которую следует исследовать изолированно от таких целей, как религиозная преданность, которым они могут казаться служащими. То есть Модернизм считает само собой разумеющимся, что искусство для искусства является чем-то отдельным от других разновидностей ценностей и, следовательно, может быть исследовано на его собственных условиях. Искусство для искусства становится искусством ради самосознания искусства. Такова, так сказать миссия искусства, и, вероятно, нет необходимости добавлять, что

она не позволяет искусствам дизайна участвовать в поиске, который определяет историю искусства в современный период, по иронии судьбы тот самый период, когда искусства дизайна процветают, на том основании, что искусства дизайна преследуют утилитарные цели, цели, по происхождению, определенные конкретными функциями рассматриваемых артефактов.

Искусства дизайна *гетеронимно* по самой своей природе. У них есть цель, обычно утилитарная, которую они должны преследовать различными способами. Таким образом, они не являются модернистским искусством, которое для некоторых отсутствие автономности рассматриваемых объектов было достаточным основанием для исключения их из категории современного искусства и серьезного рассмотрения модернистской критикой.

Излишне говорить, что существует множество возражений против понятия автономии искусства. С точки зрения философии, в той степени, в которой обоснования художественной автономии опираются на нечто вроде эстетического определения искусства, идея автономии искусства представляется сомнительной. Совершенно неверно, что на протяжении большей части своей истории основной целью создания произведений искусства была инициация эстетического опыта, определяемого как опыт, ценный ради самого себя. На протяжении большей части истории произведения искусства создавались для различных культурных целей, таких как ритуальные и религиозные. Множество произведений христианского искусства были созданы, чтобы способствовать укреплению религиозной веры. Такое искусство не выполнило бы своей основной миссии, если бы вместо того, чтобы вызывать благоговейный трепет в отношении величия Господа и преданности Ему, оно способствовало бы опыту, ценному как само эстетическое переживание. Предположение, что религиозные мотивы, стоящие за такими работами, были просто предлогом для инициации эстетического

опыта, вероятно, возмутило бы большинство художников, создавших эти работы, как кощунственное. Сходные обоснования можно использовать для анализа других ситуаций, таких, как поддержка суверенного статуса короля или справедливости революции.¹

Искусство, как кажется обоснованным предположить, возникло из-за его адаптивного потенциала, такого как содействие групповой сплоченности. Другими словами, автономное искусство было бы эволюционно необъяснимым.

Дальнейшие эмпирические возражения могут быть нивелированы понятием автономии художника. Однако в настоящий момент я думаю, что было бы справедливо предположить, что это соображение отстывает. Растущий философский интерес к повседневной эстетике отражает стремление многих современных философов ликвидировать различие между изящными искусствами и другими, особенно теми, которые ранее были исключены из философского внимания из-за их связи с утилитарными применениями, расходящимися с требованиями автономизма и их понижение в статусе до ремесел.

Но если и в философии возникло сопротивление автономизму, в самом арт-мире сопротивление автономизму зрело гораздо дольше, по крайней мере, с начала двадцатого века. Такое сопротивление арт-мира декларациям автономии искусства философски интересно, помимо этого, по крайней мере, по двум причинам.

Первая заключается в том, оно служит ответом на одну разновидность возражений, которые автономист может попытаться противопоставить тем историческим, эмпирическим доводам против автономизма искусства, кото-

¹ Автор отсылает к описанному им выше случаю первого упоминания выражения «искусство для искусства», так или иначе связанного с событиями Французской революции конца VIII века.

рый только что были приведены. Это возражение звучит так: возможно, в прошлом произведения искусства создавались с первоочередным намерением достижения различных внешних культурных целей, но в современный период искусство, называемое так в строгом смысле слова, создается с намерением инициировать эстетический опыт. Иными словами, современное искусство — наше искусство — автономно, даже если предсовременное и племенное искусство таким не было. Однако, как я покажу, авангардное искусство разных видов опровергает это возражение.

Вторая причина для того, чтобы серьезно относиться к сопротивлению авангарда, арт-мира автономизму, заключается в том, что более пристальный взгляд на некоторые пути развития этого сопротивления может оказаться плодотворным для того, чтобы предположить, как философы могут начать относиться к искусствам дизайна.

Хотя в течение многих лет после Второй мировой войны было модно думать о современном искусстве почти исключительно с точки зрения модернистского авангарда и его приверженности рефлексивной критике возможностей и условий, это никогда не было полной историей современного искусства. Ведь помимо модернистского авангарда был, по крайней мере, еще один авангард, который из-за отсутствия уже существующей этикетки можно назвать «интеграционистским» авангардом. Как следует из названия «интеграционист», интеграционистский авангард — или, точнее, интеграционистские авангарды — привержены явной интеграции искусства с другими сферами культуры. Эти авангарды по своей природе гетеронимны, а не автономны. По существу дела, они анти-автономны.

Несмотря на то, что мы склонны отождествлять современное искусство с авангардом и говорить о нем как о едином, на самом деле, как я уже сказал, есть по крайней мере два авангарда — модернистский и интеграционист-

ский, где модернистская тенденция рассматривает искусство как отдельное от жизни в широком смысле, тогда как интеграционистская стремится преодолеть разрыв между искусством и жизнью. Более того, сам интеграционистский подход имеет как минимум две версии с точки зрения направления, по которому они приближаются к границе между искусством и жизнью. Одна из версий, если можно так выразиться, начинает атаку границы со стороны жизни, чтобы сгладить различие между искусством и жизнью. Назовем этих авангардистов Левеллерами.¹ Святым покровителем левеллеров был Джон Кейдж, который в своем сочинении «4'33» стремился разобрать различие между музыкой и повседневным шумом. Редимейды Марселя Дюшана также являются важным вкладом в Левеллерское крыло интеграционистского авангарда. Говоря метафорически, левеллеры пытаются ежедневно пересекать границу между искусством и жизнью, пока граница между ними не исчезнет.

Примеры этого проекта можно также найти в хореографии театра танца Джадсона в начале шестидесятых в Нью-Йорке. Например, в фильме Стива Пакстона «Satisfyin' Lover» шестнадцать человек, некоторые из которых были обученными танцорами, а некоторые — нет, некоторые были старыми, некоторые — молодыми, некоторые — между ними, а также они были различны по расам и полу, ходят взад-вперед по сцене в повседневной манере. В духе Джона Кейджа, цель здесь состоит в том, чтобы заставить зрителя с особым вниманием к обычному

¹ Автор очевидным образом отсылает нас к движению левеллеров (levellers — уравниатели) — радикальное политическое течение времен Английской революции середины XVII. Левеллеры выступали решительными противниками королевской власти аристократии, требовали создания республики, защищали идею равенства всех мужчин в избирательных правах и неприкосновенность частной собственности. (Примечание переводчика. - С.Д.)

движению, подобное тому, которое мы бы уделяли традиционному танцевальному представлению, тем самым стирая ориентиропологающее иерархическое различие между обычной ходьбы от танца.

Сходным образом в постановке Ивонн Райнер «We Shall Run» двенадцать участников в течение семи минут снова бегали трусцой под «Реквием» Берлиоза, снова вторгаясь в сферу театрального танца из сферы повседневного движения для того, чтобы дистинкция между ними испарилась.

Возможно, наиболее обширным примером этой тенденции к стиранию границ является международное движение Fluxus, где создание сэндвича может стать содержанием представления. Образно говоря, цель Левеллеров состоит в том, чтобы повседневное поглотило искусство.

В качестве альтернативы есть те интеграционисты, которых мы могли бы назвать *Трансформерами*¹. Трансформеры бросают вызов границе между искусством и жизнью, стремясь привнести искусство в повседневность — что означает расширение проникновения искусства в повседневную жизнь, через модификацию повседневных объектов и процессов таким образом, чтобы они преодолевали границу между искусством и жизнью, чтобы превратить определенные типы повседневных предметов и процессов в произведения искусства. Здесь я имею в виду такие движения, как Баухаус и российский конструктивизм. В то время, как Левеллерское крыло интеграционистского авангарда пытается включить всю сферу искусства цели-

¹ Автор использует термин *Transformatists*, мы позволили себе сделать его более благозвучным для русского языка, аналогичным по структуре наименованию другого анализируемого автором течения и соответствующего реалиям искусства современных медиа (анимационная серия с одноименным названием). (Примечание переводчика. — С.Д.).

ком в категорию повседневности, Трансформерское крыло интеграционистского авангарда стремится отделить фрагменты повседневной жизни и превратить их в искусство.

Трансформеры особенно характерны для сопротивления автономизму, так как многие из видов объектов, которые они стремятся трансформировать, носят утилитарный характер, при этом имея веские претензии на статус искусства. Чтобы подтвердить это, позвольте мне теперь обратиться к обсуждению конструктивизма.

Семена русского конструктивизма были посеяны еще до начала Первой мировой войны, но они наиболее полно расцвели в самый ранний период советского режима после революции и гражданской войны. Конструктивистское мышление было совместимым с марксистским мышлением во многих измерениях. Приспосабливая взгляд Маркса на философию, они утверждали, что «художники по-разному просто изображали мир, но их задача — изменить его».¹ Чтобы осуществить эту программу, они отвергли различие между прикладным и чистым искусством. Они не только снимали плакаты и фильмы, служащие попыткам советского государства преобразовать российское общество. Они также применяли свое искусство к различным аспектам повседневной жизни, включая декорации интерьеров, одежду и даже посуду.

Их взгляд на искусство, как и взгляды большинства марксистов, был явно анти-автономистским. Они считали искусство встроенным в социальную жизнь, но не думали о нем как о просто отражающем социальную реальность,

¹ Одиннадцатый, последующий и результирующий из известных тезисов К. Маркса о теоретических взглядах Л. Фейербаха, отличавший, как предполагалось марксистами, их философию от всякой другой: «Философы лишь различным образом *объясняли* мир, но дело заключается в том, чтобы *изменить* его.» (Маркса, К., и Энгельса, Ф. Сочинения. Изд. 2. Т. 3, М., 1955. С. 1—4). (Примечание переводчика. — С.Д.).

но также как на орудие возможных перемен. Они считали себя модернизаторами, то есть представителями того, что было современным. Таким образом, они называли себя учеными, инженерами или промышленными рабочими. Этикетка «конструктивист» предполагала союз с техником, чьи машины были собраны из частей. Например, скульптор Наум Габо¹ говорил:

Мы все называли себя конструкторами... Вместо того, чтобы вырезать или лепить скульптуру из одного куска, мы создали ее в космос... То есть, конструктивистский скульптор имитирует

¹ *Наум Габо́* (*Naum Gabo*; настоящее имя *Наум Борисович [Неемия Беркович] Певзнер*; 1890, Брянск — 1977, Уотербери, Коннектикут) — российский и американский художник, скульптор и архитектор, теоретик искусства, один из лидеров мирового художественного авангарда. Принадлежал к конструктивизму, стал одним из пионеров кинетического искусства. Почётный рыцарь-командор ордена Британской империи (1973), почётный доктор Королевского колледжа искусств в Лондоне. В 1922 году эмигрировал из Советской России. Переехал в Германию, преподавал в Баухаусе, где проходила в то время и деятельность В. Кандинского. В 1927 году совместно с братом Антуаном Певзнером оформил один из балетов Русских сезонов Сергея Дягилева. В 1932 году переехал во Францию, где сблизился с Питом Мондрианом. С 1935 года жил в Великобритании, где оказал сильное влияние на британский художественный авангард, например, на Барбару Хепворт. После Второй мировой войны, с 1946 года жил и работал в США (получил в 1952 году гражданство США), куда в годы нацизма переехали многие деятели модернистского искусства Европы и куда после войны переместился центр его развития. Наум Габо оказал большое влияние на развитие американского современного искусства, преподавал в Гарвардском университете. В 1961 году посетил СССР. Литература для справок: *Bowl, J. E. Russian Art of the Avant-garde: Theory and Criticism, 1902–1934. N.Y., 1976; Hammer, M., Lodder, Chr. Constructing Modernity: the Art & Career of Naum Gabo. New Haven, 2000; Певзнер, А. Дорога. По обочине. М., 1992; Лейкинд, О.Л., Махров, К. В., Северюхин Д. Я. Художники русского зарубежья: Биографический словарь. СПб., 2000. (Примечание переводчика. — С.Д.).*

форму промышленного производства, т.е. он / она «разыгрывает» поштучную сборку продукта, встраивая его в пространство в противоположность традиционному скульптору, который режет уже существующий, единый кусок камня или дерево, которое уже занимает свое собственное пространство.

Действительно, большая часть их искусства была разработана так, чтобы напомнить внешний вид машин или артефактов, подобных железнодорожным мостам, которые были сделаны из промышленно изготовленных деталей. Параллельно с футуристами, они предназначали свое искусство для того, чтобы отпраздновать наступление современной жизни, не только чтобы предвещать ее, но и ускорить ее реализацию. Они использовали современные промышленные материалы, такие как сталь и стекло, в качестве эмблемы зарождающегося технологического будущего, которое они не только приветствовали, но и в которое, как они верили, вносили свой вклад. Борис Арватов¹, например, утверждал, что

...конструктивизм, сближающий художника и инженера, является одним из наиболее характерных проявлений исторического процесса, который делает интеллигенцию прямым лидером общества и, в частности, меняет ее на массовое превращение в технологическую интеллигенцию“. Советские художники верили или, по крайней мере, надеялись, что „конструктивно-творческие работы... трансформируют само лицо нашей жизни... в их поисках новых форм для нового образа жизни.

Моделируя себя как ученого и инженера, Конструктивист формировал самооценку в явном противоречии

¹ *Борис Арватов* (1896 — 1940) — советский искусствовед, художественный критик, один из основателей, идеологов и активных участников Левого фронта искусств (ЛЕФ), разработавший теорию «производственного искусства». См.: *Арватов, Б.* Искусство и производство. Сборник статей. М.: V-A-C-Press, 2018. (Примечание переводчика. — С.Д.).

с романтической. Как утверждал Эль Лисицкий¹, конструктивизм представлял собой «отказ от искусства как просто эмоционального, индивидуального, романтически-изолированного занятия». Вместо того чтобы страдать на богомном чердаке, Осип Брик призвал: «Иди на фабрику, это единственная задача для художников». Там, в условиях фабрики, Алексей Топорков² предлагал

¹ Эль (Лазарь Маркович (Мбрдухович)) Лисицкий (1890—1941) — один из выдающихся представителей российского (советского) и мирового авангарда. В 1921 году уехал в Европу для налаживания связей с местными деятелями культуры. Находясь в Европе по 1925 год, он пропагандировал там идеи советского конструктивизма. Его книга «Russland. Die Rekonstruktion Der Architektur in Der Sowjetunion», опубликованная в Вене в 1930 году и переведенная на многие языки мира (за исключением русского) была длительное время чуть ли не единственным источником информации о конструктивизме, доступным западным исследователям, поэтому Эль Лисицкий является важной и часто упоминаемой персоналией в исследованиях о советском авангарде. (Примечание переводчика. — С.Д.).

² Алексей Константинович Топорков (1882 —1934 года) — российский и советский философ, теоретик искусства, культуролог и критик. Пройшел длительный и чрезвычайно извилистый путь мировоззренческих и жизненных метаморфоз, частью которых была теория конструктивизма. Окончил историко-филологический факультет Московского университета в 1906 году и был оставлен при Университете для приготовления к профессорскому званию, что было очень высокой оценкой его способностей. В годы учебы за сочинение «Влияние Лейбница, в особенности его „Nouveaux essais“, на теорию познания Канта» (1905) был награжден золотой медалью. Получив по выходе из Университета диплом с высшей степенью был отправлен на семестровую стажировку в Гейдельберг. Возвратившись из Германии в Москву он вступает в общение с артистическими и философскими группами, где доминировали модернистские настроения. Эти группы складывались около знакового книгоиздательства того времени «Мусагет» и интеллектуальных журналов «Логос», «Труды и дни». В Университете под руководством профессора Л.М.Лопатина, приступил к подготовке

следующее: «Давайте еще раз взглянем на новый эстетический объект — машину глазами технического специалиста, профессионала, дизайнера. Попробуем определить эстетическую форму в связи с технологической формой». Тем не менее, настаивая на связи между эстетической формой и технологией, Топорков не призывал художников бросить свое собственное занятие и стать изобретате-

диссертации, однако из-за конфликта с последним, возникшем в связи с рефератом известного в будущем философа И.А.Ильина по поводу философии Фихте в одном из кружков, был вынужден был оставить Университет. В итоге до революции Топорков издал в годы Первой мировой войны, когда были сильны антигерманские настроения всего одну книгу «Идея славянского возрождения» (М., 1915). История его в годы революции и гражданской войны не документирована. Затем стал публиковаться в журналах. Вместе с поэтом С. Есенин, с которым обнаружил в это время некоторую близость позиций, опубликовался в первом номере журнала «Гостиница для путешественников в прекрасном» (1922). Во втором номере журнала под псевдонимом «Югурта» была помещена его статья «Поэзия и литература» Также Топорков печатался в других журналах под псевдонимами А.Т., Звенигородцев, Змиев, Немов, Офис, Югурта, Ophis. В 1924 вместе с Есениным активно участвовал в создании Общества «Современная Россия». Затем его интересы и занятия резко меняются: он становится руководителем «диалектическим кружком» при Военной академии штаба РККА, публикует последовательно работы «Метод военных знаний» (1927), «Элементы диалектической логики» (1927,1928), «Технический быт и современное искусство» (1928, цитата в тексте относится именно к ней), «Как стать культурным» (1929) и делает неожиданно стремительную административную карьеру: в начале 1930-х он становится редактором философского отдела Издательства социально-экономической литературы (Соцэкгиза). В 1932 году вышла в свет «Этика» Спинозы с его вступительной статьей и 31 декабря того же года он был арестован 1932. 1 февраля следующего года был внесудебно приговорен к 10 годам исправительно-трудовых лагерей. Умер в заключении. Реабилитирован в конце 1950-х годов. (Примечание переводчика. — С.Д.).

лями. Скорее, он призывает к объединению творческого или, как мы бы сказали, художественного и утилитарного мировоззрения, как было показано Татлиным в модели для Памятника Третьему Интернационалу.

По общему признанию, конструктивисты не приблизились к осуществлению их утопических целей. Им никогда не оказывали полную поддержку, которую они хотели получить от правительства, и к 1929 году их осудила профильная организация ВОПРА — Всероссийский союз пролетарских архитекторов. Тем не менее, некоторые из их попыток объединить искусство с практическими или утилитарными задачами заслуживают рассмотрения философом, который был освобожден от автономизма и который заинтересован в том, как думать об искусствах, выходящих за рамки изящного искусства, в традиционном понимании, о таких, как искусства дизайна.

Конечно, большая часть работ конструктивистов была не практической, а символической, предназначенной для того, чтобы ценить современность с помощью таких объектов, как конструкция Александра Родченко¹ 1921 года — абстрактная, нерепрезентативная, овальная сетчатая структура, похожая на паутину, чья детальная организация напоминала объект, произведенный фабрикой, а образывавшие ее алюминиевые пластины, предполагали промышленные материалы.

Однако есть также много примечательных случаев, когда конструктивисты пытались сочетать искусство и практическое.

В 1923 году Варвара Степанова и Любовь Попова были

¹ См. об идеях и деятельности Александра Родченко как одной из ключевых фигур советского авангарда и роосийского конструктивизма в целом: *Родченко, А. Опыты для будущего.* М., 1996; *Лаврентьев, А. Н. Ракурсы Родченко.* М., 1992; *Лаврентьев, А. Н. Александр Родченко.* М., 2011. (Примечание переводчика. — С.Д.).

приглашены Первой государственной фабрикой текстильной печати для изготовления рисунков на ткани, в том числе на одежду. По словам Степановой, они боролись «против натуралистического замысла в пользу геометризации формы». Вместо того чтобы создавать декоративные узоры, напоминающие образы сельской местности из ручьев и цветов, они создавали геометрические узоры с острыми краями, повторяя прямые линии различной степени толщины, прерываемые полушариями, самими формами — по ассоциации — напоминая о математической строгости и, следовательно, современности. Точно так же дизайн одежды Родченко для промышленного работника 1922 года представляет собой пару комбинезонов, нарисованных по строгому правилу с квадратными карманами и полосами черных акцентов, которые больше похожи на квадратный комбинезон, чем на одежду типичного рабочего 1920-х годов. Иконография будущего и, по крайней мере, образ науки призваны, разумеется, способствовать появлению нового, современного человека, в то время как готовность Родченко взяться за такую практическую задачу сигнализирует о принятии анти-автономной концепции художника, что в большей степени соответствует настроению предсовременного художника, который был так же готов создать боевые доспехи, чем современному художнику и скульптору с их предполагаемой приверженностью неутилитарному и даже анти-утилитарному искусству.

Если попытка Родченко сделать дизайн одежды более похожа на прикрепление футуристических флагов или наклеек на одежду без непосредственного влияния на их функции, то модель Родченко 1925 года для рабочего клуба прагматично объединяет геометрические образы технологической современности с многочисленными целями, которые должен был выполнять рабочий клуб.

Если попытка Родченко сделать дизайн одежды более похожа на прикрепление футуристических флагов или на-

клеек на одежду без непосредственного влияния на их функции, то модель Родченко 1925 года для рабочего клуба прагматично объединяет геометрические образы технологической современности с многочисленными целями, которые должен был выполнять рабочий клуб.

Как описывает Кристина Лоддер¹ в книге «Искусство в жизнь»²:

Компоненты дизайна Родченко были предназначены для удовлетворения всех аспектов клубной жизни и включали в себя стулья, столы для чтения, шкафы для выставок книг и журналов, место для хранения текущей литературы, витрины для плакатов, карт и газет и уголок Ленина.

Более того, Родченко удовлетворял эти потребности,

¹ *Кристина Лоддер (Christina Lodder)* — почетный профессор Школы искусств Университета графства Кент (Великобритания), ведущий специалист по российскому модернизму вообще и российскому конструктивизму в частности за пределами России. Main Publications: *Lodder, Ch. Russian Constructivism*. (1983); Основные публикации: *Hammer, M., Lodder, Ch. Gabo on Gabo: Texts and Interviews*. (2000); *Hammer, M., Lodder, Ch. Constructing Modernity: The Art and Career of Naum Gabo*. (2000); *Lodder, Ch. Exporting the Revolution in Art Education: The Moscow Vkhutemas and the German Bauhaus* // Burini, S. ed. *Translations and Dialogues: The Reception of Russian Art Abroad*. P. 115—128. (2019); *Lodder, Chr. Russian Futurist Art* // Berghaus, G. ed. *Handbook of International Futurism*. P. 798—823. (2019); *Lodder, Ch. From the Plane into Space: Kazimir Malevich's Suprematist Architecture* // Filevska, T. ed. *Kazimir Malevich: Kyivskii Aspekt*. P. 231—253. (2019).; *Lodder, Chr. Conflicting Approaches to Creativity? Suprematism and Constructivism* // Lodder, C. ed. *Celebrating Suprematism: New Approaches to the Art of Kazimir Malevich*. P. 259—288. (2008). (Примечание переводчика. — С.Д.).

² *Lodder, Ch. The Sources and ideals of Constructivism in Soviet Architecture* // *Art into life: Russian Constructivism, 1914—1932* / Introduction by Richard Andrews and Milena Kalinovska Seattle: Henry Art Gallery, University of Washington; New York: Rizzoli, 1990.

создавая гениальные устройства, которые могли бы выполнять множество функций, такие как устройство, которое «убиралось в коробку, но при необходимости раскладывалось, образуя киноэкран, трибуну для политических и образовательных ораторов, скамейку и демонстрационную доску». Точно так же самый большой предмет в комнате, стол для чтения, можно использовать по-разному. Каждая сторона стола была снабжена устройствами, так что их было опускать или наклонять для удобства чтения или поднимать для сервировки блюд или приема пищи. Многие предметы в комнате можно было приспособить к различным целям, как, например, стулья за рабочим столом, были подвижными, что позволяло перенастраивать комнату по мере необходимости. Таким образом, комната источала ауру рациональности, эффективности и адаптивности, которая выражала прагматический менталитет, соответствующий идеалу практического современного работника. Сама его диверсифицируемая полезность является примером того вида современности, к которому стремились конструктивисты.

Точно так же конструктивисты изобрели различные многоцелевые конвертируемые киоски, такие как пропагандистская подставка, экран и громкоговоритель Густава Клуциса, на которых также можно было увидеть книги, брошюры и плакаты, а также динамик, поднятый устройством, которое ставило его перед киноэкраном. Эти киоски не только демонстрировали самые современные коммуникационные механизмы, такие как кино, но и, как швейцарский армейский нож, упаковывали разнообразные ресурсы для политических сообщений в компактную, подвижную единицу. Таким образом, способ их воплощения выражал технологически обоснованную идею киоска, транслируемую посредством фильмов, постеров и усиливающих динамиков.

Конструктивисты стремились объединить искусство и полезность, тем самым трансформируя утилитарное

производство в искусство и игнорируя стремление автономистов разделить их по категориям таким образом, чтобы искусство дизайна вышло за рамки вторичности.

Одним из способов, с помощью которого конструктивисты подошли к этой цели, было создание работ, которые подтверждали полезность, опираясь на свойства материалов и подражая методам промышленной технологии, то есть создавая произведения искусства из современных материалов, таких как сталь, или имитируя промышленную детальную сборку. По сути, эти стратегии работали на основании моделей в сочетании с ассоциативными гомологиями. То есть, в первую очередь, эти работы иллюстрировали современные материалы и методы, являясь их случаями их применения — примерами промышленных металлов и / или процессов промышленной сборки. Но, создавая скульптуры и картины таким образом, то есть в противоположность постоянным практикам, они активировали цепь контрастов с тематическим значением. Металлическая или подобная металлу скульптура, контрастировала с резной скульптурой, фотомонтаж контрастировал со станковой живописью, продуктивное искусство контрастировала с подражательным или репродуктивным искусством, современные технологии, контрастировали с традицией, поддержка утилитарных назначений, контрастировала с художественной чистотой, прагматичность контрастировала с незаинтересованным созерцанием. То есть, как только конструктивистский артефакт вошел в историю искусства, он вступил в диалог со своими предшественниками, отвергая некоторые из их практик и ассоциаций, связанных с этими практиками, таким образом, что вызывал набор ассоциаций или значений, противоположным относящимся к самим себе или выражающих их сами себя.

Сходным образом, проектируя ткани, с геометрическими формами для платьев, конструктивист не только иллюстрировал геометрические формы, но и использовал контраст с предыдущим использованием природных образов,

таких как цветы, на женской одежде, тем самым используя гомологию, которую цветы составляет с геометрическими формами, как технологически трансформируемыми и свойственными научному отношению. Следовательно, таким образом, простой, казалось бы, пример геометрических фигур может функционировать как геральдический знак или знак набора обязательств, требующих социальных изменений, которые являются прагматичными и технологически обоснованными. В историческом контексте геометрические фигуры являются символами, посредством ряда дискурсивных гомологий, союза искусства с наукой и практической пользой.

Поскольку столь многое в конструктивистском искусстве было связано с коммуникацией, его средства были частью его сообщений. В то время, как такие фильмы, как «Человек с киноаппаратом» Вертова и «Генеральная линия» Эйзенштейна, открыто пропагандируют и, таким образом, выполняют социальную функцию поддержки, среди прочего, индустриализации России, тот факт, что они сами являются примерами недавнего технологического изобретения и что они используют стиль «монтажа» — который претендовал на то, чтобы имитировать пошаговую технику промышленного конструирования — является примером того, к чему они призывали, примером технологической современности.

То же самое можно сказать о многих фотомонтажах и постерах, предназначенных для продвижения различных социальных проектов — свойственная им фрагментированная плоскость изображения характеризует их конструктивную природу, что на уровне формы сигнализирует об их приверженности позитивным социальным преобразованиям. Что касается социальной ориентированности, то форма самого конструктивистского послания обычно усиливает эту тему, поскольку ее упорный акцент на сконструированном аспекте артефакта хорошо вписывается в призыв к социальной реконструкции.

Аналогичным это оказывается и в таких проектах, как Рабочий клуб Родченко, где функциональность и форма выразительно совпадают. Клуб предназначен для того, чтобы способствовать разнообразию деятельности современного рабочего. Таким образом, она разработана, чтобы быть гибкой, с объектами, которые можно преобразовывать для различных задач и перемещать, в отличие от предыдущего центра общественной активности, церкви, с ее иерархически фиксированными позициями. С этой точки зрения Клуб трудящихся является не только прагматичным, но и неиерархическим, а также эффективным и экономичным, что ставит его явным образом на сторону современности. То есть сама структура Рабочего клуба Родченко выражает его идеологию, что еще более усиливается благодаря его геометрическому виду, в понимании конструктивистов подчеркивавшему приверженность рациональности и науке, что тем самым, с одной стороны, противостоит романтизму, и, с другой стороны, противостоит такому взгляду на автономию искусства, который отрывал искусство от науки, техники и полезности.

