

*Тезисы докладов Всероссийской
научной конференции*

XV Кагановские чтения

**Теория культуры и эстетика:
новые междисциплинарные
подходы**

(к 100-летию М. С. Кагана)

Санкт-Петербург, 18-19 мая 2021

Санкт-Петербург

2021

XV Кагановские чтения. Теория культуры и эстетика: новые междисциплинарные подходы (К 100-летию М.С.Кагана). Тезисы докладов всероссийской научной конференции. Санкт-Петербург, 18-19 мая 2021.— СПб., Российское эстетическое общество, 2021. — 217 стр.

Редакционная коллегия сборника:
А.Е.Радеев, С.Б.Никонова

Тезисы приводятся в авторской редакции.

© Российское эстетическое общество, 2021
© Авторы докладов, 2021

Абросимова Н.В.
Санкт-Петербург

ФОТОГРАФИЯ В РАБОТАХ М. С. КАГАНА И АКТУАЛЬНЫЕ СОЦИАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ В УСЛОВИЯХ ПАНДЕМИИ

В 1968-1983 гг. М.С. Каган издал в «Советской фотографии» статьи. В №1 1968 г. [1] анализируется статья С.А. Морозова 1967 г. [2]. В №№ 2-8 вышли статьи о противопоставлении фотографии и живописи, графики и скульптуры [3], документальности, научности и художественности фотографии, её художественно-образной природе, содержании и форме, творческом методе и стиле, её месте среди изобразительных искусств, историческом и эстетическом значении. В 1976 г. в №3 вышла статья «К проблемам жанра»; в №2 1978 г. — «Фотография как искусство», в №№4 и 5 — о месте фотографии в современной культуре.

И сегодня спорят: фотография — документ или картина [4, с. 130], говорят о переходе к «постфотографии» [5].

Если «жизнестроительство — это акт социальной скульптуры» [6], то, в чём смысл спора о «высокой» и «низкой» культуре? Актуальны работы об общеоздоровительном эффекте искусства [6], буме посещения музеев [7], условиях жизни в пандемию COVID-19 [8, с. 18], фотопрактиках [9; 10; 11;12], которые можно изучать, используя работы М.С. Кагана.

Литература

1. Каган М. О художественной фотографии и о художественности в фотографии. К итогам дискуссии по статье С. Морозова // Советское фото. 1968. № 1. С. 26-27
2. Морозов С. Против устарелого понимания художественности // Советское фото. 1967. № 4. С. 25-27
3. Каган М. Эстетика и художественная фотография // Советское фото. 1968. № 2. С. 22-24
4. Гращенкова Н.В. Размышления о документальном и художественном начале в фотографии // Философия и культура. 2013. № 1. С. 129-135

5. Фоменко А. Темная сторона фотографии//Художественный журнал. 2016. №97. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/19/article/267> (дата обращения: 26.03.2021)
6. Первенцева Е. Культурный образ жизни//Диалог искусств. 2020. №5. С. 84-89
7. Петрова Л.Е., Бурлуцкая М.Г. Аудитория современного искусства в крупных городах России: ядро, периферия и перспектива//Мир России. 2020. № 4. С.171-203
8. Социология пандемии. Проект коронаФОМ. М.: инФОМ, 2021. 319 с. URL: https://media.fom.ru/fom-static/ФОМ%20-%202021%20-%20Книга%20-%20Социология%20пандемии_Проект%20коронаФОМ.pdf (дата обращения: 26.03.2021)
9. Исаченко А. Портреты эпохи коронавируса: фотохудожница снимает россиян в самоизоляции//Би-би-си. 17.04.2020. URL: <https://www.bbc.com/russian/features-52318325> (дата обращения: 26.03.2021)
10. Истории жителей // Музей самоизоляции // Совместная выставка и онлайн-проект Музея Москвы и галереи «Триумф». URL: <https://www.isolation.mosmuseum.ru/stories> (дата обращения: 26.03.2021)
11. Шумина Н. Петербуржец создал фотопроjekt о социальной дистанции при коронавирусе//Бумага. 01.04 2020. URL: <https://paperpaper.ru/photos/peterburzhec-sozdal-fotoproekt-o-soci> (дата обращения: 26.03.2021)
12. Антихандрический флешмоб #изоизоляция в Инстаграме. URL: <https://www.instagram.com/izoizolyacia> (дата обращения: 27.03.2021)

Аленевский И. А.
Горки

НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬ В КУЛЬТУРЕ: К ВОПРОСУ О МЫШЛЕНИИ

Инерционная сила культуры, прошедшей пик своего развития, проявляется в том, что человек автоматически действует в условиях уже принятых за него решений. «Ты должен действовать!»: такой императив вменяет общество человеку, такой императив вменяет он сам себе. Подобное требование тем эффективнее, чем более оно подходит всем, опирается на усредненное понимание жизни и основ существования человека. Инерционная сила культуры (по О.Шпенглеру, смерть культуры) выставляет в качестве пережитка кризис самоидентификации. Действительность, образованная инерцией существования, отшатывается от неопределенности, вмещающей в себя бездну оставленных и нерешенных вопросов, отчаяния, которое носит в себе все больше людей, жизненной скуки, бессмыслицы существования, над которой еще не одержал победу обыденный рассудок. На деле, с появлением инерционной силы в культуре начинает господствовать именно данная неопределенность, от которой общество стремится закрыться. Повернуться же к этой неопределенности, понять ее — еще является задачей философского осмысления.

Характеризуя неопределенность в культуре, мы введем термин остановки мышления. Подобно вдохновению, покинувшему писателя, или любви, оставившей влюбленного, остановка мышления является той формой отсутствия, которое свидетельствует о погруженности в эту неопределенность. Здесь сказывается бессилие культуры. Осознание отсутствия «одной, но пламенной страсти» мышления исторически становится реакцией на произведенную уже Р.Декартом остановку мышления на достоверности существования «Я» (по А.Кожеву, Декарт не усомнился в самом «Я»), на чем оказалась выстроена новоевропейская наука и философия. Если мышление является сущностью человека, то тезис об остановке мышления не является

обвинением, в нем нет признаков высокомерия, но он утверждает идею конечности человека. Этот тезис дает понять инерционную действительность вечных людей, которые более не нуждаются в мышлении и принятии решений, поскольку для них и за них уже все решено, им все ясно. Сегодня остановка мышления как кризис больше говорит о мышлении, чем достоверность существования картезианского субъекта. Мы более не опираемся на нее, но фиксируем признаки остановки мышления.

Неопределенность, захватывающая в остановке мышления, раскрывает своеобразный взгляд на эстетический опыт. Человек всячески стремится убежать от нее, забыться в эстетических созерцаниях. Незаинтересованность в уже принятых жизненных решениях, проявляется в отыскании себе угла для созерцания снов и путешествия по виртуальным мирам. Подобное стремление к отсутствию, обезволиванию, намеченному уже у А.Шопенгауэра, является историческим преломлением кантовского незаинтересованного удовольствия. Пробуждает ли созерцание снов мышление? Вопрос о мышлении наталкивается на проблему остановки мышления. Одномерное производство жизни, эстетическое самозабвение являются составляющими данной проблемы.

Аликин А. Ю.
Москва

ЛИТЕРАТУРА С ПРИСТАВКОЙ «КВИР»: ТРУДНОСТИ (САМО)ОПРЕДЕЛЕНИЯ

В литературном процессе последних лет все заметнее становится такое явление, как квир-литература, при этом ее статус остается неясным. Отсутствие четкого смысла у понятия влечет неопределенность его объема, что, в свою очередь, затрудняет диалог между актерами литературного (и не только) поля.

Дискуссия вокруг квир-литературы проходит на фоне двух крупных процессов. Речь идет об этической трансформации, в рамках которой пересматриваются отношения между личным и социальным (т.н. новая этика), а также о намечающейся ревизии статуса

литературной науки. Два процесса смыкаются не случайно, ведь литература, которая, по меткому выражению критика, есть лучший «тренажер для эмпатии», не может остаться в стороне от масштабного этического сдвига. Но это проблематизирует отношение между этическим и художественным, а ведь именно через художественность обосновывался прежде автономный статус литературы. Значит, под удар попадает и легитимирующая этот статус теория, которая берет начало в русском формализме.

Квир-литература ускользает от попыток определения в рамках прежней парадигмы, прежде всего, определения в качестве литературного жанра. И, возможно, это требует переосмысления наших теоретических конструкций, в основе которых лежит формалистское представление о литературе как об автономной деятельности. Современная литература все чаще стремится не к автономности, а к утилитарности, связи с определенной социальной группой.

Подобное положение дел, хотя и кажется на первый взгляд уникальным, имело свои аналоги. В частности, типичная апология квир-литературы близка аргументации А.В.Луначарского, который в начале прошлого века отстаивал право пролетарской литературы на существование. Определенные пересечения находятся и в конфликтах того и нашего времен, а также в увязывании литературного и социального.

В настоящем докладе будут рассмотрены способы нежанрового определения квир-литературы, а также новые возможности, порождаемые осцилляцией литературы между конструктивным потенциалом и собственно письмом как художественной деятельностью.

Ананьева Е. М.
Санкт-Петербург

НА ПУТИ К ЭСТЕТИЧЕСКОЙ РАЦИОНАЛЬНОСТИ

Мне хочется откликнуться на одну из тем, которую можно назвать одним из лейтмотивов размышлений Моисея Самойловича

Кагана. В общеметодологическом разрезе эта тема получает развитие в качестве «онтологии культуры», в контексте осмысления природы эстетического феномена она тематизируется в полемике о преимуществах и допущениях отдельных теоретических программ в эстетике. В некотором смысле об этом тренде можно судить прежде всего по работам Моисея Самойловича девяностых-нулевых годов, но движение в этом направлении можно обнаружить и в более ранних, и даже самых ранних из его опубликованных сочинений. Статья для Вестника ЛГУ конца 50-х, предмет которой — реалистические мотивы во французской эстетике («Из истории французской эстетики: Абрам Босс и Шарль Сорель как теоретики искусства») — отсылает к его диссертации о французской реалистической традиции («Французский реализм XVII века»).

Два аспекта затронутой темы мне кажется интересным обсудить. Один из них — вклад синергетики, системного подхода в философии и эстетике, вторая — категориальный состав философии и базовые понятия эстетики.

В отношении первой мне кажется интересным отдать дань современным дискуссиям о предпочтениях и ограничениях системной формы знания, которые получили новый импульс к развитию в современных теориях информации (в том числе Digital Humanities). В связи с этим идея системности, как представляется из более широкого теоретического горизонта, в некоторой степени подтверждает гипотезы, высказанные Моисеем Самойловичем в 70-80 годы (например, — «Об эвристической ценности информационного подхода в эстетике»).

Вторая тема содержательно связана с первой. Хочется обсудить принципиальную возможность представить реалистическую тенденцию в эстетике, обращаясь к анализу узловых моментов эстетической терминологии. Мне видится возможным проследить развитие этой темы от обращений к ней в 70-е годы (например, «Проблема построения системы категорий марксистской эстетической науки») к более поздним исследованиям. В полемике, выступаваемой в работах нулевых годов, Моисей Самойлович мимоходом обозначает свою позицию в отношении известной максимы «Антропология вместо метафизики», убедительно защищаемой Э.Тугендхатом. Несмотря на потенциальную проблематичность отождествления философии с метафизикой, для наших

целей можно пренебречь этими терминологическими тонкостями. В таком случае позиция, в защиту которой М.С.Каган приводит свои аргументы, будет едва ли не обратной — метафизика вместо антропологии. Выстраивая свои возражения против «антропологического дрейфа», Моисей Самойлович выделяет три возможных методологических программы, в соотнесении с которыми он выстраивает свою аргументацию: синергетическую, структуралистскую и экзистенциально-герменевтическую. Мне представляется, что дискуссии последних двух десятилетий показали возможность многочисленных гибридных версий между этими тремя подходами, которые интересно было бы вернуть в поле дискуссии об «эстетической рациональности». Например, герменевтический подход существенно потерял в своем «экзистенциальном» измерении и продемонстрировал свой потенциал в качестве реалистической программы.

В связи с этим оказывается возможным оценить категориальный состав герменевтической теории, привилегированной сферой применения которой является эстетика. В этом контексте мне видится возможным продолжить начатый Моисеем Самойловичем спор с классиками и современниками подключением к этой полемике новых голосов — прежде всего обсуждением проблемы «эстетической рациональности» в герменевтической теории Мартина Зюля (Seel M. *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der dsthetischen Rationalitdt* (1997); Seel M. *The Career of Aesthetics in German Thinking* (1999); Seel M. *Aktive Passivitdt. Iber den Spielraum des Denkens, Handelns und anderer Kynste* (2014))

ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В РАМКАХ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

В последние десятилетия можно отметить существенный рост публикаций, в которых рассматриваются вопросы истории искусства, а также интерпретации художественных произведений. Зачастую профессиональные интересы их авторов лежат в областях, далеких от истории или философии искусства. В данной статье на примере публикаций французского клинического психолога Мориса Поро и независимого американского исследователя Джаред Бакстера рассматриваются различные подходы к осмыслению творческого пути и наследия Винсента Ван Гога.

В 1885 году Винсент Ван Гог завершил работу над картиной «Едоки картофеля», которая стала первым значительным произведением начинающего художника. На протяжении более ста лет сюжет картины и её идея казались зрителям и критикам очевидными: семья крестьян, ужинающая вокруг стола при свете тусклой лампы. Замысел Ван Гога был не менее очевидным, тем более что в одном из своих писем он довольно подробно его описывал: «В ней я старался подчеркнуть, что эти люди, поедающие свой картофель при свете лампы, теми же руками, которые они протягивают к блюду, копали землю; таким образом, полотно говорит о тяжелом труде и о том, что персонажи честно заработали свою еду. Я хотел дать представление о совсем другом образе жизни, чем тот, который ведем мы, цивилизованные люди» [1]. По мнению историка искусства Луи Ван Тилборга, Ван Гог настаивал, что «акцент на дикой природе персонажей «Едоков картофеля» не был направлен на их очернение. Он просто видел в них типичных сельских жителей. Картина была попыткой изобразить крестьян в их самом чистом и примитивном виде, как олицетворение древних, традиционных ценностей сельской жизни. Подобно животным, они жили в гармонии с нетронутой природой, и именно этим восхищался Ван Гог» [2].

В 1994 году была опубликована книга почетного профессора клинической психиатрии и медицинской психологии Мориса Поро (университет Клемон-Ферран, Франция) под названием «Замещающий ребёнок». Автор предложил систематическое описание феномена замещающего ребенка, рожденного для того, чтобы возместить родителям утрату их умершего ребенка. Материалом для исследования послужили истории жизни знаменитых людей, в частности, значительный раздел был посвящен Винсенту Ван Гогу. В рамках своего исследования, Поро предложил альтернативную интерпретацию «Едоков картофеля». По его мнению, «В этой картине отражены отношения между членами семьи Ван Гога, проблема, возникшая в результате смерти первенца, и ее психологические последствия для всей семьи» [3]. В книге представлен детальный анализ картины, сделанный на основе этой гипотезы. В результате, восприятие знаменитого полотна Ван Гога принципиально меняется. При этом М. Поро полностью игнорирует описание самого художника, в угоду собственной теории отказываясь от упоминания и анализа текстов писем Винсента Ван Гога, которые являются наиболее ценным источником информации о его жизни и творчестве.

Как показывает практика, М. Поро не единственный автор междисциплинарного исследования, отказывающийся от работы с эпистолярным наследием художника. Весной 2015 года независимый американский исследователь Джаред Бакстер предположил, что картина Винсента Ван Гога «Ночная терраса кафе» (1888) является посвящением «Тайной вечере» Леонардо да Винчи. На такую мысль его натолкнуло количество и странное расположение фигур посетителей в кафе. Исследователь обратил внимание на то, что в центре официант, стоящий в центре композиции, одет в белую одежду, напоминающую наряд Христа, а вокруг него ровно двенадцать посетителей кафе, что наводит на мысль о двенадцати апостолах. К тому же Бакстер увидел на картине несколько линий, образующих кресты. В особенности же он обращает внимание на крест, сложенный из перекладин окна, расположенного прямо за спиной официанта в белом [4]. В то же

время, сам Ван Гог описывает сюжет и идею этой картины, не упоминая религиозного контекста.

На примере этих (равно как и многих других) текстов, можно вполне ответственно говорить о том, что междисциплинарные исследования произведений искусства, проведенные вне традиций и методологии истории искусства, предлагают альтернативные варианты интерпретации, зачастую принципиально расходящиеся с традиционными. С одной стороны, появляется новое облако смыслов художественного произведения, с другой — искажается авторский замысел.

Литература

1. Ван Гог, Винсет. «Письма к брату Тео», М. : Терра, 1994
2. *Van Tilborgh, Louis*. The Potato Eaters by Vincent van Gogh (URL: <http://www.vggallery.com/visitors/004.htm> — дата обращения 02 апреля 2020)
3. *Поро, М.* Замещающий ребенок. М. : Когито-Центр, 2016
4. *Baxter, J.* Why Vincent's Cafe Terrace at Night is a Symbolist Last Supper (URL: <https://think.iafor.org/vincent-cafe-terrace-night-symbolist-last-supper-part-2-2/> — дата обращения 02 апреля 2020)

Астафьева О. Н.
Москва

КУЛЬТУРА КАК «СВЕРХСЛОЖНАЯ СИСТЕМА»: УСЛОВИЯ И ПРИНЦИПЫ СОХРАНЕНИЯ ЕЕ ЦЕЛОСТНОСТИ

Начиная со второй половины XX века теоретико-методологические концепции М.С.Кагана, идеи и подходы, воплощенные им в модели и схемы, обретают смысл «ориентиров» гуманитарных исследований, удерживающих преемственность отечественной науки в изучении культуры.

Междисциплинарная методология и системно-синергетический подход позволили М.С.Кагану выявить сущность культурного универсума, испытывающего в процессе становления «детерминизм *извне и изнутри*», одновременно раскрывающего простор для

самовыражения человека в социуме, но и задающего рамки, ограничивающие проявление этой свободы.

Принимая нелинейность и асимметричность происходящих в истории мировой культуры изменений, раскрывая специфику формирования переходных состояний, М.С.Каган придает последним, выступающим генераторами всего нового, особое значение. Удержание целостности культуры в условиях усложнения социума и ускорения его динамики не может осуществляться исключительно через традицию и/или посредством архаизации культурных практик, но только через развитие инновационного потенциала (как реакция на все возрастающую сложность современного общества, как условие обеспечения «сборки» еще неупорядоченных культурных элементов и социальных потоков).

Уникальность понимания М.С.Каганом идеи диалога культур и динамики смыслопорождения (в сравнении с подходами Ю.М.Лотмана, М.М.Бахтина и др.), во многом связана с переосмыслением им принципов *дополнительности и открытости систем*, наделением *творчества* функцией самодвижения культуры. В конечном счете, с преодолением системных закономерностей путем введения исторического описания динамики культуры, как открытой динамической системы, принципами *синергетики*. Предложенная М.С.Каганом типологизация систем раскрывает условия и факторы, обеспечивающие *целостность культуры в условиях нестабильности и неустойчивости*. Анализируя принципы, лежащие в основе «операционной закрытости» социума Н.Лумана, который также говорит о принципах открытости и нелинейности, становится очевидной *эвристичность системно-синергетического подхода* к пониманию самообновления культуры и порождения ею в условиях перехода новых форм, как программы становления целостности в разные эпохи и в исторической перспективе.

Творчество М.С.Кагана — «вызов» гуманитарному знанию, поиски «ответа» на который в осознании глубинного смысла его идей и концепций.

Бабаева А. В.
Воронеж

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ РАЗРЫВЫ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Уже привычно воспринимаем тезис, что мир вступил в новую цивилизацию. Для этой цивилизации придумали множество названий: постиндустриальная, информационная, цифровая и т.д. На начальном этапе трансформаций формировалось представление, что в «новом мире» красота «зазвучит».

Любой переход к новому, чтобы быть успешным, должен определенным образом трансформировать прошлое, необходимо «опустошить» знаковые имена и события, изменить представления о прекрасном и безобразном. Данный процесс должен протекать «мягко», незаметно для самого человека. В настоящее время трансформации происходят в рамках гламура. Называя XXI век эпохой гламура, глам - культурой исследователи подчеркивают с одной стороны, что современность наполненная глянцем, когда хорошая «упаковка» заменяет содержание, с другой стороны — «праздник жизни» вытесняет все негативное из восприятия современного человека. С. Жижек отмечал: «Окончательная истина капиталистической утилитарной бездуховной вселенной состоит в дематериализации самой «реальной жизни», в превращении ее в призрачное шоу» [1, с. 22].