Подводя итог, я начал с объяснения философского пренебрежения искусстваами дизайна, приписав его укоренившемуся взгляду на автономию искусства, которая, как я полагаю, глубоко привлекательна для философов искусства эссенциалистского толка. Я предложил некоторые исторические соображения, чтобы мотивировать скептицизм в отношении идеи автономизма таким образом, чтобы поддержать философское внимание к искусствам дизайна.

Затем я отметил возможное возражение против моего неприятия принципа автономизма, основанного на истории искусства на протяжении веков. Это включало утверждение, что даже если автономизм не был универсальной теорией искусства, он был точной характеристикой серьезного искусства нашего времени, то есть современного искусства, понимаемого в терминах так называемого модернистского авангарда.

Я подверг далее это сомнению, отметив, что Модернизм не дает нам полного представления о современном искусстве, поскольку был, по крайней мере, еще один выдающийся авангард, которого я назвал Интеграционистским, у которого есть два варианта: Левеллеры, важнейшим примером которых является Fluxus, и Трансформеры, самым известным примером которых является российский конструктивизм.

Затем я более подробно исследовал случай российского конструктивизма по трем причинам:

1. Он является примером несоответствия к общему понятию художественной автономии. Его притязание на художественный статус подтверждается не только его общим признанием историками искусства, но также его отношением к эволюции истории искусства и его особым использованием символических способов экземплификации, гомологической ассоциации и выражения. Учитывая это, кажется, что бремя доказывания обратного возлагается на любого автономиста, который хотел бы отрицать за конструктивизмом статус искусства.

2. Это также является примером опровержения того узкого утверждения, что современное искусство — наше искусство, искусство нашего времени — является автономным по причинам, уже указанным в (1). Таким образом, случай сопротивления российского конструктивизма автономизму, среди прочего, дает философу искусства основание для расширения его оснований, чтобы включить в них искусства дизайна, искусства с утилитарной или инструментальной функцией.

Но это только начало.

JALE N. ERZEN¹

POLITICS AND THE ARTS AS THEATRE

All the world's a stage,
And all the men and women merely players;
They have their exits and their entrances;
And one man in his time plays many parts...

William Shakespeare
(As You Like it)

Abstract

Art and politics have been related in opposing ways. It is only with the setting free of social and interpretative norms, with the emergence of quasi-democratic conditions, and with Romanticism that the possibility of individual subjectivity emerged creating social participation through dissent, triggering ideals of freedom and progress, rendering art and cultural expressions critical of the status

¹ Professor Dr. *Adile Jale Necdet Erzen* was born in Ankara, Turkey. She graduated from the Painting Department at Los Angeles Art Center College of Design in 1974. In 1980 she completed her doctoral degree in the Faculty of Architecture at Istanbul Technical University in 1980. Since 1973 she has been a faculty member at Middle East Technical University. In 1986 Prof. Erzen worked as a visiting scholar with a Fulbright scholarship in the US. She published a lot of writings on aesthetics both in special editions and in many national and international journals. Since 1973, Prof. Erzen has exhibited her paintings in Turkey and the US. Her works can be seen in many public and private collections in Turkey and abroad. She received an order of chivalry from the French Ministry of Culture in 1990 and the Best Critic Award in the Istanbul Art Fair in 2000. Prof Erzen was Vice-president and since 2016 to 2019 President of the International Association for Aesthetics (IAA), long-time President of the Turkish Association of Aesthetics.

quo, of authority and of normative codes. All other forms of authority and police, which also include religion, have been political in using culture as promotion for the status quo. In this paper I will try to expose the theatrical quality of contemporary art, claiming that theatre since its very conception in antiquity has had an emancipating and communal aspect and that, as claimed by Jacques Ranciere, the politics of aesthetics depends on the juxtaposition of the active and the passive, on distancing and on initiating action. I will then try to show with examples from theatre, from contemporary and modern art, and from the urban quotidian and urban spectacle how the theatrical aspect is what creates the ultimately political.

Keywords

Theatre, contemporary art, politics, dissent, tragedies.

Because according to Ranciere, the essence of politics is dissent, art is political as it employs the conflict of many sensorial regimes. No art is perceived by a singular sensory mode; however in some media like theatre, architecture or dance, and especially in the contemporary media, happenings and performances, all the sensory capacities are at play. Ranciere defines this as the corporeal logic where the public and the private, the visible and the invisible are in constant juxtaposition, stipulating the active participation and free interpretation. For Ranciere, if aesthetic experience touches upon the political it is because it defines itself as the experience of dissent. Of course, Ranciere's concepts are at first almost alarming because all along art has been thought of as harmony and assent.

Let me give a quote to clarify this idea:

The problem does not concern the moral or political validity of the message that is transmitted by the representative order. It consists before anything else in the corporeal order (message) in the ordering of singular spaces and temporalities which define ways of being together or separated, across, in the middle, inside of or outside, near or distant.

What (art) opposes to the doubtful lessons of the morality of representation is simply art without representation, art which does not separate the scene of the artistic performance from that of collective life.¹

Due to its new inner dynamics art became overtly political starting with Modernity. Modern art, rather than being contemplative and geared to interiorizing the content has become paradigmatically dependent on engagement. This has meant that the perceptual content is constantly in movement and that interpretation and reception of art is a dynamic and fluent activity. In fact, it is activity. The observer of modern art and especially today of contemporary art enters the perceptual field through an active involvement, an ongoing interpretation and his/her response is an open questioning and active participation in the unfolding of meaning. In fact Ranciere claims that this active involvement is also due to the paradoxical state of observing an artwork.

He claims that both the passive and the active are at play and that the passive (or contemplative aspect) creates the free gaze. Therefore for Ranciere gazing at a landscape or at any work even in a museum gives the chance to the spectator for immersing his/herself in a free space and free interpretation; this is an emancipatory gaze. Thus Ranciere also validates Kant's idea of the uninterested contemplative gaze.

With the evolution of participatory artistic media, whether through directly taking part as active audience or active agents as in happenings and performances, a lot of contemporary art is becoming more theatrical, and theatre per se is gaining increasing importance whether it is staged or assumes that character through active participation, engagement or interpretation. Apparently drama means action... theatre is the place, according to Ranciere where an

¹ *Ranciere, Jacques. Le spectateur émancipé. Paris; La Fabrique, 2008. P.61. Translated by the author.*

action is carried to its fulfillment by bodies in movement in front of spectators (living bodies that are mobilized).

The theatrical quality that is attributed to today's art and to the everyday, has made it possible to see many political events and manifestations as artistic, or aesthetic. Here aesthetic would mean a definite transformation of one's sensibilities vis-a-vis events and situations that are normally mundane. One beautiful example is Allan Sekula's video of photographs of a public demonstration in the United States.

Some of the earliest well-known examples go back to antiquity, to Greek tragedies, although evidently in all historic cultures the performed spectacle and rituals were important social and political predispositions. Euripides' tragedies are open criticisms of deities. For one of his tragedies Euripides was asked by the state to change the story that was too offensive for the protective deity of the city where the tragedy was going to be performed. One of the most recent executions of an archaic Greek Tragedy, *The Suppliants* by Aeschylus, was put on stage in Syracuse, Sicily on June, 2015 by Moni Ovadia. What is extremely important is that Ovadia brought into light a universal situation that has existed since time immemorial, that of immigrants and how they are received. In the Greek play of Aeschylus the playwright shows that ancient Greece was proud to show that people asking for asylum were always welcome in a Greek city. Ovadia invited all the immigrants in Syracuse waiting for asylum on the island to watch his play.

One could also cite many examples of vernacular theatre not only from Turkish villages but from all cultures, a kind of political, satirical street play. Village open air theatrical performances were executed in almost all of Anatolia, and they often put into action satires about the authorities, besides dances and song performances to elevate the morale of villagers. Humans' capacity to learn language has to do with the great aesthetic enjoyment and ability for mimesis and

imitation; hence theatrical performance is an essential form of social communication.

Theatre can also be conceived in sculptural, painterly or architectural ways. The Baroque city was ordered almost as a theatrical stage where people watched each other. The Baroque church, both with its architectural and visual decoration and its religious services was organized to display to the pious the power and glory of the church in theatrical fashion. The Neo-classic buildings of late eighteenth and nineteenth centuries, with their facades copying antique Greek temples evoked mythical rituals performed for Dionysus or Apollo. Edouard Autant, who was a stage director was concerned with the Theatre of Space, as he named it: «the festival of seeing others and of being seen.» He and his wife performed dance theatres with the audience in Paris in 1937, making the theatrical aspect of architecture implicit.

I see architecture literally as a body in movement, as we see it from different perspectives and venues of the city, just like actors on a stage. The movement of the body gives space a theatrical quality. Movement in architectural space activates a communication of the body with the different elements of space, such as the boundaries, the gravitational pull of the floor, rising towards the sky, the ceiling, the light and shade. Architecture as body not only creates the stage for action and for coming together of people, but it also creates the setting to view the world, to understand the freedom or limitations created by its envelope. Therefore architecture is the stage prepared for politics; Architecture's complicity with authoritarian hierarchies makes it society's authorized superego.

Foucault conceived «of architecture as operative in the transformation of individuals», and asked whether it is possible not to conceive of an architecture that would not inspire good behavior, or would not produce madness or criminality?¹

In this context it is interesting to remember Andre Breton's words from the Surrealist Manifesto:

And if one attacks architecture, whose monumental productions are at present the real masters of the world, grouping servile multitudes in their shadows, imposing admiration and astonishment, order and constraint, one is, as it were, attacking man.

Bataille's claim brings to mind the other face of political art and architecture; the Kitsch and the Reactionary. This may be exemplified by an example from my city, Ankara, of an environmental lighting, executed by the right wing municipality, on the highway to the airport. During the first months of this intervention I took the bus from the airport to the city with some German friends. When my friends saw the Disneyland kind of lighting, they became indignant and began to make fun of the installation. At the same time I noticed that in front of the bus there was an elderly man, apparently just arrived from his village; he seemed to be in rapture, lost in admiration. No doubt that in his village even a light bulb was a scarcity.

Spectacles and images of right wing politics that are so much the critical content of contemporary political art, bring to consciousness several paradoxes. Whether they are to arouse our indignation or push us to active dissent, they always in some way make us feel as accomplices. As Bataille has said «the desire to see ends up winning over disgust or fear.»²

¹ *Foucault, Michel*. *Surveiller et Punir: Naissance de la Prison*. Paris Gallimard, 1975.

² *Bataille, George*. *Architecture // Oeuvres Completes*. Paris, Gallimard, 1971–1988. P. 171–172.



Jale Erzen. Dance / Джейл Эрзен. Танец

ДЖЕЙЛ Н. ЭРЗЕН¹

ПОЛИТИКА И ИСКУССТВО КАК ТЕАТР

Перевод с английского Евгения Доброва²

Весь мир — театр.
В нём женщины, мужчины — все актёры.
У них свои есть выходы, уходы,
И каждый не одну играет роль.

Вильям Шекспир

(«Как вам это понравится»³)

¹ Профессор д-р *Адиль Джейл Некдет Эрзен* родилась в Анкаре, Турция. В 1974 году она закончила отделение живописи арт-центра Колледжа дизайна в Лос-Анджелесе, США. В 1980 году она защитила диссертацию на докторскую степень на факультете архитектуры Стамбульского технического университета. С 1973 года она является преподавателем Средневосточного технического университета. В 1986 году профессор Эрзен работала приглашенным исследователем со стипендией Фулбрайта в США. Она опубликовала большое число работ по эстетике как в отдельных изданиях, так и во многих национальных и международных журналах. С 1973 года профессор Эрзен выставляет свои картины в Турции и США. Ее работы можно увидеть во многих государственных и частных коллекциях в Турции и за рубежом. Она награждена орденом Министерства культуры Франции в 1990 году и награду за лучшее критическое освещение Стамбульской художественной ярмарки в 2000 году. Профессор Эрзен являлась вице-президентом, а с 2016 по 2019 годы — президентом Международной ассоциации эстетики (IAA), а также многолетним президентом Турецкой ассоциации эстетики.

² *Евгений Добров* — ответственный секретарь редакции АУ.

³ Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник. (Примечание переводчика. — Е.Д.)

Абстракт

Искусство и политика всегда были по разные стороны баррикад. Только в тех случаях, когда существует установка на свободу от социальных норм и норм интерпретативных (допускающих разночтения), когда возникают квази-демократические условия и когда возможность индивидуальной субъективности порождает романтизм, использующий социальное участие посредством диссидентских идеалов-триггеров — свободы и прогресса, — только тогда искусству и культурным выражениям возвращается критическое отношение к статусу-кво, к власти и к нормативным кодам. В противном случае все формы власти и охраны общественного порядка, в том числе религия, эксплуатируют культуру политически, как продвижение своего статуса-кво.

Ключевые слова

Театр, современное искусство, политика, несогласие, трагедии.

В настоящей статье я попытаюсь раскрыть театральное качество современного искусства с той позиции, что театр, начиная с самого античного зарождения театральной концепции, обладал освобождающим и объединяющим моментом, и что, по выражению Жака Рансьера, политические измерения эстетики непосредственно основаны на сопоставлении активности и пассивности, на дистанцировании и иницирующем воздействии. Затем я попытаюсь показать, используя примеры из театральной сферы, из современного искусства и искусства модерна, из городской повседневности и городских перформативных практик, как театр создает то, что в конечном итоге имеет политический характер.

Поскольку, по словам Рансьера, сущность политики сводится к разногласии, то искусству свойственны политические качества постольку, поскольку оно вовлекает в себя конфликт множества чувственных режимов. Ни один вид искусства, ни одно его произведение не воспринимается через единственный чувственный модус. Однако

в некоторых средах, которые представляют собой такие виды искусства, как театр, архитектура или танец, особенно в их современных вариантах (перформанс и хэппенинг), задействуются все чувственные способности человека. Рансьер определяет такое состояние термином «телесная логика», где публичное и личное, видимое и невидимое находятся в постоянном сопоставлении друг с другом. Именно это сопоставление обуславливает активное участие и свободную интерпретацию. Согласно Рансьеру, если эстетический опыт совмещается с опытом политическим, то происходит это исключительно потому, что сам эстетический опыт определяет себя как испытание несогласия. Разумеется, концепции Рансьера поначалу настораживают и даже до некоторой степени сбивают с толку, ведь традиционно искусство мыслится как гармония и согласие.

Позвольте привести для разъяснения следующую цитату:

Проблема, стало быть, состоит не в моральной или политической состоятельности послания, передаваемого диспозитивом репрезентации. В первую очередь она заключена в размещении тел, в разрезании сингулярных пространства и времени, определяющих способы быть вместе или отдельно, напротив или посреди, внутри или снаружи, близко или на расстоянии. Именно это и продемонстрировала полемика Руссо. Но она тут же замыкала мысль о действенности на слишком простой альтернативе. Ведь сомнительным моральным уроком репрезентации она попросту противопоставила искусство без репрезентации, искусство, которое не разделяет сцену художественного представления и сцену коллективной жизни.¹

Благодаря своей новой внутренней динамике искусство стало явно политическим начиная с эпохи Модерна. Искусство этого периода вместо того, чтобы быть созер-

¹ Рансьер, Ж. Эмансипированный зритель / Пер. с франц. Д. Жукова. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018. С. 35–36.

цательным и ориентированным на создание внутреннего содержания, стало парадигматически опираться на вовлечение. Другими словами, воспринимаемое содержание постоянно находится в движении, а интерпретация и восприятие искусства — деятельность динамичная и свободная. Именно деятельность. Созерцатель искусства эпохи Модерна, а особенно зритель искусства современного входит в область восприятия посредством активного вовлечения, постоянной интерпретации, а его/ее эмоциональный ответ есть не что иное, как открытый вопрос и непосредственное участие в распознавании смысла. Фактически Рансьер утверждает, что подобное активное участие вызвано парадоксальной природой «наблюдения» за произведением искусства.

Согласно высказываниям Рансьера, задействованы и пассивность, и активность. Пассивность (созерцательный аспект) создает свободный взгляд. Именно поэтому для Рансьера созерцание пейзажа или любого другого художественного произведения, даже в музее, предоставляет зрителю возможность погружения в его или ее свободное пространство, а значит и возможность непосредственной интерпретации. Такое созерцание, соответственно, является эмансипированным. Рансьер, таким образом, подтверждает идею Канта о незаинтересованности созерцания.

С развитием видов искусств и их художественных сред, основанных на участии (будь то непосредственное участие в качестве активной аудитории или активного деятеля, что мы можем наблюдать в перформансах и хэппенингах), многие виды современного искусства становятся все более театральными, а театр сам по себе приобретает все большее значение независимо от того, проходит ли он на сцене, или же создает своего героя исключительно через деятельное участие, вовлечение или интерпретацию. Очевидно, что драма означает действие... а театр — это место, согласно Рансьеру, где это действие доводится

до завершения через движение вовлеченных в действие живых тел исполнителей перед зрителями.

Театральное качество, присущее современному искусству и повседневности, предоставило возможность увидеть многие политические события и манифестации через эстетическую и художественную призму. Эстетический аспект здесь означает определенную трансформацию чувств в отношении тех событий и ситуаций, которые обычно относятся к обыденности. Прекрасным примером является видео Аллана Секулы¹ по фотографиям демонстраций в Соединенных Штатах.

Некоторые же из самых ранних известных примеров восходят к античности, к греческим трагедиям, хотя и очевидно, что во всех культурах перформативное зрелище и ритуалы исторически были важными составляющими общественной и политической жизни, своеобразным ее предчувствием. Трагедии Эврипида есть в данном контексте не что иное, как открытая критика божеств. Так, однажды власти попросили Эврипида изменить сюжет одной трагедии, поскольку он был слишком оскорбительным для божества, которое почиталось охранителем города, являвшимся местом действия трагедии. Обратимся к недавнему примеру — в 2015 году в Сиракузах (Сицилия) Мони Овадия² поставил Эсхиловых «Просительниц». В случае данной постановки очень важно обратить внимание на тот факт, что Овадия обратился к одной из вечных тем — теме мигрантов. В тексте трагедии Эсхила мы видим, что Древняя Греция всегда охотно и даже с гордостью предоставляла убежище всем страждущим. Овадия

¹ Аллан Секула (1951 — 2013) — американский медиа-художник, теоретик современного искусства и писатель. (Примечание сделано журналом. — АУ).

² Мони Овадия — современный болгарский театральный режиссер еврейского происхождения. (Примечание сделано журналом. — АУ).

пригласил всех сиракузских мигрантов, беженцев и переселенцев посмотреть его постановку.

Можно привести множество примеров народного театра (во всех культурах, не только в деревнях Турции) — своеобразной уличной площадки для политической сатиры. Деревенские театральные представления под открытым небом проводились практически по всей Анатолии, где часто помимо танцевальных и песенных действий устраивались политические сатиры, то есть сатиры на власть имущих. Эти сатиры должны были не просто развлекать народ, но и морально воспитывать. Человеческая способность изучать языки связана с большим эстетическим наслаждением и возможностью мимесиса и подражания. Следовательно, театральная постановка является значимой формой социальной коммуникации.

Театр также может быть рассмотрен с точки зрения скульптуры, живописи и архитектуры. Город эпохи барокко упорядочивался подобно театральной сцене, где горожане могли по-театральному созерцать друг друга. Пространство барочной церкви, с точки зрения архитектурных и визуальных его составляющих, а одновременно и самих служб, организовывалось ради одной единственной цели: репрезентации благочестивой силы и славы святой церкви, в духе театра. Неоклассические строения конца XVIII и XIX вв., с их фасадами, копирующими храмы Древней Греции, пробуждают воспоминания о мистических ритуалах, посвященных Дионису или Аполлону. Театральный режиссер Эдуар Отан занимался *театром пространства* — «празднеством лицезрения других, созерцающих тебя», как он сам его охарактеризовал. В 1937 году он и его жена выступали с танцевальными театрами в Париже, на личном танцевальном опыте, имплицитно в него театральные аспекты архитектуры.

Я понимаю и вижу архитектуру буквально как тело в движении. Мы лицезрим архитектуру с разных углов города и точек зрения. Мы смотрим на нее, будто бы на ак-

тера, кочующего по сцене. Движение его тела придает пространству театральное качество. Движение в архитектурном пространстве актуализирует связь тела с различными элементами пространства, с такими, например, как границы этого пространства, гравитационное притяжение пола, подъем к небу, потолок, свет и тень. Архитектура как тело создает не только сцену для действия и пространство для аудитории, но также создает установочную площадку, откуда открывается вид на мир, откуда, в свою очередь, мы учимся понимать свободу и ограничения, созданные этим миром в развитии. Таким образом, архитектура есть сцена, возведенная для политики; сопряжение архитектуры с авторитарными вертикалями делает из нее суперэго, социально одобряемое.

Фуко говорил, что «архитектура теперь призвана быть инструментом преобразования индивидов». Он задавался вопросом, возможно ли помыслить архитектуру в отрыве от ее воздействия, влекущего законопослушное поведение или же, напротив, производящего безумие и преступление?¹

В данном контексте интересно будет вспомнить слова Андре Бретона из его «Манифеста сюрреализма»²:

А если же кто-то нападает на архитектуру, монументальные творения которой стали в наше время истинными хозяевами всей земли, собрав под своей сенью услужливые массы, вызывая восхищение и изумление, навязывая закон и порядок, то некоторым образом это и атака на человека.³

¹ Фуко, М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / Пер. с франц. В. Наумова. М.: Ad Marginem, 1999. С. 153.

² В «Манифесте сюрреализма» данной реплики найдено не было. Цитата приведена из собрания произведения Жоржа Батая, как об этом указывается в следующей ссылке. (Примечание переводчика. — Е.Д.)

³ Bataille, G. Architecture // Œuvres Complètes. Paris: Gallimard, 1971–1988. T.I. P. 171–172.

Утверждение Батая напоминает нам о других проявлениях политического искусства и архитектуры, — в первую очередь, о китче и о политической реакции. Это легко проиллюстрировать примерами из моего родного города Анкары, где на одном из шоссе в аэропорт с подачи властей установлена световая инсталляция. «Арт-объект» был создан правым крылом муниципалитета. Как-то, в первые месяцы нынешнего конфликта, я вместе со своими друзьями ехала на автобусе из аэропорта. Когда они увидели эти огни, отдаленно напоминавшие освещение Диснейлэнда, они возмутились и начали посмеиваться над инсталляцией. Тогда я заметила, что напротив автобуса стоял пожилой мужчина, по-видимому только что приехавший из сельской местности. Он, казалось, находился в состоянии подлинного восхищения и не двигался с места, безмолвно созерцая огни политической инсталляции. Без сомнения, даже лампочка была исключительной редкостью для его деревни.

Зрелища и образы праворадикальной политики, являющиеся содержательным элементом современного политического искусства, наталкивают на мысль о нескольких парадоксах. Вызывая наше негодование, или же подталкивая нас к активному несогласию, они определенным образом заставляют нас чувствовать себя соучастниками происходящего. Однажды Батай сказал, «в конечном итоге, желание наблюдать побеждает и отвращение, и страх».¹

¹ Ibid.

НАТАЛЬЯ СТЕЛЬМАК ШЕЙБНЕР¹

НАРРАТИВНОСТЬ В МЫСЛИ И ДЕЙСТВИИ

Абстракт

Философские дебаты о Нарративности сосредоточены на нарративах, то есть историях, которые мы можем рассказывать или не рассказывать о себе, а не на ментальном процессе, в котором мы участвуем, создавая эти нарративы. Однако при создании нарративов ключевое значение имеет процесс, а не результат. Способность нашего ума определять форму — или процесс поиска связности во времени я называю Нарративностью. В этой статье я рассмотрю конкретные доводы Луи-са Минка, Артура Данто и Аристотеля о ценности нарративов и продолжу их рассуждения, показывая, как они подтверждают мое убеждение, что Нарративность, благодаря которой мы создаем нарративы, нам свойственна от природы. Использование языка в обсуждении повседневных действий и переживаний показывает необходимость нарративного процесса как ментального компонента для нашей умственной деятельности. Посредством Нарративности мы осмысливаем наш жизненный опыт и можем быть задействованы в длительных проектах, даже если эти проекты требуют постоянного пересмотра сопровождающего их нарратива.

Ключевые слова

¹ Наталья Стельмак Шейбнер — Аспирантура Городского Университета Нью-Йорка, доктор философских наук, преподаёт в Сити- Колледже Нью-Йорка, США, nsschabner@gmail.com

Нарративность, нарратив, нарративные мышление, апперцепция, универсалии, история, поэзия, Аристотель, Артур Данто, Гелен Стросон, действие, умственное формообразование.

Философские дебаты о Нарративности сосредоточены на нарративах, историях которые мы можем рассказывать или не рассказывать о себе, а не на ментальном процессе, в котором мы участвуем, создавая эти нарративы. Однако при создании нарративов ключевое значение имеет процесс, а не результат. Мой аргумент заключается в том, что наше употребление языка даже в обсуждении бытовых повседневных действий и переживаний показывает, как существенен этот процесс для нашей ментальной жизни. Обычно термин «нарративность» используется в широком смысле, обозначая качества и характеристики, которые свойственны нарративам. Поэтому в использовании термин относится к чему-то вне наших переживаний, обладающему свойствами нарратива. Я предлагаю добавить новое определение Нарративности (далее с заглавной буквы, чтобы отличить этот термин от других смысловых значений), конкретно обозначающее тенденцию нашего ума определять форму — и искать связность во времени. Я считаю, что существенной особенностью нашего ума является способность создавать нарративы. Посредством Нарративности мы осмысливаем наш жизненный опыт и можем быть задействованы в длительных проектах, даже если эти проекты требуют постоянного пересмотра сопровождающего их нарратива.

Ряд философов утверждают, что создание нарративов не является составляющей нашего ментального процесса. Гелен Стросон, например, исключает нарративную составляющую в таких элементарных краткосрочных проектах как приготовление кофе. Однако же я покажу, что, хотя такие действия как приготовление кофе, могут быть тривиальны, они не бессмысленны. Начало любого действия требует нашего проектирования и создания нарратива.

Эта потребность ещё значительнее, когда действие — составляющая проекта.

Я также рассмотрю конкретные доводы Луиса Минка, Артура Данто и Аристотеля о ценности нарративов и продолжу их рассуждения, показывая, как они подтверждают моё убеждение, что Нарративность, благодаря которой мы создаем нарративы нам свойственна от природы. Вклад Данто в эту дискуссию особенно ценен, так как он отмечает взаимосвязь между идеей нарратива, с одной стороны, и использованием языка и действиями — с другой.

Я защищаю идею Нарративности как процесса, а не нарратива как содержания. Поэтому сосредоточимся на самом процессе, который нацелен на завершение без необходимости достижения этого завершения. Отдавая приоритет созданным нами нарративам о нас самих и о нашей жизни, мы допускаем ошибку. Более значима Нарративность как ментальный процесс, вовлекающий в создание таких нарративов или поиск формы во времени. Наше Я основано только на временных переживаниях, и поэтому нашему уму свойственна тенденция поиска формы при задействовании в проектах, обуславливающих наши действия. Нарративность является таким поиском формообразования во времени.

Общеизвестно, что Иммануил Кант отстаивал идею того, что существует фундаментальный умственный процесс, который упорядочивает «многообразие» наших ощущений и неотделим от наших переживаний. Кант и другие философы использовали концепцию апперцепции, предшествующую нарративности. Апперцепция осуществляется аналогично поиску формы во времени при жизненных переживаниях. Кант и преемники идеализма считали, что одни сенсорные данные недостаточны для опыта переживаний, так как необходим «синтез многообразия» переживаний в нашем воображении. Гуссерль (Гуссерль, 1964 г.) развивает эту идею, выделяя временные аспекты поиска формы в сознании и показывая, что

она не может сводиться лишь к пассивной, статической форме восприятия.

Луис Минк — один из философов, распознавших важность нарративной модальности мышления, определил «историческое мышление» парадигмой конфигуративного способа понимания. Для Минка историческое понимание происходит при способности увидеть ряд последовательных событий как единое сложное целое в его уникальности. Он считает, что работа историка состоит в способности делать «обзорное суждение», в котором хронологически отдельные события видны как часть целого, и потом выразить это суждение с помощью нарратива. Минк поясняет: «Хотя нарративная форма и ассоциируется для многих со сказками, мифами и развлекательными романами, нарратив — это важнейший когнитивный инструмент, соперничающий только с теорией и метафорой как незаменимыми способами осмысления потока переживаний» (Минк, 1987г.)

Рассуждения Минка о ценности исторического понимания важны для моего проекта, поскольку я усматриваю связь между тем, как функционирует история в качестве нарратива (продукта), и тем, как мы упорядочиваем наши ментальные переживания (процесс) на основе ментальных событий, которые предоставляет память. Мы постоянные «историки субъективности», рассказывающие о переживаниях и оценивающие их, независимо от их краткосрочности. Важно заметить, что этот «важнейший когнитивный инструмент» мы используем не только для понимания нашего прошлого: то, как мы планируем и проектируем себя и наши будущие действия, тоже нужно понимать как нерассказанную или проектируемую историю.