Наше восприятие, память, эмоции, эстетический вкус оказались под прессом публичных пристрастий, растиражированных медиальными технологиями. Мы теперь знаем как «красиво» надо смеяться, плакать, радоваться. Какую позу принять перед объективом, чтобы получить наибольшее число лайков. Мы знаем, каким канонам красоты, добра, успеха необходимо соответствовать. А если сомневаемся, то медийное пространство поможет «снять» сомнения. Главная задача — доставлять потребителю-зрителю только приятные минуты. Неприятное, раздражающее, вызывающее негативные эмоции и воспоминания должно быть вытеснено «на периферию», а еще лучше в зону «забвения» современного общества. В глам-культуре принципиально отсутствуют трагедии, старость, смерть. Эстетика соотносится только с праздничными действиями. Красота обыденности заменяется

виртуальной красотой мира каким он должен казаться. Мы все дальше уходим от понимания, что красота возможна в прозаическом, простом. Чувство красоты — это особое состояние сознания. Нужно просто суметь почувствовать и увидеть эту красоту. Мир скоростей, динамичных трансформаций не оставляет на это время. Время гламура — сжато до предела. Короткий век заменился кратким мигом. «Ты должен успеть!!!» — стало императивом времени гламур. Времени на переживание, осмысление не остается. В пространстве гламура постепенно теряется эстетика события, когда событие понималось как «место сборки символического и предметного». Со-бытие превращается в информационную ленту, «виртуальный архив пустоты»[1,29]

Время гламура изменило ценность эстетического. В 2010 году появляется термин «новая эстетика», предложенный Д. Бридли, который попытался таким образом отразить происходящие процессы возрастания визуального языка, соединение виртуального и физического. Поиск нового понимания эстетизма в современном мире нашло свое отражение и в стремлении современных исследователей говорить не об эстетическом и эстетике, а об айстетике, инэстетике. Ж. Рансьер отмечал, что сложившиеся на протяжении веков эстетические практики были связаны с «особым режимом мысли». Современный мир изменил форму мышления. И желание «сшить, залатать» существующие эстетические разрывы, вернуть былое не приводит в еще более глубокий тупик. Признание существующих эстетических разрывов дает возможность посмотреть на них как на возможный переход к новому проблемному полю движения эстетизма и логоса навстречу друг другу.

Литература

1. Жижек С. Добро пожаловать в пустыню реального. — М.: Фонд «Прагматика культуры», 2002. — 160 с

Балакина Е. И.
Барнаул

ПРОБЛЕМА ГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ В НАУЧНОМ СТИЛЕ М.С. КАГАНА И В СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ КУЛЬТУРЫ

Понятие «гуманитарное знание» имеет широкое хождение в современной лексике, и в последние сто лет стало распространённым явлением мировой культуры. При этом используется оно часто как языковая формула, не раскрывающая сути явления. Возникло же гуманитарное знание как феномен XX века в результате поисков путей личностного саморазвития человека, гармонизации его внутреннего состояния, форм взаимодействия с миром и другим человеком.

Идея гуманитарного знания имеет странную судьбу в истории российской науки и образования. С одной стороны, она широко изучена в теории. В XX веке были разработаны психология, философия и педагогические особенности гуманитарного знания. С другой, ни автор научной концепции, М.М. Бахтин, ни сама эта теория не получили официального признания, и понятие «гуманитарного знания» фигурирует в современных документах только применительно к специальным областям знания.

Исторически активный интерес к гуманитарному знанию возник практически одновременно и в России, и на Западе. Среди зарубежных учёных его прямое или косвенное осмысление представлено в работах Г. Риккерта, Ф. Розенцвейга, Ф. Эбнера, М. Бубера, М. Хайдеггера, Ж. Дерриды, Н. Бора, К. Геделя и др. В Европе к началу XX века уже созрели предпосылки для развития гуманитарного мышления и миропонимания под влиянием работы Мартина Бубера «Я и Ты».

В советское время весь Советский Союз изучал эстетику по его Лекциям. Центральное место в изучении гуманитарного знания М.С. Каганом занимает его статья «О методологическом своеобразии гуманитарного знания», хотя, конечно, это отнюдь не единственная его работа по данной проблеме. Всё ментальное поле его научных трудов пронизано гуманитарностью как воздухом. Какую бы научную проблему ни исследовал Моисей Самойлович Каган, он подходил к её раскрытию

именно с позиций гуманитария. Не случайно конференция к его 80-летнему юбилею была посвящена именно проблемам гуманитарного знания.

Безусловно, это был один из «последних могижан»: подобные Моисею Самойловичу люди жили в России, скорее всего, в эпоху «золотого века», когда были сильны лучшие традиции воспитания, выражавшиеся в предельной требовательности, в первую очередь, к самому себе.

Моисей Самойлович был человеком своего времени. Он обладал обострённым чувством сущности момента, способностью видеть многое и выделять главное, улавливать невидимые связи между, казалось бы, совершенно разрозненными явлениями и фактами, умением мягко и убедительно подвести к насущной проблеме и непременно предложить варианты её решения. В современной ему науке он сразу занял лидирующую позицию — смелостью мышления, широтой интересов, глубиной понимания сущности проблем и, конечно, неизбывным личным обаянием! Среди его коллег мало кто мог сравниться с ним по научной активности и человеческой общительности. Идеи его порой оказывались и в центре идеологических скандалов — как результат выражения собственной убеждённости учёного по спорным вопросам мировоззренческого и этического характера.

Но Моисей Самойлович был и человеком будущего! Его идеи имеют столь мощный эвристический заряд, что ни каждая из них по отдельности, ни всё его научное наследие в целом ещё не оценено.

И гуманитарный характер исследований явлений культуры, и применение системного подхода в гуманитарной сфере, и синергетические идеи в исследовании человека и культуры, и способность охвата широчайшего круга проблем одновременно, и специфическая направленность на «сущностное» раскрытие изучаемых явлений и процессов, и непостижимая для гуманитарного знания логичность, лапидарность, а порой даже и схематичность изложения, предельная точность научного аппарата и неподкупная строгость в работе с ним — это далеко не полный перечень специфики его исследований, которые только сейчас начинают частично

разрабатываться, а до широкого внедрения их в практику науки, культуры и образования ещё очень далеко.

В научных исследованиях М.С. Кагана невозможно отделить строгого логика от глубокого гуманиария. Как это сочетание оказывается столь гармоничным — загадка и индивидуальная специфика почерка учёного, его стиля мышления и личностного дарования. При жёсткой логичности и научной сухости текста его теории пропитаны эмоциональной заразительностью и силой ярчайшей личной убеждённости. При достаточно осязаемой авторитарности научной авторской позиции — внутренняя диалогичность мышления и исследовательского подхода к проблеме, умение дипломатично, на уровне «научной аристократии», вести нравственно достойную дискуссию по самым спорным проблемам.

Некоторый элемент традиционности, или «теоретической каноничности», — ещё одно из специфических свойств деятельности Моисея Самойловича Кагана как учёного, теоретика, педагога. Его личности были свойственны глубочайшая искренность, честность и самоотдача, как это чаще всего бывает с людьми, по-настоящему одарёнными творческой силой. Эти качества сложились в своеобразную внутреннюю цензуру, не пропускающую научной и человеческой фальши, компромиссов по принципиальным вопросам.

При первом знакомстве с трудами М.С. Кагана многие принимают его концентрированный стиль изложения за категоричность. К тому же, деятельность его пришлась на такую идеологически строгую эпоху, что оказывается больше оснований удивляться тому, насколько свободными и нестандартными были его мысли по мировоззренческим и ценностным вопросам, чем сожалеть о его «скованности каноном».

Это учёный большого размаха, уникальный в своём роде, которому одинаково удавались и солидные монографии, и краткие научные статьи; и умение передать аудитории исследовательский азарт в устных выступлениях. Логичность, доказательность, взвешенность, последовательность, глубокая аргументированность — всё это качества научного творчества М.С. Кагана, позволяющие следующим поколениям исследователей опираться на его работы как на надёжное, крепко выстроенное и убедительно представленное основание.

В многочисленных публикациях Моисея Самойловича обращают на себя внимание их характерные особенности:

— уважение к авторитетам в науке, системное знание их идей и теорий;

— смелость собственных теорий в осмыслении сложнейших вопросов развития культуры, настойчивость и последовательность в их углублении и развитии;

— свежесть идей, новизна и нестандартность собственных теорий: или в использовании традиционного научного метода, или в прочтении уже известного в науке открытия, или в выборе темы, или в сопоставлении казалось бы совершенно далёких явлений...

И от себя, и от своих учеников Моисей Самойлович непременно требовал «канонической точки опоры», без которой невозможна никакая вообще серьёзная «постройка», тем более — новаторство в науке. Он хорошо понимал, как важно и как сложно соблюсти меру приверженности научной теории, не извратив её познавательной ценности и возможности излишней категоричностью и абсолютностью.

Практически все авторские концепции Моисея Самойловича Кагана имеют фундаментальный характер и столь очевидную методологическую значимость, что было бы чрезвычайно важно включать их как обязательный элемент подготовки всех тех, кто ищет возможность познакомиться с наиболее общими законами развития мира и культуры, выстроить такой универсальный и целостный научный каркас, который будет способен выдержать не только частные идеологические перестройки, но даже и серьёзные парадигмальные потрясения.

Балаш А. Н.
Санкт-Петербург

ГИБРИДНЫЕ ФОРМЫ СОВРЕМЕННОГО МУЗЕЙНОГО ДИЗАЙНА

В “Морфологии искусства” М.С. Кагана, при анализе современных художественных практик, представляющих “оригинальные, неизвестные прежде синтетические образования” (Морфология, С. 239), достаточно много внимания уделялось выставке, “оформительскому искусству” и “экспозиционному искусству” (С. 242, 257). Тогда же в европейской культуре был начат (ОДогерти) и периодически необычайно оживляется поток исследований модернистского вставочного пространства. Сегодня экспозиционное проектирование трактуется расширительно, — как область музейного дизайна. Музейный дизайн реализует себя как “форма творчества”, которая стремится определять “формы бытия художественных ценностей и формы восприятия” (С.242).

По отношению к музейному дизайну вновь оказывается актуальным обозначенный в “Морфологии” подход к интерпретации “многочленных синтетических структур”, образованных в результате “художественной гибридизации” (С. 239). Возникает его ре-интерпретация в эстетике гипермодерна. Это доказывают примеры 2021 г. В проекте (Не)подвижность. Русская классическая скульптура от Шубина до Матвеева. (ЦВЗ Манеж, СПб) дизайн экспозиции предполагает попытку гибридизации пластики (скульптура) и голоса (опера). В то же время в экспозиции присутствуют иммерсивные решения, которые можно определить как замещение индивидуального зрительского опыта. Ту же замещающую (“протезирующую” зрительский опыт) функцию демонстрирует дизайн другой яркой экспозиции весны 2021 г. “Альбрехт Дюрер. Шедевры из собрания Пинакотечи Тозио Мартиненго” (ГИМ, Москва, март 2021). Здесь дизайн-проектированию подвергается опыт восприятия классических графических произведений. Нормативность систематического ряда прославляется свободными цитатами из модернистских практик репрезентации (М. Дюшан, А. Дорнер) и оцифрованных и

воспроизведенных различными способами природных и культурных паттернов. Музейный дизайн представит в этих проектах гибридной формой, ассимилировавшей новые возможности и потребности цифровой эпохи “думать, чувствовать и воспринимать исторично, пространственно и телесно” (Вермюлен).

Беляева М. А.
Екатеринбург

АКТУАЛЬНОСТЬ МЕТОДОЛОГИИ М.С. КАГАНА В ГУМАНИТАРНОЙ УРБАНИСТИКЕ

Урбанистика — междисциплинарная область исследований городской среды, гуманитарный сектор которой находится в поиске адекватной методологии для конструирования образа места, востребованного, например, в процессах брендинга городов России.

Объект гуманитарной урбанистики — культура города. Существует немало интересных научных трудов подобной тематики, но один из первых опытов целостного рассмотрения культуры города представлен в монографии М.С. Кагана «Град Петров в истории русской культуры», впервые опубликованной в нулевые годы, а сегодня доступной широкому читателю в обновленной версии учебного пособия (Каган М. С. Град Петров в истории русской культуры: учебное пособие для вузов. М.: Юрайт, 2020. 515 с.).

Уважаемый автор в изучении города предлагает использовать выработанную во второй половине XX века методологию системного и синергетического подходов как наиболее подходящих для сложных и сверхсложных систем, и полагает, что сущность культуры ускользает от исследователей, когда ее описание сводится к простой сумме частных проявлений. Перед исследователем города стоит другая — более сложная задача — выявить связи и взаимодействия, которые превращают город в реальное системное целое.

На данный момент я целенаправленно решаю эту задачу, так как участвую в разработке бренда одного из малых городов Свердловской

области. И хотя Каган посвятил свой труд Санкт-Петербургу — великому и столичному городу, аналитические принципы, на которых построено это исследование, носят универсальный характер.

Следуя методологии профессора М.С. Кагана, целостность подразумевает рассмотрение взаимосвязи таких аспектов как предметное бытие (архитектурный облик города, различные учреждения и сооружения, инфраструктура и т.д.), ментальность (особенности психологии и мировоззрения), формы поведения и деятельности жителей; причем требуется рассматривать их в исторической динамике, обусловленной внутренними (логика саморазвития) и внешними факторами (политика, экология, эпидемии и т.д.).

Каган представляет город в интегративном единстве трех слоев культуры — материальной, духовной и художественной и задает понятную «систему координат», в которых город существует и развивается. Это природно-географический фактор; статусный фактор (статус города и характер основной деятельности его обитателей); фактор пространственно-пластической структуры города (архитектура в сочетании с рельефом местности создает объективный визуальный код и существенно влияет на психологию горожан) и художественный фактор (интенсивность и направленность творчества художников формирует уровень вкуса горожан, характер их эстетического потребления, нравственный облик, бытовое поведение).

Применение этих идей оказалось продуктивным для наших прикладных исследований, что еще раз доказывает актуальность и далеко идущие перспективы методологии М.С. Кагана в гуманитарном знании.

Битюцкая А. А.
Воронеж

СИНТЕТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА КАК МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЕ ИСКУССТВО

Ярким представителем «театра будущего» можно назвать Александра Скрябина. Композитор мечтал создать всенародное искусство, которое объединит мир под лозунгом эстетики. На

формирование взглядов повлияло сильное увлечение произведениями Ницше и Вагнера. Автор начинает считать, что любая трагедия рождается из духа музыки, и двадцатый век будет объявлен музыкальным веком. Музыка синтезирует остальные виды искусства — театр, литературу через символы. Поэтому главной задачей А. Скрябина было создание синтеза искусства, как особого символического принципа.

Символический синтез должен напоминать храмовое действие: в церкви все виды эстетики тесно взаимодействуют (архитектура — красота соборов; музыка — песнь хора, игра органа; театр — непосредственный процесс службы). Так должно функционировать искусство эры творчества. Больше всего внимания уделяется мифологическому театру (театр будущего). Основа подмостков — мистерия, которая демонстрирует на сцене искупление греха, рода. Автор долго не мог добиться воплощения этой идеи: «... композитор Скрябин, работая над своей «Мистерией» мечтал создать новый синтетический жанр в искусстве который, по его словам, должен быть объединить человечество <...> он поднес первые четыре листа на просвет к окну и начал накладывать их поочередно, чтобы из четырех листов получился один с огромным количеством нот. Вот так впоследствии родилась известная «Мистерия».» [2;161]

Мистерия подчиняет типы искусства под собственную музыкальную программу. «Театр будущего» — театр музыкально драматического действия. Удивительно, что спустя двадцать лет мир захлестнёт волна мюзиклов. Скрябин слепо верит в мистический романистический образ теурга. Его теург — это художник, который проходит самобытной духовный путь (мистерияльный).

Он должен сделать жертвоприношение (жертва теурга) — умереть, чтобы его труды стали бессмертными. Личная смерть, как синтез созданных при жизни идей, воплощает мистирию в мире. Автор смог воплотить свою концепцию в жизнь: ранняя смерть сделала его творчество бессмертным. Современники назовут идеи композитора «мистическим реализмом» или «воплощенным мировым бессмертием».

Из-за непредвиденной кончины мыслителю не удалось до конца довести идею «театра будущего». Много воззрений осталось на страницах дневников. Мало кто из современников хотел брать на себя ответственность анализировать труды музыкального гения. Но нашелся тот человек, который систематизировал записи, посвященные «Мистерии». Это был Вячеслав Иванов.

Любопытно рассматривать идеи Александра Скрябина в призме категорических суждений Иванова. Первое о чём упоминает «повелитель башни» то, что скрябинская мистерия всего лишь философско-художественный символ, никакого переживания родового греха в нем нет. Второе — скрябинская соборность — это синтез разрозненного конкретного. В качестве примера можно привести партитуры, где каждая тональная строка соответствует цветовой гамме радуги (партия «Прометей»). Скрябин пытается свести музыкальные ритмы к гармонии звуков и добиться идеальных коннотатов. Иванов отмечает, что это попытка сведения симфонии к хоровому действию, о котором так мечтал композитор. Теория Скрябина смогла открыть горизонт синтетического искусства, который будет продолжен авангардистами в двадцатые годы.

Воззрения Александра Скрябина также помогли развить парадигму синтетического искусства. Его интенции были обращены к народу и вере в его силу. Александр Блок, анализируя две концепции, отмечал, что вектор народности главный в русском театре: «Эти заветы так же антиномичны, как русская жизнь и как все великое в искусстве. Источник же этого волнения лежит на глубине, едва ли доступной для понимания какой бы то ни было художественной среды. Причина — едва ли не в том, что всякая художественная среда до сих пор мало народна, мало стихийна; она создала много художественных произведений, но она не создала и не может создать артиста — о котором мечтал Вагнер, ставивший это понятие в неразрывную связь с революционными, народными, стихийными движениями.»[1;209]

Литература

1. Блок Александр Краски и слова / А. Блок. — М.: РИПОЛ классик, 2018. — 268 с.
2. Кемпо Сергей МЕЙЕР: [роман] / С. В. Кемпо. — Москва: 2019. — 352 с.

Большаков В. И.
Белгород

СИСТЕМНАЯ МЕТОДОЛОГИЯ В ЭСТЕТИКЕ М. С. КАГАНА

В условиях советского догматизма существовали социальные пространства, находящиеся на периферии партийного диктата, где оставалась некоторая свобода творчества, позволявшая чувствовать себя более уверенно. Одним из таких оазисов свободы духа и творчества была эстетика. Разумеется, это была марксистско-ленинская эстетика, но в послевоенной идеологической парадигме с началом холодной войны и движения диссидентов партийной власти было не до эстетики. Тем более что, так называемая, хрущевская оттепель позволила элементы вольнодумия.

Начало творчества М.С. Кагана как раз приходится на эти годы и он смог соединить в своих работах все преимущества того времени. Отличаясь высоким уровнем общефилософского образования и лекторским талантом, он собирал на свои лекции по эстетике всю мыслящую элиту Северной столицы.

Нельзя здесь не отметить, что примеры применения методологии системного подхода встречаются, практически, во всех трудах М. С. Кагана, но особую ценность она имела именно в эстетике в связи с тем, что проблема художественного творчества, создание художественного образа стала в те годы вызывать интерес у разных специалистов: философов, искусствоведов, специалистов по высшей нервной деятельности и даже математиков.

М. С. Каган в своих работах развивает мысль, что художественный образ — это не только композиция и колорит, а в нем выражается отношение художника к окружающей действительности и способ воздействия на нее. В художественном мире, созданном творческими поисками самовыражения, художники пребывают в таком виртуальном мире, где соприкасается объективное с субъективным, духовное и брутальным, индивидуальное и национальное с

общечеловеческим. Искусство несет не только художественную информацию о мире, но и способно проникать в души людей. Поэтому как в те годы, так и сегодня исследования структуры и сложной организации художественного творчества все более убеждает в многогранности этой проблемы.

При этом история формально-стилистического анализа развития европейского искусства органично сопрягается с развитием методологии в общенаучном и философском мышлении. Анализ как мира Античности, так эпохи Возрождения, нового и новейшего времени, убеждает нас, что за прошедшие десятилетия и даже столетия эстетика не только не перестала быть центром пересечения интересов различных научных направлений как гуманитарных знаний, так и фундаментальных наук, но и сегодня она может оказаться плодотворным полем не только в раскрытии новых законов психологии художественного творчества, таинства возникновения художественного образа и его непостижимого воздействия от автора на зрителя, но и в раскрытии нового понимания самого человека. В этом нам может помочь новая наука синергетика, которая открывает новые возможности познания.

Отмечая 100-летие со дня рождения М. С. Кагана вспомним о заслугах этого великого ученого и его вкладе в развитие эстетики и системной методологии.

Брандт Г. А.
Екатеринбург

ФЕМИНИСТСКИЕ ОПЫТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ ПЕРЕОПРЕДЕЛЕНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ГЕНДЕРНЫХ СТРАТЕГИЙ (НА ПРИМЕРЕ ТЕАТРАЛЬНОГО ФЕНОМЕНА «НОВАЯ ДРАМА»)

Идеи феминизма — чуть не самые обсуждаемые в современном российском идейном поле. Их не минула судьба большевизации всех стратегически новых идей, попадающий в постсоветский социокультурный континуум. Именно радикальные формы социального активизма сегодня прежде всего на повестке дня. Однако, феминизм это не только социально-политическая платформа, это и другая

перспектива *мышления*, другой *взгляд* на социальные, личностные и соответственно художественные процессы. Указанная *друговость* связана прежде всего с открытием гендерного горизонта культуры. Поскольку «гендер» в феминизме — это не просто эвфемизм «пола» (а именно такая подмена термина произошла в российском общественном сознании), через эту категорию была вскрыта чуть не главная социокультурная технология насилия над человеческой индивидуальностью: определенная конфигурация половых органов *должна* определять психологические особенности, социальные задачи и культурные роли человека. Феминистская критика, ставшая одним из базовых трендов современного европейского социального и гуманитарного знания, главной своей задачей считает культурную деконструкцию этой всепроникающей технологии, поддержку тех явлений, которые свидетельствуют о разных формах сопротивления ей, которые переопределяют патриархатные стереотипы и свидетельствуют о новых паттернах личностного самосознания. Попыткой представить одно из таких свидетельств и станет данный доклад.