Нарратив является первичной и нередуцируемой формой человеческого понимания, и эта фундаментальная природа нарратива распространяется за пределы «потока переживаний». Например, при изучении математики дети сначала знакомятся с абстрактными понятиями с помо-

щью рассказов, таких как: «Если у Джона три яблока...» Очевидно, что в философии понимание также достигается посредством нарративных техник. Часто понятия успешно разъясняются с помощью нарративных примеров, посредством мысленных экспериментов, а также мифов и литературных диалогов (как в случае Платона) или примеров из литературы и произведений искусства. Подвергая сомнению обоснованность аргумента в споре, мы должны обдумывать возможные сценарии, опровергающие либо подтверждающие его предпосылки, и владеть нарративными когнитивными техниками. Рассмотрение альтернативных или противоречащих примеров в воображении может помочь собеседнику оспорить правдоподобное утверждение его оппонента.

Хроникёр, историк и поэт

Я начну мои доводы о необходимости Нарративности как умственного процесса рассмотрением примера Данто о различии идеального хроникёра и историка (Данто, 1962), в котором он разъясняет, что именно нарративный метод предлагает в дополнение к простому, хотя и законченному, изложению ряда событий без повествовательной причинной связи. Затем я обращусь к дискуссии Аристотеля о истории и поэзии и покажу, каким образом у Аристотеля творческий аспект поэзии со своим потенциалом возможностей переносит поэзию в сферу высшего искусства. На основе этих примеров будет показана необходимость Нарративности.

Идеальный хроникёр (И.Х.) по Данто имеет доступ ко всем событиям и записывает их по мере того, как они случаются, но не способен находить какую-либо взаимосвязь между ними. История не может быть создана идеальным хроникёром, несмотря на то что он является свидетелем всех исторических событий, поскольку в его изложении отсутствует причинная или любая другая связь. Идеальная

хроника, которую он создаёт, остаётся бесформенной. «Некоторая вещь или событие приобретает историческую значимость в силу соотношения с другой вещью или событием, на которых остановился наш интерес или которые мы по каким-либо причинам считаем важными», — утверждает Данто (Данто, 1967). Идеальная хроника не включает в себя указаний на историческую значимость, поскольку она не придаёт историческим деталям большее или меньшее значение. Она состоит из фактов, но так как она не приписывает значимость или смысл событиям, то не включает в себя понимание этих фактов и поэтому не может предоставить нам средство для понимания, которое предоставляет нарратив.

Очевидно то, что наше сознание не функционирует подобным образом. Выбор фактов человеком и приписывание различной степени значимости этим фактам уже по умолчанию предполагают Нарративность. История подразумевает Нарративность и нарративное мышление. В выборе и приписывании важности событиям и фактам мы уже задействуем нашу способность поиска связности. Для выбора события в соответствии с его значимостью это событие должно обладать нетривиальными свойствами, потому как такой выбор подразумевает рассмотрение только тех событий, которым мы уже придаем значение.

Этот подход имеет следствия для вопроса о том, как мы относимся к своему будущему и как мы создаём и исполняем наши проекты. Конечно же, проекты могут быть простыми и краткосрочными, такими как приготовление кофе (пример Галена Стросона), или долгосрочными и открытыми проектами, такими, как выращивание роз (пример, приведённый Данто при изучении нарративных предложений) (Данто, 1962). Данто утверждает, что мы не можем использовать такие проектные глаголы, как выращивание роз без предъявления претензий на будущее. Данто показывает, что нарративные предложения обычно используются в описании действий.

Ноэль Кэрролл выделяет пять критериев того, что в умственном процессе участвует нарративная связь: он должен включать « (1) ...по крайней мере два события и/или состояния дел, (2) быть глобально ориентированным в будущее (3) касаться хотя бы одного субъекта, (4) отношения во времени между событиями и/или состоянием дел должны быть ясно выражены и (5) более ранние события в последовательности должны быть причинно необходимыми условиями последующих событий и/или состояний дел (или содействовать им)» (Кэрролл, 2001, 126). Идеальный хроникёр не удовлетворяет по крайней мере четырьмя из этих пяти критериев за исключением только (1).

Аристотель («Поэтика») продолжает размышление о природе нашего нарративного мышления, утверждая, что поэзия ближе к философии и имеет большее значение для познания, чем история. Для Аристотеля история просто описывает случившееся, а поэзия говорит о том, что может произойти, то есть о том, что, возможно, случится в будущем. Когда Аристотель утверждает, что история построена на фактах, он не имеет в виду, что события представляются не связанными между собой, без интерпретации, независимо от субъективного понимания или вне времени. Он указывает на то, что предметом истории является незаменимый ряд событий. В качестве примера Аристотель указывает на факты Троянской войны: греки ввели войска в Трою, они сражались семь лет, Ахилл убил Гектора, греки победили. Аристотель утверждает, что на основе этих событий мы не можем познать универсалии, а можем лишь только понять определённый ряд событий. Потому он говорит, что история не имеет той познавательной ценности, которая присуща поэзии.

Согласно Аристотелю, поэзия имеет познавательную ценность потому, что она ведёт нас к пониманию универсалий, указывая не на необходимые действия, а на возможные. Когда мы читаем о Троянской войне в поэ-

ме «Илиада» Гомера, Ахилл всё равно убивает Гектора, но в истории это действие необходимо, а в поэме Гомера нет. В «Илиаде» Ахилл и Гектор — персонажи, наделённые личными чертами характера. В Ахилле мы видим персонажа, которым управляет гордость. Гектор наделён добродетельностью, благородством и руководствуется чувством долга к своей семье и к своему городу. Поскольку мы знаем эти характеристики, мы способны абстрактно рассуждать о поступках этих персонажей как типов людей, которые склонны к определённым действиям или определённым высказываниям, а не просто как об индивидуальностях. Именно на основе этих поступков мы изучаем концепции ревности, гордости, добродетели и благородности. Ахилл и Гектор становятся воплощением этих концепций, позволяя нам осознать их.

Рассуждение Аристотеля об эпистемологическом значении поэзии мне представляется важным и глубоким; я считаю, что именно из-за того, что поэзия основана на возможностях, она способна вовлечь в нарративный процесс — в Нарративность. Читатели должны искать причинно-следственные связи в сюжете и постоянно корректировать предыдущие идеи об этих связях и ожиданиях развязки сюжета. Таким образом, мы видим, что Нарративность — это способ понимания.

Действительно, объяснение абстрактных понятий без какого-либо нарративного вовлечения будет проблематичным. Например, чтобы понять понятие любви, мы можем читать «Ромео и Джульетту» и переживать любовь в режиме «как будто». Посредством такой когнитивной вовлечённости или симуляции умственного процесса мы можем лучше понять концепцию, даже если мы имеем дело в таких случаях только с воображаемым опытом, который мы переживаем «как будто». Если описывать эту ситуацию в терминах нейронауки, то можно сказать, что мы таким образом создаём нервные процессы и связи, подобные тем, которые возникают у влюблённых.

Тот факт, что мы постоянно пересматриваем переживаемый опыт, показывает то, что Нарративность является непрерывным стремлением. Как утверждает Данто, большая часть событий ещё не проявила свою причинную силу. Если у нас есть два последовательных события С1 и С2, это не гарантирует, что С1 вызвало С2, так как С2 могло быть вызвано другим, более ранним событием Сх. Фактически Сх может быть любым из предыдущих событий во временном масштабе, которое «просто ещё не разрядило свою причинную силу, а находилось в бездействии все эти столетия как вулкан» При этом важно отметить, что мы приписываем каузальность посредством Нарративности. Без Нарративности нельзя понять каузальность.

Размышления Данто о «бездейственных причинах» можно использовать для анализа умственных переживаний. Например, феномен памяти способен разрядить прошлые переживания в настоящее и в будущее и даже изменить то, как мы проектируем и планируем будущие действия. Мадлен Марселя Пруста является ярким примером произвольной памяти, одной из «бездейственных причин» Данто. Произвольная память подобна случайной исторической находке, такой как найденная фермером античная кость или артефакт, которые приводят антрополога к новому открытию. Аналогичное событие недавно произошло в Северной Европе, когда было открыто ранее неизвестное поле боя, и это привело историков к полной переоценке того, что считалось известным об античном обществе этой местности. На нас произвольная память может повлиять так же, как это открытие, побуждая нас переоценить то, что мы думали, что знали о самих себе или о значении прошлых событий. Подобным образом мы можем видеть новые переживания в свете предшествующих им в памяти, словно мы историки, которые продолжительно исследуют ту же тему и, возможно, так же открыты как к пересмотру её изложения, так и к её защите.

В отличие от историка, идеальный хроникёр не способен изложить события в человечески связном виде, поскольку он не может засвидетельствовать причины в качестве таковых. Данто подчёркивает, что в его мысленном эксперименте работа идеального хроникёра может быть выполнена машиной. Это возможно не только потому, что у хроникёра нет человеческой способности устанавливать причинные связи между прошлыми событиями, но также потому, что он не умеет размышлять и проецировать последствия в будущее. «Вся правда о событии может стать известна впоследствии, и иногда только через длительное время после того, как данное событие произошло», — говорит Данто. Таким образом, Данто намеренно не наделил своего идеального хроникёра способностью смотреть на прошлое с точки зрения будущего. И эта способность — составляющая работы историка. Только будущий историк может сказать, когда началась 30-летняя война — если эта война так называется из-за её длительности.

Раздумывая об идеальной хронике, истории и поэзии, мы можем выделить три уровня знаний. В первом случае мы знаем все факты в ряде событий, но идеальный хроникёр не может установить причинную связь. Я считаю, что для идеального хроникёра недоступно не только свойственное нам ощущение времени но и способность синтеза. Он не может приписывать значимость событиям и синтезировать их общее целое, которое можно назвать рассказом или нарративом.

У историка есть способность синтеза, потому что он создаёт причинную связь между событиями, позволяющую определить уровень их значимости. Историк видит ряд этих событий как рассказ, посредством которого он может осмыслить случившееся, что невозможно для идеального хроникёра. Но опять-таки, согласно Аристотелю, такое осмысление не может привести нас к пониманию универсалий. Однако поэт Аристотеля в поэме о Троянской войне может рассматривать то, что произошло с Еле-

ной, как значимое событие, усматривая форму действия за пределами этого события и таким образом понимая универсалии.

Утверждая, что поэзия обладает более высокой познавательной ценностью, чем история, Аристотель проводит различие между разными нарративами и отдаёт приоритет поэзии, поскольку она приводит нас в состояние поиска формы, в котором достигается осознание универсалий. Таким образом, сила воображения, вовлечённая поэзией, способна поднять нас к платонической сфере форм, где мы способны постигнуть идею, различить возможные образы происходящих событий и изучать персонажей как типы людей, которые склонны к определённым действиям или высказываниям. Простая связанность конкретных фактов в истории для Аристотеля не обладает синтезом за пределами конкретных событий и не превозносит нас в состояние поиска формы и распознавания образов, чего поэзия достигает динамичным и творческим путём.

Нарративность как составляющая языка и действий

Как уже упоминалось, такой предикат, как «быть причиной», не доступен идеальному хроникёру: его язык будет неизбежно ограничен из-за того, что многие термины подразумевают временную связь. Многие глаголы и термины логически требуют, чтобы описываемое событие случилось позднее, чем некоторое другое С1, — такие, как «начался», «предшествовал», «порождал». Многие существительные не кажутся связанными с течением времени, но тем не менее они требуют наличия предшествующих событий — например, «искупление» предполагает, что кто-то каким-то образом провинился, а «смерть» подразумевает жизнь. Таким образом, даже по видимости стационарные термины подразумевают временной контекст и влекут нарративное значение. С другой стороны, все глаголы по крайней мере подразумевают нарратив, так

как они связаны с действиями, которые существуют во времени и включают в себя начало, продолжительность и конец (развязку), даже если начало и конец неочевидны в форме глагола. То, что нарратив является такой основной структурой языка, говорит нам, что он также является и элементарной ментальной структурой.

Данное рассуждение имеет отношение к тому, как мы связаны с будущим. Наблюдая взаимоотношения нарративных предложений и действий, Данто исследует, как он их называет, проектные глаголы — распространённые лингвистические структуры, которые создают связи в конфигурации некоторого множества действий R . Если множество R описывается выражением «сажать розы», то оно может включать в себя удобрение земли ($R1$), вскапывание ($R2$), курение трубки ($R3$), найм экспертов-садоводов $R4$). Однако вполне может быть, что некто «сажает розы» или задействован в R , даже когда он занимается чем-то иным, не вписывающимся в множество действий $R1—Rn$.

Мы не можем употреблять такие «проектные» глаголы, не предъявляя претензии на будущее. Поскольку идеальный хроникёр не устанавливает причинно-следственных связей, у него не может быть проектов. Если бы мы спросили, что он делает, когда вскапывает клумбу, он бы не смог ответить: «Сажаю розы», так как это проект, который подразумевает ряд причинно связанных действий. Как объясняет Данто, множество R может быть разным в разных случаях, но идеальный хроникёр не может вовлечь себя в R , поскольку он не способен предъявлять претензии на будущее или сопоставлять настоящее поведение с предшествующим событием. Идеальный хроник может быть даже лишён языка действий. Ментальная реальность И.Х. противоположна природе человеческой мысли, которая по своей сути ищет связности.

Когда мы вовлекаем себя во множество действий R , мы предъявляем достаточно слабые претензии на будущее. Человек, который стремится вырастить розы, кото-

рые выигрывают приз, предъявляет более сильные претензии на будущее, однако, если розы по какой-то причине не расцветут, это не сделает ложным утверждение, что человек выращивал их. Я сейчас хочу обратить внимание на процесс или переживание R, а не на полученный результат. Действия, которые входят в состав R, необходимы, но не достаточны для того, чтобы сформировать R. Нужен также процесс, который, как я считаю, показывает необходимость Нарративности в повседневных действиях постольку, поскольку мы участвуем в тех или иных проектах. Можно задать следующий вопрос: вовлекает ли себя в R такой персонаж, как Обломов, когда лежит в своей кровати, мечтает о R и рассказывает своему слуге Захару и друзьям о своих великих планах, но при этом не поднимается с кровати, чтобы физически участвовать хоть в каком-то из этих действий. У Обломова есть Нарративность R и проектирование R, даже если этот нарратив и этот проект не материализуются в действии.

Нарративность присутствует не только в обыденном языке, но и в наших каждодневных действиях. Это подводит меня к скользкому аргументу о том, что вопреки тому, что утверждает Стросон, Нарративность вовлечённая в варку кофе является нетривиальной. Человек может варить кофе каждый день, сначала просто используя кофе, но потом начиная добавлять специи, может быть, корицу сегодня и шоколад завтра, потом смесь этих добавок — до тех пор, пока у него появится целая коллекция рецептов кофе. В один прекрасный день он может решить открыть кофейный магазин. И тогда станет очевидным, что его первое решение исследовать разные способы варки кофе, которые раньше казались ничем иным, как попыткой сделать тривиальный повседневный ритуал менее скучным, оказалось началом сложного и нетривиального проекта. Подобно этому, мы можем увидеть человека, курящего трубку, и сказать, что это тривиально: он просто курит трубку. Однако же данное действие может быть

необходимым фрагментом большего проекта. Даже если это действие, возможно, является паузой для размышления или отдыха, это всё же одно действие из целого множества действий, составляющего этот проект.

На другой стороне спектра находится случай ребёнка, который готовит кофе впервые. Ему нужно осознанно изучить последовательность каждого шага этой процедуры, принимая во внимание их связность. Таким образом, варку кофе можно считать тривиальным примером Нарративности только постольку, поскольку это действие может быть усвоено. Тем не менее, первоначальный нарратив должен быть создан, проверен и сохранён для дальнейших ссылок, иначе проект не будет успешно выполнен. Но Нарративность и в таком случае всё ещё присутствует и может опять всплыть на поверхность. В самом деле, пребывание «в моменте» варки кофе будет значить не просто участие в определённой стадии, а пребывание в этом моменте как составляющей всего процесса — «в моменте» нарратива.

Исходя из сказанного, можно сделать вывод о том, что тривиальность любого действия становится вопросом степени. Очевидно, что каждое переживание, такое, как, например, варка кофе, может привнести значимость в жизнь. Конечно, не всё вписывается в глобальные проекты, но тем не менее тривиальность любого действия не может приписываться по умолчанию любому нашему действию, и рамки Нарративности остаются совершенно субъективными.

Заключение

В чём же состоит взаимосвязь между поэтом Аристотеля, историком Данто и садовником, выращивающим розы? Все они создают нарративы, и то, что их объединяет, — это нарративный процесс, в который они вовлечены: написание стихотворения или исторической работы включают в себя этот процесс. Недостаточность истории

в глазах Аристотеля и идеального хроникёра в глазах Данто демонстрирует уникальную ценность и необходимость нарратива для человеческого понимания. Рассуждение Данто о проектных глаголах показывает, что, используя язык, мы неизбежно предъявляем претензии и строим проекты на будущее, даже если они остаются подсознательными, непризнанными или потенциальными. Широкое употребление таких глаголов указывает на то, что этот вид проектирования является неотъемлемым и необходимым аспектом нашей умственной деятельности и что такое проектирование — это результат Нарративности.

Нарративность как ментальный компонент наших переживаний является необходимым условием выполнения других когнитивных задач, включающих в себя поиск формы и связности во времени, а также поиск смысла в повседневных переживаниях. Нарративность — также ментальный компонент, который активизируется, когда мы приступаем как к действиям тривиального характера, таким, как варка кофе, так и к более масштабным проектам. С другой стороны, любое рассуждение о действиях требует обращения к нарративной природе наших переживаний, которая отражается в нашем языке. Лингвистическая необходимость Нарративности распространяется на нашу умственную активность, которая задействована в поиске формы во времени.

Ссылки

Carroll, Noel. «On the Narrative Connection.» in *Beyond Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Danto, Arthur C. *Narration and Knowledge*. New York: Columbia University Press, 1985.

Husserl, E. *The phenomenology of internal time-consciousness / Heidegger, M., ed., Churchill, J. S., trans.* Bloomington: Indiana University Press, 1964.

Kant, I. Critique of Pure Reason, Unabridged Edition. Kemp Smith, N., trans.). New York: St. Martin's Press, 1965.

Mink, Louis O. Historical Understanding. Edited by Brian Fay, Eugene O. Golub and

Richard, T. Vann. Ithaca and London: Cornell University Press, 1987.

Proust, M. Remembrance of Things Past. (Moncrieff, S. and Kilmartin, T, trans.) New York: Vintage Books, 1981.

Strawson, Galen. Selves: An Essay in Revisionary Metaphysics. Oxford: Clarendon Press, 2009.

Strawson, Galen, editor. The Self? Oxford: Blackwell Publishing, 2005. Includes relevant articles by Barry Dainton, Marya Schechtman, Ingmar Persson, Bras C. van Fraassen and Peter van Ingwen, as well as Stawson's «Against Narrativity.»

ИСТОРИЯ / HISTORY

МАРАТ АФАСИЖЕВ¹

БЕЗОБЪЕКТНАЯ ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА ИММАНУИЛА КАНТА

...суждение вкуса не есть познавательное суждение, тем самым оно не логическое, а эстетическое суждение, под которым понимают то ние, определяющее основание которого может быть только субъективным.

*И. Кант*²

Абстракт

В статье предпринимается анализ эстетики И. Канта в свете современных научных представлений об этой области знания, описываются истоки его методологии в определении структуры и функции искусства и художественного творчества. Далее дается переосмысленная оценка характера и последствий влияния эстетической концепции И. Канта на теорию эстетики в целом, теоретические концепции художественного творчества, а также на некоторые явления и практики современного искусства, вдохновленные теоретическими построениями Канта на рубеже XIX и XX веков.

Ключевые слова

¹ *Марат Афасижев* — профессор, доктор философских наук, член международного редакционного совета АУ, многолетний сотрудник Государственного института искусствознания, автор одного из первых специальных исследований эстетики И. Канта, опубликованных на русском языке (*Афасижев, М. Н.* Эстетика Канта. М.: Наука, 1974).

² *Кант, И.* Критика способности суждения / Перевод с немецкого Н.М.Соколова. М.: Искусство, 1994. (Серия «История эстетики в памятниках и документах»). С. 70—71.

Ощущение, восприятие, образ, рассудок, разум, идея, схема, вкус, искусство, творчество, игра.

Философские основания эстетики Канта

Дух эпохи в эпоху Просвещения побуждал решать основные вопросы философии научными и экспериментальными методами, разработанные И. Кеплером, Г. Галилеем и И. Ньютоном, под влиянием которого Кант, по его признанию, стремился структуру и методы исследования потребностей человека представить как научный эксперимент. Действительно, методы исследования Ньютоном космоса и методы исследования способности познания Кантом имели определенное сходство в том, что они исследовали не реальные объекты — космос и мозг, а их функции: Ньютон теоретически обосновал феномен тяготения описанный Кеплером, а Кант — чувства удовольствия и неудовольствия при восприятии различных предметов и искусства. Г. Фихте, слушавший лекции Канта, характерно под их влиянием назвал свою философию как «наукоучением».

Действительно, творческий и экспериментальный характер присущ его сочинениям «Критика чистого разума» и «Критика практического разума». Но после написания двух этих «Критик» Кант убедился, что основная задача синтеза его взглядов в систему и их объединения в гармоническое единство не решена. В результате долгих раздумий Кант продолжил свой эксперимент в «Критике способности суждения» и разработал эстетическую концепцию, в которой искусство представил как объединяющее звено для его теории познания и этики — концепции природы и свободы — создав общую систему философии на основе принципа трансцендентальности и с гордостью объявил, что он этим осуществил «коперниковский переворот» в философии, смысл которого заключается в том, что при восприятии объектов реальности не понятия рассудка

должны соответствовать образам предметов, а наоборот, образы — понятиям, чтобы подчинить их общему правилу.

Намерение Канта, заявленное им в области фундаментальной (трансцендентальной) эстетики еще в «Критике чистого разума» было сформулировано им совершенно отчетливо:

...в трансцендентальной эстетике мы прежде всего изолируем чувственность, отвлекая все, что мыслит при этом рассудок посредством своих понятий, так чтобы не осталось ничего, кроме эмпирического созерцания.¹

Реальный смысл кантовского переворота в теории познания заключается в том, что субъект восприятия в обществе с развитой культуры, например в эпоху Канта, а тем более в наше время представляет собой сложный организм, структура которого является итогом долгого развития человека от его первобытного состояния, когда он, как и другие животные жил в естественной природной среде и поведение его определялось его врожденными инстинктами. С тех пор, когда катаклизмы в природе заставили его покинуть поредевшие леса и приспособиться к новым условиям жизнедеятельности, изменивших его формы поведения, и от собирательства и охоты он вначале перешел к примитивному производству, а затем к и более сложным формам трудовой деятельности, постепенно изменивших его физический облик и усложнивших структуру его мозга, в котором запечатлелись формы наиболее типичных воспринятых объектов природы и созданных предметов и орудий труда.

С тех пор начался обоюдный процесс создания культурной среды и развития человека. Во время научной дея-

¹ Кант, И. Критика чистого разума / Перевод с немецкого Н. Лосского. Сверен и отредактирован Ц. Арзаканяном и М. Иткиным. Примечания Ц. Арзаканяна. М.: Эксмо, 2015. С. 129.

тельности Канта европейская культура достигла достаточно высокого уровня. При восприятии предметов природы или культуры человек превосходил их содержанием и структурой своего мозга и в итоге прибавлял к предмету данного восприятия результаты прошлого опыта его познания и таким образом синтезировал в нем результаты настоящего и прошлого восприятий. При этом Кант для чистоты эксперимента объектом восприятия выбирал предметы, превосходящие ранее воспринятые по значению и функциями.

Теперь стало нам понятно, почему прежде могло казаться парадоксальным утверждение Канта, согласно которому трансцендентальная истина предшествует эмпирической истине. Такая истина содержит в понятиях рассудка все богатство знания предшествующих веков и наделяет им эмпирические представления, создавая этим «вещи для нас», образующие предметы материальной и духовной культуры, которые воспринимаются и оцениваются не сами по себе, а по их свойствам, воздействующих на чувственность, и затем разум определяет их функциональную целесообразность и ценность. Это — научно-экспериментальный подход, который претендует на его научное адекватное решение, а не на философские спекуляции в духе тривиального соотношения духа и материи или содержания и формы, идеализма и формализма.

От подобных спекуляций не удержался в советский период такой заметный историк философии, как Т.И.Ойзерман, который не скупился в предисловии к «Критике чистого разума» многомном собрании сочинений философа¹, на частые обвинение Канта в его идеалистических «поро-

¹ Ойзерман, Т. И. Главный труд Канта // *Кант, И.* Сочинения в шести томах [Под общ. ред. В.Ф.Асмуса. А.В.Гульги, Т.И.Ойзермана], М.: Мысль, 1964. (Серия «Философское наследие», Акад. наук СССР, Ин-т философии) Т. 3. С. 5—67.

ках», не принимая во внимание, что предметом его исследования были возможности научного экспериментального исследования познавательных способностей человека, а позиции умозрительной философии. К концу XIX века в той же Германии позиции Канта будут реализованы в появлении научной психологии (В. Вундт и другие).

Выдающийся исследователь наследия И. Канта и всего этого периода германской философии В.Ф.Асмус, который ценил Канта как едва ли не самого выдающегося философа в истории, тем не менее, также считал возможным, скорее всего, по причине исторической специфики своего времени, указать в критическом ключе в другом томе того же издания, отмечая формалистический и идеалистический характер такого подхода, связь учения Канта о свободе и моральной автономии личности с его трансцендентальной эстетикой:

В учении Канта о свободе обнаруживается глубокая связь между его теорией познания и этикой, между его учением о разуме теоретическом и учением о разуме практическом. Этика Канта одним из своих устоев имеет «трансцендентальную эстетику» — учение об идеальности пространства и времени. На идеализм теории пространства и времени опираются у Канта и математика (в его гносеологии), и учение о свободе (в его этике).¹

Складывается впечатление, что эти авторы не вполне поняли суть трансцендентальности и того, что исходным началом познания человеком объективной реальности являются ощущения ее предметов, которые затем они в памяти откладываются как формы и хранятся до следующих восприятий предметов и в ассоциации образуют, в том числе, будущие образы искусства, которые могут объекти-

¹ Асмус, В. Ф. Предисловие // Кант, И. Сочинения в шести томах [Под общ. ред. В.Ф.Асмуса. А.В.Гулыги, Т.И.Ойзермана], М.: Мысль, 1965. (Серия «Философское наследие», Акад. наук СССР, Ин-т философии) Т. 4. Ч. 1. С. 30—31.

вироваться в языке изобразительных, литературных и музыкальных произведений. Ни один из типов европейской философии не был озабочен материальной объектностью изначального познания, как советская философия, не знавшая никакого предела в своем в своем стремлении привязать духовное к материальному, как ранее помещики в своем стремлении привязать крестьян к земле, однако и она, даже в лице наиболее заметных своих представителей, оказалась слепа к земному реализму Кантовой идеи трансценденции.

«Коперниковский переворот» Канта состоит в в том, что он первым построил эстетику и теорию искусства на чувственности, вызванной рефлексией на формы представлений воспринятых предметов природы и культуры, которые наделяются рассудком смыслом и далее на практике используется разумом. Принцип трансцендентальности, сформулированный Кантом, является выдающимся для своего времени научным открытием в гносеологии и задолго до возникновения научной физиологии и психологии адекватно интерпретировал этапы восприятия и его результаты, а именно тот факт, что человек непосредственно воспринимает не объекты реальности, а их субъективные образы, которые благодаря опыту предыдущих восприятий представляются как объективные предметы.

Но, вообще, трансцендентальность присуща всем формам материальной и духовной деятельности, предметы которых определяются не по их материальным качествам, а по субъективному восприятию их свойств. Начиная с первобытных времен человек в эпоху собирательства определял и до сих пор определяет пригодность плодов и всякой другой пищи по их вкусовым качествам. В макрокосмических и микрокосмических случаях исследований, где предметы недоступны для их непосредственного восприятия, определяются и оцениваются по их свойствам, но установленным с применением технических средств.

Таким образом, открытая Кантом трансцендентальность, по сути, является универсальным мировым законом, действующим во всех областях и на всех уровнях информационной активности человечества, а возможно также и животного мира. Более того, благодаря функциональной активности свойств воспринятых предметов, в экспериментальных исследованиях возникает интенсивное оживление рассудка и воображения, находя выражение в трансцендентальности чистого искусства.

Позитивный смысл такой операции заключался в том, что этим Кант продолжил тенденцию доминирования в эпохе Просвещения личности и его интеллекта над средневековой культурой, начатой Декартом, объявившим свое кредо в философии — «Я мыслю, следовательно, я существую». Это символически обозначило в европейской традиции переход от традиционных спекулятивных теорий познания и деятельности Античности и Средневековья к пониманию реально субъективной природы творчества, что открыло путь для новых теорий в науке и эстетике. Вклад Канта в этом направлении заключается в том, он упразднил проблему объекта изображения в искусстве, заменил его субъективной рефлексией — чувствами удовольствия или неудовольствия без практического интереса и свободной игрой воображения и рассудка.