Феномен «новой драмы» — яркое направление современного театрального искусства вообще, но в докладе речь пойдет (для необходимого в рамках выступления на секции сужения предмета разговора) собственно о текстах молодых женских драматургов. Специально стоит отметить, что в фокусе внимания оказываются не те авторы, которые открыто декларируют феминистскую позицию, а которые являются сегодня, что называется, хедлайнерами новой драмы (у трех из четырех героинь доклада — Ярославы Пулинович, Ирины Васьковской, Аси Волошиной — пьесы идут на многих столичных и провинциальных сценах как в России, так и за рубежом; у самого юного автора Ольги Шиляевой, рассматриваемая пьеса — первая, но она мгновенно стала хитом в ново-драмовских кругах и уже ставится, несмотря на сложность сценического воплощения, в нескольких театральных коллективах). Выбор такого материала продиктован интересом к наблюдению за тем, как новые паттерны сознания прорастают в головах молодых людей, не зависимо от того отдают авторы пьес в этом себе отчет или нет. Потому что такое естественное,

через само движение жизни настраивание феминистской оптики кажется особенно показательным: не как намеренный жест театрального акционизма (такого тоже сегодня много), а как органично вырастающие изменения во взглядах широкого круга людей.

Брейтман А.С.
Хабаровск

МОРФОЛОГИЯ ИСКУССТВА М. С. КАГАНА И КИНОСИНТЕЗ

Кагановская классификация искусств, опирающаяся на лежащий в её основе онтологический принцип и включающая пространственные, временные и пространственно-временные искусства, охватывает все исторически сложившиеся формы художественной деятельности. В частности, при рассмотрении динамики взаимодействия изобразительного и неизобразительного типов творчества во временных и пространственных искусствах обосновывается *стремление* самостоятельных, «помнящих» о изначальном своём синкретизме, искусств к пространственно-временному синтезу.

Тенденция к пространственно-временному синтезу с наибольшей полнотой, как известно, осуществилась в киноискусстве. В понимании С. Эйзенштейна, создание полноценного звукозрительного образа фильма невозможно без соотнесения кино с другими искусствами. Великий теоретик и практик кинематографа исходил из того, законченный фильм представляет собой ни с чем не сравнимое сонмище самых разнообразных средств выражения и воздействия: историческая концепция темы, сценарная ситуация и общедраматический ход, жизнь воображаемого образа и игра реального актера, ритм монтажа и пластическое построение кадра, музыка, шумы и грохоты, мизансцены и взаимная игра фактур ткани, свет и тональная композиция речи и т.д. и т.д. В удачном произведении все это слито воедино — в звукозрительном образе фильма. При этом, «скрытое» значение складывается не только из «авторского» к ним отношения, но так же из тех чувств, мыслей и ассоциаций, которые вызывает экранный образ (или отдельный его элемент) у зрителя.

Если рассматривать кинематограф как одну из форм аудиовизуальной коммуникации, то мы неизбежно придём к разговору об особом *киноязыке*, в котором значения передаются с помощью элементов актерской пластики, цвета, звука, слова и т.д.

В кандидатской диссертации по основам киноискусства в курсе МХК, которую я защитил в Совете РГПУ в 1997 г., морфология искусства М.С. Кагана и положения об языке кино С. Эйзенштейна стали методологической основой для исследования. Случилось так, что мэтр Каган, обратив внимание на интересующую его тему киносинтеза (как специфической разновидности осуществлённого синтеза искусств), познакомился с черновым вариантом работы. В результате им была составлена графическая схема, наглядно представляющая структуру и взаимодействие элементов киноязыка, которая вошла в мою диссертацию как знак научного сотрудничества с выдающимся учёным.

Брусиловская Л. Б.

Москва

КИНЕМАТОГРАФ «ОТТЕПЕЛИ»: ЭСТЕТИКА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

Эпоха «оттепели», с ее постепенным, но неуклонным изменением приоритетов и нивелированием ценностей, в полной мере охватывает и советский кинематограф.

Марлен Хуциев — один самых ярких отечественных кинорежиссеров, имя которого связано в первую очередь с эпохой «оттепели».

Рассматривая в качестве героев своих картин обычных, ничем не примечательных советских людей, он не пытается показать их жизнь как часть масштабного государственного проекта, а исследует их камерное существование в рамках частной истории.

В фильме «Застава Ильича» (1962) молодые люди, три товарища — Славка, Колька и Сергей, пытаются искать смысл жизни в бесконечных разговорах: друг с другом, с родителями, с любимыми

женщинами, со случайными знакомыми. Но это не просто бессмысленные споры — в этих многочисленных диалогах осуществляется поиск собственной личности, своего места в жизни, попытки осмыслить себя как части своего поколения.

Огромную роль в картине играют эпизоды съемок большого скопления людей: первомайской демонстрации, поэтического вечера в Политехническом музее, веселой молодежной вечеринки, просто спешащей куда-то московской толпы на улицах. Сознательное и искусное смешивание Хуциевым художественных и документальных кадров создает тот необходимый звуковой фон, который характерен для живой, импульсивной и единой человеческой ткани, частью которой себя чувствует и зритель фильма.

Подобным настроением всеобщего интереса друг к другу, желанием общаться даже с малознакомыми людьми, слушать других и говорить самому, охвачен весь фильм, который смело можно назвать киноманифестом поколения шестидесятников и эпохи «оттепели», в момент ее самого наивысшего расцвета, когда казалось, что все беды позади, «культ личности разоблачили», как напоминает Аня, девушка главного героя, своему отцу, и дальше всех ждет только хорошее.

Изменение приоритетов в эпоху «оттепели» охватывает и тему «интеллигенции», особенно научной интеллигенции.

Самым главным, культовым кинопроизведением о советской научной интеллигенции стал фильм М. Ромма «Девять дней одного года» (1962). Впервые все его персонажи — ученые-физики.

Камера режиссера существует внутри смыслового пространства его героев, которых он не отделяет от себя. Режиссер словно декларирует свою причастность к ним, заявляя о существовании интеллигенции в качестве социокультурной общности, причем далеко не самой худшей. У этой общности свой кодекс чести, свои неписанные правила поведения, свои моральные принципы, привычки, досуг. Между физическими опытами и теоретической работой есть место любви, страданиям, ожиданию и надежде. Классический треугольник: Илья Куликов — Лея — Дмитрий Гусев — является стержнем сюжетной конструкции фильма.

Показательно, что М. Ромму удается избежать не только политических атрибутов — в виде портретов вождей и ленинских цитат,

но и вообще каких бы то ни было идейных сентенций и «высоких слов», к которым все его герои испытывают общее отвращение. В фильме вообще очень мало намеков на тот мир, который существует за пределами научного городка — будь то социальная реальность или бытовая повседневность.

В этом смысле фильм «Девять дней одного года» мог быть прочитан как философская притча об испытаниях, ожидающих человечество на пути научно-технического прогресса, полном непредсказуемых поворотов.

Кинематограф «оттепели», таким образом, кардинально меняет как эстетические принципы советского кино, так и этические. Более того, именно в киноискусстве наиболее наглядно высветилась не только последовательная связь этики и эстетики, но и перемены, произошедшие как в жизни, так и в искусстве.

Бурлина Е. Я.

Самара

ГОРОД КАК СЦЕНА

Новые школы, концепции и практики в эстетике города образца XX — XXI в.. Динамичное развитие междисциплинарных урбанистических концепций. Заказчик как философ и социолог; архитектор как социолог и культуролог. Новые городские процессы не могли не повлиять на эстетику и культурологию. Междисциплинарные эстетико-культурологические исследования города на пороге XXI в.

Примеры новой трактовки города, активно заселяемого новым составом населения. Немецкие практики: национальные анклавы турецкого, греческого населения; в 2000-е гг. массовые потоки африканских и арабских переселенцев. Город требует новых адаптивных пространств. Эстетические и этические запросы, умноженные на новую цивилизационную реальность.

Известные национальные проекты изменения образа города, вынесенные в городское пространство не только архитекторами,

скульпторами, но и городскими философами, эстетиками, министрами и другими представителями власти.

Концепция Кристины Вайс (Cristina Wiess), бывшего министра культуры Западной Германии, получившая значительный резонанс. Один аспект концепции — "вынесение на улицу" памятников, городских инсценировок, театральных представлений, в которых декорациями становится сам город. Авангардные работы Никки де Сент-Фалле, Вадима Сидура, Даниэля Лебескина, ставшие символом не только города, но и отдельных открытых пространств в городе (Ганновер, Цюрих, Дюссельдорф, Дуйсбург).

Проекты С.А. Капкова в роли руководителя разных открытых пространств в Москве. В 2020 г. им была успешно защищена диссертация "Трансформация городских общественных пространств (социально-философские аспекты)", в которой исключительно точно и конкретно была обоснована значимость городских общественных пространств в условиях растущего населения крупных городов, приращения мультикультурных национальных анклавов, не всегда готовых к посещению театров, концертных залов и других форм высокой культуры города. С.А. Капков следующим образом формулирует функции городских общественных пространств: разнообразие коммуникаций, необходимое экономике и новым горожанам; консолидация городских сообществ и их идентификация с городом; место досуга и социализации; формирование образа города в сознании горожан; формирование патриотизма и гражданской активности.

2020 г., проект "Город открытий. Инновационный образовательно-туристический проект" комитета по туризму города Москвы. Город как образовательное и туристическое пространство. Представление уникальных туристических объектов и эффективная образовательная методология. Профорентация, навигатор профессий, новые отрасли и профессии будущего, открывающиеся в ходе туристического обзора города.

Маршруты проекта "Город открытий": урбанистика, биотехнологии и биомедицина, гуманитарные технологии, креативная индустрии, цифровые технологии, энергетика, транспорт, космос,

экология. Данные отрасли исследуются участниками в парадигмах ТУОпоса и Хронотопа города. Конструирование будущего своего города.

Создание подобных креативных проектов в Москве, Санкт-Петербурге, Екатеринбурге, Самаре, Казани, Перми. Перспективы их развития. Роль гуманитарной экспертизы, а также междисциплинарных эстетико-культурологических и социо-философских обоснований.

Публикации по теме доклада

"Город как сцена. История. Повседневность. Будущее". Е. Бурлина — рук. проекта. — Самара, 2015.

Лисовец И. М. Обзор интернационального научно-исследовательского проекта, проведенного российскими и немецкими исследователями. Журнал УРФУ Tempus et Memoria. Т.10 № 3, 2015.

Капков С.А. Трансформация городских общественных пространств (социально-философские аспекты). Автореферат... кандидата философских наук. М., 2020.

Прохорова И., Вахштайн В., О. Запорожец. Теледебаты "Культура повседневности". 2016, 02.24.

Валицкая А. П.
Санкт-Петербург

ОНТОЛОГИЯ АКСИОСФЕРЫ И «ЛЕНТА МЁБИУСА»

Нижеследующий текст не претендует на альтернативную позицию по отношению к точке зрения, так обстоятельно и аргументировано представленной в последней книге Моисея Самойловича, но мне хотелось бы поделиться памятью о нем и собственным пониманием заявленной проблематики.

1. Тезис первый: «...чувственность имеет дело *только с бытием*, память, воображение, фантазия, — напротив, *только с небытием*, мышление же человека и в филогенезе и в онтогенезе выработало способность абстрагироваться и от реальности бытия, и от квази-реальности небытия, которое в памяти и воображении предстает *в формах бытия*, а тем самым *соотносит бытие и небытие* —

*относительное или абсолютное, т.е. ничто»*¹. Эту ситуацию, по мысли философа, моделирует «лента Мёбиуса», которая описывает «широкий круг явлений культуры и духовной жизни», поясняет, что «взаимоотношения бытия и небытия могут быть не только альтернативными, но и комплиментарными». Красивая мысль, ее эстетическая природа несомненна, однако откуда она (модель и мысль) пришла из «небытия», «квази-бытия», «ино-бытия», а может быть это просто «здесь-бытие — Dasain», в отличие от «ничто- абсолютного небытия»?²

2. Тезис второй: «Воображение и тем более фантазия — феномены культуры, а не эпифеномены психофизиологии. Вместе с тем, непродуктивно превращать понятия «фантазия» и «воображение» в простые синонимы — с онтологически-культурологической точки зрения, принципиально важно выявление особенностей фантазии как специфической разновидности воображения. Фантазия — это такой вид творческого воображения, который не считается со свойствами пространства и времени, с законами химии и биологии». (примеры фантазии: кентавр, русалка, непорочное зачатие и посмертное возрождение)². Смею возразить: воображение и фантазии — это феномены эстетического сознания. Вообще культура есть ничто иное, как продукт эстетического творчества, созидание второй природы — «по мере собственного вида». Речь идет об онтологии сознания, его ориентационной эстетической потребности и функции, продуцирующей культуру. В тексте М.С. этот термин — сознание — встречается нечасто и вообще как-то оказался ненужным: это не более, чем «механизм психики», его основная функция абстрактное мышление, хотя воображение, пожалуй, стоит добавить к формуле Декарта.

Для прояснения ситуации, видимо, есть смысл различать понятия «действительность» (предметность, вещьность, материя, данная нам сенсорно) и «реальность» — более широкое понятие, пространственно-временной континуум бытия, включающий, различая, идеальное и

¹ Каган М.С. Метаморфозы бытия и небытия. Онтология в системно-синергетическом осмыслении. — СПб. : Logos, 2006.- 416 с.- С. 89.

² Там же, с. 309.

материальное. Здесь дух реален, бытийствует и «веет, где хочет», а «все разумное — действительно».

3. Тезис третий: «Понятие *«идеальное»* обретает свое особенное содержание и свое место в системе онтологических категорий именно постольку, поскольку обозначает ту сферу сознания, в которой духовная активность психики (это эстетическая способность? — А.В.) строит *образы реальных предметов*: либо еще не существующих, либо уже не существующих, либо недоступных восприятию в данный момент, но это всегда модели реально существующего. Следовательно, трактовка *идеального* как разновидности реального, лишает «реальное» его оппозиции в системе онтологических категорий, в которой данная антитеза есть конкретное проявление исходного противостояния бытия и небытия ...представление о совершенном, желанном, мечтаемом как о чем-то конкретном соотносится с конкретностью реального предмета как его *небытие, являющееся мерой оценки его реального бытия*»³.

Продолжим цитату, речь идет о «небытии» ценностей: «С онтологической точки зрения, «идеальный» прообраз создаваемого предмета является его *небытием*, поскольку он есть «еще-не-бытие» данного предмета, всего лишь *возможность* его»⁴

Получается, что философ лишает бытия всю сферу духовного: религию, искусство, ноосферу, мир ценностей. По определению, ноосфера — произведение коллективного разума человечества, сфера духа (пневмосфера). Это понятие утвердилось в отечественной гуманитаристике работами В. И. Вернадского и понято как следующая за биосферой ступень развития живого. «Нет смысла и воображать себе ноосферу, — пишет современный философ, — соединяющую все умы так, что движение одного будет связано с движениями всех. Сцепление умов в ноосферу и сплочение ноосферы до определяющей силы на Планете относится к устройственным и организаторским фантазиям, беда которых не в том, что они не сбываются, — как раз таким фантазиям ничто не мешает сбыться. ...Неисправимая беда таких фантазий в том,

³ Там же, с.103-104

⁴ Там же, с.310

что в них уже упущено, не замечено, что настоящее, бытие времени, время бытия, есть и *так*, запечатано тем, что оно *то самое, именно то*⁵.

Действительно, инструмент идеологии — именно такая «организаторская фантазия», которая способна управлять сознанием масс, чьи умы ментально «сцеплены» надеждами на «светлое будущее», будь то торжество свободы, «правильной» веры или всеобщая сытость. Философ справедливо предупреждает об опасности такой идеологической атаки, о тенденции идеологического «захвата» ноосферы. Однако, если принять понимание ноосферы как планетарной сферы духа, как виртуальной реальности, обеспечивающей существование вида *homo sapiens* и оправдание его присутствия в бытии, то приобщение к ней есть цель и смысл духовного самостояния личности, ее созидательного успеха и — бессмертия в памяти культуры.

К ноосфере, сфере объективного духа, будучи ее первой ступенью, относится аксиосфера, — духовный мир ценностных констант, выработанных культурой, таких как совершенство, гармония, красота, добро, благо, любовь, истина, свобода. Взаимосвязь ноо- и аксиосфер реализуется как взаимодополнительность форм (ступеней) познания: абстрактно-логического, вербально или математически выраженного, и интуитивно-чувственного, иррационального, результаты которого представлены материальным «носителем» — в слове, символе, образе.

Понятие аксиосфера — сфера ценностей — сформулировано по аналогии с понятиями биосфера, социосфера, ноосфера, оно появляется в отечественной философии и культурологии в 60-х годах прошлого века. Его инструментальная необходимость обусловлена той аксиологической переориентацией гуманитаристики, которая в политическом плане связана с «оттепелью», а для философии — с возвращением в зону легального чтения, «из-под глыб», русской религиозной философии рубежа XIX-XX вв. и обогащением пространства философского дискурса текстами евро-американских философско-культурологических концепций XX века. В России проблемы аксиосферы в контексте теории ценностей развивают наиболее

⁵ Бибихин В. В. Другое начало. — СПб.: 2003. — 430 с. — С.343.

влиятельные философы 70–90-х годов прошлого века⁶ предпринимая серьезные попытки онтологического обоснования феномена, полемизируя с официальным марксизмом, который относил эту проблему к измышлениям идеалистической буржуазной философии (См., например, статью «Аксиология» в Советском Энциклопедическом Словаре 1979 г.).

Сегодня можно обнаружить во «всемирной паутине» множество различных «аксиосфер»: это аксиосфера культуры и образования, молодежи и личности, права и краеведения, аксиосфера медиатекста, вузовской науки, ранних славянофилов и даже гендерного статуса. Так продолжилась, расплескалась и обмелела первоначальная интенция аксиологического единства историко-культурного опыта человечества, интенция ценностного обоснования человеческой жизни и деятельности. Однако сам факт существования этого многомерного понятия и широта его применения — далеко не случайность, не просто дань моде, но свидетельство парадигмальных изменений в понимании глобальных закономерностей исторического движения человечества стремление философии к их адекватному истолкованию.

В XXI веке становится ясно, что не столько экономика или информация, но более всего — совокупность ценностей, аксиосфера, оказывается мощной силой, ментальным и интеллектуальным базисом культурного и социально-политического развития, определяет сущностную характеристику «человеческого фактора», самую возможность существования личности в культуре и, — более того, — существования цивилизации и человечества как вида. Аксиосфера представляет собой не просто конгломерат, сумму идей, образов и символов, означающих смыслы, цели, критерии чувственно-интеллектуального отношения человека к миру вещей и явлений, но существует как виртуальная реальность, как самоорганизующаяся

⁶Столочич Л. Н. Природа эстетической ценности. — М., 1972; Красота. Добро. Истина. Очерк истории эстетической аксиологии. — М., 1994; Сагатовский В. Н. Философия развивающейся гармонии. Ч. 1–3. — СПб., 1997–1999; Каган М. С. Философская теория ценностей. — СПб., 1997; Гулыга А. В. Эстетика в свете аксиологии. — СПб., 2001 и др.

система сопряженных ценностей, обусловленных координационно-субординационными и причинно-следственными связями. Это система динамична, исторически и ситуативно изменчива; в историко-культурных, социально-политических и экономических процессах, на рубеже эпох и в моменты социальных катаклизмов ее внутренние связи рвутся, возникают новые иерархии смыслов и целей. Такого рода систему можно определить как «големную», принимая тройственную типологию систем: живые, неживые и смешанного («големного») типа. Компоненты последней обладают духовной природой, однако проявляют себя не только в понятийной сфере, но и, одновременно, реализуются в материальных «носителях»: в вещах и явлениях природы, культуры, социума, в вербальных и образных формах, в поведенческих актах людей. Аксиосфера, ее структура и содержание, отражают состояние общественного и личного сознания, определяя его тип и целевые установки, которые формируются и действуют в хозяйственной, политической, научной, технической и художественной деятельности людей, в быту и межличностных отношениях. Эти ценностные ориентиры закрепляются в массовом сознании посредством коммуникационных операций: СМИ активно снабжают утверждаемые ценности эмоционально окрашенными характеристиками, вовлекая человека в сопереживание и соучастие. Существенно новый феномен современности — «аксиосфера медиатекста»⁷, которая рождается в мировом информационном пространстве; это относительно самостоятельная виртуальная территория, которая создается усилиями рекламы, СМИ, Интернета, телевидения и кинематографа, наполняется ценностями/антиценностями роскоши, гламура, эстетикой смерти, беспределом насилия, симулякрами религий и т. п. Это искусственно созданное псевдо-духовное бытие трансформирует сознание и мировосприятие, формирует соответствующий стиль мышления и поступания, трансформирует нравственные и правовые установки.

Иерархический строй аксиосферы культуры и, соответственно, аксиосферы личности, подвижен, неустойчив, меняется в зависимости от многих обстоятельств: национальных традиций, политических

⁷ Ерофеева И. В. Игровая модель аксиосферы медиатекста // Вестник Тюменского государственного университета, № 9, 2009. С 251–258.

катаклизмов, экономических процессов, социальной стратиграфии, профессиональных интересов и даже сиюминутных ситуаций. В обществах традиционных, стабильных эта иерархия достаточно устойчива, тогда как любая перемена, — будь то война, революция, смена режима или изменение экономической ситуации — сопровождается тектоническими сдвигами в аксиосфере. При этом смена ценностных ориентиров общественного сознания, как правило, предшествует социокультурным потрясениям, предваряет их, а потому одна из наиболее актуальных задач современной социологии — прогнозировать возможные взрывы, анализируя состояние мира ценностей, подобно тому, как сейсмологи прогнозируют землетрясения. Позитивистская установка экономической доминанты в структуре культуры и аксиосферы предполагает понимание этого «базиса» не просто как отдельной сферы социальной жизни и хозяйства, но как «субстанции», которая пронизывает всю культуру. ,

Переходная эпоха — так называют наше время — характеризуется радикальным изменением ценностных ориентиров общественного и личного сознания. Катаклизмы в аксиосфере философы и культурологи определяют в спектре диагнозов: от перестановки акцентов до категорического крушения прежней системы ценностей и даже полного аксиологического вакуума. А между тем, самоочевидное обстоятельство состоит в том, что если «бытие определяет сознание», то очевидно: *сознание изменяет бытие*, а в современной ситуации именно аксиосфера оказывается *базисом* экономики, обеспечивает и выживание, и развитие цивилизации. В этой связи, как минимум — преждевременно, как максимум — ошибочно и, конечно же, опасно толковать о «небытии» ценностей, в каких бы формах оно (небытие) не проявлялось.

Универсальность эстетического в аксиосфере проявляется в том, что весь этот мир ценностей, определяя состояние сознания, во-первых, нуждается в упорядочению по законам меры, ритма, целесообразности, выстраивая образ мира и самого себя в нем, а во-вторых, проявляет себя не иначе как в эстетических формах: символах, мифах, словах и поступках, ритуалах и праздниках, в поведенческих актах, жестах и

мимике, в речах политиков, в лозунгах и рекламе. Констатируя эту очевидную ситуацию, остается понять — или хотя бы приблизиться к пониманию — феномена сознания в его отношении к аксиосфере, к архитектонике духа, понять природу способности сознания к созиданию виртуальных и материальных миров...

Вейнмейстер А. В.
Санкт-Петербург

МЕДИАИСКУССТВО КАК ПРОСТРАНСТВО ДИАЛОГА

Диалог настоящего с прошлым — это единственный универсальный способ существования современного медиаискусства и культуры в целом. Говоря словами М.С.Кагана: «Ныне человечество “приговорено к диалогу”». Смысловые инварианты культуры путешествуя во времени, вновь возрождаются в контексте новой эпохи, т. к., по словам Ю.М.Лотмана, «иногда “прошедшее” культуры для её будущего состояния имеет большее значение, чем её “настоящее”». Диалогический контакт настоящего с прошлым, классического и современного является характерной чертой произведений современного медиаискусства, а также является актуальной тенденцией в построении выставочных проектов. Так, например, мультимедийная «инсталляция «Лк 15, 11–32. Рембрандт. Посвящение. Александр Сокуров», представленная в 2020 г. в Эрмитаже, переосмысляет содержание евангельской притчи, помещая сюжет в контекст актуальной для современников ситуации, тем самым, связывая прошлое с настоящим. Вечный мотив становится предметом эстетического и интеллектуального поиска. Таким образом, большое значение в современном медиаискусстве приобретает также диалог художника и зрителя. Понимание современного искусства и культуры невозможно без осмысления памяти, культурной памяти, памяти искусства — глобальной темы современности.

ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО КАК СФЕРА РАЗВИТИЯ ЦЕЛОСТНОГО ЧЕЛОВЕКА

Все научные интересы Моисея Самойловича Кагана стекаются к человеку. И именно поэтому для него не случайно обращение к искусству, главным предметом которого является человек; к эстетике и этике, вне которых невозможно развитие человеческого в человеке; к философским проблемам теории культуры, в которой главным предметом ее познания является человек. В этом ключе закономерно, что и проблемы педагогики, как теории и практики *воспроизводства человека*, были в центре научных интересов Кагана. В каждом фундаментальном исследовании философа по искусству, эстетике, этике, теории культуры обозначены вопросы, выводящие к проблемам педагогики.

Обращение к наследию Кагана дает возможность понять, как зарождалась и развивалась линия его педагогических идей. Контуры педагогической концепции Моисея Самойловича были определены в «Человеческой деятельности» (1974), затем уточнены и развиты в работе «Некоторые вопросы взаимосвязи философии и педагогики» (1981) и таких трудах, как «Мир общения» (1988), «Философия культуры» (1996), «Философская теория ценности» (1997), «Эстетика как философская наука» (1997), «Метаморфозы бытия и небытия: Онтология в системно-синергетическом осмыслении» (2006). По существу в этих исследованиях заложена *методологическая основа* построения системы образования, отвечающей потребностям культуры XXI века. Опираясь на разработанную им теорию человеческой деятельности, Каган определяет теоретические разделы педагогики: теория образования (приобщение к знаниям), теория воспитания (приобщение к ценностям), теория научения, теория художественного развития личности.

Одна из основных педагогических идей философа — *целостный человек*. М.С. Каган построил системную модель личности, выделив ее необходимые и достаточные компоненты как целостного образования. Условием формирования и развития целостности человека является диалектическое сопряжение двух процессов — социализации и культуры.

Ключевой педагогической идеей Кагана становится и положение о принципиальном различии образования и воспитания, и, соответственно, о разных культурных технологиях этих процессов. В «Мире общения» философ выявляет различие между разными формами отношений людей — *общением и коммуникацией*. Обращаясь к анализу функций общения, Каган определяет особую их значимость в сфере педагогической деятельности. По убеждению ученого только теория общения «и может быть научной почвой для понимания специфической природы и воспитания, и самовоспитания».

В последнем исследовании М.С. Кагана «Метаморфозы бытия и небытия» четко прослеживаются доминанты значимых педагогических идей философа. Каган убежден, что основная педагогическая проблема в XXI веке — проблема *воспитания диалогически-глобалистского сознания человека нового типа*. Это определяет и необходимость радикального изменения структуры педагогической деятельности, и соответствующей реорганизации школы, и формирования нового типа учителя — *Учителя-Художника*, способного «вращивать в каждом своем ученике *целостную Личность*».

Воеводин А. П.
Луганск

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ VERSUS ЭСТЕТИКА

1. В условиях тотальной эстетизации всех сфер человеческой жизнедеятельности все очевидней становится теоретическая несостоятельность философско-эстетического дискурса, его неспособность не только определить специфическую предметность и своеобразие теоретико-эстетического знания, но и защитить собственное существование как таковое. В современном обществе и современной

художественной практике существует тотальное недоверие к наличному эстетическому знанию, что проявляется не только в отсутствии такого профессионального вида деятельности и, соответственно, такой социально востребованной профессии как эстетик, но также в элиминации эстетического знания из образовательных программ учебных заведений.

2. Эстетическая теория исторически складывалась двумя путями: 1) в процессе дифференции функций художественного канона как общей теории искусства и 2) внутри философского знания, направленного на познание всеобщего мирового строя вещей и представляющего собой предельно обобщенную родо-видовую схему устройства мира, отстраненно-универсальное и внеконтекстуально-сущностное знание. Теоретическая бесплодность и беспомощность философской эстетики в интерпретации реальной роли эстетических процессов в повседневной социальной практике, ее спекулятивность, оторванность от жизни, неспособность к выработке действенных практических рекомендаций побуждают к преодолению теоретической самоизоляции эстетики на путях выхода в сферу философской и психологической антропологии, то есть, более широкого контекста рассмотрения эстетических проблем и понимания эстетического как важнейшей сущностной сферы бытия человека. В последние годы все чаще проявляется настойчивое стремление преодолеть сциентистскую заскорузлость доминирующего с XVIII века в монографической и учебной литературе внутренне противоречивого гносеологического концепта эстетического и рассматривать эстетические процессы в более широком контексте культурологического, социологического, психологического и иного знания. Расширение предметной базы эстетической науки, обоснование ее действительной социальной роли в понимании специфических универсальных механизмов эстетического регулирования движения людей представляет насущную задачу современной философской антропологии и эстетики.

3. Эстетические процессы — суть эмоциональные процессы. Это бесспорный факт, игнорирование которого ведет к утрате подлинного предмета исследования. Историческая инерция категориальных и

методологических оснований традиционной эстетики обнаруживает ее теоретическую несостоятельность в понимании и культурологическом изучении человеческих чувств и эмоций как главного предмета своих исследований. Поэтому теоретически оправданным выглядит обращение к антропологическим основаниям чувственно-эмоциональной культуры и создание нового направления в философско-антропологических исследованиях — эстетической антропологии. Эстетическая антропология — это антропология социальных эмоций с точки зрения ценностных смыслов культуры. Антропологические рамки понятия «эмоция» как социального внутрикультурного события неизмеримо шире его психо-физиологического понимания как индивидуально-телесной и психологической реакции организма. Естественно-биологизаторский подход ориентирован на поиск биологических составляющих универсальной физиологической «таблицы элементов» эмоции, в то время как ценностно-смысловое наполнение и культурные трансформации человеческих эмоций, их неустранимо важная роль в объединении и регулировании совместной деятельности людей, остаются за горизонтом не только традиционной эстетики, но и доминирующих концептов современной философской антропологии, а также господствующих в социальной философии логоцентристских и панрационалистических теорий антропо-, социо- и культурогенеза. Существует острая потребность в антропологическом изучении не только культивируемых обществом чувственно-эмоциональных состояний, но и доминирующих в той или иной Картине мира «ценностных доминант», культурных прототипов чувственно-эмоциональных основ «обобщенных культурных сценариев», реально управляющих историческим движением человеческих масс.

Гаврилина Л. М.
Москва

ИСКУССТВО КАК САМОСОЗНАНИЕ КУЛЬТУРЫ: КОНЦЕПЦИЯ М. С. КАГАНА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИК

Место и роль искусства в универсуме культуры всегда были предметом постоянного и острого обсуждения, начиная с пифагорейцев, Платона и Аристотеля. Сложившиеся к XX веку подходы, разрушило само искусство, поставившее новые вопросы о своем предназначении, функциях и возможностях. В контексте развития современных художественных практик (далее — СХП) в конце XX века новую актуальность приобретает, не получивший в свое время всеобщего признания, концепт М.С. Кагана об искусстве как самосознании культуры. Одним исследователям в такой постановке вопроса виделась чрезмерная актуализация рациональной составляющей и исключение роли бессознательного в художественном творчестве, других смущала проблема субъектности сознания.

М.С.Каган оговаривал метафорическое использование выражения «самосознание культуры», признавая, что и сознанием, и самосознанием реально обладает только человек, однако видел в такой постановке вопроса определенный эвристический потенциал: «функционирование наиболее сложных саморегулирующихся систем предполагает наличие у них двух, так сказать, «следающих механизмов» — одного, направленного *на среду*, в которой данная система функционирует, и другого, направленного ею *вовнутрь*,... это и дает основания назвать их «сознанием» и «самосознанием» данной системы» (М.С.Каган. Искусство в системе культуры. (1979). По мнению философа, только искусство способно моделировать мир культуры изоморфно и целостно. Оно становится *самосознанием* культуры, поскольку является ее *самопознанием*, *самооценкой*, отчасти *самокритикой* и *самоутверждением*. При этом в разные исторические эпохи

самосознание культуры по-разному актуализируется и воплощается в разных искусствах.

С конца XX века на роль такого своеобразного зеркала все больше претендуют СХП, которые существуют в контексте актуальных проблем культуры (политических, религиозных, психологических, гендерных, расовых, и т.д.), завоевывают новые пространства (улицы, площади, производственные объекты, природные ландшафты и т.д.), меняют способы создания художественного произведения (акционизм, концептуализм) и способы коммуникации со зрителем. Многие СХП все больше начинают напоминать научные проекты, направленные на выявление и репрезентации идентичности, конструирование культурной памяти, психологическое экспериментирование и т.д. Искусство целенаправленно занимается самопознанием (себя, культуры) и заставляет заниматься эти зрителя. Иногда художнику удается уловить и зафиксировать сложные трансформации, происходящие в современной культуре, запечатлеть ее особенности, историческую динамику, проблемы и тенденции. Часто наше неудовольствие современным искусством связано не столько с неприятием его языка, но с тем, что оно, являясь зеркалом культуры, отражает те явления и особенности, которые нам не хотелось бы в ней видеть.

Ганзбург А.А.
Санкт-Петербург

ТРАНСКУЛЬТУРНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ И ЕЕ ПРЕЛОМЛЕНИЕ В НЕМЕЦКОМ ИСКУССТВЕ

В статье подчеркивается, что понимание культуры как национально определенного единства, обладающего четкими границами, не соответствует современному характеру культуры. Концепция транскulturации становится новым методом рассмотрения межкультурного взаимодействия, подразумевающего под собой наличие двухстороннего диалога, в процессе которого формируется культурное своеобразие. В рамках данной концепции культуры утрачивают четкие границы, а национальный аспект перестает выполнять роль *ядра* культуры. Рассмотрение культур в рамках транскulturации

предполагает образование нового понимания идентичности, подразумевающей транскультурный характер и формирование в межкультурном диалоге.

Автор рассматривает реализацию концепции транскультурации, а именно преломление транскультурной идентичности в немецком искусстве, в частности в литературе мигрантов, прибывших на территорию Германии, и кинематографе. В рамках данного исследования анализируются современные литературные произведения: «Berlin liegt im Osten» Nellja Veremej, «Die undankbare Fremde» Irena Brežnb, «Herkunft» Saša Staničić, а также работы Rafik Schami и Yoko Tawada. В данных произведениях авторы поднимают вопрос самоидентификации, поиска основы построения культурной принадлежности, а также пограничного состояния, в котором пребывают представители второго поколения мигрантов и подчеркивают транскультурный характер их идентичности. Поскольку процесс межкультурного диалога включает в себя *перевод* элементов культуры в собственную *систему координат*, межкультурная коммуникация приводит к созданию новых культурных смыслов в среде мигрантов.

Автор рассматривает преломление транскультурации в работах немецкого режиссера турецкого происхождения Фатиха Акина «Головой об стену», «Быстро и без боли», «На краю рая», «Солино». Транскультурный характер присутствует в кинолентах как в выборе режиссером изобразительных средств, так и в образах героев. В статье анализируется проявление транскультурности в подборе актеров, музыкальном сопровождении, сочетании мотивов и других аспектах и рассматривается пограничное состояние героев, характеризующееся сочетанием элементов немецкой и родной культур. Режиссер демонстрирует, что национальный аспект перестает быть фактором, определяющим образ жизни персонажей, и замещается другими детерминантами.

Автор заключает, что транскультурация является концепцией, соответствующей современному характеру межкультурного взаимодействия. Ее реализация обосновывается демонстрацией

транскультурного характера идентичности в искусстве как области выражения изменений мировосприятия.

Гафурова З. Р.

Москва

ФОРМИРОВАНИЕ СОВРЕМЕННОЙ АРТСРЕДЫ И ДИСКУССИЯ О СУТИ ТВОРЧЕСТВА

Сегодня окружающий нас мир, наша локальная среда наполнены разными и многочисленными артобъектами. Человек находится в непосредственной близости с ними. Поэтому традиционное знакомство с искусством (посещение галерей, музеев и других культурных учреждений), требующее определенной подготовки и соблюдение определенных ритуалов, не является ныне актуальным. Мы живем в артсреде, и наше взаимодействие с искусством становится органической частью нашей жизнедеятельности, не требующей специальной подготовки.

Более того, зачастую мы сами вовлечены в процесс создания артобъектов, ибо существует (онлайн и офлайн) множество художественных — общественных и частных — институций, поощряющих такие занятия. И вот мы, обыватели, уже «создатели» каких-то художественных ценностей. И, как создателей, нас чрезвычайно волнует сам элемент обстоятельств их создания: когда, где, с кем, почему. В ответ на запросы друзей, близкого круга общения мы вводим ответы на эти вопросы в некую аннотацию представления нашей работы. Мы презентуем эти «когда, где, с кем, почему» как часть самого созданного произведения. Вполне естественно мы идем дальше — «переносим» такой подход к анализу произведений других: мастеров или любителей. Именно этим активизмом, прежде всего, вызвана (а точнее — возрождена) дискуссия о сути творчества: являются ли обстоятельства создания произведения частью самих произведений, или же произведение нужно оценивать безотносительно обстоятельств и идентичности самого автора.

Гашкова Е. М.
Санкт-Петербург

КОНЕЦ «ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ»?

Книга Моисея Самойловича Кагана «Человеческая деятельность (Опыт системного анализа)» вышла в 1974 году и стала философским бестселлером. Она была опубликована в серии «Над чем работают, о чём спорят философы», что предполагало заведомо проблемный, современный и дискуссионный характер издания. Несмотря на это, собственно «структура человеческой деятельности», предложенная М.С.Каганом, стала одним из методологических оснований огромного количества статей, исследований и диссертаций. Привычное для нас использование системного анализа в изучении сложных, многоуровневых объектов социальной действительности с иерархичной внутренней структурой в то время выступило как своеобразное противопоставление методу диалектического материализма, с его монизмом и механицизмом. Несмотря на то, что позднее М.С.Каган многократно обращался к методологической проблематике (в его семитомнике избранных трудов первый том посвящён методологии), нам представляется, что, именно, в этой ранней работе находится источник дальнейших теоретических построений.

Попробуем эксплицировать основные положения этой книги на современное представление о человеческой деятельности; актуальны ли положения системного подхода в этой сфере? Итак, кратко, по Кагану, человеческая деятельность представляет собой активность, в соединении биологической и социо-культурной, специфически человеческой компоненты. «Движение-активность-жизнедеятельность-деятельность» и «материя-жизнь-животное-человек» — такова система онтологических категорий, избранная для обоснования. «Ведущий вид деятельности» (Л.С.Выготский) меняется в процессе становления «индивида-личности-индивидуальности». «Преобразовательная, познавательная, ценностно-ориентационная, коммуникативная (общение)» — это выделенные основные виды человеческой деятельности, а «художественное освоение

мира» выступает синкретическим единством этих четырёх видов деятельности.

Развитие искусственного интеллекта, робототехники, интернета, гаджетов и социальных медиа трансформировало сущность человеческой деятельности. Генная инженерия, репродуктивные и био-технологии, трансгендерные переходы меняют на наших глазах и биологическую сущность человека. Вместо общения мы коммуницируем с «трёхмерным интерактивным аватаром», система ценностей которого определяется содержанием ленты новостей и роликами тик-тока. Пересмотр классических представлений о созидании и разрушении, порядке и хаосе, серьёзном и игровом в искусстве свидетельствуют о сознательной переориентации с классического понимания художественного творчества на конструирование артефактов. Созданная компьютерными средствами искусственная среда — виртуальность — переносит центр искания культуры от антропо- к кибер-центризму, когда обыгрывается принцип обратной связи и эффект присутствия.

Глинтерник Э. М.
Санкт-Петербург

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ М. С. КАГАНА И ЕГО ВКЛАД В ОБОСНОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ДИЗАЙНОВЕДЕНИЯ

В 2011 г. в рамках традиционной Петербургской биеннале дизайна «Модуль» проходила очередная научная конференция «Время дизайна». Опубликованным спустя два года материалам было предпослано посвящение: *«Этот сборник научных материалов посвящается памяти Моисея Самойловича Кагана, незаурядной выдающейся личности, доктора философских наук, почетного профессора Санкт-Петербургского государственного университета, Заслуженного деятеля науки РФ, учителя и старшего коллеги, оставившего заметный след в современном осмыслении теории дизайна».*

Научное осмысление дизайна как художественно-проектной деятельности во второй половине XX века с позиций современного искусствознания многим обязано личности М. С. Кагана.

В многоплановом культурном контексте «оттепели» эстетическое освоение действительности подкреплялось государственными постановлениями, создавались ВНИИТЭ, СХКБ в промышленности, мастерские художественного конструирования в системе Худфонда, стал выходить бюллетень «Техническая эстетика», постепенно началась реформа в области художественно-промышленного образования.

В 1960-х гг. необычайно актуальны были темы «о красоте и пользе», о законах красоты в искусстве. С несколько искусственной остротой и полемическим задором журналы «Искусство» и «Декоративное искусство» публиковали мнения известных художников и критиков. Обсуждаемым вопросам не хватало взвешенного академического подхода. Именно в это время появились монографии М. С. Кагана: «О прикладном искусстве» (1961) и «Морфология искусства» (1972), не утратившие своей ценности до сих пор.

Когда понятийный аппарат искусства официально пополнился термином «дизайн», им были опубликованы ряд материалов, существенно поддержавших научную проблематику в области дизайна: «Художественное конструирование: система практики, система оценки», «Дизайн как вид художественного творчества», «Опыт системного исследования процессов формообразования» (1973) и др. Можно сказать, что эти публикации способствовали становлению дизайноведения в масштабе всей страны, но особенно — ленинградской школы.

В 1970 — 1980-х гг. наступил период широкого системного подхода к проблемам дизайна, открылось новое научное направление в искусствоведческих науках — «Техническая эстетика и дизайн». Уровень развития технической эстетики как науки был таков, что общие контуры теории дизайна еще только намечались.

Труды М. С. Кагана, живой обмен мнениями, выступления на конференциях и круглых столах явились точкой опоры в дальнейшем развитии дизайноведения. Появляются фундаментальные исследования:

«Дизайн как технико-эстетической система» (Е. Н. Лазарев, 1984), «Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества» (В. Ф. Сидоренко, 1990), «Экология культуры и проблемы гуманизации дизайнерского проектирования» (К. А. Кондратьева, 1993), «Дизайн в культуре XX века» (В. Р. Аронов, 1995) «Зарождение и развитие художественного конструирования в России XVIII — нач. XX в.» (М. Э. Гизе, 1997) и мн. др.

Рассматривая дизайн как феномен культуры, М. С. Каган вывел тезис о включении дизайна в осмысляемое культурное пространство и выявление историко-культурного значения дизайна как деятельности, обеспечивающей целостность культуры (1998), время подтверждает его правоту.

Григорьева Ю. В.
Санкт-Петербург

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ КУРСАНТОВ ВОЕННО-МОРСКИХ ВУЗОВ В РАМКАХ ПРЕПОДАВАНИЯ КУЛЬТУРОЛОГИИ

Военная история, культура и искусство неразрывно связаны с историей, культурой и искусством общества. Существует множество точек взаимодействия войны и мира, армейской и гражданской эстетики. Мирная (гражданская) традиция включает в себя различные элементы военной эстетики, обрядов и ритуалов, а военная культура базируется на общей культуре страны, ее символах, идеях, памятниках, выбор которых неслучаен.