Таким образом, Кант в своей эстетике впервые сделал акцент не на исследовании реальности объектов, а на субъективной реальности вызываемых ими чувств удовольствия и неудовольствия, действительно эстетической реальности внутреннего мира человеческого субъекта. Это было в отношении предмета эстетики подобно экспериментальному методу Ньютона, предметом которого был не объектный космос, исследованный Кеплером, а свойства космоса, изложенные в его теории тяготения на языке математики. Далее, как частный случай этого подхода мы рассмотрим характер и результаты применения трансцендентального метода к анализу природы прекрасного.

Теория прекрасного Канта

Основная особенность теории прекрасного Канта характерна тем, что ее основным предметом исследования являются не реальные объекты, а вкус — субъективная особенность судить о прекрасном на основании удовольствия или неудовольствия, свободного от всякого интереса, которое возбуждает игру воображения и рассудка и ощущение всеобщей сообщаемости. При этом, прекрасному соответствует особый характер суждения вкуса:

«Вкус есть способность судить о предмете или о способе представления посредством благорасположения или отсутствия его, свободного от всякого интереса. Предмет такого благорасположения называется прекрасным.»¹

Во всех определениях прекрасного Канта его критерием утверждается не реальный предмет вкуса, а удовольствие, возбуждаемое без какой-либо цели и без всякого интереса, как общее чувство и необходимое удовольствие обязательное для всех. Все свойства прекрасного являются логическим результатом применения Кантом к его определению подходов трансцендентальной эстетики, согласно которой основной особенностью ее является доминирование формы над содержанием как целесообразности без утилитарной цели для возбуждения чувственно переживаемого удовольствия.

Стремление выделить и определить прекрасное в жизни и искусстве само по себе в «чистом» виде зародилось еще в Древней Греции в диалогах Платона, в которых их герой Сократ стремился выделить прекрасное в различных предметах и пришел к выводу, что прекрасное — это идея как некая реальность, приложение которой делает

¹ Кант, И. Критика способности суждения / Перевод с немецкого Н.М.Соколова. М.: Искусство, 1994. (Серия «История эстетики в памятниках и документах»). С. 78. Курсив Канта. — М.А.

прекрасными любые предметы природы, ремесленных изделий и даже, например, некрасивых девушек. Это было особенностью античного менталитета все субъективное считать предметно объективным — и образы искусства, и различные чувства — радость, ненависть, ужас и т. д.

Платон все предметы природы, культуры и искусства определяет не через случайные субъективные идеи, а через их идеально реконструированные сущности. Есть все основания полагать, что Кант в своей теории прекрасного учитывал эту особенность античной эстетики, соединив ее с современными ему эпистемологическими представлениями. В указателе использованных им имен в его «Критики способности суждения» присутствуют имена персоналий античной культуры — Гомер, Мирон, Демокрит, Сократ, Платон, Аристотель, Анаксагор, Эпикур и современных ему авторов — Вольтер, Декарт, Локк, Лессинг, Спиноза, Юм и другие.¹

Далее принципы исследования прекрасного применяются Кантом в его исследовании теории художественного творчества.

Теория художественного творчества и функции искусства

В теории художественного творчества Кант утверждает:

Гений — это талант (дар природы), который дает искусству правила.

Это обосновывается следующим образом:

Поскольку талант как прирожденная продуктивная способность художника сам принадлежит природе, то можно выразить эту мысль и таким образом: гений — это врожденная способность

¹ Кант, И. Критика способности суждения / Перевод с немецкого Н.М.Соколова. М.: Искусство, 1994. (Серия «История эстетики в памятниках и документах»). С. 368.

души (*ingenium*), посредством которой природа дает искусству правила.¹

Кант определяет действительную специфику художественного творчества как взаимодействие понятий и чувственности, присущего только гению.

Чтобы представление, посредством которого дается предмет, привело к познанию, необходимо воображение для объединения многообразного в созерцании и рассудок для единства понятия, соединяющего эти представления. Это состояние свободной игры познавательных способностей при представлении, посредством которого дается предмет, должно быть всеобщим, ибо познание в качестве определения объекта, с которым должны (в каком бы то ни было субъекте) согласоваться данные представления, есть единственный способ представления, который значим для всех.²

Итак, понятие как форма познания и содержание рассудка находит идеи разума как проективные образы выражающие смысловую целесообразность, в результате взаимодействия которых возникшее субъективное расположение души приобретает информационно доступную всеобщность. Природа уже не участвует в этом процессе.

В окончательном определении специфики творцов искусства Кант, по сути, дает более соответствующее истине следующее определение таланта в искусстве, который

...есть, собственно говоря, то, что называют духом; ибо выразить неизреченное в состоянии души при известном представлении и сделать его всеобщим — будь то на языке

¹ Кант, И. Критика способности суждения / Перевод с немецкого Н.М.Соколова. М.: Искусство, 1994. (Серия «История эстетики в памятниках и документах»). С. 180. Курсив Канта. — М.А.

² Кант, И. Критика способности суждения / Перевод с немецкого Н.М.Соколова. М.: Искусство, 1994. (Серия «История эстетики в памятниках и документах»). С. 85. Курсив Канта. — М.А.

живописи или пластики — требует способности схватывать быстро исчезающую игру воображения и придавать ей единство в понятии (именно поэтому оригинальном и вместе с тем предоставляющем новое правило, не следующее из предшествующих принципов или примеров), которое может быть сообщено без принуждения правилами.¹

Кант так излагает свое понимание гносеологического статуса произведений искусства через образование в творческом процессе представлений воображения, значение которых в следующем:

...представления воображения можно называть идеями: отчасти потому, что они по крайней мере стремятся к чему-то находящемуся за пределами опыта и, таким образом, пытаются приблизиться к изображению понятий разума (интеллектуальные идеи), что придает им видимость объективной реальности; с другой стороны, и это главное, потому, что им в качестве внутренних созерцаний не может быть полностью адекватным никакое понятие.²

В итоге природа полностью уступает поле действия в художественном творчестве идеям, а талант определяется как дух и особое возбуждение души, но не только. Мнение согласно которому Кант полностью отрицает познавательную способность искусства несправедливо.

Действительно, он обосновав эстетику на основе субъективной рефлексии и чувств удовольствия и неудовольствия, отграничивает эстетику от познания. Но поскольку средством художественного творчества являются взаимодействия рассудка и воображения, то не может быть со-

¹ Кант, И. Критика способности суждения / Перевод с немецкого Н.М.Соколова. М.: Искусство, 1994. (Серия «История эстетики в памятниках и документах»). С. 191.

² Кант, И. Критика способности суждения / Перевод с немецкого Н.М.Соколова. М.: Искусство, 1994. (Серия «История эстетики в памятниках и документах»). С. 188.

всем исключено и познавательное в искусстве. Познавательная чтобы

...представить в чувственном облике идею разума о невидимых сущностях — царство блаженных, преисподнюю, вечность, сотворение мира и т. п. — или то, примеры чего, правда, даны в опыте, но что выходит за его пределы, например, смерть, зависть и все пороки, а также любовь, славу и т. д. сделать их с помощью воображения, которое стремится следовать примеру разума в достижении величайшего, чувственно воспринимаемыми в полноте, примера которой нет в природе...¹

В этом утверждении познавательной функции искусства сказался современной Канту дух эпохи Просвещения. Однако в позднейшем развитии европейской интеллектуальной культуры его влияние оказалось еще более существенным и повлияло на многие явления не только теоретической, но и художественной культуры конца XIX — начала XX в., определив и дальнейшие пути развития современного искусства.

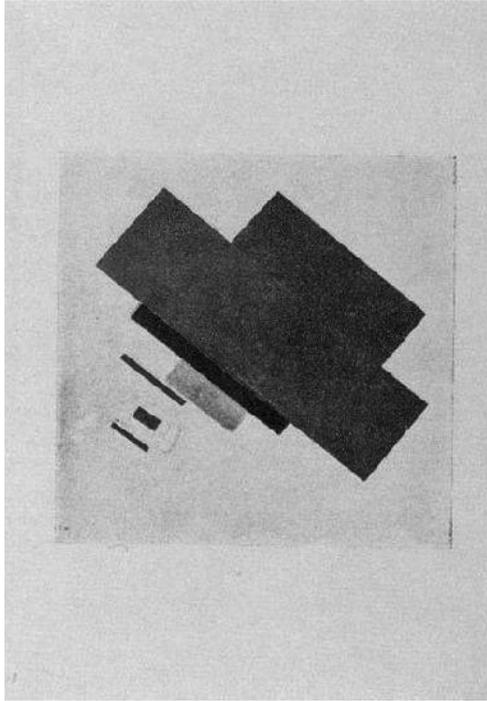
Мы считаем, что есть все основания считать И. Канта, сформировавшего описанную выше целостную эстетическую концепцию, теоретическим предтечей искусства периода модернизма и его дальнейшего перехода в фазу постмодернизма. Эстетическая концепция Канта которой содержала принципы, принятые впоследствии современной практикой искусства — формы без содержания (например, В. Кандинский, К. Малевич) — и идеи без формы (например, практики концептуализма) стали эпистемологическими основаниями понимания современным искусством своего языка, порождая далее все множество сочетаний, из которых сложилось все многообразие современного и постсовременного искусства.

¹ *Кант, И.* Критика способности суждения / Перевод с немецкого Н.М.Соколова. М.: Искусство, 1994. (Серия «История эстетики в памятниках и документах»). С. 188.

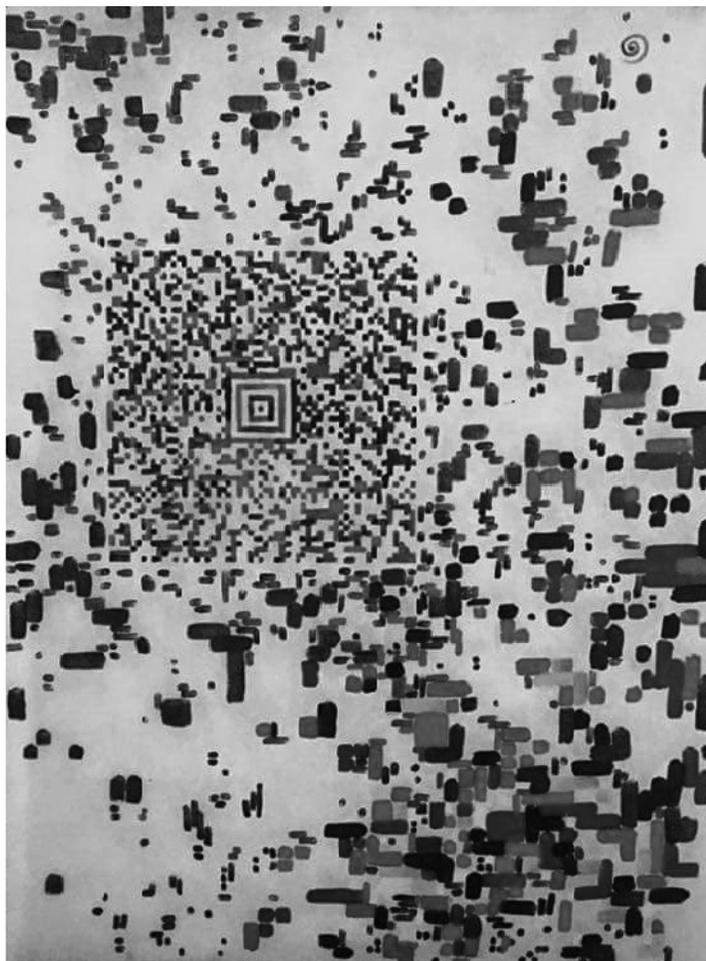
Таким образом, далеко не все в эстетике Канта представляет собой элементы исторического прошлого этой науки, некоторые ее построения сохранили свою теоретическую актуальность и в настоящее время, а также имеют перспективу ее сохранить в дальнейшем, оказавшись, таким образом действительно принципами эстетики как науки.

Литература

1. Асмус, В. Ф. Предисловие // Кант, И. Сочинения в шести томах [Под общ. ред. В.Ф.Асмуса. А.В.Гулыги, Т.И.Ойзермана], М.:Мысль, 1965. (Серия «Философское наследие», Акад. наук СССР, Ин-т философии) Т. 4. Ч. 1. С. 30—31.
2. Афасижев, М. Н. Эстетика Канта. М.: Наука, 1974.
3. Кант, И. Критика чистого разума / Перевод с немецкого Н. Лосского. Сверен и отредактирован Ц. Арзаканяном и М. Иткиным. Примечания Ц. Арзаканяна. М.: Эксмо, 2015.
4. Кант, И. Критика способности суждения / Перевод с немецкого Н.М.Соколова. М.: Искусство, 1994. (Серия «История эстетики в памятниках и документах»).
5. Ойзерман, Т. И. Главный труд Канта // Кант, И. Сочинения в шести томах [Под общ. ред. В.Ф.Асмуса. А.В.Гулыги, Т.И.Ойзермана], М.: Мысль, 1964. (Серия «Философское наследие», Акад. наук СССР, Ин-т философии) Т. 3. С. 5—67.



Казимир Малевич. Композиция. 1916 / Kazimir Malevich. Composition. 1916.



Ирина Зайцева. Абстракция. 2016 / Irina Zaitseva. Abstraction. 2016.

MARAT AFASIZHEV¹

NON-OBJECT TRANSCENDENTAL AESTHETICS OF IMMANUEL KANT

Translated from Russian by Sergey Dzikevich²

...a judgment of taste is not a cognitive judgment and so is not a logical judgment but an aesthetic one, by which we mean a judgment whose determining basis cannot be other than subjective.

I. Kant³

Abstract

The article analyzes I. Kant's aesthetics in the light of modern scientific ideas about this field of knowledge, it describes the origins of his methodology in investigations of the structure and processes of art and artistic creation. This text is rethinking nature and influence of I. Kant's aesthetic ideas on the theory of aesthetics in general, theoretical concepts of artistic creation as well as on some phenomena and practices of modern art inspired by Kant's theoretical constructions at the turn of the 19th and 20th centuries.

¹ Professor, Dr. *Marat Afasizhev* — a Soviet and Russian aesthetician who for many years a researcher at The State Institute of Art Investigations (Moscow), a member of the AU International Editorial Council, the author of the first specialized monograph on Kant's aesthetics (*Afasizhev, M. Kant's Aesthetics*. M.: Nauka, 1974).

² *Sergey Dzikevich* is AU Editor-in-Chief.

³ *Kant, I. Critique of Judgment / Translated, with an Introduction, by Werner S. Pluhar. With a Foreword by Mary J. Gregor. Indianapolis-Oxford: Hackett Publishing Company, 1987. P. 45.*

Keywords

Sensation, perception, image, reason, mind, idea, scheme, taste, art, genius, creativity, game.

The philosophical foundations of Kant's aesthetics

The spirit of the Enlightenment era prompted to solve the basic questions of philosophy with scientific and experimental methods developed by Johannes Kepler, Galileo Galilei and Isaac Newton under whose influence of Kant, according to his own declaration, managed to elaborate the approach and methods of studying human privations through scientific experiment. Indeed, Newton's methods of exploring the space and Kant's methods for investigation of cognitive abilities had a certain similarity in the fact that they studied not real objects — cosmos and brain — but their functions: Newton theoretically substantiated the gravitation phenomenon described by Kepler, and Kant — feelings of pleasure and displeasure in the perception of various objects and art. Johann Gottlieb Fichte who used to listen to Kant's lectures thanks to their influence characteristically named his philosophy Doctrine of Science, or Theory of Scientific Knowledge.

Indeed, a creative and experimental character is inherent in Kant's Critique of Pure Reason and Critique of Practical Reason. But having written these two Critiques Kant became convinced that the main task of synthesis and their integration into harmonious unity hadn't not been solved. As a result of long development Kant continued his experiment in Critique of Judgment and elaborated aesthetic in which he presented art as a unifying link of his theory of knowledge and ethics — conceptions of nature and freedom — creating a common philosophical system based on the principle of transcendence and proudly announced that he had carried out a Copernican revolution in philosophy the meaning of which is that when perceiving objects of reality not the

concepts of reason must correspond to the images of objects but, on the contrary, images — to concepts in order to subordinate them to the general rule. His plan in the field of fundamental (transcendental) aesthetics Kant absolutely clearly declares in the Critique of Pure Reason:

In the transcendental aesthetic we will therefore first isolate sensibility by separating off everything that the understanding thinks through its concepts, so that nothing but empirical intuition remains.¹

The real meaning of the Kantian revolution in theory of knowledge is that a perceiving subject in society with developed culture, for example, in the era of Kant, and, even more, in our time, is a complex system, the structure of which is the result of a long development of a person from his primitive state when he, like other animals, lived in the natural environment and its behavior was determined by its innate instincts. Since then, when cataclysms in nature forced him to leave thinned forests and adapt to new life conditions that changed his forms of behavior, and from collecting and hunting, he first switched to primitive production, and then to more complex forms of labor activity which gradually changed his physical appearance and complicated the structure of his brain, in which the forms of the most typical perceived objects of nature and created objects and tools were imprinted.

Since that time the correlated processes of creating a cultural environment and human development started. During Kant's academic activity European culture reached a fairly high level. When perceiving objects of nature or culture a person surpassed them in the content and structure of his brain and, as a result, added to the subject of this

¹ *Kant, I. Critique of Pure Reason / Translated And Edited by Paul Guyer and Allen W. Wood. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. P. 157.*

perception the results of his previous experience of cognition and thus results of the present and past perceptions turned synthesized. At the same time, for the purity of the experiment, Kant chose objects that surpass those previously perceived in meaning and function as an object of perception.

Now it has become clear to us why the statement of Kant, according to which transcendental truth precedes empirical truth, might seem paradoxical before. Such a truth contains in the concepts of reason all the wealth of knowledge of previous centuries and gives them empirical representations, creating «things for us» that form objects of material and spiritual culture that are not perceived and evaluated on their own, but according to their properties that affect sensuality, and then the mind determines their functional expediency and value. This is a scientific and experimental approach, which claims to be its scientific solution, rather than philosophical speculation, in the spirit of a trivial relationship between spirit and matter, or content and form, idealism and formalism.

In the Soviet period of Russia's history such a well-known historian of philosophy as T. I. Oizerman¹ in his preface

¹ *Oizerman, T.I.* — a very well-known person of official philosophy, the editor and the member of editorial boards of many editions including the edition of Kant's writings in six volumes printed in the 1960s that turned the main source in Kant's philosophy for a few generations of students and scholars in philosophy till the end of the Soviet regime in Russia. Methodologically as the absolutely major part of Soviet philosophers belonged to *dialectical materialism*, the accepted ideologically and politically philosophical doctrine of Marxism. From the point of view of this doctrine that included the conception of gnoseology, known as *theory of reflection*, he criticized Kant's transcendentalism in his writings because V.I.Lenin started this tradition of criticizing Kant's gnoseology in his writing *Materialism and Empiriocriticism* (1908) that used to be evaluated as the fundament for the theory of reflection. T.I.Oizerman was born in Petroverovka village, Tiraspol'sky Uyezd, Kherson Governorate, Russian Empire, into

to the Critique of Pure Reason published in the main Soviet edition of Kant's writings² did not miss a chance to give Kant's theory frequent Marxist kicks for his idealistic «sins» not taking into account that the subject-matter that Kant investigated was the possibility of a scientific experimental study of the very cognitive abilities of a human individual and the position of speculative philosophy. To the end of the 19th century positions of Kant's gnoseology would be realized in the emergence of scientific psychology (W. Wundt and others).

An outstanding researcher of the legacy of I. Kant and of this entire period of German philosophy, V.F.Asmus³ who

a Jewish family. His parents were teachers. During WWII he was in the Red Army. Then he served in the Soviet Anti-Zionist Committee. After the War having published a lot of texts he turned a Member of the USSR Academy of Sciences from 1981 until his death. He received a doctorate, *honoris causa*, from the University of Jena (East Germany in that time) in 1979 and the USSR State Prize in 1983. In 1979 T.I.Oizerman was awarded the Plekhanov prize for the monograph *The main Trends in Philosophy*. (This reference is mine. — S.D.)

² Oizerman, T. I. The Main Work of Kant // *Kant, I. Works in six volumes / General eds. V.F.Asmus, A.V.Guliga, T.I.Oizerman. Moscow: Mysl (Thought), 1964. (Series: Philosophical Heritage, USSR Academy of Sciences, Institute of Philosophy) T. 3. P. 5–67.*

³ *Asmus, V.F.* — was a famous Soviet philosopher who specialized in history of philosophy, logics and aesthetics. In 1919 he graduated from Kiev University and in he moved to Moscow. In the 1920s and early 1930s he tried to occupy independent positions in philosophy, trying to elaborate non-orthodoxal approaches within Marxist trends of philosophizing under influence of such a well-known person of Marxist non-orthodoxy as György (Georg) Lukács. In this period he published his important work *Marx and Bourgeois Historicism* (1933). Also he published writings in which he criticized William James and supported literary stream of the art movement of constructivism. In literature affairs he got contacts with an outstanding Soviet writer, poet, and interpreter Boris Pasternak with whom he kept

wrote that Kant had been one of the most outstanding philosophers in history nevertheless in another volume of this basic Soviet edition of Kant's writings points at formalistic and idealistic nature of his approach to gnoseological problems, criticizes connection of Kant's doctrine of the freedom and moral autonomy of a human individual with his transcendental aesthetics:

In Kant's doctrine of freedom, a deep connection is found between his theory of knowledge and ethics, between his doctrine

friendly relations since around 1931. Criticizing in the beginning traditional formal logics, as many Marxists of that time did, insisting that only dialectical logics (dialectical investigations of real situations in cognition) could be logical doctrine of Marxism, he nevertheless published a textbook on formal logics that turned very popular and even highly evaluated by the highest Soviet leader Joseph Stalin. Among Soviet philosophers there circulated a historical fable that personally Stalin, who in his young years studied formal logics in his theological school in Tiflis (no Tbilisi), Georgia, invited Asmus, supported his textbook and idea of teaching logics in Soviet education and recommended Asmus as a lecturer in formal logics for high commanders of the Red Army. The fable says that from that point the real academic career of V.F.Asmus started. It must be pointed out at that Boris Pasternak that we have mentioned above also had personal contacts with Stalin so this fable could easily be true. As a matter of fact when in the time of WWII the Faculty of Philosophy at Moscow State University was suddenly opened again (it was among the first five faculties of the University and it was closed far before 1917 Revolution in the 19th century) V.F.Asmus as invited to teach there and he as a Professor of Moscow State University from 1942 to 1972. During his activity in further times he wrote and published a lot of works in different fields of philosophical knowledge, especially in history of European philosophy. Among them especially his monograph on Kant's philosophy dedicated to his 250th anniversary (*Асмус В. Ф. Иммануил Кант. М., 1973 / Asmus, V.F. Immanuel Kant. Moscow, 1973*) was especially popular among students and scholars interested in Kantian investigations the late Soviet time. This monograph was also known abroad. (This reference is mine. — S.D.).

of theoretical reason and the doctrine of practical reason. One of the foundations of Kant's ethics is his «transcendental aesthetics» — the doctrine of the ideality of space and time. Kant's theories of space and time are based on both mathematics (in his epistemology) and the doctrine of freedom (in his ethics).¹

It seems these two very experienced Soviet authors did not fully understand the essence of Kant's idea of transcendence and that the initial beginning of a human individual's cognition of reality are sensations of its objects which they then put aside in memory and store them until the following perceptions of objects and associative forms including images of art are added to them, and results of this process can be objectified in forms of visual, literary and musical communication. None of the types of European philosophy was preoccupied with the material objectivity of initial cognition Soviet philosophy which knew no limit in its desire to reduce the spiritual to the material as landlords in their desire to bind the peasants to the earth but anyway even it in the face of its most prominent representatives stood blind to down-to-earth realism of Kant's idea of transcendence.

Kant's Copernican coup consists in the fact that he was the first who built aesthetics and theory of art on sensuality determined by reflection on the forms of representations of perceived objects of nature and culture which are endowed with reason with meaning and are later used in practice by reason. Kant's principle of transcendentalism is an outstanding scientific discovery in epistemology of its time and long before the advent of scientific physiology and psychology it adequately interpreted the stages of perception

¹ *Asmus, V.F. Foreward // Kant, I. Works in six volumes / General eds. V.F.Asmus, A.V.Guliga, T.I.Oizerman. Moscow: Mysl (Thought), 1965. (Series: Philosophical Heritage, USSR Academy of Sciences, Institute of Philosophy) T. 4. Part 1. P. 30–31. Translated specially for this article. — S.D.*

and its results, namely the fact that a person directly perceives not objects of reality but their subjective images which, thanks to the experience of previous perceptions, are presented as objective things.

Transcendence is inherent in all forms of material and spiritual activity the objects of which are determined not by their material qualities but by subjective perception of their properties. Since primitive times people in the era of gathering determined and still determine the suitability of fruits and any other food according to their taste. In the macrocosmic and microcosmic cases where subject-matters of investigations are inaccessible for their direct perception their qualities are evaluated with usage of technical tools.

Transcendence discovered by Kant, in fact, is a universal world law acting in all areas and at all levels of information activity of mankind, and possibly also of the animal world. Moreover, due to the functional activity of the properties of perceived objects, in experimental studies intensive collaboration of the mind and imagination arises determining expressions in transcendentality of pure art.

The positive meaning of such an operation was that Kant continued the tendency of domination in the era of Enlightenment of the individual and his intellect over the medieval culture that was started by Descartes who declared his his famous motto in philosophy — «I think, therefore, I exist». This symbolically indicated transition from traditional speculative theories of cognition of Antiquity and the Middle Ages to understanding of really subjective nature of creativity that opened the way for new theories in science and aesthetics. Kant's contribution in this direction is that he eliminated problem of the object of the image in art, replaced it with subjective reflection — feelings of pleasure or displeasure without practical interest and a free play of imagination and reason.

Thus, Kant in his aesthetics did not study reality of objects but subjective reality of feelings of pleasure and displeasure

caused by them, actually aesthetic reality of the inner world of a human subject. In relation to investigation in aesthetics Kant's approach was analogical to Newton's experimental method the subject-matter of which was not cosmos of objects studied by Kepler but its properties set forth in Newton's theory of gravitation in the language of mathematics. In further development we'll consider as a case results of applying the transcendental method to the analysis of the nature of beauty.

Kant's theory of the beautiful

The main feature of Kant's theory of beauty is characterized by the fact that its main subject-matter of research is not physical objects but taste — a subjective capability of judging beauty on the basis of feeling of pleasure or displeasure free from any interest that activates the game of imagination and reason and a sense of universal communication. To the beautiful is correlated the special nature of the judgment of taste is correlated:

Taste is the ability to judge an object, or a way of presenting it, by means of a liking or disliking devoid of all interest. The object of such a liking is called beautiful.¹

As we can see, in all definitions of beauty, his criterion does not affirm the real object of taste, but pleasure, excited without any objective and subjective purpose and without any interest, as a general feeling and necessary pleasure is mandatory for everyone.

Thus, all the properties of beauty are the logical result of Kant's application to the definition of transcendental aesthetics, according to which its main feature is the

¹ *Kant, I. Critique of Judgment / Translated, with an Introduction, by Werner s. Pluhar. With a Foreword by Mary J. Gregor. Indianapolis-Oxford: Hackett Publishing Company, 1987. P. 53.*

dominance of form over content as expediency without a utilitarian purpose and to arouse sensual pleasure.

The desire to highlight and define the beautiful in life and art in itself in a «pure» form originated in Ancient Greece in the dialogues of Plato in which their character Socrates sought to identify the beautiful in various subjects and came to the conclusion that the beautiful is an idea as some kind of reality application of which makes beautiful any objects of nature, handicrafts and even, for example, ugly girls. It was a feature of the ancient mentality to consider subjective reality to be objective – images of art, various feelings – joy, hatred, horror, etc.

Plato defines all objects of nature, culture and art not through occasional subjective ideas but through their reconstructed intellectual essences. We have all reasons to propose that Kant in his theory of beauty was guided by these Ancient aesthetic ideas which he combined with epistemological trends of his own time. In the index of the names used by him in his Critique of Judgment we see both names of Ancient authors – Homer, Miron, Democritus, Socrates, Plato, Aristotle, Anaxagoras, Epicurus – and contemporary to him philosophers – Voltaire, Descartes, Locke, Lessing, Spinoza, Hume and others.¹

These principles of the studying the beautiful were further applied by Kant in his theory of artistic creation.

Theory of artistic creation and the function of art

Formulating his approach to theory of art Kant states:

Genius is the talent (natural endowment) that gives the rule to art.

This is substantiated as follows:

¹ *Kant, I. Critique of Judgment / Translated, with an Introduction, by Werner S. Pluhar. With a Foreword by Mary J. Gregor. Indianapolis-Oxford: Hackett Publishing Company, 1987. P.*

Since talent is an innate productive ability of the artist and as such belongs itself to nature, we could also put it this way: Genius is the innate mental predisposition (*ingenium*) through which nature gives the rule to art.¹

Further Kant defines the real specificity of artistic creation as the interaction of reason and sensuality inherent only in a genius.

Now if a presentation by which an object is given is, in general, to become cognition, we need imagination to combine the manifold of intuition, and understanding to provide the unity of the concept uniting the [component] presentations. This state of free play of the cognitive powers, accompanying a presentation by which an object is given, must be universally communicable; for cognition, the determination of the object with which given presentations are to harmonize (in any subject whatever) is the only way of presenting that holds for everyone.²

So, the concept as a form of cognition and the content of reason finds the ideas of the mind as projective images expressing semantic expediency, as a result of the interaction of which the resulting subjective disposition of the soul acquires an informationally accessible universality. Nature is no longer involved in this process.