Данное исследование опирается на анализ курса «Культурология. Русский язык и культура речи», читаемого курсантам Военно-морского политехнического института в Санкт-Петербурге. На основе обзора компетенций (общих, общекультурных, профессиональных), которые необходимо усвоить обучаемым, автор показывает особенности эстетического воспитания курсантов. Далее Ю.В. Григорьева рассматривает содержание учебной дисциплины «Культурология. Русский язык и культура речи», а также показывает место и роль эстетики в обучении и воспитании курсантов.

Кроме того, важно отметить, что указанный обязательный учебный курс базируется на истории и теории военной культуры, рассматривает эстетические аспекты через призму воинского служения. Поэтому второй задачей данной статьи является анализ тех произведений, посвященных Великой Отечественной войне, которые знакомы курсантам Военно-морского политехнического института разных военных специальностей. Исследованию эстетического отражения героических (одновременно трагических и триумфальных) событий Великой Отечественной войны посвящена вторая часть данной статьи.

Исследовательский интерес Ю.В. Григорьевой сосредоточен на изучении того, какие произведения искусства, посвященные Великой Отечественной войне, известны курсантам по итогам изучения курса «Культурология. Русский язык и культура речи». Эмпирической базой послужили контрольные работы курсантов 1 курса Военно-морского политехнического института, входящего в Военно-учебный научный центр «Военно-морская академия Военно-морского флота имени Адмирала Флота Советского Союза Н. Г. Кузнецова».

Грякалов А. А.
Санкт-Петербург

ЭСТЕТИКА СОБЫТИЯ И МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОСТЬ: СТРАТЕГИИ ОБРАЩЕНИЙ⁸

Эстетика события обращена к бытию и символическому универсуму.

Без эстетического все смысловое и экзистенциальное мутирует.

Можно сказать, что проблема междисциплинарности оказывается актуально соотнесена именно с опытом и рефлексией эстетического. Это положение предполагает вопрос об основаниях взглядов на сущность

⁸ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ. Проект №19-011-00899.

эстетики — тема сегодняшних размышлений о возможности родового философского знания.

Действие эстетическое производит места рефлексии и существования.

В трехчастной структуре идей Александра Баумгартена сходятся содержание излагаемой мысли — эвристика, порядок мыслей — методология и способ выражения — семиотика. И дело не только в том, что эстетическая функция автореферентна — в обращенности эстетического ко всей сфере реального она создает особое остранинное восприятие, а вслед ему предельно интенсивное антропологическое состояние.

Поэтическое и эстетическое не уничтожают референтность, но делают ее неоднозначной.

Междисциплинарность, выраженная в доминантах со/рас/положенности, во многом актуально производится именно эстетическим.

Композиционность собирает жизненный материал — эстетическое первично располагает субъективность в рамках произведения, а далее в производстве символических следов-смыслов. В рамках собирается субъективность: от эстетической аналитики возможен переход к топо-графии, а от нее — к топо-логике — совмещенности позиций, в пространстве чего собрано и действует эстетическое.

У события всегда есть свое место, в котором формируется субъективность. Событие («встреча») рождается в эстетическом опыте и рефлексивном постижении таким образом, что опыт и рефлексия постоянно смещаемы с собственных путей. Но именно энергия события позволяет развить техники субъективности — в том числе маргинальные, формировать и производить. События возникают в стремящихся к определенности местах — в поэтическом языке, в произведении, в ландшафте, в котловане — формируется субъективность не за счет проекции идеала, а за счет собственного конституирования, когда энергия-исток события достраивается до сферы.

Подрывая догматизированные представления о мире и о себе, существо эстетического как бы вновь припадает к истокам жизненного существования. В топологической перспективе отсчет и счет совпадают,

остраняя временное измерение и событийствуя в одной схеме соотносительностей. И опять-таки точнее было бы говорить не о системологии, а о системотехнике: топологический фрагмент «достраивается до сферы» (М. М. Бахтин).

Человек эстетический — существо пересекающихся потоков интенсивностей — может быть понят именно как средоточие формирования субъективности.

Существование субъекта-свидетеля и субъекта-эстетика предельно сближается.

Проваливаясь в щели системо-логик современности, событие свидетельства оказывается существенным в пограничных системотехниках и лиминальных практиках. В таких случаях с большей или меньшей определенностью представлены мотивы смещения, ухода, покидания, утраты. Но именно энергия свидетельства позволяет развить техники субъективности — в том числе маргинальные, формировать и производить существование. Формируется субъективность не за счет проекции идеала, а за счет собственного конституирования, когда энергия-исток нередко рискованного свидетельства достраивается до сферы.

Гудова М. Ю., Рубцова Е. В.
Екатеринбург

МОРФОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД М. С. КАГАНА И ПРАКТИКИ МЕДИА-АРТА

Морфологический подход М.С.Кагана, в основе которого лежали представления о формах бытия пространства, времени и движения в онтологии художественных произведений развивался ученым на протяжении всей его творческой жизни (Морфология искусства, 1972), и позволил систематизировать и эстетические представления, и произведения, виды, жанры и роды искусства, создаваемые на протяжении всей истории человечества от зарождения искусства и до второй половины XX века.

Обновленный взгляд на морфологию искусства был сделан М.С.Каганом на рубеже XX-XXI веков, когда ученый осуществил систематизацию различных многообразных форм художественного творчества на основе интонационной сущности искусства, где акцент был сделан на формах художественного бытия переживания экзистенциально-ценностных сущностей в художественных проектах, процессах и объектах, и в центр системы искусств встала музыка и ее интонационная природа (О музыке в системе искусств, 2006).

Сформировавшаяся в результате длительного развития морфологическая система М.С.Кагана включала в себя и основные онто-морфологические, и онто-интонационные единицы, характерные для разнообразных форм художественно-творческой деятельности XX века.

Внедрение в художественные практики и проекты современных компьютерных технологий, технологий биохимического анализа и синтеза, моделирования химических и физических явлений (невесомость, магнитные поля, новые материалы, грибы и плесени, запахи/фенолы и многое другое), визуализация в AR и VR исторических мифов в проектах техно-, медиа- и science-арта приводит к тому, что морфология современного искусства, обращенная к анализу форм моделирования пространства-времени-движения должна с необходимостью включить в свою модель морфологию биологического и физического мира. Онтологическое единство мира и универсальность художественно-эстетического понимания мира в проектах, основанных на глубоких медиа с использованием генетических, палеонтологических, археологических информационных кодов, становится сегодня, как никогда ранее, выразительно представлена в проектах медиа-арта и science-арта.

Наиболее радикальные проекты нового искусства, основанного на синтезе традиционных художественных практик и новейших информационно-компьютерных, биологических и физических технологий всякий раз синтезируют ранее существовавшие морфологические элементы различных уровней таким способом, что каждый проект или процесс становится уникальным и самостоятельным художественным медиумом, открывает новые возможности мультимодальной гибридации синтеза художественных языков и практик.

Нам представляется, что такие практики радикально проблематизируют морфологический подход к искусству и делают актуальным его серьезное обновление и в онтологическом, и в интонационном варианте, создают предпосылки для его развития в русле мультимодальной и полисенсорной эстетики.

Дзикевич С. А., Дзикевич Е. А.
Москва

ОЦЕНКА ИСТОРИЧЕСКОЙ ДЛИТЕЛЬНОСТИ СИТУАЦИИ ПОСТМОДЕРНА В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ

Историческая хронология новейшего времени, как принято называть тот период в развитии мирового общества, в который включаются и текущие события, обычно начинается с последней трети XIX века. Процессы в культуре, в которые вовлечено человечество до настоящего времени, также относятся к этому периоду. К процессам в культуре относятся два класса взаимосвязанных изменений — динамика форм жизни и динамика форм мышления.⁹

Если иметь в виду специальные понятия, которые укрепились в историческом анализе явлений интеллектуальной культуры новейшего времени, то динамика изменений в характерных для него формах мышления, в числе которых философия, в связи с исторической спецификой более раннего и более позднего этапов этой динамики, зафиксировано терминами *модернизм* и *постмодернизм*.¹⁰ При этом с формально-этимологической точки зрения соотношение этих терминов,

⁹ Термины «формы жизни» и «формы мышления» были впервые применены для исторического анализа содержания культуры выдающимся голландским исследователем Й.Хейзингой (*Хейзинга, Й.* Осень Средневековья. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2011).

¹⁰ Эти термины служат именно для отделения специализированной культурологической идентификации от общехронологической. Это обстоятельство по лингвистическим причинам более заметно в англоязычных текстах. Приведем в качестве демонстрации то, как это выглядит в тексте классика современной американской философии А. Данто: Introduction: Modern, Postmodern, and Contemporary // *Danto, A.* After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History. Princeton: Princeton University Press, 1997.

имеющих в своем основании хронологическое отношение последовательности (оно отчетливо оформлено использованием одной и той же конструкции с характерной частицей *post-*), совершенно очевидно.

Впервые представление о некоем водоразделе внутри интеллектуальной культуры, разделяющем более раннюю и более позднюю фазы, было сформулировано в конце 1960-х годов, ставших для Европы чрезвычайно характерным поворотным временем. Закончилось послевоенное восстановление, появились кризисные явления уже мирного времени, и требовался пересмотр уже новой, мирной шкалы ценностей, что вылилось, например, в молодежные бунты в Париже в 1968 году. Молодые в то время французские интеллектуалы, в работах которых впервые появилась интересующая нас терминология, все так или иначе имели отношение к указанным событиям. Масштаб происходивших событий следует хорошо себе представлять, чтобы понимать, что постмодернизм не был случайным явлением.

Термин «*состояние постмодерна*» появился в одноименном тексте Ж.-Ф. Лиотара¹¹ в 1979 году. В его понимании этот термин означал некоторую фазу внутри позднего модернизма, которая обнаружила тенденции к пересмотру норм и целей культурных действий. При этом Лиотар подчеркивал, что это состояние является неотъемлемой частью модернизма. Оно, по его мнению, при всем своем отличии и даже радикальности в отношении к процессам модернизма, представляет собой совершенно аутентичное его проявление. Вот как понимает положение дел Лиотар в его собственном разъяснении на эту тему:

Итак, что же тогда такое постмодерн? Какое место он занимает — или не занимает — в головокружительной работе вопросов, бросаемых правилам изображения и повествования? Он, конечно же, входит в модерн. Все, доставшееся по наследству, пусть даже от вчерашнего дня (*modo, modo*, писал Петроний), должно быть подвергнуто

¹¹ Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.: Институт экспериментальной социологии. СПб.: Алетейя, 1998.

подозрению. Творение может относиться к модерну лишь в том случае, если сначала оно относится к постмодерну. <...> Постмодернизм, понятый подобным образом, — это не конец модернизма, но модернизм в состоянии зарождения, и состояние это постоянно.¹²

Однако точка зрения Ж.-Ф. Лиотара довольно скоро оказалось подвергнутой сомнению. Британский историк архитектуры Ч. Дженкс, ставший одним из крупнейших исследователей и теоретиков постмодернизма, показывает на основании визуального анализа форм архитектуры (что придает его аргументации достоинство, близкое к наглядности), что постмодернизм это не фаза модернизма, а состояние, выходящее за его пределы, фаза становления некоего нового периода культуры. Дженкс указал на то, что Лиотар фактически имел в виду, вводя свой термин, *поздний модернизм* (*late modernism*), тогда как в разных видах деятельности в течение XX века вполне созрела тенденция к выходу из этого периода, и именно признаки этой тенденции стали ассоциироваться с термином «постмодернизм» именно из-за двойного значения префикса *пост-*, который может быть истолкован и как *поздний*, и как *следующий за*. Поскольку признаки тенденции к выходу за пределы модернизма Дженкс основательно интерпретировал как более значительные, то второе значение, которое стало спонтанно, без желания Лиотара, ассоциироваться с введенным им термином, и второе значение *пост-* оказалось придающим истинный смысл всей конструкции, Дженкс предложил во избежание дальнейших разночтений ввести в нее дефис: *пост-модернизм* (*post-modernism* в исходном, непереуведенном оригинале¹³).

¹² Лиотар, Ж. — Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Ad Marginem'93. М., 1994. С. 307–323.

¹³ Анализ данного термина, специальный разбор позиции исходной позиции Лиотара и аргументация Дженкса в пользу коррекции понимания постмодернизма и конструкции адекватного этому явлению термина изложены им в тексте: *Jencks, Ch. Post-Modernism. The New Classicism in Art and Architecture*. NY.: Rizzoli and L.: Academy, 1987. На русский язык переведено только более раннее сочинение Дженкса: *Jencks, Ch. The Language of Post-Modern Architecture*. N.Y.: Rizzoli, 1977, где интересующее нас понятие затрагивается косвенно, хотя графика конструктивных

Очевидно то обстоятельство, что и позиция Ж.-Ф. Лиотара, и позиция Ч. Дженкса имеют свои основания в характерных тенденциях *переходной эпохи*¹⁴ как специфического явления поздней стадии развития культуры всякого исторического периода. Дело в том, что внутри переходной эпохи синхронно, не смешиваясь друг с другом, как это прекрасно показал в своей работе Й. Хейзинга на материале культуры позднего Средневековья, происходят изменения форм жизни и форм мышления в двух тенденциях. Одна из них направлена к исчерпанию существующих форм, другая — к обоснованию новых форм. В своем тексте Й. Хейзинга фиксирует эту фундаментальную характеристику переходного времени очень точно:

Старые формы культуры умирают в то же самое время и на той же почве, где новое находит пищу для роста.¹⁵

Период достижения предела возможностей форм жизни и мышления позднего Средневековья и становления форм жизни и мышления раннего Нового времени аналогичны тем процессам, которые происходят в культуре, начиная с XX века. Мы можем совершенно отчетливо зафиксировать, что в течение прошлого века во всемирной культуре про-явились две отчетливые тенденции. Одна из них состоит в ревизии, анализе, исчерпании ресурсов форм жизни и форм мышления позднего Нового времени, и она со всем основанием может быть названа нами вслед за Ж.-Ф. Лиотаром *постмодернизмом*. Вторая состоит в проектировании, конструировании принципиально иных форм жизни и форм мышления, и ее справедливо вслед за Ч. Дженксом назвать *пост-модернизмом*.

Внутри профильного научного сообщества, исследующего процессы культуры новейшего времени, тенденция к анализу, ревизии,

составляющих основы этого термина уже определена. Что характерно, при переводе текста на русский язык это не было учтено: *Дженкс, Ч.* Язык архитектуры постмодернизма. М.: Стройиздат, 1985.

¹⁴ Термин «переходная эпоха» был введен в научное употребление российским классиком исторической мысли Т.Н. Грановским в связи с анализом того же периода и тех же процессов, которые впоследствии исследовал Й. Хейзинга: *Грановский, Т.Н.* Лекции по истории Средневековья. М.: Наука, 1987.

¹⁵ *Хейзинга, Й.* Осень Средневековья. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2011. С. 17.

перекомпоновке текущих форм мышления и жизни для увеличения потенциала получило название *деконструктивного постмодернизма*; тенденция к конструированию принципиально новых форм мышления и жизни для того, чтобы соответствовать новым вызовам, с которыми столкнулось общество, получило название *конструктивного постмодернизма*. Эти две линии развиваются приблизительно синхронно в течение XX и начала XXI века, в их русле проблемы современного общества получили разные контекстуальные и методологические интерпретации, с ними связаны различные теоретические построения, идеи и персоналии, и в дальнейшем мы будем рассматривать содержание современной философии, следуя двум этим линиям.

Указанное обстоятельство заставляет нас диверсифицировать характерные представления о состоянии постмодерна в культуре текущего периода: это состояние представляет собой множество процессов, характерных для всякой переходной эпохи, которые мы описали выше. Вне всякого сомнения, как деконструктивная, так и конструктивная версии постмодернизма в качестве рефлексивного выражения ситуации постмодерна представляют собой, несмотря на все серьезные и содержательные различия, ту тенденцию, которую мы ранее охарактеризовали как тенденцию к *становлению новых форм жизни и мышления*.

Однако, *во-первых*, мы должны существенно диверсифицировать методологии исследований этих процессов в связи с делением их на деконструктивную и конструктивную разновидности, поскольку специфика происходящих трансформаций, вне всякого сомнения, в высокой степени зависит от рефлексивных матриц, в рамках которых действуют реальные акторы текущей культуры, и, *во-вторых*, мы должны отбросить как исторически необоснованные представления о том, что ситуация постмодерна близка к завершению, поскольку идентификация ее как переходной эпохи заставляет по аналогии предполагать ее историческую длительность в виде периода, измеряемого несколькими столетиями. Таковы некоторые *выводы* которые авторы предлагают из опыта своего горизонтального взгляда на ситуацию

постмодерна как *совокупность процессов*, свойственных переходным эпохам в истории человечества.

Дианова В. М.
Санкт-Петербург

СОЦИАЛЬНЫЕ ДЕТЕРМИНАНТЫ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИК: ЗАРУБЕЖНЫЙ ОПЫТ

Наблюдаемая ныне в мире тенденция ко все большему смещению культур, вызванная рядом факторов, побуждает к осмыслению этих процессов и поиску продуктивных моделей, способствующих их устройству. В одни исторические периоды эта тенденция усиливается, в другие — ослабевает, о чем сполна свидетельствует теоретическая мысль, обращаясь к анализу причин происходящего, аргументируя его закономерность, или же, напротив, выявляя случайные факторы, изменившие состояние стабильности и определенности. В периоды, когда тенденция усиливается и затрагивает большую часть мирового пространства, речь идет о трендах мирового масштаба, которые по-разному проявляют себя в конкретных регионах. Особо указанные процессы проявляются в современных художественных практиках отдельных зарубежных странах.

Ерохина Т. И.
Ярославль

ЭСТЕТИЗАЦИЯ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ¹⁶

Декоративно-прикладное искусство является важнейшей областью художественного творчества. Будучи генетически связанным с народным искусством и народными промыслами, декоративно-прикладное искусство имеет отличительные черты и функции, к которым относятся

¹⁶ Выполнено по гранту Российского научного фонда № 20-68-46013 «Философско-антропологический анализ советского бытия. Предпосылки, динамика, влияние на современность».

ориентация на национальную традицию и вместе с тем — зависимость от историко-культурных и социокультурных условий; профессиональная подготовка художников и следование традициям народных промыслов; влияние моды и заказной характер. Современные исследователи неоднократно отмечали дискуссионность соотношения дефиниций «народные промыслы», «народное искусство», «декоративно-прикладное искусство». В контексте данного исследования народные промыслы будут рассматриваться как базовый компонент развития декоративно-прикладного искусства в советской культуре, поскольку именно в советский период народные промыслы начинают позиционироваться в контексте советской культурной политики как средство идеологии, агитации и пропаганды. Народные промыслы обретают новую жизнь, которая связана не только с развитием фабричного производства, но и с обретением новых сюжетов и образов, отражающих исторические, праздничные и бытовые сюжеты и образы советской эпохи.

На основе анализа музейных экспозиций декоративно-прикладного искусства федоскинской лаковой миниатюры, палехской лаковой миниатюры, павлопосадской платочной фабрики, жостовской фабрики декоративной росписи, вологодского кружева, автор типологизирует советские сюжеты и образы, представленные в произведениях народных промыслов, а также выявляет принципы эстетизации советской эпохи в декоративно-прикладном искусстве.

Так, уровень сюжетов, посвящённых советской эпохе, включает в себя революционные (исторические) сюжеты, героические сюжеты (подвиги), праздничные (ритуальные) сюжеты, бытовые (повседневные) сюжеты, при этом, независимо от конкретных сюжетов, художники представляют идеальный образ жизни советского человека и советской страны. Уровень персонажей представлен достаточно широко и разнообразно, прежде всего культурными героями советской эпохи: вожди революции, герои гражданской войны, выдающиеся деятели науки, культуры, искусства, спорта. При этом уровень персонажей представлен в разных жанрах: портрет, исторические и бытовые сюжеты. Эстетизация уровня персонажей происходит благодаря выработке иконографического канона. Отдельного внимания

заслуживает уровень хронотопа, который, с одной стороны, репрезентирован посредством исторических реалий, с другой стороны, мифологизирован и универсален.

Эстетизация исторической эпохи обнаруживает свои истоки в дореволюционный период, но в советской культуре приобретает особое значение: создание идеального образа советского мира в декоративно-прикладном искусстве посредством языка народных промыслов имеет идеологические и эстетические функции, отражает художественные поиски синтетической культуры, отвечающей пафосу новой культуры, становится основой китчевых явлений в современном декоративно-прикладном искусстве.

Загрядская А. С.
Санкт-Петербург

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ПЕРЕЖИВАНИЕ И РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ БОЛИ В КУЛЬТУРЕ РЕНЕССАНСА

Многие явления современной эстетики и философии культуры берут начало в эпохе Возрождения, когда человек начинает рефлексировать эстетический опыт и себя как творца культуры. Ренессанс сперва уравнивает внешнее и внутреннее, а затем приходит к углубленному пониманию субъективного чувства, определяя сегодняшние стратегии эстетического субъекта. Это справедливо и для страдания как неотчуждаемой характеристики индивидуального чувственного опыта, которая преломляется особым образом в разные эпохи.

С культурфилософской точки зрения страдание представляет собой знаково-смысловое оформление боли как физического сигнала. Культуры боли существенно различаются, а регламентированная допустимость страданий конструируется в согласии с философскими и религиозными константами. Так, с точки зрения античной этики мудрецу соответствовала уравновешенность атараксии, но не жалость, по словам С.С.Аверинцева, «упраздняющая дистанцию между „я“ и „не-я“», поэтому сочувствие существовало в плоскости нежелательной

непроизвольной страсти. Для античных мастеров существенную роль играла эмблематически-сюжетная, а не психологическая составляющая.

Средневековая традиция на протяжении долгого времени избегает реалистичности, однако в русле сопереживания Христу и святым изображения приобретают все большую экспрессию и индивидуализируются. В эпоху Возрождения образы боли, основанные на калокагатийном идеале, постепенно смещаются в сторону дисгармонии, отражающей экзистенциальное содержание. «Ренессансный пантеизм, реабилитация материальности, плоти, чувственности временно уравнивали природу и культуру, но в XVII—XVIII вв. они вновь стали восприниматься как соперники», отмечал М.С.Каган. Культура Ренессанса обращается к чувственности во всех ее проявлениях, однако вместе с апологетикой наслаждения приходит и драматизм субъективного страдания. Новая репрезентация переживаний в модусе имманентного, оформляясь у Джотто, находит выражение в работах «титанов» Высокого Ренессанса.

Возможно сделать вывод, что концепция аффективного переживания боли складывается в то же время, что и представление о значимости индивидуального опыта как такового. Внимание к чувственности применительно в христианской культуре актуализируется на фоне осмысления «страстей». Выработанное в Возрождении представление о боли, которое ложится в основу ментальных мучений субъекта последующих эпох — результат ренессансной переоценки чувственности. Боль оказывается гарантом восприятия и обладания тем, что было названо В.А.Подорогой «я-чувством»: «переживанием психосоматического единства, абсолютно уникальным и неповторимым». Этот негативный аспект репрезентации переживаний, «мимесиса души» (М.Ямпольский), является составляющей принятия человека в его эстетической субъектности.

Закс Л. А.
Екатеринбург

ОТ ИДЕИ ИСКУССТВА КАК ДВОЙНИКА И САМОСОЗНАНИЯ КУЛЬТУРЫ К ИДЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КУЛЬТУРОЦЕНТРИЗМА

В 1996 г. вышла фундаментальная «Философия культуры», не только подробно изложившая философскую теорию культуры М.С.Кагана, но и очертившая отношения культуры и искусства как необходимого компонента последней. С этих позиций М.С. существенно дополняет свой «университетский курс лекций». Теперь и «логическое», и «историческое» рассмотрение искусства «посажено» у М.С. на метасистемную и сущностную для искусства основу культуры. Так в Лекции 18 появляется небольшой 4-й раздел «Функции искусства в его отношении к культуре». М.С.: «культуре, как всякой развивающейся системе, нужны два «механизма», способных обеспечить ее развитие: механизм «сознания», дающий информацию о том, что происходит во вне, в окружающей среде, в мире, и механизм «самосознания», дающий системе информацию о ее внутренних состояниях...». И далее уточняет: «Если функцию сознания культуры выполняет философия..., то функцию самосознания культуры выполняет *искусство*, которое, благодаря образно-синкретической своей природе, способно быть «зеркалом» культуры как целого, в единстве и взаимосвязи всех ее компонентов».

Вывод, при всей своей спорности, важный, относящийся к любой эпохе. Между тем и сам М.С. осознавал вступление человечества в новое качественное состояние. Он осмыслил последнее через, как показала история, локальное, преходящее состояние-понятие «постмодернизма» - на нем споткнулось масштабнейшее мышление М.С. А ведь он сам не раз вспоминал пророчество В.И.Вернадского об эпохе господства *ноосферы*.

На языке современной науки можно и нужно говорить о мирной социокультурной революции — радикальном качественном изменении места человеческого рода в мире, соотношения между природой и культурой. Процесс, который открыт в будущее, в перспективе

бесконечный: растущее доминирование культуры в существовании человечества и человека, превращение культуры из «второй природы» в первую и главную для человека «природу».

И это, кроме всего прочего, меняет соотношение природы и культуры для художественного сознания. На протяжении тысячелетий существования искусства в нем доминировала парадигма подражания природе. Искусство было *природо-, жизнецентричным* по преимуществу, а культура как реальность попадала в орбиту художественной репрезентации вместе с природой и жизнью людей, опосредованное ими. Во второй половине XX - XXI-м в. рождается самобытное и самостоятельное *культуроцентричное* искусство: искусство, обращенное к культуре и поглощенное освоением культуры как особой, самоценной и специфической реальности. «Объем» и роль такого искусства в современной художественной культуре зримо возрастает, что создает новые возможности, но и проблемы и противоречия.

Закураева Е. Д.
Санкт-Петербург

НОВАЯ ТЕОРИЯ АРХИТЕКТУРНОГО ПРОЕКТА

Доклад предлагает к рассмотрению теории из прежде не переведённой на русский язык статьи-предисловия к книге «Теория архитектурного проектирования. От рисунков к эффектам» (2018) А. Армандо и Дж. Дурбиано, написанную М. Феррарисом — итальянским философом и автором теории документальности, которая лежит в основе онтологии социальной реальности. В соответствии с этой теорией документы как письмо обладают социальной релевантностью и ценностью, воплощают существенные и прототипические характеристики любого социального объекта, в том числе и архитектуры, рассматриваемой в данном исследовании.

Философ рассматривает архитектурный проект в его соотношении с интенциональностью и реализацией. Является ли проект

реализованной концепцией архитектора, идеей, которая воплощается в бетоне? Этот вопрос задали себе архитекторы, авторы книги «Теория архитектурного проектирования» А. Армандо и Дж. Дурбиано, и ответ на него оказался отрицательным. Маурицио Феррарис предлагает считать неверным положение о том, что здание, архитектурное произведение — это концепция архитектора, воплощенная в жизнь, что, к удивлению автора, имело место даже в эпоху «смерти автора» (Р. Барт). Результатом такого заблуждения явилась архитектура, которая ограничивается только повествованием, архитектура ангажированная, неаккуратная архитектурная практика. Архитектурное проектирование, предполагает не проектирование-в-себе, не придание осязаемых красок идеям в двух измерениях, а производство эффектов в трехмерном пространстве, о чем и размышляют архитекторы-практики А. Армандо и Дж. Дурбиано в «Теории проекта». М. Феррарис акцентирует внимание на том, что проект идет в своем развитии от рисунка к миру, в связи с чем он имеет неудачу, отклонение, видоизменение и несчастный случай в качестве своей составляющей характеристики. «Мы, цитируя Хайдеггера, “проект, заброшенный в мир”, — в данном случае, проект, брошенный в институциональную, бюрократическую, документальную вселенную, ставшую реальностью нашей повседневности. Основопологающим пунктом в теории М. Феррариса является феномен документальности как общая форма бытования социальной реальности, без которой, по его мнению, нет самого общества, нет интенциональности, а в конечном счете нет проектирования и планирования.

Автор приходит к выводу, что архитектурный проект является продиктованным, предначертанным, то есть интенцией, основанной на документальности, фиксации на бумаге, палимпсестом, предполагающим несколько процессов до и после себя: документ, сюжет, контракт, прогноз, театр — все, что угодно, кроме самого замысла и идеи. Автор исследования также приходит к допущению, что сначала у нас, у субъектов, формируются намерения, которые впоследствии могут быть зафиксированы в документах, как в «Критике способности суждения» И. Канта, но верно и обратное — наша чувственность воспитана через документальную форму (ритуалы, образование) в первую очередь, и только потом то, что мы получили как реципиенты, может быть

превращено в преднамеренность. Таким образом, то, что отличает живой сложносочиненный организм с бесконечностью целей от технического механизма, имеющего конечную, внешнюю цель, было лишь мифом. Архитектурное проектирование же, гораздо больше, чем в голове архитектора, находится в физической и социальной среде, которая его окружает. Проект в большей степени предвосхищает и определяет идею, чем просто представляет себя как транскрипцию разработанных идей. То есть проект «продиктован».

Злотникова Т. С.
Ярославль

ФИЛОСОФСКО-ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ ДИСКУРС НАУЧНОГО ТВОРЧЕСТВА М.С. КАГАНА

Философский дискурс научного творчества М.С. Кагана очевиден, но нелинеен, подчеркнем: его многогранность предстает основанием междисциплинарности. Наряду с культурно-исторической и философско-антропологической (в частности, «Град Петров»), а иногда и философско-психологической (в частности, проблематика деятельности) проблематикой или одними из первых отечественных работ по синергетике (в ее интеграции с культурологией или эстетикой) важнейшим для самого философа и его коллег аспектом его идей можно считать идеи эстетические. Утверждение философско-эстетических оснований, на которых строится изучение как художественных, так и внехудожественных практик, заложено, с нашей точки зрения, в одной из фундаментальных работ Кагана, «Лекциях по марксистско-ленинской эстетике» (позднее и в «Эстетике как философской науке»), ставших альфа и омега эстетических знаний нескольких поколений отечественных гуманитариев. При всех методологических различиях философских трудов Кагана значим его последовательный интерес к живым практикам, к деятельности, которой были посвящены отдельные сочинения, и к феноменам культуры, искусства, бытия.

Именно многогранность философской проблематики, неформально, вне очевидной рядоположенности представлявшей в крупных и небольших работах Кагана методологическую междисциплинарность и эмпирическое разнообразие, стала основанием для осуществления философом искусствоведческого дискурса. Смотревший на искусство как на предмет восхищенного восприятия и сферу изучения, Каган «обрек» искусствоведов на непереносимое обращение к его «Морфологии искусства»; для специалистов этот труд стал образцом системного подхода к общеизвестному и инновационному материалу, для неопитов — логически выстроенным принципом анализа художественного образа. Специфика этого уникального труда Кагана не только поставила советского философа (эстетика) в один ряд с Аристотелем, Гегелем, Белинским как авторами классификационных трудов по проблемам искусства, но явила пробабалистический характер представлений об искусстве, поскольку, как в таблице Менделеева, были обозначены лакуны еще не оформившихся в полной мере видов, родов, жанров и взаимодействий. Каган, кроме того, предложил спокойный и бесспорный подход к проблематике синтеза искусств, что обретает все большую актуальность на протяжении последних 50 лет.

Любивший искусство (слушатель в залах филармонии и оперы, зритель в театральных и кинозалах, посетитель вернисажей, автор «Музыки в мире искусств», статей о живописцах и фотографах), Каган был едва ли не идеальным воплощением фигуры художественного критика, что среди философов мало распространено: заинтересованного, искреннего, настроенного на диалог с художественными произведениями. В силу такой позиции многие современники-творцы, работавшие в сфере искусства, видели в Кагане желанного и достойного собеседника.

Таким образом, философско-искусствоведческий дискурс научного творчества М.С. Кагана, опираясь на давние традиции философии, на любовь к конкретным произведениям искусства и их тонкое понимание, стал убедительным опытом изучения широких или локальных, свободно выбираемых явлений, при этом — несомненным образцом и примером междисциплинарного познания сложных жизненных и художественных феноменов.

Игнатъев Д. Ю.
Санкт-Петербург

ЭСТЕТИКА ТРАНСПАРЕНТНОСТИ В ПРАКТИКАХ ПОВСЕДНЕВНОСТИ МЕГАПОЛИСА

Доклад посвящен новому в отечественной гуманитарной мысли аспекту изучения транспарентности как одного из определяющих концептов современной культуры. Обычно сводимая к проблеме государственных и общественных отношений, тема транспарентности имеет интересные эстетические ракурсы, позволяющие осмыслить феномен тотальной эстетизации, выходя за границы тривиальных рассуждений. Медийная структура современного мегаполиса может быть рассмотрена как очередной этап развития антиномии открытости-закрытости, являющейся концептуальным основанием урбанистической среды. Формированию тотальности медийной сферы мегаполиса предшествовали длительные процессы утверждения идеи транспарентности, обретающей свою реализацию в урбанистическом дизайне. В качестве предшественника актуальных форм эстетической транспарентности в структуре урбанистического ландшафта может быть рассмотрен концепт «стеклянного дома» который в конце XIX — начале XX вв. определил новые параметры визуальной культуры города и обозначил важную антропологическую трансформацию. Сегодня эстетические образы транспарентности многообразны в практиках повседневности жителей мегаполиса как в силу освоения все новых возможностей медиа, так и в силу интенсивного внедрения в урбанистический дизайн физических прозрачных элементов в структурах экстерьера и интерьера, создающих ощущения перманентного экранирования событий по обе стороны стекла. Подобная транспарентная опосредованность создает единство дистанцированности и визуальной вовлеченности в реальность, превращающее обыденный опыт в поток эстетических событий. Привычка к восприятию мира в его медийной репрезентации рифмуется с возрастанием физической прозрачности урбанистической среды, выводящей любую тривиальность

повседневности на уровень несокрытости обыденного как подлинного. Эстетика транспарентности вписана в более широкий контекст освоения в эстетическом опыте новых пространств нейтрального и невыразительного, составляющих важнейший предмет современной эстетической антропологии. Умножение элементов транспарентности в системе повседневных практик жителя мегаполиса может быть объяснено не только стремлением к установлению новых правил социокультурных игр, но и открытием нового потенциала эстетического отношения к миру как «особого режима человечности».

Ищенко Е.Н.
Воронеж

НОВАЯ ПАРАДИГМА НАУК ОБ ИСКУССТВЕ: ИСТОКИ И ОСНОВАНИЯ

Мощным импульсом, способствовавшим возникновению «революционной ситуации» в теории и истории искусства, стал «визуальный поворот». Переосмысление роли визуального в культуре, когнитивном и коммуникативном контекстах, повседневных практиках в конце XX вв. привело к переформатированию междисциплинарных границ. Ключевая идея визуального поворота, связанная с программой преодоления «логоцентрического предубеждения»¹⁷, запустила исследовательские программы, направленные на выявление «логики» бытования визуальных образов в культуре. «Эстетизация повседневности», «разгерметизация» сферы художественного, обусловленные «экранный культурой», потребовали переосмысления традиционных методологических программ и приемов. Кроме того, перемещение предметности визуальных исследований в сферу «неумышленных или непосредственных визуальных образов и опытов»¹⁸ привело к проблематизации соотношения эстетического и

¹⁷ Shulz M. Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005. 163 S.

¹⁸ Mitchell W.J.T. Showing Seeing: a Critique of Visual Culture // Journal of Visual Culture. 2002. Vol. 1. No. 2. P.178.

художественного. На этом фоне все более отчетливо зазвучал мотив конца традиционного искусствознания, стали возникать альтернативные области исследований, к примеру, «наука об образах» (Bildwissenschaft) Х. Белтинга¹⁹.

Наряду с необходимостью ответа на вызовы современной культуры, научная революция в искусствознании была обусловлена плюрализмом эстетических теорий, возникших на границе разрыва сложившихся в эпоху модерна связей между философией и историей искусства. Борьба с нормативизмом в эстетике, побудила искусствознание к переосмыслению собственной истории идей. Так, возродился интерес к исследованиям «мускулистой риторики» и «грамматики жестов» А. Варбурга²⁰, получившим второе рождение в современном контексте. Философские исследования фотографии, кино, «новых медиа», проведенные в различных дискурсивных рамках, инспирируя пролиферацию методологических установок, поставили перед теорией и историей искусства целый ряд фундаментальных проблем. Таким образом, поиски новой парадигмы наук об искусстве, формирующейся на пересечении социокультурного и внутринаучного контекстов, предусматривают диалог как с философскими и междисциплинарными исследованиями, так и с собственной традицией.

Кабанова Л. И.

Петрозаводск

ТЕРАПЕВТИЧЕСКАЯ СИЛА ИСКУССТВА

Мерилом искусства является польза от врачевания душевных аффектов, заметил А. Бадью. В его работе “Малое руководство по инэстетике” звучит мысль о самостоянии искусства, как особой мыслительной области, способной продуцировать смыслы, идеи, истины,

¹⁹ Belting H. Bild-Antropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. — München: Wilhelm Fink Verlag, 2001. 278 S.

²⁰ Forster K.W. Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents // October. 1996. No. 77. P. 5–24; Rampley M. From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art // The Art Bulletin. 1997. No. 1. P. 41-56.

субъектами которых являются произведения. Если искусство способно производить истину, не становясь при этом объектом философии, а произведение искусства обладает субъективной формой существования, трансформирующей реальность, то возникает вопрос о том, какая психическая информация содержится в искусстве, помимо того, что оно может что-то “репрезентировать”.

Леви-Стросс сравнил мифологическую рефлексию с техникой создания бриколажа. Бриколаж или компоновка событий в целостную структуру становится единственной формой организации реальности для первобытного сознания. Подобного рода собирание представляет разумную “корректировку” реальности сознанием. Собирание, соединение частей в целое само по себе обладает терапевтическим эффектом. Традиционно “опыт собирания” философия связывает с процессом мышления.

Как отмечает Г. Бейтсон, художник собирает воедино, в одну целостную картину обстоятельства жизни целого коллектива людей. Тема собирания, как особый мыслительный опыт, инициирует вопрос, на который и сам Бейтсон пытается найти ответ в своих зарисовках об искусстве. “Меня интересует, пишет он, <...> что же имплицитно в стиле, материалах, композиции, ритме, мастерстве и т.д.?”²¹ Мы могли бы ответить в духе упомянутой нами антропологии Леви-Стросса, что имплицитно желание вызвать “нужные” и столь необходимые для выживания партиципации. Подобный ответ на поверхности, он подобен практике считывания текста сообщения без понимания смысла его кода. Бейтсон предлагает весьма оригинальную версию о том, что почти единственной целью любого искусства является поиск благодати: “проблема благодати — это главным образом проблема интеграции; и то, что следует интегрировать, это различные части разума (mind). Особенно это касается тех множественных уровней, один из экстремумов которых мы называем “сознанием”, а противоположный “бессознательным”²².

²¹ Бейтсон Г. Экология разума. Избранные статьи по антропологии, психиатрии и эпистемологии. Избранные статьи по антропологии, психиатрии и эпистемологии / Пер. с англ., Москва : Смысл. 2000. <https://www.litmir.me/br/?b=124273&p=37>

²² Там же.

Капустина Л. Б.
Санкт-Петербург

ОПЫТ МЫСЛИ КАК ТЕРРИТОРИЯ СВОБОДЫ

Моисей Самойлович о себе: «...мне интересен сам мыслительный процесс. До тех пор, пока мысль не материализуется — или в компьютере, или в писании, или в говорении, — это еще не мысль. Размышление, обдумывание — еще небытие. ...А вот сидеть и писать... я получаю удовольствие от того, что пишу». (*М.С. Каган, Е.Г. Соколов. Диалоги. — СПб, 2006. С. 293 — 294*). А мы читаем и наслаждаемся тем, что и как написано, восхищаемся профессиональной харизмой Кагана и гениальностью книг этого мыслителя, посвятившего свою жизнь таким важным областям человеческой деятельности, как культура и искусство.

Мышление первооткрывателей в отечественной науке, нелегкая судьба и служение у онтологии познания и самопонимания. Уникальный опыт проживания собственного бытия в профессии, с необходимостью «достоверного» в своей непреходящей ценности. Идеи Кагана о человеке и красоте, бытии и небытии, совести и долге, деятельной этике существования, — не просто «современны» и «своевременны». Давно получившие статус классических, они на глазах современников продолжают обретать свое бессмертие, и еще не раз возродятся в опыте новых поколений. (*Капустина Л.Б. Культура как ресурс бытия // Гражданская солидарность в реализации культурной политики: взаимодействие власти, общества и бизнеса. — Якутск-Москва, 2015. С. 120 — 124*).

Прочитать то, что написано Каганом о культуре, представляется делом непростым, поскольку это вопрос не столько дефицита времени на чтение, сколько исключительно «личностного ресурса» и уникальной «оптики». Основание ее, с одной стороны, — в цельности биографии Моисея Самойловича, устремленности к идеалам рационального познания, с его настойчивой потребностью понять и осознать мир как целое. Неслучайно Ю.Н. Солонин определит его вклад в отечественную

систему наук о культуре как «исследовательскую программу», а самого автора назовет личностью «гетеанского» типа. (*Солонин Ю. Н. Жизнь как творчество. М.С. Каган: к изданию его трудов* // *М.С. Каган. Избранные труды. Т. I. Проблемы методологии. — СПб., 2006. С. X — XXII*).

Другим важным основанием, благодаря которому Моисей Самойлович осуществляет «сборку» всех своих программных текстов в некое системно-синергетическое единство, — становится способность порождать и удерживать далеко не всегда очевидные смыслы и междисциплинарные связи, в их последовательной концептуальной разработке. Причем в самых различных областях, так или иначе связанных с культурой и искусством, будь то теория культуры, эстетика или аксиология. А также в таких сферах знания, как философия культуры, или в пока еще только опознаваемых контурах философской антропологии (в отношении к культуре и творческим модусам бытия).

Смыслы во всем многообразии их измерений и горизонтов: символическом, антропологическом, ценностном, эстетическом, этическом, экзистенциально-прикладном. И «смысл» (в его целом), понятый как живой и неиссякаемый источник активности («*vita activa*» Х. Арндт). Труднодостижимое, на самом деле, качество и способность человека творить уникальные миры. И тем самым ощущать себя свободным. Мысль М.С. Кагана, — и в этом ее абсолютная ценность, — порождает в понятийной форме то, что действует и проживается в жизни как импульс осознанной свободы и жизнеутверждающей силы бытия.

Кетова Т. В.

Санкт-Петербург

«РЕАЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК» КАК ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

М.С.Каган рассматривал искусство как конкретное человекознание и цель его заключается в познании жизни во всей ее реальной конкретности. Искусство связано с этическим как с реальной уникальностью «я». «ТЫ». «ОН».