In the final definition of the specifics of the creators of art Kant formulates even more strong position:

...since a genius is nature's favorite and so must be regarded as a rare phenomenon, his example gives rise to a school for other good minds, *Le.*, a methodical instruction by means of whatever rules could be extracted from those products of spirit and their

¹ *Kant, I. Critique of Judgment / Translated, with an Introduction, by Werner S. Pluhar. With a Foreword by Mary J. Gregor. Indianapolis-Oxford: Hackett Publishing Company, 1987. P. 175. Emphasized by Kant. — S.D.*

² *Kant, I. Critique of Judgment / Translated, with an Introduction, by Werner S. Pluhar. With a Foreword by Mary J. Gregor. Indianapolis-Oxford: Hackett Publishing Company, 1987. P. 62. Emphasized by Kant. — S.D.*

peculiarity; and for these [followers] fine art is to that extent imitation, for which nature, through a genius, gave the rule.¹

Kant thus expresses his understanding of the epistemological status of works of art through participation of imagination in the creative process describing it as follows:

...an aesthetic idea is a presentation of the imagination which is conjoined with a given concept and is connected, when we use imagination in its freedom, with such a multiplicity of partial presentations that no expression that stands for a determinate concept can be found for it.²

As a result nature is completely inferior to the field of action in artistic creation to ideas and talent is defined as spirit and a special excitement of the soul but not only. The opinion that Kant completely denies the cognitive ability of art is unfair.

Indeed, having justified aesthetics on the basis of subjective reflection and feelings of pleasure and displeasure he divides aesthetics from cognition. But since the way of artistic creation lays in interaction of reason and imagination then cognition in art cannot be completely eliminated. The cognitive role of imagination and its images according to Kant is following :

Such presentations of the imagination we may call ideas. One reason for this is that they do at least strive toward something that lies beyond the bounds of experience, and hence try to approach an exhibition of rational concepts (intellectual ideas), and thus [these concepts I are given a semblance of objective reality.³

¹ *Kant, I. Critique of Judgment / Translated, with an Introduction, by Werner S. Pluhar. With a Foreword by Mary J. Gregor. Indianapolis-Oxford: Hackett Publishing Company, 1987. P. 188.*

² *Kant, I. Critique of Judgment / Translated, with an Introduction, by Werner S. Pluhar. With a Foreword by Mary J. Gregor. Indianapolis-Oxford: Hackett Publishing Company, 1987. P. 185.*

In this statement of the cognitive function of art we can see the spirit of the Enlightenment inspiring Kant as well as many of his contemporaries. However, in the later development of European intellectual culture, its influence turned out to be even more significant and influenced many phenomena of not only theoretical but also artistic culture of the late 19th – 20th early centuries, identifying further ways of development of modern art.

We believe that there is all reasons to consider Immanuel Kant who developed integral aesthetic system described above as a theoretical forerunner of the art of the period of modernism and its further transition to the phase of postmodernism. Kant's aesthetic ideas contained the principles subsequently adopted by modern art practice – forms without content (for example, W. Kandinsky, K. Malevich) – and ideas without forms (for example, the practice of conceptualism), these principles turned epistemological foundations for art of modern to reveal its new language, further creating all many combinations that make up the whole diversity of contemporary art of postmodernism.

Thus, not not all positions of Kant's aesthetics are elements of the historical past of this science, some of its constructions have retained their theoretical relevance at the present time, and also have the prospect of preserving it in the future, thus becoming really the principles of aesthetics as a science.

References

1. *Kant, I.* Works in six volumes. T. 3. M.: Thought. 1964.
2. *Kant, I.* Critique of the Power of Judgment / Edited by Paul Guyer. Translated by Paul Guyer and Eric Matthews.
3. *Afasizhev, M.N.* Aesthetics of Kant. M.: Nauka, 1974.

³ *Kant, I.* Critique of Judgment / Translated, with an Introduction, by Werner S. Pluhar. With a Foreword by Mary J. Gregor. Indianapolis-Oxford: Hackett Publishing Company, 1987. P. 182. Emphasized by Kant. — *S.D.*

ПЕРЕВОДЫ /
TRANSLATIONS

КУРД ЛАССВИТЦ

ГУСТАВ ТЕОДОР ФЕХНЕР. ЭСТЕТИКА



Gustav Theodor Fechner / Густав Теодор Фехнер



Kurd Lasswitz / Курд Лассвитуц

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ К ПУБЛИКАЦИИ ПЕРЕВОДА ТЕКСТА КУРДА ЛАССВИТЦА ОБ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДАХ ГУСТАВА ТЕОДОРА ФЕХНЕРА

*Сергей Дзикевич, Елена Дзикевич*¹

Курд Лассвитц (имя иногда транскрибируется как *Курт*, фамилия как *Лассвиц*, сочетания различны, ориг.: Kurd Laßwitz, 1848 — 1910) — германский писатель, ученый и философ. В области литературы он считается одним из тех, кто положил начало современной научной фантастики, его перу принадлежат несколько сочинений, которые до сих пор способны вызвать интерес даже критически настроенного к фантастике читателя, его литературное творчество известно в России и даже стало предметом специальных исследований² Он оказал значительное влияние на развитие современной европейской литературы. Его обширный роман «*На двух планетах*» (1897), объемом более тысячи страниц, был переведен на многие языки, неоднократно переиздавался. Это произведение заметно ускорило процесс институционализации научной фантастики как литературного жанра, а также способствовало формированию *экспрессионизма* в литературе. В этом отношении наследие Лассвитца получило некоторое, хотя и не вполне достаточное освеще-

¹ *Сергей Дзикевич* — главный редактор АУ; *Елена Дзикевич* — профессор кафедры философии и культурологии Высшего театрального училища имени М.С.Щепкина.

² См.: *Беларев, Александр*. Курд Лассвиц в России (вторая половина XX — начало XXI века) // Художественное осмысление действительности в зарубежной литературы. Выпуск 8. Новое время — новейшее время.: Межвузовский сборник научных трудов. М.: Издательство МГОУ, 2018. С. 143—168

ние, в том числе, как мы видели, и в русскоязычной научной литературе.

Этого нельзя сказать о его научном наследии. Между тем, он написал книги по физике, эпистемологии, истории науки и философии. В области философии на него большое влияние оказала гносеологическая и эпистемологическая позиция Канта и связанная с ней, предвосхищенная и, во многом, вдохновленная ей современная Лассвитцу германская психология психофизиологического направления. В этом смысле для истории эстетики имеет большое значение его подробная интерпретация взглядов одного из пионеров научной психологии *Густава Теодора Фехнера*, чьи исследования стали одним из самых заметных явлений того течения европейской эстетической мысли XIX века, которое получило название «эстетики снизу» в противовес «эстетике сверху», производной от универсальных философских систем, и которое дало импульс всем современным научным теориям, исследующим явления эстетического поля.

Несмотря на широкую известность имени Г.Т.Фехнера в отечественной эстетике, его работы и конкретные взгляды известны в нашей стране мало. Изложение его взглядов столь сведующим, как К. Лассвитц специалистом-современником, досконально знавшим контекст изнутри, будет как нельзя более уместным восполнение этого пробела. Наш журнал видит свою важную роль во введении в научный оборот подобных текстов, в том, чтобы публикацией подобной «инсайдерской» информации побудить членов российского эстетического сообщества к детальной историко-эстетической работе, без которой немислим рост научного знания в нашей области и которая не была в достаточной степени интенсивной в нашей стране в последнее десятилетие.

Густав Теодор Фехнер родился 19 апреля 1801 в городке Гросс-Зархен и скончался 18 ноября 1887 в Лейпциге. Закончил Лейпцигский университет, в котором затем препода-

давал. Фехнер имел непосредственные начальные интересы в области медицины, в которой получил докторскую степень, а затем физики, профессором которой был в Лейпциге с 1834 по 1839 год. Фехнер с этим сочетанием интересов стал одним из ключевых германских исследователей, чьи усилия реализовали в XIX в. проект научного исследования чувственного познания, намеченный в предшествующем столетии работами Баумгартена и Канта, дав ему эмпирическое основание в виде экспериментальной психологии.

Закончив образование в Лейпциге в 1822 преимущественно в области медицины, Фехнер посвятил следующие несколько лет освоению проблем механики и электричества, много работал над переводами текущей научной, в особенности французской, литературы. В 1834 году возглавляет кафедру физики Лейпцигского университета в связи со своими исследованиями в области электричества. главным образом за его исследования батареи гальванических элементов. В это время он начинает исследования восприятий цвета и данных визуальной памяти, о чем публикует научную работу. В этот же период под псевдонимом *Доктор Мизес* выходит его работа метафизического характера, в которой он излагал свой общий методологический взгляд на картину мира и задачи научных исследований. Фехнер вел чрезвычайно интенсивную экспериментальную деятельность в области исследований зрительного восприятия, в том числе через исследование процессов собственного зрительного контакта с наблюдаемыми явлениями, одним из которых были прямые солнечные лучи. В результате он получил значительное поражение зрительных способностей, нервное перенапряжение и был вынужден оставить руководство кафедрой.

Однако научная деятельность была им продолжена, и в 1850 году в результате длительных экспериментов и размышлений над их результатами он приходит к формулировке положения о логарифмическом соотношения

интенсивностью воспринимаемого физического раздражителя и интенсивностью ощущения, известного теперь как закон Фехнера, который является методологической всех основой психофизических исследований. Далее Фехнер продолжает исследовать зависимость свойств перцептивных реакций от свойств раздражителей и систематизирует полученные результаты в наиболее известном своем труде «Элементы психофизики» (*Elemente der Psychophysik*).

Фехнер закономерно попытался применить экспериментальные методы в области эстетики — исходного контекста исследований чувственных данных. Он полагал, что проблематика эстетических реакций должна описываться исключительно в терминах, базирующихся на экспериментальных данных. и предложил свои принципы красоты. Он полагал что базовыми методами эстетических исследований являются эмпирические методы, на основании которых выстраиваются ситуативные модели, которые далее могут быть перенесены в более сложные контексты, например, случаи восприятия произведений искусства. Для этого им собирались специальные фундирующие данные, например через опрос зрителей во время одновременного экспонирования в Дрездене двух вариантов «Мадонны» Гольбейна.

Исследования Фехнера оказали влияние как на формирование психофизиологической платформы в психологии и изучение закономерностей зрительного восприятия, так и на институционализацию эмпирической эстетики, существующей до настоящего времени и играющей роль несомненного фундирующего слоя всех теоретических построений современной эстетики. Обращение к фазе формирования этого слоя чрезвычайно важно в период, когда отказ от строгой системы верификации теоретических построений в области эстетики вновь стал соблазнительным под предлогом ожидания «постнауки». В качестве материала для получения данных о происхождении и содержании эстетических взглядов Г.Т.Фехнера журналом был специ-

ально заказан перевод тематической главы 17 «Эстетика» в фундаментальном изложении истории и результатов деятельности этого выдающегося человека, предпринятом Курдом Лассвитцем в книге «Густав Теодор Фехнер», изданной в Штутгарте в 1902 году¹.

В качестве заключения к вступительной информации к публикации текста Лассвитца об эстетике Фехнера, которая предпринимается в нашем специальном выпуске, посвященном противостоянию вирусу, не можем не отметить следующее. Одной из форм интеллектуального противостояния вирусу стали дистанционная коммуникация и дистанционное образование. Текст Курда Лассвитца в высшей степени уместен в настоящем выпуске еще и потому, что он первым обратил внимание на ресурсе удаленного обучения и образования» в своей небольшой работе «Дистанционная школа», написанной в 1899 году. Термин Ласвитца и его интерпретации описанных соответствующим образовательным процессам до сих пор используются в практике дистанционного обучения.

¹ *Lasswitz, Kurd. Die Aesthetik // Gustav Theodor Fechner. Stuttgart: Fr. Frommanns Verlag (E. Hauff), 1902.*

GUSTAV THEODOR FECHNER.

VON

KURD LASSWITZ.

Mit Bildnis

ZWEITE VERMEHRTE AUFLAGE.

66104
22/8/05

STUTTGART
FR. FROMMANN'S VERLAG (E. HAUFF)
1902.

*Титульный лист издания книги Курда Лассвитца «Густав Теодор Фехнер»,
по которой сделан публикуемый перевод.*

Forschung, er widmete sich ganz der Aesthetik. Das Stück Künstlerseele, welches in Fechner steckte, hatte durch die Umstände seines Lebens stets Nahrung gefunden, und die Neigung in allem, was ihn bewegte und fesselte, das Gesetzliche aufzusuchen, ließ ihn immer wieder zu ästhetischen Fragen zurückkehren.

Sein Bruder Eduard war Maler, mehrere seiner Neffen und Nichten Künstler und Künstlerinnen, unter seinen nächsten Freunden befand sich der feinsinnige Kunstfreund und Kenner Dr. Härtel, der Chef der Firma Breitkopf & Härtel, dessen Haus ein Sammelpunkt für Künstler und Kunstgönner aus Stadt und Fremde war, und Christian Hermann Weisse, dessen Aesthetik wohl unter allen Werken Weisses seinem Namen den größten Ruhm erwarb. Freilich lag die sogenannte idealistische oder akademische Richtung, welcher Härtel und Weisse huldigten, nicht auf dem Wege, den Fechners naturalistische Neigung einschlug, umso mehr war der Gegensatz der Meinungen für Fechner ein immer erneuter Anlaß, die Entscheidungen seines Gefühls auch theoretisch zu motivieren.

Fechners Stellung zur Aesthetik entwickelte sich konsequent aus der charakteristischen Richtung seines Geistes. Alle Erkenntnis muß empirisch und induktiv sein, und alles Geschehen hat seinen innern Sinn in dem Streben nach einem Maximum des allgemeinen Lustgefühls. Darin liegt die Beschränkung der Methode und der Aesthetik. Aesthetik als Lehre vom Schönen bedeutet für ihn nicht die philosophische Disziplin, welche untersucht, wie sich das Schöne von den übrigen Richtungen der Kultur, vom Guten und Wahren unterscheidet, sie behandelt nicht die kritische Frage, wie es möglich und im Wesen des Geistes begründet sei, daß es überhaupt ein Gebiet des Gesamtens gibt, an welches die Forderung erhoben wird, schön zu sein. Eine solche Wissenschaft, welche er die „Aesthetik von oben“ nennt, d. h. die Untersuchung des Begriffs der Schönheit aus ihrem Verhältnis zu anderen Begriffen, ver-

Начало главы 17 «Эстетика» в книге Курда Лассвигца о жизни и исследованиях Теодора Густава Фехнера, перевод которой мы публикуем далее.

— — —
— — —
— — —

Перевод Искандера Хайруллина¹

[...]

17. Мы уже знакомы с живым интересом к искусству, который Фехнер проявлял в юные годы (см §8), его поэтическими попытками и успехами на литературном поприще. По мере того, как он становился признанным учёным, его склонность к искусству принимала форму эстетической критики. И когда ему уже удалось достичь признания — он овладел методом изучения психических явлений, область прекрасного на долгое время стала областью его исследований, он полностью посвятил себя эстетике. Кусочек души художника постоянно находил пищу благодаря обстоятельствам его жизни, что двигало его к тому, чтобы снова и снова возвращаться к эстетическим вопросам.

Его брат Эдуард был художником, несколько его племянников и племянниц были людьми искусства, а среди его ближайших друзей всегда находились люди с тонким вкусом. Знаток искусств Д-р Хёртель, глава компании «Breitkopf & Härtel», чей дом был точкой сбора для художников и меценатов города, и Кристиан Герман Вайс, эстетические труды которого завоевали наибольшую славу среди его работ, долгие годы общались с Фехнером. Так называемого академического направления эстетики, которому воздавали должное Хёртель и Вайс, не было на пути, формировавшемся натуралистическими наклонностями Фехнера. Однако противоположность мнений была для исследователя постоянной причиной обосновывать заключения своих чувств теоретически.

Позиция Фехнера относительно эстетики развивалась в соответствии с характерным направлением его духа. Все

¹ *Искандер Хайруллин* — студент философского факультета МГУ имени М.В.Ломоносова.

знания должны быть эмпирическими и индуктивными, все события имеют свой внутренний смысл в стремлении к максимальной степени общего чувства наслаждения (Lust). В этом заключается ограничение метода в целом и эстетики в частности. Эстетика, как учение о прекрасном, для него не означает философскую дисциплину, исследующую, как прекрасное отличается от других направлений культуры. Она не задаётся критическими вопросами, как это возможно и каким образом основано на природе духа. Она не раскрывает, что является областью всеобщей жизни (Gesamtleben), для которой необходимо быть красивым. В то же время она не отвергает учение, которое он называет «эстетикой сверху», то есть изучение концепции красоты согласно её отношениям с другими концепциями и понятиями. Однако для Фехнера эстетика является частью всеобщего «Гедоника» (Gedonik), то есть учения о том, что именно вызывает удовольствие. Его задача — выяснить, что вызывает эстетическое наслаждение, что именно распознаётся как прекрасное. Только когда из наблюдения, опыта или анализа произведения искусства будут получены правила, согласно которым объект будет признаваться красивым, можно будет разграничить понятие прекрасного. Исходя из этой эмпирической отправной точки, он хочет создать «эстетику снизу» (Aesthetik von unten) посредством законов, в соответствии с которыми что-то нам нравится или не нравится, и возможности измерения степени интенсивности одного из чувств. Это делается не только потому, что служит цели расчленить художественное впечатление, но и потому, что эксперимент и количественное измерение могут быть использованы в качестве подспорья для исследования; существует также *экспериментальная эстетика*.

Первые экспериментальные исследования Фехнера в области эстетики связаны с вопросом об эстетическом значении «золотого сечения». Под золотым сечением, или же «постоянным делением» линии подразумевают

коэффициент деления, в котором имеет место соотношение расстояния, где больший его отрезок (Major) относится к меньшему (Minor). Он приближен к числам 8:5, 13:8, 21:13 и т.д., т.е. к иррациональному соотношению в примерно 1:0,618034. В 1854 и 1856 годах Адольф Цейзинг (Zeising) в серии сочинений через измерения самых разнообразных природных объектов и человеческих тел пытался показать, каким образом соотношение золотого сечения приобретает решающее значение для объекта. В частности, Цейзинг посредством измерений Сикстинской Мадонны Рафаэля заново открыл золотое сечение, проведя главную разделительную линию через высоту головы святого Иосифа и Варвары. Когда в шестидесятых годах спор о подлинности Гольбейновой Мадонны в Дрездене и Дармштадте привлёк внимание Фехнера, он задался вопросом, можно ли отметить золотое сечение на Мадонне Гольбейна. Однако это был не тот случай. Из измерений других картин Рафаэля Фехнер делает вывод, что художник не стремился к сохранению пропорций золотого сечения золотому сечению, сосредотачивая внимание на самых ярких деталях картин; ибо само собой разумеется, что в случае произвольного выбора точек деления, золотой разрез можно найти везде, и это так же относится к любым другим отношениям. Фехнер теперь думает, что когда определяются элементарные основные законы наиболее приятных форм, не нужно брать насыщенные смыслами произведения и формы (Gestalten). Необходимо выбирать простые фигуры, в которых определённо не могут возникать сомнения над пунктами деления, с другой стороны, необходимо принимать во внимание их принадлежность к более большим группам и их цель. Вот в этом месте и может вмешаться эксперимент.

Для эмпирического подбора наиболее приятной формы Фехнер использует три метода: выбора, производства и использования. Согласно первому методу испытываемым

даётся несколько простых фигур: прямоугольников, эллипсов, крестов, и они определяют, какие пропорции отдельных форм они считают наиболее приятными. Согласно второму методу, наиболее приятная форма может быть приведена испытуемыми по собственному вкусу. Третий метод, наконец, заключается в измерении простых используемых форм.

Фехнер проводил исследования на большом количестве предметов: ювелирных и могильных крестах, обложках книг, печатных изданиях, писчей и канцелярской бумагах, картах всех видов, кошельках, табакерках, кирпичачах, окнах, дверных проёмах, галереях и так далее. Многие из этих объектов, поскольку они имеют различные цели назначения, находятся близко к параметрам золотого сечения, однако галерейные картины, измеренные вместе с рамами, оказываются короче, чем должны были бы быть в соответствии с золотым сечением. Фехнер использовал первые два метода, особенно метод выбора, в частности, на крестах и прямоугольниках. Результаты являются следующими. Среди всех прямоугольных форм квадрат с ближайшими к нему прямоугольниками, с одной стороны, и очень длинными прямоугольниками, с другой, являются самыми непривлекательными. Простые рациональные соотношения (2:1, 4:3, 5:4, 6:5), которые, как известно, являются решающими как вибрационные числа для созвучия тонов, не имеют никакого преимущества в качестве соотношений сторон прямоугольника. Тот факт, что соотношение 3:2 является благоприятствованным, вероятно, связан с тем, что он приходит очень близко к золотому сечению. Из преференциальных суждений, распределённых по 10 прямоугольникам, максимальное значение составляло 35 процентов на прямоугольники, близкие к золотому сечению. При разделении горизонтальных линий соотношение симметрии (1:1) гораздо приятнее, чем у золотого сечения.

Этим исследованиям посвящены сочинения Фехнера «О вопросах Золотого сечения» (XI стр. 100—112, 1865 г.) и «Об экспериментальной эстетике» (IX, стр. 553—635, 1871 г.) В последние годы была написана книга «О подлинности Гольбейновой Мадонны» (Лейпциг, 1871). Она завершает целую серию работ о Мадонне Гольбейна, ее подлинности, эстетической ценности и интерпретациях, которую Фехнер полностью закончил в течение 1866—1871 годов. В этом конкретном вопросе он настолько погрузился в свою склонность к реализму в искусстве, что на некоторое время он полностью занялся только им, и совершил поездку в Базель (1867), путешествие он совершил без сопровождения жены. Недавно (п.п.: данная книга датируется 1902 годом) он заявил, что вопрос о подлинности до сих пор полностью не решен. Страдая разочарованием в попытках применять свой статистический метод в эстетике, он попытался решить конфронтацию между двумя Мадоннами на выставке Гольбейна в Дрездене (1871), попросив посетителей записать свой вердикт по двум изображениям в альбоме. Из 11 842 посетителей только 113 приняли участие, и только 34 из них правильно выполнили поставленные вопросы. Фехнер дал отчет о результате в 1873 году. Он подал в отставку из-за судьбы экспериментальной эстетики в популярной статье в журнале «Im Neue Reich» в 1878 году (годы). II): «Что произошло с экспериментальной эстетикой».

Его работа по эстетике была завершена в комплексной работе: «Начала эстетики» (Vorschule der Aesthetik) 1-й и 2-й части, Лейпциг 1876. Книга не является целостной системой эстетики, но представляет собой «рапсодическое» отношение самых разнообразных вопросов из эстетических областей — потому что для «эстетики снизу» нужно сначала собрать строительные блоки. В дополнение к методам и результатам экспериментальной эстетики, в ней можно найти удивительное разнообразие созерцаний об эстетических концепциях и основных понятиях,

об искусствоведческой критике, задачах и средствах искусства, для того, чтобы описать которые необходимо было бы обратиться к отдельной книге. Непреходящее значение работы заключается в создании ряда законов или принципов эстетического удовольствия, которые Фехнер получает от всестороннего и тонкого психологического анализа эстетического впечатления и наслаждения произведениями искусства.

Эстетическое впечатление должно иметь свое происхождение в элементах, которые являются частями рассматриваемого объекта, и оно должно быть осложнено воздействием, вызванным этими элементами в отдельных субъектах. Эти элементы и характер их воздействия должны быть исследованы и идентифицированы.

Первое условие для этого заключается в том, что вещи, которые оставляют нас равнодушными, в каких-то обстоятельствах могут нравиться или не нравиться, в этом случае это означает, что впечатление превышает *порог удовольствия* (*die Schwelle der Lust*) (см. параграф 32). Для эстетического впечатления одного чувства удовольствия недостаточно, но определенная степень удовольствия должна быть достигнута количественно (*принцип эстетического порога*). Впечатления, которые остаются полностью или почти ниже эстетического порога, такие как стихотворение, которое мы слышим на иностранном языке, или содержание стихотворения в прозаической речи, усиливают друг друга и достигают создания большего впечатления, чем то, которое вышло бы при простом суммировании. Да, удовольствие может быть достигнуто при синтезе такого рода, и порог удовольствия может быть преодолен там, где факторы индивидуально слишком слабы (*принцип эстетической помощи или улучшения* (*Princip der ästhetischen Hilfe oder Steigerung*)). Мы ищем эстетического впечатления в более высоком смысле, поскольку оно состоит из разнообразных элементов, которые мы можем созерцать, так что разнообразие защищает нас от однооб-

разия и скуки. Но это разнообразие не должно ни дробить наше внимание, ни беспокоить нас — разнообразие связано с единством, которое подчиняет отдельные части общей точке зрения, которая, в свою очередь, собирает все элементы вместе (*Принцип объединения многообразного* (Princip der einheitlichen Verknüpfung des Mannigfaltigen)). Если располагаться по-разному, чтобы представить себе одну и ту же вещь, то в смысле удовольствия эти идеи не противоречат друг другу, а по-разному приводят нас к одной и той же цели (*принцип непоследовательности или истины* (Princip der Widerspruchslosigkeit oder Wahrheit)). Одинаковое и неодинаковое, не должно, однако, полностью исчезать для сознания, оно должно только переступить порог контраста, который находится между ними, так что даже при рассмотрении неприятных деталей радость возникает через ясность целого. Это высший эстетический формальный принцип (*Принцип ясности* (Princip der Klarheit)).

От соблюдения простых форм, симметрии и пропорции частей, от их связи к подобному, но разнообразному целому, от взаимного укрепления элементов, от единства многообразия, от овладения противоположностями через понимание их общего эффекта, сочиняется сложное впечатление, которое вызывает эстетическое наслаждение. Но это только одна, внешняя и более формальная сторона. За этим следует второй, не менее важный, фактор, который Фехнер называет *ассоциативным*. Чувственное впечатление связано памятью с бесчисленными представлениями, которые более или менее ясно подняты ей в сознание. Субъект сталкивается с воспринимаемым объектом в комплексе опыта, через который воспринимаемое испытывает преобразования и приобретает внутреннюю жизнь через интерпретации, которые находятся в воспринимающем. Оранжевый цвет производит другое эстетическое впечатление, нежели полированный желтый шар из дерева, хотя последний может соответствовать

предпочтениям чувственной формы в большей степени. Однако оранжевый связан с понятием некоторой воображаемой массы, которая не только поглощает освежающие плоды и дерево, на котором он произрастает, но таким образом, все стремление к красивой «земле, где цветут апельсины». Красный на щеках молодого лица нравится; почему не на носу или на руке? Почему бы и нет, если это происходит посредством макияжа? Потому что красная щека приносит с собой ассоциацию молодости, здоровья, радости, цветущей жизни. С другой стороны, вспоминаются характеристики и привычки, которые нам не нравятся, которые мы не хотим называть. Чем более существенным является само эстетическое впечатление, тем больше оно пробуждает ассоциации посредством воспоминаний и сравнений внутри нас самих. В частности, красота пейзажа и человеческих форм во многом основана на связанных с ними ассоциациях, а пробуждается произведением искусства, которое его представляет. Эти ассоциации дают произведению искусства его внутреннее богатство. Стимулируя воображение, они открывают перспективу в широком масштабе, поддерживая ожидания тех, кто наслаждается произведением искусства, делает их соратниками творчества.

Фехнер развил принцип эстетической ассоциации, и это главная заслуга его «эстетики снизу», которая обращает особое внимание на различие между прямыми и ассоциативными факторами в эстетическом впечатлении. В своих «Элементах критики» (1762) «Дом шотландца» (*der Schotte Home*), к которому Фехнер обращается, не подозревая, что знает его произведения, придавал особое значение ассоциациям прекрасного. Анализ эстетического впечатления Фехнера же представляет основные идеи Дома в более зрелой и усовершенствованной форме, что соответствует прогрессу эмпирических наук, прежде всего чувственной физиологии в столетии, которое разделяет двух мыслителей («Дом шотландца» — психофизическое

произведение доктора Вальтера Бормана. — И.Х.) После Лотце также обратил внимание на влияние ассоциаций на эстетические суждения. Однако, философия изгнала понятие ассоциации из эстетики настолько строго, что лекция Фехнера, прочитанная в 1866 году в «Лейпцигском художественном объединении» о его методе, «была фиаско для философски обученных знатоков» (выражение Фехнера). По словам редактора журнала Lützow-Seemann (1866), где она была напечатана, это «оригинальная попытка ввести новое божество в эстетику».

Однако не следует забывать, что рассмотрение ассоциативного фактора в эстетическом суждении — «прилагаемой красоты», как говорил Кант, принадлежит только к *психологической эстетике*. Критика знания в эстетике «сверху» хочет разграничить науку, которая исследует, в результате чего чисто эстетическое суждение, т.е. утверждение о том, что что-то красиво, возможно вообще. Она должна тщательно исключить все психологические влияния, которые в ежедневном опыте сочетают оценку красоты с субъективными интересами и опытом.