Этика переосмысливается в распознавании измерения реального и это проявляется в эстетике. (А.Зупанчич) Вещь занимает место радикальной чуждости, но место интимное, по выражению Ж.Лакана, «экстимное».

М.С.Каган связывает этическое и эстетическое в произведении искусства через свободу выбора .определяющего уникальность личности, способной к ценностному переосмыслению п преобразованием мира и себя. Отрицание «общей» этики (А.Бадью) . рассмотрение ее как некой избыточности, но и как «нехватки в другом» (А.Зупанчич) приводит к пониманию свободы как осознанию чуждости в своем доме.

М.С.Каган говорил о свободе искусства экспериментировать с создаваемыми образами, моделями человека, отмечая при этом, что экспериментировать с живыми людьми «запрещает нравственность». Возможности искусства экспериментально изучать человека были реализованы в XX веке в «не знающих уже никаких границ деформации физического облика человека — так живописцы и скульпторы стали производить хирургические операции на теле своих моделей.» Однако от лозунгов лишения смыслов (дадаизм), через абстракционизм и «обесчеловечивание» искусства,. по мнению М.С.Кагана. во второй половине XX века происходит возвращение к изображению реальности и к человеку как главному герою художественно осмысляемого бытия.

Между тем, в творчестве художников конца XX — начала XXI века тема поиска смыслов разворачивается во все более неопределенном пространстве жизни и смерти и особенно это проявляется во взаимодействии искусства с телесными практиками. Этические и эстетические функции искусства переносятся в сферу биомедицины, где само тело человека становится предметом дизайна.

В XXI веке открываются пути трансформации человека в постчеловека. Человеческое подвергается «тотальной эндоскопии» (П.Слотердайк), скрытое выворачивается. Художники, работающие в жанре «спесимен-арт» (А.Циарас, фон Хагенс, Д.П.Уиткин) осуществляют визуализацию внутреннего пространства человеческого

тела, опираясь на достижения генетики, пренатальной диагностики, используют новые технологии по разъему телесности.

В последние годы артпрактики все более ориентированы на идеалы трансгуманизма, призывающие к виртуальной телесности в компьютерном сетевом пространстве. Обозначается событие спроса на нечеловеческие формы опыта, в том числе на техногенное авторство. Это может свидетельствовать о тупике этико-эстетического дискурса, пытающегося приобщить нечеловеческие сущности к человеческим категориям. (А.Евангели).

В заключение можно привести слова М.С.Кагана: «Человек будет незавершенным в своем развитии существом... или открытой системой и перспективы ее развития непредсказуемы» и все сложнее будет определить онтологический статус реального человека.

Козьякова М. И.
Москва

СИНЕРГЕТИКА КАК НОВЫЙ ТРЕНД В ГУМАНИТАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

Современная информационная эпоха связана с интенсивным развитием принципиально новых информационных технологий. На их основе складывается экранная культура, генерирующая становление и развитие сферы виртуальной реальности. Это искусственно созданное пространство явилось следствием научного прогресса, результатом технологических инноваций. Виртуальная реальность воспринимается в настоящее время как неотъемлемая часть жизни общества, как социокультурная среда, жизненное пространство человека. Новый универсум медиа-коммуникаций наполняет виртуальное пространство фантомами симулякров, модели и знаки виртуального мира обретают собственную жизнь. Это воздействие является в настоящее время одним из центральных моментов в глубоких трансформациях окружающей среды, образа жизни, ментальности нашего современника.

Виртуальная сфера отличается антропным принципом, многообразием трактовок, поляризацией социальных оценок. Она получает все большее распространение в различных областях, в том

числе в искусстве, особенно в кинематографе, в игровой, развлекательной среде. Являясь неотъемлемым атрибутом современной цивилизации, она имеет противоречивый, парадоксальный характер. Возникает проблематика неравновесной среды, характеризующейся спонтанными проявлениями, усложнением структуры, возникновением новых качеств. Область описания и исследования состояний, далеких от равновесия, неустойчивых, нелинейных явлений, взаимодействия разноразличных систем, синергетика, приобретает все большее влияние.

Синергетика переводит акцент от статики к динамике, от субстанциональности к процессуальности, от автономии к когерентности; она делает упор на состояниях становления, перехода, взаимодействия. Практически только это исследовательское направление репрезентативно формулирует верифицируемые подходы к самоорганизации сложных систем, описывает состояния динамических переходов, принципы взаимодействия порядка и хаоса. Именно к анализируемому этим направлением типу открытых диссипативных структур, обладающих большим количеством степеней свободы, относятся объекты исследования гуманитарных наук.

Гуманитарная наука, в поисках подхода к новым, трудным для исследования процессам, вынуждена будет осваивать синергетическую методiku, использовать непривычный инструментарий в процессе выработки инновационных подходов.

Коломиец Г. Г., Парусимова Я. В.

Оренбург

ПЕРЕОСМЫСЛИВАЯ ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ ИСКУССТВА В КУЛЬТУРЕ: ПО СЛЕДАМ М. С. КАГАНА

М. С. Каган в «Эстетике как философской науке» выделил полифункциональность искусства, имея в виду отношение искусства к природе, обществу, культуре, человеку и к самому себе и отметил динамику «сложноорганизованной многоуровневой системы» искусства, предполагающей субординацию конкретных функций. На наш взгляд, он

дает расширенное понимание коммуникативной роли феномена искусства в разных направлениях его полифункциональной системы. Для нас искусство не только полифункциональная система, структурно включающая пять указанных аспектов, оно сущностно функционально в огромной открытой сети функциональных выражений.

Мы видим назначение искусства в культуре, согласно следующим функциям, являющимися ценностным взаимодействием человека с миром: эстетическая, гармонизирующая, коммуникативная преобразующая и др. Мы назовем сверхфункцией ту, которая вопреки рассудочному мышлению способствует разрушению стереотипов мышления, восприятия жизни, не давая ей заостряться в чистой рациональности, которая утверждает «экономического человека». Проблема неопределенности «субординации конкретных функций», на наш взгляд, заключается в неоднозначности самого понятия «искусство». Определить всеобъемлющую дефиницию не удастся, но наше мышление требует поиска ответов на вопрос «как» и «для чего» существует искусство в мире человека. В онтологии искусства сложилось ясное понимание того, что искусство существует исключительно духовно, значит, многофункционально. Наша задача обозначить саму полифункциональную сущность искусства как таковую, несмотря не то, что эстетики выделяют собственно глубинную эстетическую функцию. Так, например, В. В. Бычков, Я. Мукаржовский указывают на главное содержание искусства, каким выступает эстетический опыт, отождествляющийся с идеями прекрасного или возвышенного.

Переосмысливая проблему функциональности искусства, мы выделяем мысль: искусство для нас становится не просто выражением идеи, темы, а ценностью «для чего?», «зачем?», «потому что». Иначе говоря, нас интересует вопрос: не указывают ли сами определения «искусство», трактовки, понятия не на то, что такое есть искусство, а зачем оно существует для человека. Не есть ли сами дефиниции искусства, сложившиеся в эстетике, философской, культурологической мысли, указателями своего бытия как способа быть в мире человека. Мы обнаруживаем исключительно преобладающий феноменологический подход к пониманию искусства в самих дефинициях, что позволяет нам теперь узреть полифункциональную сущность искусства, которая разными гранями высвечивается в культуре. Обратим внимание и на другой

вопрос, как изменяется отношение к коммуникативной функции искусства в культурном движении. Таким образом, идеи М. С. Кагана о полифункциональном бытии искусства в культуре повлияли на понимание нами полифункциональной сущности искусства как такового.

Конанчук С. В.
Санкт-Петербург

СОВРЕМЕННЫЕ СИНЕСТЕТИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ В ЭСТЕТИКЕ И ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ

Среди многочисленных направлений и школ современной эстетики, таких как феноменологическое, герменевтическое, психологическое, когнитивное и многие другие направления, за последнее пятилетие активно развиваются синестетические стратегии и методологии, способствующие изучению глубинных особенностей современной художественной культуры, а также синхронизации научной теории с процессами появления новых художественных практик. Подобная синхронизация теории и практики отражает преодоление в отечественной эстетике кризисных явлений, осознание состояния смены научных парадигм, стремление осмыслить новые горизонты эстетического знания.

Усиление синестетической проблематики в сфере эстетики и теории культуры отражают многочисленные научные конференции, прошедшие за последние три года в ведущих научных и образовательных центрах России и других странах. В Российском институте истории искусств прошла Международная научно-практическая конференция «Искусство звука и света» (СПб., 2018); в Московском государственном психолого-педагогическом университете и Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского состоялся Международный научный симпозиум «Синестезия: межсенсорные аспекты познавательной деятельности в науке и искусстве» (М., 2019); в Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А.Римского-Корсакова состоялись II и III

Международные научные конференции «Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика» (СПб., 2019, 2020), в Академии наук Республики Татарстан и Фонде поддержки аудиовизуального и технологического искусства «Прометей» им. Б.М.Галеева проходила Международная научно-практическая конференция «Галеевские чтения («Прометей — 2020»)» (Казань, 2020), в Венском университете (Австрия) планировалась Международная научная конференция «Музыка и синестезия», но из-за пандемии была осуществлена только публикация научных материалов конференции в виде докладов (Вена, 2020).

В мае 2021 года в Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А.Римского-Корсакова совместно с Голландским институтом в Санкт-Петербурге запланировано проведение IV Международной научной конференции «Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика», посвященной междисциплинарным исследованиям проблемы синтеза искусств и феномена синестезии.

Синестетические стратегии в исследовании художественных текстов основаны на необходимости учитывать в них действие механизма синестезии (от греч. *synaisthesis* — соощущение, сопредставление) или ассоциативных межчувственных связей, объединяющих разные сенсорные модальности, такие как слуховая, зрительная, кинестетическая и другие. Синестетичность — свойство эстетического и художественного сознания, основанное на интеграции в сфере глубинного смыслового пространства звука и цвета, света, ритма, движения. Подобная интеграция отражает многомерное, полимодальное, объемное и динамичное видение воспринимаемых образов, способствуя выявлению их глубинной содержательности.

В современных условиях визуализации и цифровизации художественной культуры синестезия как невербальный феномен может рассматриваться как важный способ сохранения целостности сенсорного опыта.

Кондаков И. В.

Москва

БУДУЩЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ В ПРОГНОЗАХ М.С. КАГАНА

Художественная культура определялась М.С. Каганом как «культурное поле», образующееся вокруг искусства как специфического продукта человеческой деятельности. Структура художественной культуры образуется разделением четырех видов человеческой деятельности: преобразовательная деятельность воплощается в *художественном производстве*; коммуникативная — в *потреблении искусства* публикой; ценностно-ориентационная — реализуется в *художественной критике*; познавательная — в комплексе *наук об искусстве*. Центральным звеном системы художественной культуры является само *искусство*, представляющее собой предмет всех этих видов деятельности. На периферии художественной культуры находятся вторичные элементы художественной культуры — *эстетика*, отвечающая за нормативно-идеологическое программирование художественной деятельности; *творческие союзы*, организующие художественное производство, его интерпретацию и оценку, и *институты хранения художественных ценностей* (библиотеки, музеи и т.п.), выполняющие также функцию организации художественного восприятия.

Существование художественной культуры как относительно автономной и самоуправляющейся системы, по М.С. Кагану, обусловлено циркулирующей специфической, не перекодируемой идейно-эстетической информацией, цель которой — обеспечить *наиболее эффективное воздействие* на людей художественного творчества, которое отвечает «основным интересам данного общественного строя» [1]. Однако в условиях нарастающего общего кризиса культуры на «модернистско-постмодернистской стадии» ее развития, прогнозируемого ученым в его последних статьях, структура художественной культуры, еще недавно стабильная, размывается и

разрушается, а функции ее подсистем утрачивают свою общественную эффективность.

Так, в художественной культуре рубежа XX – XXI вв. М. Каган видел складывающуюся бифуркацию: с одной стороны, процесса «самоликвидации искусства» и его оборачивания «*антинискусством*» как разновидностью игровой деятельности и разрушения эстетического отношения человека к миру в силу «стирания различий между прекрасным и безобразным, между возвышенным и пошлым», а с другой, – стремления сохранить «классическое представление» и об эстетической форме ценностного сознания, и об искусстве как способе художественно-образного освоения человеком мира [2]. Практическая неразрешимость этой дилеммы может быть компенсирована, по мысли М. Кагана, *синергетическим* подходом к художественной культуре. Именно синергетический подход, казалось, позволит человечеству преодолеть ставшую в XX веке столь популярной «теорию локальных цивилизаций», которая отрицает «единство путей развития человечества», а также преодолеть исторически сложившееся противостояние эгоистического индивидуалиста и безличного «массового человека», преодолеть раскол современной культуры на «элитарную» и «поп-культуру» [3].

М.С. Каган видел перспективы трансформации художественной культуры рубежа XX – XXI вв. в обретении человечеством «единой судьбы»; в преодолении культурой раскола; в отвержении всякого эстетического релятивизма и ценностно-смыслового «хаоса», разобщающих людей; в возрождении идейно-эстетической информации, эффективно объединяющей все элементы и институты художественной культуры.

К сожалению, подобное будущее художественной культуры было бы равносильно ее прошлому.

[1] Каган М.С. Человеческая деятельность (Опыт системного анализа). – М.: Политиздат, 1974. С. 217-220.

[2] Каган М.С. О перспективах развития эстетики как философской науки // Серия «Symposium». Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века. Вып. 16. – СПб., 2001. С.4-5.

[3] Каган М.С. Перспективы развития гуманитарных наук в XXI веке // Серия «Symposium». Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Вып. 12. — СПб., 2001. С. 14-15.

Кондаков И. В.
Москва

СОВРЕМЕННАЯ ЭСТЕТИКА: НОВЫЕ ПРОБЛЕМНЫЕ ПОЛЯ

Современная эстетика характеризуется сближением с культурологией и в некоторых конкретных случаях может даже казаться составной частью или разновидностью последней. Это связано прежде всего с тем, что центральное эстетическое понятие — *искусство* — во многом утратило свои исходные очертания и стало условным наименованием продукта художественного творчества; само же художественное творчество стало восприниматься как разновидность человеческой деятельности, связанной с производством новых вещей, текстов, смыслов и идей или с реинтерпретацией и переосмыслением неизменных предметов в новом ценностно-смысловом контексте.

Размывание границ между *текстом искусства* и его *контекстом* связано с фундаментальной проблемой — постмодернистским неразличением эстетического и неэстетического, эстетически ценного и эстетически невзрачного, прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного, трагического и комического и т.п. (М. Каган). Творческое воображение оказалось способным трактовать неэстетическое как «своего рода эстетическое» и наоборот; придавать нейтральным предметам эксклюзивный смысл, подлежащий эстетизации или деэстетизации, а главное, потенциально способный к концептуализации. Результатом подобных трансформаций эстетического стало *концептуальное искусство*, создаваемое средствами мысленных экспериментов или интеллектуальных манипуляций, исключающих миметическое наполнение текстов искусства. Сюда же относятся и

акционизм, концептуализирующий нарочитое или организованное поведение людей как своего рода «театр».

Творческое освоение виртуальной реальности средствами экранной культуры и интернет-технологий сделало проблему эстетического отношения к действительности полностью иллюзорной. Множество интертекстуальных связей, насытивших тексты того или иного искусства, дополнилось интермедиаальностью (О. Ханзен-Лёве) и субмедиаальностью (Б. Гройс), что привело к усилению *смысловой неопределенности* искусства и еще более повысило роль его реципиента, значение его субъективной эрудиции и культурного кругозора, рефлексивной дистанции по отношению к произведению искусства и его идеям.

Дифференциация реципиентов искусства на «массовых» и «элитарных» и стремление ориентировать произведение искусства на универсального (или любого) потребителя вызвало к жизни стратегию «двойного кода» (У. Эко). В этом случае текст искусства создавался как двухслойный: поверхностные структуры были предназначены для «массового» реципиента, а «глубинные структуры» — на «элитарного». Такой же двухслойностью обладают, в своем большинстве, тексты медиакультуры, наружный слой которых, как правило, демонстрирует причастность к массмедиа, а внутренний — представляет собой «вербальный подтекст» к медиатексту — визуальному или аудиальному, порожденный в русле традиций литературоцентризма.

В рамках стратегии «двойного кода» трансформируются и роли субъектов современной культуры, сочетающих функции слушателя и зрителя («звукозритель» С. Эйзенштейна), зрителя и читателя («зритель») или слушателя и читателя («слушатель»). В подобной трансформации реципиента проявляется расширение восприятия многомерного искусства одновременно несколькими органами чувств и мыслью, что вполне соответствует различным моделям синтеза искусств в контексте современной медиакультуры.

Кондратьев Е. А.

Москва

ОПОСРЕДОВАНИЕ В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ОПЫТЕ: ПОСТФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Представленные тезисы посвящены анализу опосредованного эстетического опыта в постфеноменологии. Исследование «Экспериментальная феноменология» (2012) одного из представителей этого подхода, Д. Айди, связано с изучением роли технических посредников (например, музыкальных инструментов, оптических устройств и т.д.) в реализации феноменологической установки и в формировании условий для эстетического эксперимента и импровизации.

Анализ отношения субъекта и технологического посредника эстетического опыта проводится Д. Айди на основе базового для феноменологии принципа редукции естественной установки. Д. Айди развивает идею М. Мерло-Понти о целостности рецептивного опыта и утверждает, что не только интегральная творческая деятельность, но и конкретный художественный прием может быть источником эстетического переживания, если рассматривать его не в натуралистическом, но в феноменологическом ключе. Так, если оценивать линейную перспективу как оптимальную технологию репрезентации пространства, то вариативность, присущая зрению, будет исключена. С феноменологической же точки зрения линейная перспектива значима благодаря тому, что позволяет расширять визуальный опыт, придавать связность предметности. Согласно Д. Айди, любой исторически сформировавшийся посредник перцептивного опыта стоит рассматривать как источник увеличения вариативности в восприятии, а не как исключительный инвариант его реализации. Особенности восприятия амбивалентных геометрических фигур (например, куба Неккера) демонстрируют, что интенциональный образ пространства не обусловлен дистанцией. Бимодальные образы (например, рука, рисующая руку, — рис. М. Эшера), зеркальные отражения (например, автопортрет-отражение в стеклянной сфере —

рис. М. Эшера) демонстрируют парадоксальную интенциональность зрительного опыта.

Технологии, обеспечивающие восприятие, амбивалентны: они могут ограничивать его или, напротив, успешно реализовывать возможности воображения. С точки зрения Д. Айди, важно проследить, как многообразные технические посредники в искусстве не сковывают, а расширяют эстетический опыт благодаря антиципирующей работе сознания. Феноменологическая интерпретация технического средства вполне возможна, если оно трактуется не в узко функциональном смысле, если назначение посредника не детерминировано.

Для характеристики типа взаимодействия человека с технологическим посредником Д. Айди использует термин «мультистабильность». Основой импровизации и экспериментирования является поиск мультистабильного состояния художественного инструмента. Перспективно исследовать конкретные исторические модификации, которые претерпели в ходе своей эволюции многие базовые посредники человеческого восприятия. Так, потребность в вариативности привела к трансформации простейшего монохорда в сложные струнные инструменты и, возможно, к появлению терменвокса, метод исполнения на котором парадоксально напоминает струнный. Экзистенциальная амбивалентность технологий состоит в том, что они одновременно и расширяют эстетический опыт человека и сталкивают его с неизвестным.

Литература

1. Ihde D. *Experimental Phenomenology. Multistabilities*. State University of New York, 2012

Конев В. А.
Самара

РАЗМЫШЛЕНИЯ О СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ СИТУАЦИИ ПОСЛЕ ОЧЕРЕДНОГО ЧТЕНИЯ «ВВЕДЕНИЯ В ИСТОРИЮ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ» М. С. КАГАНА

1. Два события знаково обрамляют культурные процессы, которые вызваны сдвигом аксиологических плит европейской культуры.

Это экспозиция «Черного квадрата» К. Малевича 1 января 1916 года и презентация первого *iPhon'a* С. Джобсом 9 января 2007 года. Оба события указывают на кардинальное изменение статуса конкретного индивида в пространстве культуры. И «Черный квадрат», и его физическая реинкарнация пусть и в несколько измененной геометрической форме, вызывают к человеку: «Ты где? Что Ты можешь сказать?». Если в культуре Просвещения индивида просвещали и увещевали, то теперь он обретал свой собственный голос. Сдвиги в культуре свидетельствуют о качественных, революционных изменениях в культуре.

2. Проводя детальный анализ перехода от культуры Средневековья к культуре Нового времени, М.С. Каган говорит о «трех разных путях перехода от одного исторического типа к другому», при этом каждый из этих путей был *культурной революцией*. М.С. прослеживает, как на каждой ступени формирования культуры Нового времени развивался и укреплялся новый идеал культуры персоналистского типа. Рассматривая проведенную М.С. реконструкцию истории мировой культуры, можно сделать вывод, что смена исторических типов культур происходит в результате качественного изменения культурных доминант — системообразующих ценностей и идеалов культуры. Тогда структура культурной революции как процесса смены исторических типов культуры может быть представлена как последовательность трёх шагов:

- Зарождение/обоснование новой Идеи, отличной от господствующей культурной Доминанты;
- Критика/ниспровержение/ревизия прежней Доминанты культуры;
- Утверждение новой Идеи как Доминанты новой культуры.

3. Структура культурной революции, утвердившая культуру Нового времени, исходя из концепции М.С. Кагана, может быть представлена так:

- Этап Возрождения — формирование нового культурного идеала человека, ориентированного на «креативное основание его деятельного существования».

- Этап Реформации — ревизия прежнего религиозного представления о смысле и основаниях деятельности человека. Важно, что эта ревизия происходит внутри самой религиозной практики, тем самым происходит «демистификация христианства», религии в целом.