Большая заслуга экспериментальной эстетики заключается в том, что она доказывает, что есть условия эстетического удовольствия, которые лежат в природе чувственного впечатления и его составе. Ассоциации еще не составляют произведение искусства, и оно не может быть построено из них. Есть правила и законы, без которых не может ни один художник, потому что они основаны на природе жизни человеческой души. Можно попробовать нарушить их, но имеется риск повредить психологические основы здоровья. Необходимость открытия таких законов решает появление индуктивной эстетики. По своим статистическим данным она всегда может устанавливать законы вкуса для определенного круга общества или для национальной общности в течении ограниченных временных эпох. Но она никогда не может получить знания через психологическую экс-

пертизу, она может только обнаружить, что что-то радует и что это состоит из деталей. С другой стороны, у неё нет никаких средств для определения единства, которое заставляет эти детали объединяться вместе в этот конкретный вид чувства, которое очаровывает. Она всегда должна предполагать, что человек отличает прекрасное от приятного, субъект должен признать характеристики эстетического с самого начала. Поэтому его необходимо дополнить критическим изучением концепций красоты, которая начинается с оригинального приложения разума, где вообще дается форма эстетического суждения. Но как это направление разума формируется в развитии времен и народов, как художник представляет его в своем творчестве и как он работает и цепляется в сознании человека? Чтобы выяснить это, она всегда будет благодарить эстетику Фехнера как покровителя.



Ганс Гольбейн Младший. Автопортрет.



Ганс Гольбейн Младший. Мадонна.

ОБЗОРЫ / REVIEWS

MAX RYYNÄNEN¹

NOTES ON THE YELLOW PRESS (AND ITS IMPACT ON ART). A SKETCHY RETURN TO THE MASS CULTURE DEBATE

According to idea historians of high and low, the expansive growth of mass-produced and mass-distributed commercial culture from knickknacks to popular entertainment was one of the most influential phenomena in helping the art world define its borders.² The (Central European, then, through colonialism and diaspora, increasingly Global) system of arts was established between the mid-18th Century and the 1830s.³ A handful of academies of art, art critics, early museums and the concept of art, which had scarcely moved from its root concepts, the Greek «*techne*» and the Latin «*ars*», were backed up by criticism, encyclopedias, the establishment of art education and aesthetic theory.

¹ *Max Rynnänen* is a Senior University Lecturer (Theory of Visual Culture) Head of ViCCA MA (Visual Culture and Contemporary Art, <http://vicca.fi/>) Aalto University, School of Arts, Design and Architecture, PhD/Docent, a member of AU International Editorial Council.

² *Huyssen, Andreas*. After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism (Bloomington: Indiana University Press, 1989); *Ritter, Naomi*. Art as Spectacle: Images of Entertainment since Romanticism. Columbia: University of Missouri Press, 1987.

³ *Kristeller, Paul Oskar*. The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics. Part I. Journal of the History of Ideas. Vol. 12, No 4 (Oct 1951). P. 496—527; *Tatarkiewicz, Wladyslaw*. History of Six Ideas. Warsaw: Polish Academic Publishers, 1980; *Shiner, Larry*. The Invention of Art: A Cultural History. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994. P. 189.

When impressionism became commonplace in the latter part of the 19th century, the world of art was already quite a safe haven, a territory of its own, but it still needed clashes to establish its identity. This is how the concept of kitsch, which was «invented» in the 1860s, became important.¹ One of the best ways to achieve identity and unity is to find an enemy. Early modernism was critical of capitalism, the bourgeois society and the entertainer of the streets², and the role of mass-produced and mass-distributed culture became central for art.

Between the 1920s and the 1960s, many major European and American thinkers attacked mass culture. In 1929, José Ortega y Gasset wrote about the uneducated hordes (tourists, consumers) devoid of taste storming cultural heritage sites in *The Rise of the Masses*.³ However, the core today, the way we read and think about the mass culture debate, has focused on mass-produced and mass-distributed culture, which started to dominate the everyday, and which many saw as a threat to «genuine (high culture).»⁴

We find, of course, thinkers who saw potential in mass culture already early on. John Dewey included jazz and comics in his discourse on experience in *Art as Experience* (1934) and Walter Benjamin's reading of photography and film as motors of the development of perception, experience and society is famous;⁵ yet the new artistic phenomena out

¹ Calinescu, Matei. *Kitsch // Five Faces of Modernity: Modernity, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, and Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.

² Ritter, *Art as Spectacle*.

³ Ortega y Gasset, José. *The Revolt of the Masses*. New York & London: W.W. Norton, 1993.

⁴ See e.g. Eugene Lunn, «The Frankfurt School in the Development of the Mass Culture Debate,» in Ronald Roblin, ed, *The Critical Theorists* (Lewinston N.Y.: The Edwin Mellen Press, 1990).

⁵ John Dewey, *Art as Experience* (New York: Pedigree Books, 1980); Walter

there on a mass scale attracted a black-and-white critique. Adorno first attacked jazz, but then continued his mission by turning against the radio, the television and every possible new «massive» cultural formation (without forgetting the historical avant-garde with its overly friendly relationship to mass culture).⁶ Clement Greenberg's theoretical writings on modernism focused on debasing its competitors («Avant-garde and Kitsch», 1939⁷ While «deep-minded» existential thinkers like Martin Heidegger and Oswald Spengler worried about the rootless nature of modern culture on a broad scale, mass culture critics focused on entertainment and media, which they saw as a threat to art and high culture.⁸

Journalism *was* always a part of the debate, but thinkers were predominantly concerned about the (claimed) fact that the language of journalism would kill poetry,⁹ or that journalism was just viewed as part of the larger machinery; however, no critical theorist ever actually wrote a detailed work on its impact on art.

Benjamin, *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and other Writing on Media*, eds Michael W. Jennings and Brigid Doherty and Thomas Y. Levin (Cambridge MA and London England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008).

⁶ See e.g. Adorno, Theodor and Horkheimer, Max. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer, 1969); *Adorno, Theodor*. Gretel Adorno and Rolf Tiedeman, eds, *Aesthetic Theory*. London: Continuum, 1997.

⁷ *Greenberg, Clement. Avant-Garde and Kitsch // John O'Brian (ed.). Collected Essays and Criticism. Vol. 1: Perceptions and Judgements 1939–1944*. Chicago: University of Chicago Press, 1986. P. 5–22.

⁸ *Gans, Herbert. Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*. New York: Basic Books, 1974; see also the essays in *Rosenberg, Bernard and White, David M., eds, Mass Culture: The Popular Arts in America*. Glencoe IL: The Free Press, 1959.

⁹ See e.g. Adorno's writings.

The mass culture debate is now history and there are very few critics of popular culture today. It seems, though, that the greatest impact of journalism on art has slipped the attention of cultural elitists and purists. Maybe because it may have been growing in importance since the high days of modernism.

Criticism *at its best* offers a mirror for art and intellectual discourse on art, and can help consumers find their way to the right concerts and exhibitions. But often criticism, or maybe we should use the term art writing, is done by newspaper journalists who are not specialists in the field. Even more important for this paper is the fact that the media concentrate on issues which either represent what happens in large state/private institutions only, or, and this is my main interest, have sensationalist value. Although there are many clever, well-educated and constructive journalists around and some newspapers strive to make cultural journalism specialist driven, creative and interesting, most journalism on the arts is *not* about the *arts* themselves in the way the people of the art scene view the topic. It is about *winner*s of competitions, art *export*, and artist personalities. There is nothing wrong with that and the art scene continues on its own path, mostly not taking much notice of the work of the media. Of course, one can guess that sometimes media attention might support the careers of some more than others, as they become «names» through media coverage. The survival and success of some are wholly dependent on scandals. This was not possible, I believe, in the modernist era where artistic production might have been more about craft and/or abstraction. Just think about Kazimir Malevich's squares. There could be no scandal about them.

However, these days, political art is easy to tackle in the media. I have often been surprised about the impact that scandals can have on art talk in the scene. Even if Nietzsche pops up in the yellow papers once in a while when some crazy person has read him while deciding to do something

awful, it never leads to a discussion on his work in philosophy.

Although I have written for several quintessential art publications (*Flash Art International*, *Atlantica Internacional*, *Kunstkritikk*, *Art Pulse*, etc), I have not been very active for most of the last decade. But I recall seeing how media scandals affected discussions in the art world when I was more concretely connected to media discourse (today I only teach theory to artists). When a scandal erupted (I will return to what these are/were), most people on the art scene simply defended the artist against banal negative interpretations of his/her art or art's autonomy as a whole, but in many cases, the defense and/or debate led to a seminar or a publication based on the issue. The yellow press and sensationalist media ultimately steered a surprisingly large chunk of the discussion in the arts.

What kind of works do I have in mind? If I think about the works that went through this phase in my own context in the late 2000s and the early 2010s, I have to concentrate on the Helsinki scene, but as they are somewhat generic, one can apply this to any art scene. In Helsinki, at the time, there was discussion about the fact that a post-pop artist named Jani Leinonen had stolen and «executed» a Ronald McDonald statue; artist/theorist Ulla Karttunen was sued following the claim that she used child pornography in her *Virgin Whore Church*, and then there was the sensation about artist Mimosa Pale's walk around Helsinki with a massive, portable vagina sculpture.

I chose examples which I respect. You don't need to know them, but if you want, you can easily find material on them on the internet. The problem with the works that I briefly mentioned here is that what made them media sexy is explained in the sentence offered in the text above. Whatever was there, the artistically interesting details or seeds for a complicated debate were not the reason for the media attention. It was simply about the way they provided material

for something that today we would probably call clickbait journalism. And I can't see any problem in the way media is interested in this kind of stuff because of the journalist logic of sensation. It is somehow inscribed into the way tabloids and/or the yellow press work.

But here is the point: the works that I mentioned above were the focus of art talk, art journals and professional discussions, following the media attention they gained. Of all the works of art in my city (it seems to be the same everywhere), the ones selected by the media produced seminars, sessions and publications; other works were as good or sometimes even better, or more interesting than the ones mentioned, but they were just good and without any scandal.

I believe that journalism dominates art more than we realize. I remember how much talk I heard and how many texts I read about these works, which, and I have to point this out again, I really respect, but which were not representative of what I considered to be the heart of my scene.

Scandals alone cannot make someone a famous artist. (At least not yet.) If the media covers a performance with blood and sex at a festival in Eastern Finland (this happened a few years ago) and the artist is not really appreciated (as was the case), the discussion does not enter the art world. You have to be taken seriously in the art world in order to trigger a debate in the art world that is based on a media debate. It just strikes me as strange that in the same art world where people criticize the presence of logos of capitalist companies in museums, discuss the unethical ways of building museums, and where art's autonomy is manifested in so many ways, the media still decide quite much on the focus of a panel discussion in a festival and/or the columns of art journals. Realistically speaking, these cases do not dominate discussions in art, but they are certainly prevalent, as one can easily see by glancing at any pile of fresh art journals with invitations to take part in discussions. It does not turn around my world or the art world, but I find it remarkable, and I want to raise the issue.

To get back to the process described in the beginning: There is of course something beautiful in the way the artistic community often comes to the aid of artists who have found themselves in the maelstrom of a mass-media scandal. It is just that in a «business» which is considered to be very critical, art so to speak, this should really be it, if the art world were really so autonomous as people working in it think it is. Weirdly, though, we have even created ways of showing institutional acceptance of this phenomenon: many art schools seem to think that media coverage is an important indication of its impact in society. I have worked at such a school for 14 years, and a few times some colleagues have stated that we are successful if journalists write about us. In one meeting I commented that if this were the case, we should all just work on pornography, Nazis and serial killers.

Journalists are of course one of the groups that George Dickie thinks of as the gatekeepers of art,¹ so thinking of journalism's impact on art is nothing new, although I believe that Dickie was thinking of critics with expertise, not scandal-hungry journalists. In any case, I do not think we have recognized how the media produces scandals that become topics of institutionalized discussion. Of course, we can always find a good niche and perspective for a discussion. A vagina statue (and a work of art touching upon the issue of (child) pornography) brings out the best of the feminist and queer wings of the art world. An act featuring Ronald McDonald brings out the potential to discuss imperialism and the consumer society. For sure, many who work close to these issues notice that now they can raise their voice and call attention to their cause. The power of the media is so strong that since many of us are never heard, we try to make the most out of the scandals that arise. And, if professional journals and

¹ *Dickie, George. Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis Ithaca: Cornell University Press, 1974.*

museums never reacted to these issues of so-called public debate, the yellow press and infotainment would criticize them for being out of touch.

One cannot forget, though, that some artists and art professionals are so vehemently against all mass-media that they would never touch an issue that had been discussed too much in the so called public sphere. Umberto Eco noted this in 1964, when he claimed that many people in the arts are so desperate to distance themselves from mainstream culture and the mass media, that you can hardly speak of artistic freedom anymore.¹

Getting back to the echoes of the mass-culture debate and high modernism, as artists still try to keep a critical distance from sheer entertainment, advertising and capitalist interventions in the art world, or at least attempt to offer an alternative, why is there an absence of discussion on the issue of the impact of journalism? Would we need it?

I am surprised that I feel that we need to revisit the mass culture debate. I have always defended entertainment, but I am also fond of the autonomy of art, and the way that the art scene can support and through its autonomy defend such a variety of free experiments and forms of expression. During the reign of modernism, and even in relation to much of postmodern art, I do not think that the connection between the scandalizing media and the art world was that strong. This might have become an issue when art became more discursive and polemical in the 1960s, and, in some sense after Documenta 2002 when political art took center stage in the art world.

Now the mass-media has gained entry. Is it because museums want to show that they are for «everyone» (they need to take up the public issues)? This alone would not

¹ *Eco, Umberto. Apocalittici e integrati: Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa. Milano: Bompiani, 1964.*

explain it, as even smaller galleries, independent publications and associations that organize events and publish alternative texts, often comment on scandal art. Do people think that the work of journalists is «public discussion»? If this is the case, we need to redefine what we mean by public discussion.

Scandal art is not mainstream art. On the other hand, some artists strive to leave their trace and disturbance in the mass-media, and there is no reason to not respect that. Could we call this type of art yellow art, in a positive sense, as it uses the logic of the scandals? It often fruitfully deals with something which was an issue in the debate about journalism at the beginning of the 20th century in New York, where certain New York City newspapers concentrated on scandals, used bold layouts with large color illustrations, relied on unnamed sources, while engaging in shameless self-promotion. The origin of the term yellow press came about when Joseph Pulitzer's *The New York World*¹ and William Randolph Hearst's *New York Journal* battled for preeminence. Both papers were accused by critics of the press, of being «yellow». The term was coined by Erwin Wardman, the editor of the *The New York Press*.² Nobody defined the term exactly, but it might have referred to the then-popular comic strip *Yellow Kid* which was carried by both Pulitzer and Hearst during WWII.

Though yellow art, pointing to a certain way of using tabloids, might crave its own kind of attention in art theory, one that we could support more than the straight impact of the yellow press in the art scene, it is for us theoreticians to take good notice in the way that art theory (Dickie, Danto, Bürger, Huyssen, Bourdieu, etc.) describes art (too much) as

¹ *The New York World* was a newspaper published in New York City since 1860 to 1931. (The note is made by the journal. — AU).

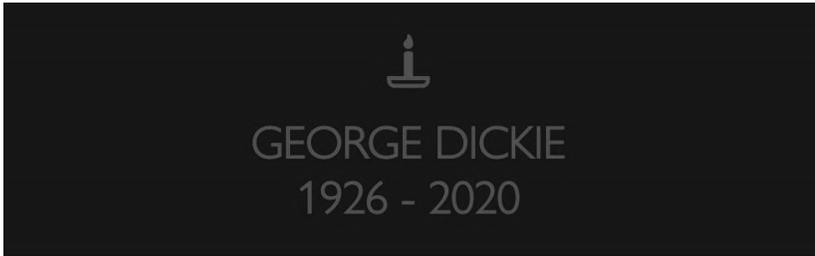
² *The New York Press* was a New York City newspaper that was published since 1887 to 1916. (The note is made by the journal. — AU).

a closed system. Art's autonomy is not as strong as we would like to think. As contemporary (political) art becomes more and more polemical, its dialogue with the media is maybe an issue we should grasp more intensively. I hope my fragmented thoughts here offer some stimulation for rethinking the issue. In Carole Talon-Hugon's new book *L'art sous contrôle* (2019), she discusses the way art has lost its autonomy in recent years due to the new wave of moralism, people attacking exhibitions, curators and artists for not being morally righteous, for using the wrong terms, and for doing things that do not support the development of a better world.¹ This logic is just one interesting form of the same logic of the scandals, being produced even more by the art world itself (more broadly, leftist liberal culture). Of course, in some cases it is about less privileged groups becoming visible and asking for more constructive attention, such as people of color desiring a more sensitive approach from the white middle class. But often this is not the case, and we are actually witnessing just performative outbursts of moralism of the privileged.

But we have cherished the idea that art is a free space for discussion, where one should not fear taking a stand. We have also cherished the idea that artists, curators and scholars, rather than the yellow press steers its own debates. Where is art heading? Is its autonomy being restructured or is it losing its autonomy? Thinking about moral scandals, has social media become a new form of DIY yellow press? Is there potential in the scandals which, according to the logic of the yellow press, can ultimately help art to promote its message outside the world of art? For sure, at least sometimes, although the best of the critical discussions in the scene do not often make it to the press. What I wanted, however, was to raise the issue and the perspective. I have no answers. More

¹ Talon-Hugon, Carole. *L'art sous contrôle: Nouvel agenda societal et censures militantes*. Paris: Puf, 2019.

than anything, it is an issue for the philosophy of art. With the new wave of moralism and the role of the yellow press the art system seems to have entered a new phase at least in some respect. It is at least partly up to us art theorists and aestheticians to decide where this will lead, and how we all can/will cope with that.



ДЖОРДЖ ДИКИ

ART AND THE AESTHETIC: INSTITUTIONAL ANALYSIS. CHARTER 1. TRANSLATION INTO RUSSIAN:
ИСКУССТВО И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ: ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ. ГЛАВА 1
AESTHETICA UNIVERSALIS. VOL. 1 (1), 2018

МАКС РИИНАНЕН¹

ЗАМЕТКИ О ЖЕЛТОЙ ПРЕССЕ (И её ВЛИЯНИИ НА ИСКУССТВО). ЭСКИЗ ВОЗВРАЩЕНИЯ К ДЕБАТАМ О МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ

Перевод С. А. Дзикевича²

По мнению историков идей высокого и низкого уровня, обширный рост массового производства и массового распространения коммерческой культуры от безделушек к популярным развлечениям был одним из самых влиятельных явлений, помогающих арт-миру определять свои границы.³ (Центральноевропейская, затем, благодаря колониальной экспансии и диаспоре, все в большей степени глобальная) система искусств была создана в период с середины XVIII века до 1830-х годов.⁴ Несколько академий

¹ *Макс Риинанен* — старший преподаватель университета Аалто (Школа искусств, дизайна и архитектуры), в Хельсинки, Финляндия, специализируется в области теории визуальной культуры, глава междисциплинарной ассоциации исследователей Визуальной культуры и современного искусства (ViCCA <http://vicca.fi/>), PhD, член Международного редакционного совета AU.

² *Сергей Дзикевич* — главный редактор AU.

³ *Huyssen, Andreas*. After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism. Bloomington: Indiana University Press, 1989; *Ritter, Naomi*. Art as Spectacle: Images of Entertainment since Romanticism. Columbia: University of Missouri Press, 1987.

⁴ *Kristeller, Paul Oskar*. The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics. Part I // Journal of the History of Ideas. Vol. 12. No 4 (Oct 1951). P. 496—527; *Tatarkiewicz, Wladyslaw*. History of Six Ideas (Warsaw: Polish

искусства, художественных обозревателей, ранних музеев и концепций искусства, которые едва ли отошли от своих коренных понятий, греческого «*techne*» и латинского «*ars*», были поддержаны критикой, энциклопедиями, созданием художественного образования и эстетической теорией.

Когда импрессионизм стал обычным явлением во второй половине XIX века, арт-мир был уже достаточно безопасным убежищем, собственной территорией, но ему все еще требовались столкновения для установления своей идентичности. Таким образом, концепция китча, которая была «изобретена» в 1860- годах, стала важной.⁵ Один из лучших способов достичь идентичности и единства — найти врага. Ранний модернизм критиковал капитализм, буржуазное общество и развлечение на улицах,⁶ и роль культуры массового производства и массового распространения стала центральной для искусства.

В период с 1920-х по 1960-е годы многие крупные европейские и американские мыслители критиковали массовую культуру. В 1929 году Хосе Ортега-и-Гассет писал о необразованных полчищах (туристах, потребителях), лишенных вкуса к освоению культурного наследия в «Восстании масс».⁷ Однако основное ядро того, что мы читаем и думаем в контексте дебатов о массовой культуре, сосредоточено на культуре массового производства и массового распространения, которая начала доминировать в повседневной жизни и которую многие рассматривали как угрозу «подлинной (высокой) культуре».⁸

Academic Publishers, 1980); *Shiner, Larry. The Invention of Art: A Cultural History. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994. P. 189.*

⁵ *Calinescu, Matei. Kitsch in Five Faces of Modernity: Modernity, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, and Postmodernism. Durham: Duke University Press, 1987.*

⁶ *Ritter, N. Art as Spectacle.*

⁷ *Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс / Пер. А.М.Гелескул. М.: АСТ, 2016 г.*

Конечно, мы обнаруживаем теоретиков, которые уже давно видели потенциал в массовой культуре. Джон Дьюи включил джаз и комиксы в свое рассуждение об опыте в своем исследовании «Искусство как опыте» (1934), общеизвестно предположение Вальтера Беньямина о том, что фотография и кинематограф являются движущими силами развития восприятия, опыта и общества;⁹ тем не менее, новые художественные явления массового масштаба получили там противоположную оценку. Адорно сначала подверг критике джаз, затем продолжил эту линию, обратившись к радио, телевидению и всевозможным новым «массовым» культурным явлениям (не забывая об историческом авангарде с его чрезмерно дружелюбным отношением к массовой культуре).¹⁰ Теоретические труды Клемента Гринберга о модернизме направлены на то, чтобы принизить его конкурентов («Авангард и китч», 1939¹¹). В то время как «глубоко мыслящие» экзистенциальные мыслители, такие как Мартин Хайдеггер и Освальд Шпенглер, беспокоились о беспочвенной природе современной культуры в широком масштабе, критики массовой культуры сосредоточились на развлечениях и средствах массовой ин-

⁸ См., например: *Lunn, Eugene. The Frankfurt School in the Development of the Mass Culture Debate // The Critical Theorists / Ronald Roblin, ed. Lewinston, N.Y.: The Edwin Mellen Press, 199).*

⁹ *Dewey, John. Art as Experience. New York: Pedigree Books, 1980; Беньямин, Вальтер. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под. ред. Ю. А. Здороваго. М.: Медиум, 1996.*

¹⁰ *Хоркхаймер, Макс; Адорно, Теодор. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты / Перевод с немецкого М. Кузнецова М.-СПб.: Медиум, Ювента, 1997; Адорно, Теодор. Эстетическая теория. М.: Республика, 2002.*

¹¹ *Greenberg, Clement. Avant-Garde and Kitsch // Collected Essays and Criticism / John O'Brian (ed.). Volume 1: Perceptions and Judgements 1939–1944. Chicago: University of Chicago Press, 1986. P. 5–22.*

формации, которые они рассматривали как угрозу искусству и высокой культуре.¹

Журналистика всегда *была* частью этих дебатов, но мыслители были в основном обеспокоены (утверждаемым) фактом, что язык журналистики убил бы поэзию² или журналистика рассматривалась как часть более крупного механизма; однако, ни один критический теоретик никогда не писал подробных работ о его влиянии на искусство.

Дебаты о массовой культуре стали историей, и сегодня очень мало критиков популярной массовой культуры. Однако, кажется что наибольшее внимание элитарных деятелей культуры и пуристов привлекло влияние журналистики на искусство. Может быть, потому что это предполагалось имеющим большое значение со времен расцвета модернизма.

Критика *в своих лучших проявлениях* представляет собой зеркало для искусства и интеллектуального дискурса об искусстве и может помочь потребителям найти свой путь к нужным концертам и выставкам. Но часто критика, или, может быть, нам следует использовать термин «текст об искусстве», делается газетными журналистами, которые не являются специалистами в этой области. Еще более важным для настоящей статьи является тот факт, что средства массовой информации концентрируются на информации, которая либо отражает то, что происходит только в крупных государственных / частных институциях, либо, и это мой главный интерес, имеет сенсационное значение. Несмотря на то, что вокруг много умных, образованных

¹ См.: *Herbert, Gans. Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste.* New York: Basic Books, 1974; *Mass Culture: The Popular Arts in America / Bernard Rosenberg and White, David M., eds.* Glencoe IL: The Free Press, 1959.

² См. указанные тексты Адорно.

и конструктивных журналистов, и некоторые газеты стремятся сделать специалистов по культурной журналистике мотивированными, креативными и интересными, большинство журналистских текстов, повествующих об искусстве, *не относятся к самим искусствам*, то есть к тому, как люди самой арт-сцены видят эту тему. Они посвящены *победителям конкурсов, экспорту искусства и персоналиям искусства*. В этом нет ничего плохого, и арт-сцена продолжает свой собственный путь, в основном не обращая особого внимания на работу средств массовой информации. Конечно, можно предположить, что иногда внимание средств массовой информации может поддерживать карьеру одних больше, чем других, поскольку они становятся «именами» благодаря освещению в СМИ. Выживание и успех некоторых полностью зависят от скандалов. Я полагаю, что это было невозможно в эпоху модернизма, когда художественное производство было больше связано с ремеслом и / или абстракцией. Просто подумайте о квадратах Казимира Малевича. В связи с ними не могло быть никакого скандала.

Однако в наши дни политическим искусством легко заниматься в средствах массовой информации. Я часто имел случай удивиться влиянию скандалов на публичное обсуждение искусства. Даже и Ницше время от времени всплывает в желтых бумагах, только если какой-то сумасшедший читал его, решая сделать что-то ужасное, но это никогда не приводит к дискуссии о том, что он сделал в области философии.

Несмотря на то, что я писал для нескольких обобщающих публикаций по искусству (*Flash Art International, Atlantica Internacional, Kunstkritikk, Art Pulse* и т.д.), я не был очень активным в течение большей части последнего десятилетия. Но я помню, что я видел, как медиа-скандалы влияли на дискуссии в мире искусства, когда я был более конкретно связан с медиа-дискурсом (сегодня я только преподаю теорию художникам). Когда возникал скандал (я

вернусь к тому, что они собой представляли/представляют), большинство людей на арт-сцене просто защищали художника от банальных негативных интерпретаций его/ее искусства или автономию искусства в целом, но во многих случаях защита и/или дебаты приводили к теоретическому обсуждению или публикации, основанным на возникшей проблеме. Жёлтая пресса и специализирующиеся на сенсациях в конечном итоге направили удивительно большой кусок дискуссии в искусстве.

Какие работы я имею в виду? Если я думаю о работах, которые прошли через эту фазу в моем собственном опыте в конце 2000-х и начале 2010-х, я должен сконцентрироваться на арт-сцене Хельсинки, но, поскольку они представляют собой некоторую общую тенденцию, можно применить это к арт-сцене и в других регионах. В то время в Хельсинки велась дискуссия о том, что пост-поп-художник по имени Яни Лейнонен украл и «казнил» статую Рональда Макдональда; на художника/теоретика Уллу Картунен была подан иск в суд после утверждения, что она использовала детскую порнографию в своей работе «Церковь девственной потаскухи», а потом была сенсация о прогулке художника Мимозы Пале вокруг Хельсинки с массивной, переносной скульптурой в виде женского полового органа.

Я выбрал примеры, которые я оцениваю достаточно высоко. Вы можете их не знать, но если это необходимо, вы можете легко найти материал о них в Интернете. Проблема с работами, которые я кратко здесь описал, состоит в том, что для медиа их сделало интересными то, что может быть истолковано, например, как сексуальное, что было в последнем случае. Как бы то ни было, интересные в художественном отношении детали или основания для сложных дебатов не были здесь причиной для внимания средств массовой информации. Эти материалы были примерами лишь того, за что тексты подобного рода, сегодня мы, вероятно, назвали бы журналистской приманкой. И я

не вижу никакой проблемы в том, что медиа интересуются подобными вещами из-за журналистской логики сенсаций. Это как раз вписывается в то, как работают таблоиды и/или желтая пресса.

Однако дело заключалось в следующем: работы, о которых я упоминал выше, были в центре внимания художественных дискуссий, арт-журналов, профессионального обсуждения, следуя вниманию СМИ, которое они привлекли. Из всех произведений искусства в моем городе (кажется, везде одинаково), те, что были выбраны СМИ, проводили семинары, сессии и публикации; другие работы были такими же хорошими, а иногда даже лучше, или более интересными, чем упомянутые, но они были просто хорошими и без какого-либо скандала.

Я считаю, что журналистика влияет на искусство в большей степени, чем мы отдаем себе отчет. Я помню, сколько разговоров я слышал и сколько текстов я читал об указанных работах, и я должен снова указать на это, я оцениваю их достаточно высоко, но я не считаю, что они настолько репрезентативны, чтобы полагать их центром арт-мира.

Одни скандалы не могут сделать кого-то известным художником. (По крайней мере, пока.) Если средства массовой информации освещают выступление с кровью и сексом на фестивале в Восточной Финляндии (это произошло несколько лет назад), и артиста не очень ценят (как это было в этом случае), дискуссия не попадает в арт-мир. Вы должны восприниматься всерьез в самом арт-мире, чтобы вызвать в нем дебаты на основании дискуссий в медиа. Представляется странным, что в том же арт-мире, где люди критикуют присутствие логотипов капиталистических компаний в музеях, обсуждают неэтичные способы создания музеев и где автономия искусства проявляется во многих отношениях, медиа все еще придерживаются позиции уклонения фокуса внимания от тематических проблемных дискуссий на фестивалях и/или в публикации-

ях художественных журналов. Реалистически говоря, такие случаи не являются определяющими в дискуссиях об искусстве, но они, безусловно, преобладают, что можно легко увидеть, заглянув в любую стопку свежих арт-журналов с приглашениями принять участие в обсуждениях. Это не переворачивает мой мир или арт-мир, но я нахожу это замечательным и хочу поднять вопрос об этом.

Возвращаясь к процессу, описанному в начале: конечно, есть нечто прекрасное в том, как арт-сообщество часто приходит на помощь художникам, оказавшимся в водовороте скандала с масс-медиа. Именно так должно быть в «деле», которое считает себя очень критическим, так сказать, искусством, это действительно должно быть так, если бы арт-мир был действительно настолько автономен, как думают люди, работающие в нем. Это странно, хотя мы даже выработали способы показать институциональную акцептацию этого явления, но многие художественные школы, похоже, считают, что освещение в СМИ является важным показателем его влияния на общество. Я проработал в такой школе 14 лет, и несколько раз отдельные мои говорили коллеги заявляли, что мы успешны, если о нас пишут журналисты. В одном из наших обсуждений я заметил, что если бы это было так, мы все должны просто работать в духе порнографии, нацистов и серийных убийц.

Конечно, журналисты представляют собой одну из групп, которые Джордж Дики считает посредниками искусства,¹ поэтому в размышлениях о влиянии журнали-

¹ Дики, Джордж. Искусство и эстетическое: институциональный анализ. Глава 1. Что такое искусство: институциональный анализ / Перевод и комментарий С.А.Дзикевича // *Aesthetica Universalis* (Всеобщая эстетика). Ежеквартальный теоретический журнал кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В.Ломоносова. Vol 1 (1). С. 111–163.

стики на искусство нет ничего нового, хотя я считаю, что Дики думал о компетентных критиках, а не о скандальных журналистах. В любом случае, я полагаю, что мы осознали, каким образом медиа инициируют скандалы, которые становятся темами институционализирующих дискуссий. Конечно, мы всегда можем найти надлежащую нишу и перспективу для обсуждения. Половой орган в случае статуи (и произведение искусства, которое может иметь отношение к вопросу о детской порнографии) выявляет лучшее среди феминистских и других причудливых причудливых ответвлений арт-мира. Акция с привлечением фигуры Рональда Макдональда раскрывает потенциал обсуждения империализма и общества потребления. Конечно, многие, кто работает вплотную с этими проблемами, замечают, что теперь они могут возвысить свой голос и привлечь внимание к свему делу. Власть средств массовой информации настолько сильна, что, для того, что многие из нас никогда не слышат, мы стараемся максимально использовать возникающие скандалы. И если бы профессиональные журналы и музеи никогда не отреагировали на проблемы так называемых публичных дебатов, желтая пресса и информационно-развлекательная система критиковали бы их за то, что они не были в курсе дела.

Нельзя, однако, забывать, что некоторые художники и профессионалы в области искусства настолько яростно настроены против всех средств массовой информации, что никогда не затронут проблему, которая слишком много обсуждалась в так называемой публичной сфере. Умберто Эко отметил это в 1964 году, когда заявил, что многие люди в искусстве настолько отчаянно пытаются дистанцироваться от культуры мейнстрима и средств массовой информации, что вряд ли можно говорить о свободе творчества.¹

¹ *Eco, Umberto. Apocalittici e integrati: Comunicazioni di massa e teorie*

Возвращаясь к отголоскам дебатов массовой культуры и высокого модернизма, поскольку художники все еще пытаются держаться на критическом расстоянии от явных развлечений, рекламы и капиталистических вмешательств в арт-мир или, по крайней мере, пытаются предложить альтернативу, почему отсутствие обсуждения вопроса о влиянии журналистики? Необходимо ли нам оно?

Я удивлен этим, и чувствую, что нам нужно вернуться к дебатам о массовой культуре. Я всегда защищал развлечения, но мне также нравится автономия искусства и то, как арт-сцена может посредством своей автономии поддерживать и защищать такое разнообразие свободных экспериментов и форм выражения. Во времена господства модернизма и даже в отношении большей части постмодернистского искусства я не думаю, что связь между скандальными медиа и арт-миром была такой сильной. Это могло стать проблемой, когда искусство стало более дискурсивным и полемическим, в 1960-е годы, и, в некотором смысле, после Документа 2002 года, когда политическое искусство заняло центральное место в арт-мире.

Теперь масс-медиа получили ко всему доступ. Происходит ли это потому, что музеи хотят показать, что они для «всех» (им нужно заниматься общественными вопросами)? Это само по себе не объясняет этого, поскольку даже небольшие галереи, независимые издания и ассоциации, которые организуют мероприятия и публикуют альтернативные тексты, часто комментируют скандальные произведения. Считают ли люди, что работа журналов является «публичным обсуждением»? Если это так, нам нужно пересмотреть то, что мы подразумеваем под публичным обсуждением.

Скандальное искусство не является искусством мейнстрима. С другой стороны, некоторые художники стараются

ся оставить свой след и беспокойство в масс-медиа, и нет никаких причин не относиться к этому с уважением. Можем ли мы назвать эту разновидность искусства желтым искусством с положительной коннотацией, если оно использует логику скандалов? Оно часто плодотворно затрагивает то, что было проблемой в дебатах о журналистике в начале XX века в Нью-Йорке, где некоторые нью-йоркские газеты концентрировались на скандалах, использовали смелые макеты с большими цветными иллюстрациями, опирались на неназванные источники, одновременно как занимаясь беззастенчивой саморекламой. Происхождение термина «желтая пресса» возникло, когда «The New York World»¹ Джозефа Пулитцера и «The New York Press»² Уильяма Рэндольфа Херста боролись за превосходство. Обе газеты были обвинены критиками прессы в том, что они «желтые». Термин был придуман Эрвином Уордманом, редактором «The New York Press». Никто точно не определил этот термин, но, возможно, он имел в виду популярную тогда серию комиксов «Желтый ребенок», которые разносили как Пулитцер, так и Херст во время Первой мировой войны вместе с тиражами своих газет.

Хотя желтое искусство, указывающее на определенный способ использования таблоидов, могло бы претендовать на свою собственную долю внимания со стороны теории искусства, которое мы могли бы поддержать больше, чем прямое влияние желтой прессы на арт-сцену, мы, теоретики, должны признать как очевидное, что теория искусства (Дики, Данто, Бюргер, Хюссен, Бурдые и т. д.) описывает искусство как (чрезмерно) замкнутую систему. Автономия искусства не так сильна, как хотелось бы думать. Посколь-

¹ *The New York World* — газета, издававшаяся в Нью-Йорке с 1860 по 1931 год. (Примечание переводчика. — С.Д.).

² *The New York Press* — нью-йоркская газета, которая выходила с 1887 по 1916 год. (Примечание переводчика. — С.Д.).

ку современное (политическое) искусство становится все более полемичным, его диалог со средствами массовой информации, возможно, является проблемой, которую мы должны более интенсивно исследовать. Я надеюсь, что мои разрозненные мысли представляют собой некоторый импульс для переосмысления этой проблемы. В своей новой книге «L'art sous contrôle» (2019) Кэрол Талон-Гюгон рассматривает, как искусство утратило свою автономию в последние годы из-за новой волны морализма, из-за людей, нападающих на выставки, кураторов и художников, утверждая, что они являются морально ущербными, используют неверную терминологию, и делают то, что не способствует мира к лучшему.¹ Эта логика представляет собой лишь одну из интересных форм той же самой логики скандалов, которую в еще большей степени воспроизводит сам арт-мир (в более широком смысле — левая либеральная культура). Конечно, в некоторых случаях речь идет о менее привилегированных группах, которые выходят в зону публичного внимания и требуют более конструктивного отношения, такие как люди с иным цветом кожи, желающие более сочувственного подхода со стороны белого среднего класса. Но часто это не так, и мы на самом деле являемся свидетелями только перформативных вспышек морализма привилегированных.

Но мы бы хотели надеяться, что искусство — это свободное пространство для дискуссий, где не стоит бояться выступать. Мы также разделяем идею о том, что об этом именно художники, кураторы и ученые, а не желтая пресса, должны вести свои дебаты. Куда направлено движение искусство? Переживает ли автономия искусства структурные изменения или упраздняется вовсе? Принимаю во внимание моральные скандалы последнего времени,

¹ Talon-Hugon, Carole. *L'art sous contrôle: Nouvel agenda societal et censures militantes*. Paris: Puf, 2019.

стали ли социальные сети стали новой формой самодельной желтой прессы? Есть ли потенциал в скандалах, которые, в соответствии с логикой желтой прессы, могут в конечном итоге помочь искусству продвигать свое послание за пределы арт-мира? По всей видимости это так, по крайней мере иногда, хотя лучшие из критических публичных обсуждений не часто попадают в прессу. Однако я хотел поднять эту проблему в расчете на развитие дискуссии. У меня нет готовых ответов. В большей степени, чем что-либо другое, это представляет собой проблему философии искусства. С новым подъемом морализма и роли желтой прессы система искусств, как представляется, вступила в новую фазу, по крайней мере, в некотором отношении. По крайней мере в определенной части именно мы, теоретики искусства и эстетики, должны решить, к чему это ведет, и как мы все можем/окажемся ли способными справиться с этим.

ПРАКТИКИ / PRACTICES

ЕЛИЗАВЕТА ДРЕМОВА¹

КОЛЛЕКТИВНАЯ ТРАВМА В СЕРИЯХ МИНСКОЙ ШКОЛЫ ФОТОГРАФИИ 1980-1990-Х ГГ. (ИГОРЬ САВЧЕНКО, ГАЛИНА МОСКАЛЁВА, СЕРГЕЙ КОЖЕМЯКИН)

Абстракт

Статья посвящена проблеме репрезентации коллективной травмы в искусстве на примере трёх белорусских фотографов познесоветского периода — Игорю Савченко, Галине Москалёвой, Сергею Кожемякину. Автор предоставляет обзор таких понятий как «травма», «коллективная травма», «работа скорби», рассматриваются особенности аффективной составляющей фотографии. В статье излагаются теоретические подходы для репрезентации непредставимого. Автор обращается к интерпретациям понятий у Жан-Франсуа Лиотара, Эдмунда Бёрка, Иммануила Канта, Франклина Анкерсмита и Жака Рансьера. Автор заключает, что образы, созданные белорусскими фотографами, концентрируются на расщеплении, разрыве, фрагментации. Эстетика белорусских фотографов состоит в апроприации фотографий из личных и анонимных архивов, пересобирании снимков в новый контекст, кадрировании, фрагментировании фотографий. В этом обнаруживается непроницаемость для чтения многих фотографий, что позволяет сказать о наличии в этих образах несимволизированного остатка, punctum'a.

Ключевые слова

¹ Елизавета Дремова — аспирантка философского факультета МГУ имени М.В.Ломоносова.

Коллективная травма, фотография, современное искусство, punctum.

Травма: от индивидуальной к коллективной

Исследования травмы появляются после Первой мировой войны и являются реакцией на неё. В 1920 г. Зигмунд Фрейд пишет работу «По ту сторону принципа удовольствия», где описывает функционирование психики людей, страдающих военным неврозом. Согласно Фрейду, сон человека с травматическим неврозом возвращает его в ситуацию катастрофы и приводит в состояние нового повторного испуга (*schreck*). В связи с этим Фрейд вводит понятие «навязчивое повторение» вытесненного. Фрейд соотносит фиксацию на травме с поведением истериков: «истерики по большей части страдают от воспоминаний»¹. Воспоминания людей с травматическим неврозом отличались тем, что они не переходили на символический уровень. Сознание защищает нашу психику от избыточных раздражений окружающего мира. Ситуация травмы создаёт такие условия, в которых человек не только страдает от воспоминаний, но воспоминания начинают распоряжаться его психической жизнью. Фрейд обнаруживает множественный характер травмы: события настоящего могут стать спусковым крючком для травматического переживания прошлого. Психоаналитик делает важное заключение: «Больной неврозом навязчивости „знает“ о своих травмах, равно как и „не знает“ о них. Он знает о них, поскольку их не забыл, он их не знает, поскольку не осознает их значения»². Таким образом, травма вписана в память человека, но им не узнана.

¹ Фрейд, З. По ту сторону принципа удовольствия. Психология масс и анализ человеческого «Я». Харьков: Фолио, 2009. С. 18.

² Фрейд, З. Скорбь и меланхолия // Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 45.

Осмысление наследия Фрейда связывается с именем французского психоаналитика Жака Лакана, который под влиянием структурализма предлагает новые стратегии психоаналитической работы. Он вводит три регистра психического аппарата: Воображаемое, Символическое, Реальное¹. Реальное — несимволизируемое пространство крайнего интенсивного опыта, который никогда до конца не воспринимается. Доступа к Реальному нет, встреча с ним возможна как вторжение травматического симптома: «Я называю симптомом всё, что приходит со стороны Реального. А Реальное — это всё, что не клеится, не работает, создаёт препятствие жизни человека и утверждению его личности [*personnalité*]. Реальное всегда возвращается на то же самое место, мы всегда находим его там в тех же самых проявлениях»². Тем самым травма является предикатом Реального.

Американский культуролог Кэти Карут подчёркивает, что травма — не отдельное эмпирическое событие, она представляется *нелокализуемым событием*. «Событие становится травмой только задним числом, — утверждает Карут. — Оно происходит на мгновение раньше, чем это необходимо для того, чтобы стать частью последовательного опыта»³. Увиденное было настолько чрезвычайно и преждевременно для человека, что разум опоздал с его осознанием. Карут называет ситуацию травмы темпоральным разрывом между видением и знанием, запаздыванием мучительного опыта во времени. Карут также обнаруживает в «видении из прошлого» (*flashback*) парадокс,

¹ Лакан, Ж. Имена Отца. / Пер. с фр. А. Черноглазова. М.: Логос, 2006. С. 12.

² Фрейд навсегда: Интервью с Жаком Лаканом. URL: <https://syg.ma/@nikita-archipov/frieid-navsieghda-intierviu-s-zhakom-lakanom> (дата обращения: 27.03.2020)

³ Карут, К. Травма, время, история / Травма: пункты: Сборник статей. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 571.

в котором сочетается *вторжение* и *амнезия*. Вторжение происходит во снах или в состоянии гипноза во время терапии и характеризуется высокой точностью и подробностью увиденного. Это не просто репрезентация события, но, как пишет Карут, «отпечаток, у которого нет смысла» (смысл не был найден)¹. Амнезия выражается в том, что в сознательной жизни травматические переживания сопротивляются осмыслению. В разрыве между видением и знанием обнаруживается характер запаздывания травмы: переживания не находят для себя место, не становятся осмысленными воспоминаниями. Тогда «навязчивое повторение» не что иное, как попытка разума снова и снова повторить пропущенное столкновение (*missed encounter*).

Из этого следует структурное различие работы памяти и травмы. Не все забытые воспоминания травматичны, но все травматические воспоминания блокируют процесс их преобразования в последующую осознанную память. Карут приводит результаты нейробиологического исследования у людей, переживших Холокост². Согласно результатам исследования, было установлено совпадение уровня и дневных ритмов циркуляции кортизола у переживших Холокост родителей и их детей. Это означает, что уязвимость к ПТСР у потомков выживших в Холокосте гораздо выше, если они будут подвержены травмирующему событию, чем у других людей. Это приводит Карут к мысли, что возвращение травматического повторения направлено

¹ Карут, К. Травма, время, история / Травма: пункты: Сборник статей. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 565.

² Yehuda, R., Bierer, L. M., Schmeidler, J. A., Breslau D. H., Dolan I., Low S. Cortisol and Risk for PTSD in Adult Offspring of Holocaust Survivors // American Journal of Psychiatry. 2000. — №157/8. — P. 1252—1259; Yehuda, R., Halligan, S. L., Bierer, L. M. Cortisol Levels in Adult Offspring of Holocaust Survivors: Relation to PTSD Symptom Severity in the Parent and Child? // Comment in Psychoneuroendocrinology. №28/4. May 2003. P. 594—595.

за рамки единичности: «травматическая история может указывать на более масштабное, межпоколенческое, коллективное прошлое»¹.

Избавлением от травмы становится «работа скорби» (*trauerarbeit*), о которой Фрейд пишет в статье «Скорбь и меланхолия»². Оба процесса — скорбь и меланхолия — результат «утраты объекта любви». Меланхолик страдает от чувства вины, он не может постичь свою утрату. Скорбь требует больших затрат времени и усилий психического аппарата, но она завершается тем, что Фрейд называет «уважением к реальности». «Я» отделяется от утраченного объекта и становится свободным. Американский исследователь Доменик Ла Карпа, прочитывая работу Фрейда «Скорбь и меланхолия», говорит о способах работы с коллективной травмой: отыгрывание (*acting out*) и проработка (*working through*)³. Первый способ соотносится с фрейдовской меланхолией: вытесненное прошлое полностью овладевает субъектом. В этом процессе жертвы, как правило, повторяют травмирующие события, как если бы они были постоянно переживаемыми. Проработка схожа с фрейдовской «работой скорби» в попытке жертв освободиться от преследования тревожащего прошлого. В процессе «проработки» происходит различение этого прошлого от настоящего, возникает необходимое расстояние. Жертвы признают испытанное ими страдание с точки зрения перестроенной идентичности. «Отыгрывание»

¹ Карут К. Травма, время, история / Травма: пункты: Сборник статей. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 574.

² Фрейд, З. Скорбь и меланхолия // Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 252—259.

³ An Interview with Professor Dominick LaCapra [electronic resource] // Cornell University. June 9, 1998. Shoah Resource Center, The International School for Holocaust Studies. URL: http://vad-vashem.org.il/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%203648.pdf (дата обращения 27.03.2020)

и «проработка» не противоположны, они скорее различны, но связаны как части одного процесса реакции на травматическое событие. Другой способ реакции на травму, противоположный проработке и «работе скорби», связан с формированием «нарративного фетишизма», который ввёл в теорию травмы американский учёный Эрик Сантнер¹. Сантнер называет «нарративным фетишизмом» способ, с помощью которого отказ от скорби заменяется сюжетным оформлением травматического события, подменой места и причины травмы. Выстраивание нарратива не освобождает от необходимости осмыслить произошедшее, он лишь маскирует травму, откладывая «проработку» на долгое время.

Если симптомы индивидуальной травмы проявляются спустя длительное время (множественный характер травмы), тогда можно сказать, что травматический опыт имеет потенциал распространяться не только в рамках одного поколения, но и следовать далее — на поколения после. Несостоявшийся опыт наших родителей может бессознательно проживаться в наших телах. Коллективные травматические реакции отражаются через неспособность общества выразить свои болезненные воспоминания. Можно определить коллективную травму как совокупность симптомов, которые возникают у группы людей, социальной или этнической общности, и при этом вытеснены из символического порядка, не вписаны в процессы коммеморации. Тем самым травма продолжает незримо присутствовать в современности. «Работа скорби» ложится длинной тенью на второе и последующие поколения «после». В современной России и Беларуси мы можем наблюдать дефицит скорби по жертвам советских политических репрессий.

¹ Сантнер, Э. История по ту сторону принципа наслаждения: размышление о репрезентации травмы // Травма: Пункты: Сборник статей. М.: НЛО, 2009. С. 389—407.

Основываясь на преемственности с советским прошлым, память о жертвах политических репрессий была вытеснена памятью о Великой Отечественной войне, а сам опыт войны был заменён мифом о войне, который предполагает исключительно героическое самовосприятие национальной идентичности¹. Значительную роль в процессе осмысления трудного прошлого может сыграть искусство, которое обнаруживает в себе резервы для рефлексии травмы. Примером тому может служить искусство послевоенных художников (Герхард Рихтер, Ансельм Кифер, Йозеф Бойс и др.), повлиявшее на появление этического измерения, направленного на преодоление амнезии и осмысление немецкой идентичности после Холокоста. Такое искусство становится местом невозможного опыта Другого. Опыта, который нам не принадлежит, но который необходимо разделить для дальнейшего существования нас как сообщества в будущем. Можно предположить, что и появление в позднесоветский период работ, обращающихся к сложному прошлому, не является случайным, а закладывает основу для формирования процесса переноса коллективной травмы, связанной с событиями Второй мировой войны и политическими репрессиями в пространство Символического.

Возвышенное и непредставимое в эстетической теории

Остаётся вопрос, каким образом искусство может работать с темами, превышающими наши возможности восприятия. В западном гуманитарном знании подходы к искусству травмы развивают проблематику художественной практики после Холокоста. Философы связывали травму с понятием непредставимого и категорией возвышенного. Непредставимое в философии Жана Франсуа Лиотара —

¹ См.: *Копосов Н. Е.* Память строгого режима. История и политика в России. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 320 с.

это возможность помыслить то, что нельзя увидеть: «Оно имеет место тогда, когда воображению не удаётся представить какой-либо объект <...> Это — такие идеи, представление которых невозможно, они, следовательно, не дают никакого познания реальности (опыта), они налагают запрет на свободное согласование способностей, производящее чувство прекрасного, они препятствуют формированию и стабилизации вкуса. Их можно назвать непредставимыми»¹. Непредставимое у Лиотара связывается с возвышенным.

В классической эстетике Эдмунд Бёрк и Иммануил Кант наделяют возвышенное величием, огромностью и несоизмеримостью возвышенного объекта с человеком. Возвышенное наделяется следующими свойствами: неизвестность, мрак, возбуждение, ожидание возможных лишений, мучение, боль, пустота. Возвышенное имеет двойную структуру: за счёт своей мощи оно вызывает чувство тревоги и даже ужаса, но, чтобы стать эстетическим чувством, оно должно находиться в удалении, на расстоянии от нас. В результате такой задержки мы можем почувствовать усиление наших чувств или «восторженный ужас» (*delightful horror*)². Анализируя возвышенное у Канта, Лиотар пишет: «Воображение не в силах предоставить соответствующую этой идее репрезентацию. Эта неудача в выражении вызывает боль, своего рода раскол в субъекте между тем, что он может постичь и тем, что он может вообразить»³. Как отмечает Лиотар, «задолго до того, как искусство романтизма освободилось

¹ Лиотар, Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Постмодерн в изложении для детей. М.: РГГУ, 2008. С. 24.

² Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: «Искусство», 1979. С. 103.

³ Лиотар, Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Постмодерн в изложении для детей. М.: РГГУ, 2008. С. 26.

от классической и барочной изобразительности, дверь, ведущая к поискам в направлении абстрактного и минималистического искусства, уже была открыта»¹. Идея возвышенного становится новой философией искусства, которое начинает интересоваться самими возможностями искусства.

Лаку-Лабарт в эссе «Проблематика возвышенного» задаётся вопросом: «Любое представление, по определению, чувственно (физично) — как же может представляться или являться (*se manifester*) внечувственное или сверхчувственное?»². Философ отмечает, что мы всегда делаем из непредставимого «представимое в возможности», которое ожидает некоего представления, которое бы ему соответствовало. Здесь мы сталкиваемся с противоречивым сочетанием. Абстракция могла бы стать подобным отрицательным представлением возвышенного, о чём пишет Лиотар в контексте искусства: «Живопись <...> будет „представлять“ нечто, но делать это негативно, она, следовательно, будет избегать изображения и репрезентации <...> она будет позволять увидеть, лишь запрещая увидеть»³. Если для Лиотара современное искусство даёт представить то, что *имеется место* непредставимое, то Лаку-Лабарт делает несколько иной вывод: «В возвышенном совершается не представление того, что имеет место непредставимое, но что в нём происходит представление без представления»⁴. Можно сказать, что в таком искус-

¹ Там же. С.27.

² Лаку-Лабарт Ф. Проблематика возвышенного [электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. 2009. №95. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/la6.html> (дата обращения: 27.03.2020)

³ Лиотар, Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Постмодерн в изложении для детей. М.: РГГУ, 2008. С. 26.

⁴ Лаку-Лабарт Ф. Проблематика возвышенного [электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. 2009. №95. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/la6.html> (дата обращения: 27.03.2020)

стве непредставимое содержит в себе некоторое указание или *отсылку* на своё присутствие. Лаку-Лабарт и Лиотар сходятся в том, что искусство возвышенного сейчас воплощается в современном искусстве: «Это искусство <...> чувствует необходимость пройти через разрушение, оно разбивает прекрасную форму, оно уничтожает репрезентацию (подражание)»¹. Новый эстетический порядок склоняется к идеям возвышенного, непредставимого, которые становятся его движущими силами. В работе «Хайдеггер и евреи» Лиотар продолжает размышлять о непредставимом и связывает его с фрейдовским бессознательным: «Что имеется изначально вытесненное, говорит Фрейд, означает, что оно, непредставимо. И если оно непредставимо, то потому, что, в динамических терминах, передаваемое этим шоком количество энергии не преобразуется в „объекты“ <...> Первый толчок бьёт, таким образом, по аппарату без заметного внутреннего эффекта, его аффективно не затрагивая. Шок без аффекта. При втором толчке имеет место аффект без шока»². Собственно, вытесненное и забытое как бессознательный аффект, вся та механика, которую описывает Лиотар, представляет собой работу травмы. Как пишет Лиотар, представить себе «Освенцим» в образах или в словах — это способ заставить о нём забыть³. В таком искусстве будет содержаться указание на то, что расстраивает репрезентативную логику. Франклин Анкерсмит в работе «Возвышенном историческом опыте» уже напрямую истолковывает травму через понятие возвышенное (или непредставимое). Возвышенное является философским эквивалентом понятия травмы, а травма — психологическим эквивалентом возвышенного⁴. Травма и возвышенное связаны с таким опы-

¹ Там же.

² Лиотар, Ж.-Ф. Хайдеггер и евреи. СПб.: Аксиома, 2001. С. 31.

³ Там же. С. 46.

том, который внушает слишком большой страх, чтобы его можно было разместить в границах нашего «нормального» восприятия мира. Анкерсмит вслед за Бёрком считает, что переживание возвышенного связано с отдалением нас от объекта (угроза приостановлена), так и в ситуации травмы человек находится в отдалении от её причины (мы отделились от события путём вытеснения) и вместе с этим мы отделились от «нормального» восприятия мира, он потерпел мучительное искажение.

Жак Рансьер в статье «Существует ли нечто непредставимое?» предлагает рассматривать такое искусство в контексте нового эстетического режима, не прочерчивая границу между понятиями «представимым» и «непредставимым», которые остаются в изобразительном режиме. Эстетический режим искусства описывается с точки зрения подвешенности: подвешиваются «обычные связи не только между видимостью и реальностью, но и между формой и материей, активностью и пассивностью, рассудком и чувственностью»⁵. Продуктивность размышления Рансьера для нас в том, что искусство, отсылающее к катастрофам, не будет исключительно абстрактным как отсутствие представления. Рансьер пишет в контексте фильма «Шоа»: Клода Ланцмана: «Исследовать нечто исчезнувшее, событие, следы которого стёрлись, находить свидетелей, побуждать их говорить о материальности событий, не устраняя тем самым его тайну, — это форма расследования явно не согласуется с изобразительной логикой правдоподобия, <...> она безусловно согласуется со свойственной эстетическому режиму искусств связью между истиной события и фикционным изобретением»⁶. Для

⁴ Анкерсмит, Ф. Р. Возвышенный исторический опыт. М.: Европа, 2007. С. 444.

⁵ Рансьер, Ж. Разделяя чувственное. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. С. 71.

Рансьера непредставимое выражает отсутствие устойчивой связи между показом и обозначением, которое придавало бы присутствию отсутствующему, приводило бы к совпадению частной настройки связи между смыслом и бессмыслицей, предъявлением и сокрытием. Согласно этой логике, абстрактная живопись сама по себе не может найти необходимые средства для работы с катастрофой. Наделение присутствия отсутствующему будет соотноситься с такими видами искусства, в которых мы могли бы обнаружить эту подвешенность, и здесь возникает фотография как след «бывшей» реальности, как утверждение присутствия референта в условиях его отсутствия. Поэтому для художника, работающего с травмой будет важно в первую очередь находиться на границе видимого и невидимого, формировать живой опыт памяти, ставить зрителя в отношении к непредставимому опыту. И всякий раз это будет разговор о возможностях искусства и о возможности свидетельствовать о страшном прошлом.

Рингитум как аффективное составляющее фотографии

Подобно травме, которая ускользает от символизации, в фотографическом образе содержится некий остаток, который всегда избыточен в отношении зрителя. В эссе «Camera Lucida» Ролан Барт пишет о двух режимах чтения фотографии. Первый — *studium*, интерпретируется как культурный код, необходимый для прочтения фотографии. Второму характерен смысл, непереводаемый на язык культурных форм. Эту непереводаемость Барт называет *punctum* — «то, что наносит укол»⁷. Это деталь, которая поражает зрителя, но не проявляется в фотографии напря-

⁶ Рансьер, Ж. Разделяя чувственное. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. С. 256.

⁷ Барт, Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2011. С. 57.

мую. *Punctum* вносит в фотографию некое дополнительное измерение, связанное с нашей памятью. Когда мы начинаем выражать его через язык, то снижается его аффективное напряжение.

Punctum даёт фотографии выйти за свои границы: он одновременно внутри фотографии и за её пределами. Если в первой части эссе Барт преимущественно разбирает детали на фотографиях, которые вызывает в нём *punctum*, то во второй части Барт приходит к мысли о том, что *punctum* поражает нас прежде всего истиной «это было», особой спецификой протекания времени в фотографии. Он пишет: «Фото является буквальной эманацией референта. От реального, „бывшего там“ тела исходят излучения, до-трагивающиеся до меня <...> фото исчезнувшего существа прикоснётся ко мне так же, как находящиеся в пути лучи какой-нибудь звезды»¹.

Валерий Подорога настаивает, что способность фотографии ранить связана с осознанием временного разрыва между нами и изображением: «Моё чувство прошлого возникает из этой неостановимой утраты видимого»². Для Подороги важным становится нетождественность памяти и воспоминания: первое всегда всеобщее, в то время как второе — «взрывает память»³, присваивает и погружает в забвение то, что не вспоминается. Воспоминание соотносится с травмой в её способности разрывать ткань сознательной памяти.

В своей интерпретации терминов Барта Елена Петровская расширяет понимание *punctum*'а. Петровская

¹ Барт, Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 101.

² Подорога, В. А. Непредъявленная фотография. Заметки по поводу «Светлой комнаты» Р. Барта // Авто-био-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии. М.: Логос, 2001. С. 198.

³ Там же. С. 200.

предлагает использовать собственное понятие «подразумеваемый референт»: «он принадлежит изображению в той мере, в какой вообще можно говорить о существовании последнего, и вместе с тем подобный референт укоренён в среде — в реальности в каком-то смысле социальной, только реальность это (по-прежнему) себя не знает. Её отличительной чертой является аффективная открытость опыта»¹. На примере снимков Синди Шерман Петровская раскрывает «подразумеваемый референт» как перевод частного во всеобщее, невидимого в видимое. В момент смотрения на фотографию мы, зрители, становимся участниками коллективного опыта. Тем самым обнаруживается особого рода коллектив аффективного типа. Анализируя работы Бориса Михайлова, Петровская делает вывод, что «вмешательство фотографа в текстуру образов не опровергает историческую правду — совсем наоборот. То, что Михайлову удаётся столь успешно передать, есть неизобразимая сторона советского опыта, остающегося по существу невидимым <...> переходящий коллектив „узнаёт“ себя в фотографии, одно временно позволяя ей прорваться в область видимого»². Тем самым вмешательство фотографа не становится нарушением документального компонента в фотографии, а, напротив, делает невидимое видимым, проявляет и воскрешает память, разделённую с другими.

В позднем эссе «Смотрим на чужие страдания» Сьюзен Сонтаг подчёркивает двоякую способность фотографии создавать свидетельства и произведения искусства. Главным лейтмотивом этой работы является изображение боли и страдания на фотографиях. Такие фотографии не должны удовлетворять наши эстетические чувства,

¹ Петровская, Е. В. Безымянные сообщества. М.: Фаланстер, 2012. С. 56.

² Там же. С. 197.

иначе они создают радикальную дистанцию между событием и зрителем, страдания становятся абстрактными. Сама история превращается в архив образов, формирует для нас визуальные клише, которое снижает чувствительность в отношении к событию: «... Всякая память индивидуальная и не копируема — она умирает вместе с человеком. То, что называется коллективной памятью — не воспоминание, а договорённость; вот что важно, вот история того, как всё происходило... Идеологии создают подтверждающий архив изображений, которые конденсируют в себе общие идеи о значительном и дают толчок предсказуемым мыслям, чувствам»¹. Сохранение фотографий произошедшего ужаса не способствует тому, чтобы этот ужас никогда не повторялся. Сонтаг приводит в пример альбомы с фотографиями искалеченных жертв Первой мировой войны.

Сонтаг обращает внимание на то, что эти страшные образы формируют пространство нашей коллективной ответственности за произошедшее в прошлом насилие. Из этого следует строгий этический запрет Сонтаг изображать страдания как зрелище. Необходимо не способствовать распространению образов ужаса как доказательства трагедии (они вскоре потеряют свой потенциал), а осуществлять ответственную проработку прошлого. Пафос Сонтаг заключается в том, чтобы перевести «разглядывание» в «отношение». Посредством морального сознания удержать чужую боль в собственном опыте. Сонтаг приводит такой пример из своей жизни, когда снимок стал причиной аффективной реакции. Она вспоминает, как будучи подростком увидела снимки из лагерей Берген-Бальзен и Дахау: «Ничто из увиденного мною — ни на фотографиях, ни в жизни — не ранило меня с такой силой, так глубоко»

¹ Сонтаг, С. Смотрим на чужие страдания. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 65—66.

ко и мгновенно.... Это был ожог, непоправимое горе, но что-то во мне стало сжиматься, что-то умерло, что-то кричит до сих пор»¹.

Можно сделать некоторые выводы: во-первых, концепт *punctum*'а расширяет наше понимание фотографии, раскрывая её аффективную составляющую. Во-вторых, связь воспоминания и фотографии позволяет фотографическому образу порождать прошлое в настоящем, снимая дистанцию между ними. В-третьих, расширенный взгляд на *punctum* с точки зрения социального и понятие «подразумеваемый референт» снимают разделение фотографии на документальную и художественную и открывают новые возможности в анализе фотографии художников. В связи с этим размышление Сонтаг об этике фотографии позволяет сказать об особом типе сообщества, обладающего общим чувством разделяемой ответственности за прошлое. Поэтому мы не рассматриваем серии Минской школы фотографии как исключительно художественные работы и не отталкиваемся от них с точки зрения замысла их авторов, но *через* эти образы мы могли бы обнаружить ту невидимую механику — «работу скорби» позднесоветского поколения.

Документальное и призрачное в фотосериях Минской школы фотографии

Особенность художественной практики белорусских фотографов 1980-1990-х гг. заключалась в том, что они использовали фотографии из личных или коллективных альбомов 1930-х — 1980-х гг. Эти фотографии носили как любительский характер («Воспоминания из детства» Галины Москалёвой, «Семейный альбом: реальные фотографии из реальной жизни» Сергея Кожемякина), так и представляли собой портреты («О счастье», «Про это», фотографии из цикла «Мистерия» Игоря Савченко, «Детский альбом»

¹ Сонтаг, С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 33.

Сергея Кожемякина). Фотографы подвергали снимки кадрированию и визуальной трансформации. Остановимся на том, как расщепляются репрезентативные и документальные функции фотографии в проектах белорусских фотографов.



Илл. 1. Игорь Савченко. 1992. Алфавит жестов.

«Алфавит жестов» Игоря Савченко представляет собой архивные снимки, которые кадрированы так, что главными объектами на фотографии остаются руки и ноги людей (Илл. 1.). Оригиналы этих фотографий — портреты, что предполагает наличие лица. Несмотря на то, что мы могли бы прочесть половую принадлежность и предположительный возраст человека, фактически мы не можем идентифицировать людей на фотографии. Акцент сделан на жест, позу, положение их тел. В результате этого создаётся эффект обезличивания людей.



Илл. 2. Игорь Савченко. 1992. Держащий руку у него на плече.

В серии «Рука на плече» в результате плотного кадрирования мы видим портрет и лежащую на плече руку другого человека. С многочисленными фотографиями, где осуществляется удаление второй фигуры, соседствует снимок, где мужчина, который кладёт руку на плечо, входит в зону видимости (Илл. 2.). В цикле «Мистерия» люди на фотографиях закрашиваются белыми штрихами так, что становятся практически неразличимыми. На других фотографиях нарисованы красные линии, похожие на трещины; точки, отметки, зачёркивающие лица. В «Мистериях-1» подряд следуют две почти идентичные фотографии, на них изображены два мужчины в военной форме и мальчик. Все они разных возрастов и поколений, из чего можно предположить, что это мог бы быть семейный портрет. Эти фотографии тоже кадрированы, на границе рамки кадра мы видим только плечо человека. Меж-

ду фигурами вырезан объект, и на его месте — чёрное пространство. На первой фотографии внутри него белыми штрихами нарисована фигура, что указывает нам на присутствие на этом месте фигуры человека (Илл. 3.). На второй фотографии фигура исчезает, оставляя за собой чёрную пустоту.



Илл. 3. Игорь Савченко. 1993. Мистерии-2.

Некоторые фотографии содержат подписи, которые либо повторяют то, что изображает снимок («Он и его тень», «Картина у него за спиной»), либо носит дополнительный смысл («...разумеется; но это не означает, что Страшного Суда нет», «Оставшийся незачёркнутым»). Благодаря этим подписям («Борьба с красной линией», «Дождавшийся своей главной трещины», «Сидящие вокруг красной точки», «Ожидающий свою главную царапину») трещины, точки и линии наделяются присутствием внутри фотографий.



Илл. 4. Игорь Савченко. 1990. «...разумеется; но это не означает, что Страшного Суда нет».

Несколько снимков кадрированы похожим образом, как в «Алфавите жестов»: остаются определённые части тела, руки или лицо человека перемещаются из центра на периферию фотографии. В серии портретов «Про это» подписи тоже задают особое напряжение фотографиям: «Тот, который знает это», «Та, которая знает это», «Те, которые знают это», «Тот, кто успел узнать это», «Тот, который потерял это», «Те, которые потеряли это». «Это» как нечто не поддающееся описанию, что не может быть названо, или запрещено кем-то быть названным. Или *мы* не можем узнать «это», так как условия нашего опыта не совпадают с опытом *того, той, тех?*

Трансформации, которые происходят внутри фотографий Савченко (линии-трещины, точки, перечёркивание лиц, удаление людей с фотографии путём кадрирования) повторяют действия Большого террора, который

был направлен на уничтожение всех следов «врагов народа». Судьба расстрелянных или погибших в лагерях была неизвестна для их родственников. «Десять лет без права переписки» — таков был приговор, который сообщался родственникам, но в действительности он предполагал высшую меру наказания, расстрел¹. Жертвы репрессий оставались непогребёнными, их статус подвисал между жизнью и смертью: он не жив, но и не мёртв одновременно. В данном контексте для будет продуктивным понятие «призрак» философа-постструктуралиста Жак Деррида. В интервью журналу «Cahiers du cinema» (на русском опубликовано в журнале «Сеанс») Деррида говорит о призраках в кино: «Призрак свидетельствует о том, что исчезло без следа. Кино — это двойной след: след самого свидетельства, след забвения, след абсолютной смерти, след отсутствия следа, след истребления. Фильм спасает то, что оказалось лишённым спасения. Фильм спасает тех, кто не спасся. Опыт чистого выживания становится свидетельством»². Можно ли говорить в таком же смысле о фотографии? Фотографический образ является буквальным «эманацией референта» в условиях его отсутствия. С одной стороны, сам акт фотографирования, «схватывание» образа человека символически его умертвляет. С другой стороны, тот, кто исчез в настоящем, продолжает существовать на фотографии. Это и есть тот самый момент призрачности: след свидетельства и след отсутствия следа. В сериях Савченко мы постоянно сталкиваемся с таким феноменом призрака,

¹ *Cohen, S. F.* The Victims Return: Survivors of the Gulag After Stalin. London: I.B.Tauris, 2012. С. 68.

² *Деррида, Ж.* Кино и его призраки. Интервью с Жаком Деррида [электронный ресурс] // Сеанс. №21/22. URL: <http://seance.ru/n/21-22/retroavangard-zhak-derrida/kino-i-ego-prizraki> (дата обращения: 27.03.2020)

который в условиях своего отсутствия продолжает возвращаться.

В период сталинского террора была распространена практика удаления, перечёркивания изображения «врагов народа» на групповых фотографиях. В семейных фотоальбомах изображение репрессированного родственника становилось угрозой для семьи. В книге Дениса Скопина «Политика исчезновения и фотография» («La photographie et de groupe et la politique de la disparition dans la Russie de Staline») ставится проблема удаления «врагов народа» с групповых и семейных фотографий¹. Пространство групповой фотографии предполагает символическое единство всех изображённых на ней людей, принадлежность к одному сообществу. Присутствие «врага народа» в логике террора превращается в основание для преследования остальных людей на фотографии. Удаляя «врага», происходит публичное отречение от него, символический разрыв с репрессированным. Тем самым серии Савченко, повторяя этот механизм террора свидетельствуют о присутствии прошлого, которое не было оплакано и не получило искупления.

¹ *Skopin, D. La photographie et de groupe et la politique de la disparition dans la Russie de Staline. Paris: Harmattan, 2015.*



Илл. 5. Галина Москалёва. 1990. Воспоминания детства.

В серии «Воспоминания из детства» (1989—1994) Галина Москалёва работает уже с личным архивом фотографий (Рис. 5.):

«У моего отца остался архив негативов от моего рождения и до 7 лет, пока наша семья не распалась. Просмотрев архив, поняла, что отец не просто фотографировал маму, соседей, меня, друзей. Он искал позы, состояния, режиссировал съёмку. Материал был просто богат, и с ним вполне можно было отправляться в плавание самопознания. В моём пространстве времени выстраивались картинки воспоминаний, ощущения своего „я“ и память выбирает из прошлого те, которые созвучны сегодняшнему моему настроению, желанию синтезировать своё „я“»¹.

В фотографиях происходит дублирование изображённых людей и объектов. Москалёва добавляет цвет на чёрно-белые снимки, окрашивая отдельные фрагменты фотографии. Мы обнаруживаем, что автор не собирает фотографии в единый архив, который был бы некоторым свидетельством прошлого, но происходит радикальная трансформация изображения. Работу, которую совершает Москалёва, является поиском утраченного времени своего детства, которое собирается и рассыпается из снимков, созданных ушедшим отцом. «Воспоминания детства» 1994 г. дополняются названием «Детские сны» (Илл. 6.). На этих фотографиях вместе с удвоением и закрасиванием присутствуют тёмно-синие, почти чёрные пробелы, которые поглощают в себя изображение, доступ к нему в ещё большей степени затрудняется. Как пишет автор, основным мотивом для этой серии стали детские кошмары:

«Детские сны, повторяющиеся страшные кошмары по ночам, я опробовала перенести это чувство, на фотографию раскрасив её в возбуждающие цвета. Придав некую не реальную форму как во сне. Интересен диалог со сном, перестаёшь, его бояться, и он больше не приходит к тебе»².

¹ Москалёва, Г. Воспоминания детства. URL: <http://gala.onthemount.net/?p=36> (дата обращения 27.03.2020)

Чёрные пустоты на фотографиях, а также фраза Москалёвой про диалог со сном, который рождается у неё в практике трансформации изображения, избавляет от страха ночного кошмара и напоминает психотерапевтическую проработку травмы. Выход из травмы сопровождается переходом её на символический уровень, попыткой отделить себя от прошлого, которое тебя преследует. В образах Москалёвой продолжает возвращаться это жуткое присутствие.



Илл. 6. Галина Москалёва. 1994. Воспоминания детства, детские сны.

Фрейд наделяет эффектом жуткого «то, что должно было оставаться тайным, сокровенным и выдало себя»³. Согласно Фрейду, «жуткое» — это родное, известное, но ставшее забытым, чужим, которое вторгается и пугает

² Москалёва, Г. Воспоминания детства, детские сны. URL <http://gala.onthemount.net/?p=63> (дата обращения 27.05.2020)

³ Фрейд, З. Жуткое // Художник и фантазирование: Пер. с нем. / Под ред. Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова. М.: Республика, 1995. С 254.

нас. Поэтому эффектом жуткого наделяются двойники, призраки, механические куклы, марионетки — живое мёртвое, вытесненный бессознательный аффект. В фотографиях Москалёвой происходит столкновение с собственным двойником: образы детства выступают чем-то знакомым и родным, но эти образы расшатываются, множатся, становятся неотличимыми, наделяются тревожными ощущениями.



Илл. 7. Сергей Кожемякин. 1953—1989. Семейный альбом: реальные фотографии из реальной жизни.

В серии Сергея Кожемякина «Семейный альбом: реальные фотографии из реальной жизни» снимки также смещаются в деталь, фрагмент (Илл. 7.). Примечательно название, которое удваивает слово «реальный»: фотографии не так много смогут нам рассказать об этой реальности. Многочисленные царапины и кадрирование искажают изображённых на фотографии людей. Мы вновь сталкиваемся с эффектом снижения репрезентативных возможно-

стей фотографии. Серия «Фантомные ощущения» (Илл. 8.) представляет собой смонтированные на бетонный куб личные фотографии Кожемякина. Автор описывает обстоятельства, которые послужили отправной точкой для создания фотографий:

«Как-то гулял недалеко от Уручья на автодроме и увидел огромный бетонный куб, на котором водители тренируются погрузке. Абсолютно рациональный объект, абсолютная форма, абсолютная функциональность. Это как граница материальности, дальше ничего нет. Как экран, на котором проступают эфемерные образы. Двое, лёгкой походкой вырывающиеся из замкнутого пространства — заглавная работа серии, которая и стала отправной точкой»¹.

Одни фотографии действительно продолжают за рамками куба, замкнутое пространство размыкается, границы фотографии становятся динамичными. Однако это происходит не на всех снимках, некоторые из них будто бы забетонированы в кубе. В частности, фотография, о которой говорит Кожемякин, «вырывающаяся из замкнутого пространства», в действительности остаётся внутри куба и не выходит за его пределы. В этой фотографии мы вновь видим уже знакомый образ, характерный для белорусских фотографов, фигуры людей размыты и неразличимы их лица. На одной из фотографий серии мы видим множество людей под зонтиками, которые повернулись к зрителю спиной. Мы не можем идентифицировать людей, так как лица их скрыты от камеры. На последующих фотографиях мы обнаруживаем наложение старых фотопортретов; фигуры стоящих людей, которые подвергаются размытию; групповая фотография детей,

¹ Сергей Иванович Кожемякин. Сохраняя баланс. URL: <https://znyata.com/z-proekty/legends-kozhemyakin-1.html> (дата обращения: 27.03.2020)

фрагменты которой затемнены и становятся трудно различимыми; фотография телеграммы; фотография поржавевшей советской звезды на фоне облупившейся стены; бетонные плиты в воде. В целом, в этой серии присутствует элемент повествования. Мы могли бы прочитать эти снимки с точки зрения завершения эпохи (поржавевшая советская звезда) и устремления к свободе (двое идущих людей), но всё же в них остаётся неразличимое пространство. Во многом серия Кожемякина «Фантомные ощущения» показывает вторжение прошлого, присутствие фантомов, призраков, и формирует тревогу перед настоящим.



Илл. 8. Сергей Кожемякин. 1997—2002. Фантомные ощущения.

Условия посттравматической культуры задают определённого рода чувствительность, реагирование к «структурам чувств» как живому коллективному опыту, который отражается в искусстве. Мы вновь сталкиваемся

с эффектом расщепления репрезентативных возможностей фотографии. На фотографиях Игоря Савченко, Галины Москалёвой и Сергея Кожемякина происходит вторжение экстремального, жуткого в повседневные сюжеты. Разломы, трещины, царапины, подобны ранам и шрамам прошлого, которые никак не затягиваются.

Заключение

Анализируя работы белорусских фотографов, мы обнаружили особый тип работы с архивными фотографиями, в котором происходит смещение от репрезентативной функции фотографии. Фотографии, собранные авторами из личных и коллективных архивов, подвергаются трансформациям, происходит непроницаемость этих изображений. Это позволяет сказать о наличии в этих образах определённого рода избытка, несимволизируемого остатка. В этом выражается вытесненный бессознательный эффект, травматическое непроработанное прошлое. Коллективная травма мыслится как разрыв коллективного «я», неосознание произошедшего насилия. В результате этого формируется совокупность повторяющихся симптомов, разломов речи и сбоев культурных механизмов. Условия посттравматической культуры предполагают различные формы переживания травмы. Среди них — отыгрывание (*acting out*) и проработка (*working through*). Первый способ соотносится с меланхолией, вытесненное прошлое овладевает субъектом, второй — примирение с травмой. В ландшафте позднесоветской и постсоветской культуры мы можем увидеть разнообразные практики памяти, связанные с травматическим прошлым. Среди них мы выделяем фотосерию белорусских фотографов.

Эстетической теорией предлагаются различные подходы в связи с искусством, связанным с травмой. Один подход предлагается рассматривать его в традиции проблематики прекрасного и возвышенного, изобразимого

и непредставимого. Образ Катастрофы становится представлением без представления, или содержит в себя указание на непредставимое. Другой подход предполагает, что непредставимое выражает отсутствие устойчивой связи между показом и обозначением, которое придавало бы присутствию отсутствующему. Это позволяет рассматривать фотографию как наиболее адекватный медиум для наделения этого присутствия. Фотографический образ становится живым неоспоримым присутствием референта. Разрывая дистанцию между изображённым на снимке и зрителем, фотография образует пространство, в которой актуализируется прошлое. С помощью понятия *punctum*'а выделяется аффективная составляющая фотографии. Работы белорусских фотографов содержат в себе подобного рода *punctum*'ы, которые вносят в фотографию дополнительное измерение, связанное с нашей аффективной памятью. Понятие «подразумеваемый референт» как сплетение аффективных и исторических обстоятельств на фотографиях белорусских фотографов позволяет проявиться незримой стороне советского опыта. Работы минских авторов указывают на возвращение вытесненного, травматического симптома, и вместе с этим являются свидетельством проработки коллективной травмы, «работы скорби», которая ещё не завершилась.

Ссылки

Анкерсмит, Ф. Р. Возвышенный исторический опыт. М.: Европа, 2007.

Барт, Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2011.

Беньямин, В. Тезисы о понятии истории [электронный ресурс] / Московский художественный журнал. — М., 1995. №7. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/73/article/1551> (дата обращения 20.08.2019)

Бёрк, Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979.

- Деррида, Ж.* Кино и его призраки. Интервью с Жаком Деррида [электронный ресурс] // Сеанс. №21/22. URL: <http://seance.ru/n/21-22/retroavangard-zhak-derrida/kino-i-ego-prizraki> (дата обращения: 20.08.2019)
- Карут, К.* Травма, время, история // Травма: пункты: Сборник статей. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 561—582.
- Копосов, Н. Е.* Память строгого режима. История и политика в России. — М.: Новое литературное обозрение, 2011.
- Лакан, Ж.* Имена Отца. / Пер. с фр. А. Черноглазова. М.: Логос, 2006.
- Лаку-Лабарт, Ф.* Проблематика возвышенного [электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. 2009. №95. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/la6.html> (дата обращения: 27.03.2020)
- Лиотар, Ж.-Ф.* Возвышенное и авангард // Метафизические исследования. Выпуск 4. Культура. — СПб.: Алетейя, 1997. — С. 223—236.
- Лиотар, Ж.-Ф.* Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Постмодерн в изложении для детей. М.: РГГУ, 2008. С. 24—35.
- Лиотар, Ж.-Ф.* Хайдеггер и евреи. СПб.: «Аксиома», 2001.
- Петровская, Е. В.* Безымянные сообщества. М.: Фаланстер, 2012.
- Подорога, В. А.* Непредъявленная фотография. Заметки по поводу «Светлой комнаты» Р. Барта // Авто-био-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии. М.: Логос, 2001. — С.195—245.
- Рансьер, Ж.* Разделяя чувственное. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007.
- Сантнер, Э.* История по ту сторону принципа наслаждения: размышление о репрезентации травмы // Травма: Пункты: Сборник статей. М.; НЛО, 2009. С. 389—407.
- Сергей Иванович Кожемякин. Сохраняя баланс. URL: <https://znyata.com/z-proekty/legends-kozhemyakin-1.html> (дата обращения: 27.03.2020)
- Сонтаг, С.* О фотографии. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. — 272 с.
- Сонтаг, С.* Смотрим на чужие страдания. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 96 с.
- Фрейд, З.* Скорбь и меланхолия // Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995.

Фрейд, З. Жуткое // Художник и фантазирование: Пер. с нем. / Под ред. Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова. — М.: «Республика», 1995. С 252- 259.

Фрейд, З. По ту сторону принципа удовольствия. Психология масс и анализ человеческого «Я». Харьков: Фолио, 2009.

Фрейд навсегда: Интервью с Жаком Лаканом. URL: <https://syg.ma/@nikita-archipov/freid-navsieghda-intierviu-s-zhakom-lakanom> (дата обращения: 20.08.2019)

Травма: Пункты: Сборник статей. — М.: НЛЮ, 2009.

An Interview with Professor Dominick LaCapra [electronic resource] // Cornell University. June 9, 1998. Shoah Resource Center, The International School for Holocaust Studies. URL: <http://vadvashem.org.il/odot/pdf/Microsoft%20Word%20-%203648.pdf> (дата обращения 27.03.2020)

Cohen, S. F. The Victims Return: Survivors of the Gulag After Stalin. London: I.B.Tauris, 2012.

La Carpa, D. Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma. — Ithaca and London: Cornell University Press, 1994.

Skopin, D. La photographie et de groupe et la politique de la disparition dans la Russie de Staline. Paris: Harmattan, 2015.

Yehuda, R., Bierer L. M., Schmeidler, J. A., Breslau, D. H., Dolan, I., Low, S. Cortisol and Risk for PTSD in Adult Offspring of Holocaust Survivors // American Journal of Psychiatry. 2000. №157/8. P. 1252—1259; *Yehuda R., Halligan S. L., Bierer L. M.* Cortisol Levels in Adult Offspring of Holocaust Survivors: Relation to PTSD Symptom Severity in the Parent and Child? // Comment in Psychoneuroendocrinology. №28/4. May 2003. P. 594—595.

Оглавление

РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ	4
EDITORIAL	5
ТЕОРИЯ / THEORY	7
NOËL CARROLL	9
AVANT-GARDE RESISTANCE TO THE AUTONOMY OF THE FINE ARTS. THE CASE OF RUSSIAN CONSTRUCTIVISM	10
НОЭЛЬ КЭРРОЛЛ	37
АВАНГАРДНОЕ СОПРОТИВЛЕНИЕ АВТОНОМИИ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ. СЛУЧАЙ РОССИЙСКОГО КОНСТРУКТИВИЗМА	38
JALE N. ERZEN	65
POLITICS AND THE ARTS AS THEATRE	65
ДЖЕЙЛ Н. ЭРЗЕН	72
ПОЛИТИКА И ИСКУССТВО КАК ТЕАТР	72
НАТАЛЬЯ СТЕЛЬМАК ШЕЙБНЕР	80
НАРРАТИВНОСТЬ В МЫСЛИ И ДЕЙСТВИИ	80
ИСТОРИЯ / HISTORY	97
МАРАТ АФАСИЖЕВ	99
БЕЗОБЪЕКТНАЯ ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА ИММАНУИЛА КАНТА	99
MARAT AFASIZHEV	114
NON-OBJECT TRANSCENDENTAL AESTHETICS OF IMMANUEL KANT	114
ПЕРЕВОДЫ / TRANSLATIONS	127
КУРД ЛАССВИТЦ	129
ГУСТАВ ТЕОДОР ФЕХНЕР. ЭСТЕТИКА	129

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ К ПУБЛИКАЦИИ ПЕРЕВОДА ТЕКСТА КУРДА ЛАССВИТЦА ОБ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДАХ ГУСТАВА ТЕОДОРА ФЕХНЕРА	130
ОБЗОРЫ / REVIEWS	149
МАХ РУУНÄНЕН	151
NOTES ON THE YELLOW PRESS (AND ITS IMPACT ON ART). A SKETCHY RETURN TO THE MASS CULTURE DEBATE	151
МАКС РИИНАНЕН	162
ЗАМЕТКИ О ЖЕЛТОЙ ПРЕССЕ (И её ВЛИЯНИИ НА ИСКУССТВО). ЭСКИЗ ВОЗВРАЩЕНИЯ К ДЕБАТАМ О МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ	162
ПРАКТИКИ / PRACTICES	175
ЕЛИЗАВЕТА ДРЕМОВА	177
КОЛЛЕКТИВНАЯ ТРАВМА В СЕРИЯХ МИНСКОЙ ШКОЛЫ ФОТОГРАФИИ 1980-1990-Х ГГ. (ИГОРЬ САВЧЕНКО, ГАЛИНА МОСКАЛЁВА, СЕРГЕЙ КОЖЕМЯКИН)	177

Aesthetica Universalis

Vol. 1 (9). 2020