- Этап Просвещение — утверждение идеалов «культуры светской, персоналистской и рационалистической». Истина и Польза становятся определяющими ценностями культуры, а наука и образование системообразующими культурными деятельностями.

4. Ценностные сдвиги в культуре XX — революция в науке, революция в искусстве, сексуальная революция, технологические революции, социально-политические потрясения и т. д. — свидетельствуют о кардинальных, революционных изменениях исторического типа культуры (культуры *modernity*).

5. Этапы революционного становления культуры «нового модерна»:

- Этап становления нового культурного идеала (аналог «Возрождения») — философия Ницше (идея сверхчеловека), авангард в искусстве (свобода и творчество);

- Этап ревизии доминирующей идеи культуры Просвещения (аналог «Реформации») — внутри самой науки происходит изменение представления об Истине (нет единой и единственной для всех Истины);

- Этап утверждения новой культурной Доминанты (аналог «Просвещения») — какая культурная сила возьмёт на себя ответственность за утверждения идеала свободного (своевольного = «бери от жизни всё!») действия? Этот вопрос — открыт. В эпоху Просвещения такими силами была наука (свобода — действие согласно *познанной* необходимости) и система образование (*maturitas*, «уровень образованности»).

Коськов М. А.
Санкт-Петербург

МЕТОДИЧЕСКИЕ ЗАВЕТЫ УЧИТЕЛЯ

Постановка вопроса — в теории включает необходимые компоненты:

Объект (в нашем случае культура),

Предмет — цель рассмотрения,

Метод — система принципов,

Язык — совокупность понятий,

Продукт — результаты исследования,

Выходы в практику.

Системный подход — его принципы:

Движение от целого,

Иерархичность систем,

Соблюдение уровня рассмотрения объекта,

Необходимость и достаточность состава компонентов,

Учет различных плоскостей рассмотрения: функциональной, структурной, исторической.

Теория деятельности — структура функций деятельности, взаимодействие основных функций.

Язык как орудие исследования — необходимость однозначности научных понятий.

Опыт реализации заветов М.С. Кагана — перечень опубликованных работ.

Круглова Т. А.
Екатеринбург

ПРОБЛЕМА «ИСТОРИЙ ИСКУССТВА» В РАКУРСЕ СМЕНЫ ТЕМПОРАЛЬНЫХ РЕЖИМОВ В КУЛЬТУРЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Истории искусства, являясь частью общеисторических конструкций, тесно связаны с доминирующими в культурах тех или иных периодов представлениями о времени, развитии, истории и ее смысле. При этом несомненно, что история искусства — особенный вариант этих представлений, опирающийся на философско-эстетические концепции своего времени. И если принципы организации исторического знания в разные эпохи изучены достаточно широко и подробно, то истории искусства в таком ракурсе почти не рассматривались. За основу нашего анализа связей между трансформациями представлений об историческом времени и нарративами истории искусства взят концепт «темпоральный режим Модерна», предложенный А. Ассман («Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна» Москва; 2017). Период, выбранный нами для анализа, интересен тем, что в первой трети XX века общество и культура вошли в новую фазу развития, что выразилось в том, что возникли несколько разных, находящихся в контр-отношениях, темпоральных режимов, сформированных в недрах общества модерна. Одновременно существовали разные версии времени: прогрессистское либеральное (линейное) время, утопическое время (телеологическое, осуществляющее себя прыжками через время), постутопическое время (все модусы времени, прошлое, настоящее и будущее, сливаются в новом хронотопе). Наша задача заключается в том, чтобы выделить варианты историй искусства, написанных в этот период или существующих в виде проектов для обсуждения, определить набор критериев, согласно которым отбираются произведения искусства из прошлого и настоящего в эти истории, и как влияет на это темпоральный режим, положенный в основу историко-художественного нарратива. Особое внимание уделяется проблемам и парадоксам темпоральных режимов модерна, не позволяющим создать единую

историю искусства со сквозными принципами отбора материала и его интерпретации. В основе классической истории искусства лежат основополагающие принципы модерна: историзм, прогресс, критерий новизны (возникновение того, чего не было ранее). В философии художественного модернизма эти принципы сохраняются, но новизна трактуется чисто формально. В вариантах темпоральных режимов (классическом и модернистском) история искусства предстает только в одном виде — как история шедевров, отобранных по критерию абсолютной новизны, и авторов, отобранных по критерию оригинальности. Оба критерия полностью в ведении специалистов автономного мира искусства. Когда на арене культуры появляется авангард, он выдвигает отказ от истории искусства как таковой (футуризм). Из всех версий истории искусства (примерно до 1918 г.) выпадают адресат и заказчик. Радикальная перестройка всего поля художественной культуры после Первой мировой войны (формирование тоталитарных обществ, культурные революции, ориентация искусства на социальный заказ, активное доминирование массовой культуры, распространение средств технического репродуцирования произведений искусства) задали новые дискурсы историй искусства.

Круглова Ю. А.
Санкт-Петербург

ИДЕЯ КОСМОПОЛИТИЗМА КАК МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ ПРИЁМ В ТРАКТОВКЕ У.БЕКА

Работы немецкого исследователя Ульриха Бека сосредоточены на темах, связанных с различными феноменами современного общества, внутри которого он пытается построить концепцию космополитизма. Бек рассуждает о космополитизме как состоянии современного глобального мира: космополитизация означает внутреннюю глобализацию, развивающуюся изнутри национальных обществ. Она в значительной мере трансформирует повседневное сознание и идентичность. Трактующий таким образом космополитизм должен стать

синтезом различных новых подходов к общественным и гуманитарным наукам. Иными словами, должна появиться новая культура отношений, что отразится и на множестве идентичностей. Космополитизм стал бы олицетворять мир и гармонию между народами, основанные на взаимопонимании, терпимости и взаимозависимости. Бек обосновывает идею космополитизма в качестве методологического приема, который помогает преодолеть методологический национализм. Понятие «национальное» подвергается у него изменению и переосмыслению. В этой связи методологический национализм связывает он с влиянием воображаемого прошлого на будущее нации, в то время как методологический космополитизм связан с влиянием на настоящее глобального общего будущего — воображаемого будущего. В этом отношении важно понять связь, установленную Бекем между космополитизмом мира и «национальным» воображением как основой для взаимопонимания культур.

Крутикова Д. Д.
Санкт-Петербург

АНАЛИЗ КУЛЬТУРЫ ПОСТМОДЕРНА В РАБОТАХ ПИТЕРА КОЗЛОВСКОГО

Петер Козловский — один из представителей немецкой философской и культурологической мысли. В работах «Культура постмодерна» и «Современный постмодерн» указанное явление получает грамотное и самобытное рассмотрение. По Козловскому постсовременная культура характеризуется плюралистичностью и контекстуальностью. Анализ воззрений П.Козловского позволяет выявить то общее, что присуще другим теоретикам постмодерна, и собственно его своеобразное видение и трактовки этого феномена. Козловский считает, что эпоха постмодерна обнаруживает признаки смены парадигмы: господство технико-экономических теорий и решений сменяется преобладанием решений, ориентированных на контекст и обусловленных культурой. И хотя современную культуру формируют по большей части достижения техники и науки, искусство и философия не теряют своей актуальности — потребность в эстетическом у людей

сохраняется. Для Козловского постмодерное состояние — это, в первую очередь, эпоха, которая отличается от модерна тем, что опровергает идею философии истории о завершении истории. Единый «великий миф» заменяется плюрализмом. Постмодерн как бы преодолевает модернистский прогрессизм, восстанавливает, кроме того, исторический характер религии, культуры и т.п., становится «теорией исторически развивающейся всеобщей действительности».

Кузнецова Т. В.

Москва

ЕЩЁ РАЗ О ТОМ, ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО

В одной из своих статей, написанных уже на склоне жизни, М.С. Каган писал о негативной тенденции самоликвидации искусства и о роли эстетики в теоретическом осмыслении тех средства и путей, которые позволяют избежать этой самоликвидации. В этой связи он особо подчеркивал необходимость сохранить классическое представление об эстетической форме ценностного сознания, и об искусстве как способе художественно-образного освоения человеком мира. Нам представляется, что в этой связи следует заново обратиться к анализу самого концепта «искусство», который не только в обычной разговорной речи, но и в искусствоведческих и эстетических исследованиях употребляется без необходимой рефлексии, как нечто «само собой понятное». В результате понятие «искусство» становится неоправданно многозначным и применяется к самым различным явлениям, между которыми не так уж много общего. Почти как в античности, когда искусство — технэ могло означать и поэзию, и музыку, и искусство боя в тяжелом вооружении.

Слово «Искусство» может быть охарактеризовано как интуитивным «сплавом» целого ряда нескольких дифференциальных признаков, каждый из которых сам по себе мог бы быть смысловым стержнем особого понятия. Отвлекаясь от деталей, Попробуем уяснить себе, какие именно элементарные смысловые компоненты существенны

для оперирования выражением «искусство» на уровне нашего непосредственного чувства языка. Иными словами, что именно интуитивно мыслится в качестве атрибутов объектов, собирательно обозначаемых словом «искусство»?

Мы вовсе не призываем к возрождению спекулятивно-нормативной эстетики, которая подменяла анализ реальных процессов художественного творчества указанием на то, «каким должно быть искусство в соответствии со своим понятием».

Данную операцию следует рассматривать в широком контексте развития познавательного процесса. И в этом плане введение логических экспликатов должно пониматься как определенная ступень в познании, как фиксация прошлого опыта исследования, накопленного нами знания о предмете — как раз в том смысле, который имел в виду Моисей Самойлович Каган в приведенной выше выдержке из его статьи. В этой связи следует указать на то, что необходимо различать понятие (скажем, понятие искусства) как логический исходный пункт теории и исследования и понятие как их конечный пункт, как то конкретное представление объекта во всем многообразии его определений, которое является целью научного познания. Целостная теория — это специфическая, развернутая форма понятия, которое, в свою очередь, может быть логически «сжато» в некоторую дефиницию и положено в основу нового исследования в качестве его исходного пункта.

На наш взгляд, адекватно описать специфику искусства можно лишь в рамках иерархически организованной, структурно сложной концептуальной системы.

Куимова В. М.

Ярославль

«НОМО CREATOR»: МОДЕЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОСВОЕНИЯ МИРА

*«Homo agens оказывается и Homo creator — существом
творящим, ибо ни одно состояние среды не способно его
удовлетворить».*

М.С. Каган

Проблема личности является центральной в аспекте исследований, так или иначе связанных с культурой, поскольку именно человек — исходный пункт ее формирования. Этот факт объясняется как на онтологическом уровне (структура культуры представляет собой субъект деятельности и ее результат), так и на историческом уровне (развитие человечества как результат когнитивной революции).

Очевидно, что понятие «художественное сознание», тесно связанное с личностью как движущей силой культуры, нуждается в осмыслении в рамках междисциплинарного подхода: предмет находится на стыке философии, искусствоведения, психологии и культурологии. Значение феномена искусства и его влияния на жизнь социума обозначено и доказано в работах Аристотеля, И. Канта, Ф. Шиллера И. Фихте, Г. Гегеля, отечественных мыслителей — М.М. Бахтина, В.С. Библера, И.А. Ильина, Л.Н. Столовича. Как отмечает Л.А. Закс, конечной целью раздумий о художественном для человека всегда является самоопределение, осознанная ориентация по отношению к искусству, осознание, постижение и интерпретация двух мирозданий — природно-социокультурного и художественного.

Логично, что М.С. Каган осмысляет человека как творца культуры. Он отмечает, что культура делает реальным то, что в человеке является потенциальным состоянием. Искусство выступает как полифункциональная система, а творческий процесс сопоставим с биологическим процессом рождения ребенка, поскольку реализация замысла и создание текста зависит от субъективных факторов —

«внутренних, психологических, интимно-духовных». Сами культурные нужды являются внегенетическими, поскольку формируются в процессе эволюции. Они выстраиваются на потребностях человека одновременно в знаниях и ценностях. Другой важный локус — проблема экзистенциальной изоляции. Человек, будучи существом социальным, нуждается в себе подобных как соучастников духовных действий.

В рамках данного доклада нами будет рассмотрена концепция художественно-творческой деятельности М.С. Кагана, где ключевыми психологическими аспектами являются следующие структуры психики: фантазия, любовь, вера, интуиция, эстетический и художественный вкус.

Лапшина В. С.
Нижний Новгород

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ КОНТЕКСТ СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ УРБАНИЗМА

Урбанизм — это социокультурные последствия жизни в городской среде: изменение системы ценностей, привычек, обычаев, моделей поведения человека. Урбанизм как предмет междисциплинарных исследований привлекает внимание исследователей различных научных направлений и областей.

Зачастую понятие *урбанизм* используется как синоним градостроительства в целом. Поэтому для архитекторов и инженеров интерес представляет планирование, проектирование и организация городского пространства. Актуальной представляется концепция «разумного урбанизма», опирающаяся на такие принципы как: баланс с природой, баланс с традициями, соответствующая технология, дружелюбность, человеческий масштаб, система возможностей и другие.

Социологи, используя сочетание теоретических и эмпирических методов исследования города, делают акцент на быстром росте и неоднородности городского населения, социальной поляризации

(расслоение на богатых и бедных), изучении закономерностей функционирования общества.

Психологи делают акцент на вопросе влияния города (к примеру, архитектуры города, городского ландшафта) на самочувствие человека. Как влияют на человека цвета, присутствующие в городском пространстве, расположение и сочетание архитектурных объектов, ритм города, интерьер и экстерьер здания.

Культурологов привлекает символический мир, которым обладает город, его визуальные образы, архитектура. Архитектура представляет собой своеобразную художественно-эстетическую формулу города. Именно архитектура прямо или косвенно выражает мировоззренческие взгляды эпохи, приоритетные ценности культуры, в которой развивается город.

С позиции *философов* можно интерпретировать город как: онтологическую идею, культурную форму, совокупность событий в жизни. *Философия* отражает все аспекты человеческой жизни, рассматривает урбанизм в оптике социальной философии, морально-этическом и эстетическом аспектах. Эстетическая сторона результатов урбанистических процессов представляется сегодня крайне актуальной. Во-первых, потому что в современных городах становится значимым фактором развития урбанистический активизм, когда любой горожанин оказывается вовлечённым (через социальные сети и мессенджеры) в городские исследования, процессы преобразования городского пространства, вопросы благоустройства. «Хипстерский» или «самодельный» урбанизм имеет свой положительный и отрицательный потенциал, ко второму можно отнести возможные безвкусицу, нелепые сочетания старого и нового в городской среде. Во-вторых, результаты урбанистических процессов (психические расстройства, одиночество человека в большом городе, отчужденность и прочие) провоцируют и стимулируют возникновение новых законов, по которым должна осуществляться эстетизация городской среды для более комфортной физической, психической, духовной жизни человека. Таким образом, междисциплинарный контекст социально-философской проблематики урбанизма позволит ответить на вопросы: «Как эстетика помогает

современному человеку?», «Как горожанину стать счастливым в городе?».

Летина Н. Н.
Ярославль

ЮБИЛЕЙНЫЕ ГОРИЗОНТЫ МЕДИЙНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ: М.ГОРЬКИЙ И Н.НЕКРАСОВ

В 2018 г. Максиму Горькому — 150 лет, в 2021 г. Н.А. Некрасову — 200 лет, эти юбилейные даты, несомненно, должна быть отмечены силами заинтересованной общественности и организаций, а также персональных интенций в социокультурной деятельности и медийном пространстве.

Для выявления юбилейной актуализации медийного присутствия творца — писателя Максима Горького в Рунете было изучено актуальное состояние памяти о нем, а также форм и смыслов его присутствия в русскоязычном контенте репрезентативной социальной сети facebook за пределами российского столичного пространства.

В течение полугода (с сентября 2017 г. до начала июня 2018 г.) в преддверии 150-летнего юбилея со дня рождения Максима Горького был осуществлен мониторинг доступного контента социальной сети facebook с провинциальной локацией на предмет бытия в нем Максима Горького посредством поискового запроса по ключевым словам («Максим Горький», «максим горький», «максимгорький») и последующего контент-анализа полученных результатов.

В продолжении и развитии разработанного исследовательского алгоритма, для выявления появления первых медийных следов будущего 200-летнего юбилея Николая Алексеевича Некрасова в период с ноября 2019 г. по март 2020 г. был осуществлен перманентный мониторинг доступного контента Рунета на предмет присутствия в нем как собственно персоны известного писателя, поэта, модератора литературного пространства Н.А.Некрасова, так и связанной юбилейной темы. Основным инструментом (помимо наблюдения за новостным фоном) был избран поиск по ключевым словам через две лидирующие

поисковые системы Яндекс и google в силу его максимальной близости популярному алгоритму взаимодействия массовой аудитории с контентом Internet.

Результаты произведенных нами исследований контента Рунета в связи с изучением медийной ойкумены Максима Горького (2018 г.) и Н.А. Некрасова (2020 г.) свидетельствует о статусе их присутствия в актуальном сознании массовой русскоязычной аудитории пользователей Internet, состоянии культурной памяти о них в контексте юбилейных событий, а также форм и смыслов присутствия в русскоязычном контенте репрезентативной социальной сети (facebook применительно к Максиму Горькому) и в целом Рунета (применительно к Н.А. Некрасову).

Определено, что Максим Горький существует в провинциальной ойкумене facebook с локациями в Астане, Ижевске, Краснодаре, Нижнем Новгороде, Перми, Самаре, Хасавюрте, Ярославле в синергическом хаосе несогласованных форм (хэштег, персональный профиль, фото, видео, публикация, группа, игра) и разрозненных смыслов (человек, persona, genius loci, продукт, проект, цитата, предмет научной конференции и исторической памяти).

Релевантные медийные места некрасовской ойкумены Рунета — энциклопедические ресурсы, сетевые библиотеки, ресурсы культурной, исторической, литературной направленности, официальные сайты организаций, связанных с персоной поэта. Географические локусы некрасовской ойкумены Рунета включают Санкт-Петербург, Ярославскую область (Ярославль, Карабиха, Грешнёво, Аббакумцево, Некрасовское, Красный Профинтерн, Вятское), Новгородскую область (усадьба в Чудовской Луке»), Костромскую область, Верхнюю Волгу, Волгу, «Некрасовскую Русь». Юбилейный дискурс исторической памяти о Н.А. Некрасове на самом раннем этапе реализуют Москва, Ярославль, Санкт-Петербург, Великий Новгород, Воронеж, Саха.

Таким образом, установлено, что значимым форматом актуализации субъекта искусства в современной культуре является создание медийной ойкумены знаковых персон — творцов, признанных классиками. Выявлена и актуализация медийного формата бытия творца

в связи с юбилейными датами. Полагаем, что разработанный и апробированный алгоритм исследования нового — медийного, — горизонта встречи искусства и культуры в современном дигитализирующемся мире показал свою методологическую эффективность.

Лисовец И. М.
Екатеринбург

ЭСТЕТОСФЕРА КУЛЬТУРЫ В ФИЛОСОФИИ КУЛЬТУРЫ И ЭСТЕТИКЕ М.С. КАГАНА

Особое место в философском наследии М.С. Кагана занимают междисциплинарные исследования, определяющие развитие философии культуры и эстетики — главных наук, которыми занимался М.С. Каган на рубеже прошлого и нынешнего веков. Культурологическая методология в исследованиях эстетического и искусства, и соответственно анализ культурно-исторических трансформаций эстетического и искусства определяют изменения науки эстетики в настоящее время.

Концепт эстетосферы культуры М.С. Кагана представляет парадигмальный сдвиг такого рода. Понятие «эстетосфера культуры» в контексте анализа перспектив философии эстетического и культуры точно выражает ментальное и практическое расширение предмета этих наук.

В начале третьего тысячелетия, рассматривая перспективы развития эстетики как философской науки в условиях состояния бифуркации, в котором оказалась культура на рубеже тысячелетий и, выделяя «эстетосферу культуры» в качестве нового предмета эстетики, М.С. Каган определил необходимость исследовать новые и перспективные диалогические структуры, которые формируются в современном эстетическом сознании и художественном творчестве, заявляя об этом на конференциях, в учебных и научных изданиях.

Радикальная эстетизация мира культуры, осуществленная художественным авангардом в начале прошлого века, была вызвана и соответствовала столь же радикальным социальным преобразованиям. К

рубежу второго и третьего тысячелетий подобное переформатирование культуры возобновилось, но не закончилось, и продолжает разворачиваться во втором десятилетии XXI века во всех культурных сферах, оставляя исследования эстетосферы культуры в числе актуальных.

Для эстетики М.С. Кагана анализ эстетосферы культуры дал возможность рассмотреть мир, в котором живет современный человек как сферу эстетических ценностей и диалогических отношений, определяющих актуальную гуманитарную составляющую культуры.

Таким образом эстетика сегодня расширяет свою методологию активно выраженным взаимодействием с теоретической, исторической и практической культурологией. Произошедшее уже в третьем тысячелетии значительное расширение предмета науки в сторону практической эстетики столь же оправдано и объяснимо, учитывая не просто развитие эстетосферы культуры, но появление «другого» искусства, выходящего за пределы художественной реальности в повседневность и возникновение художественных феноменов, именуемых арт-практиками.

Занимающие значительное место в современной культурологии урбанистические исследования привели к необходимости анализа урбанистического искусства и выделении городской среды как особой эстетосферы.

Лобанова Ю.В.,
Санкт-Петербург

ВКЛАД М. С. КАГАНА В РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

М. С. Каган внес большой вклад в развитие разных областей гуманитарного знания, но, пожалуй, наиболее существенны его заслуги перед культурологией — наукой, к становлению которой он имел непосредственное отношение. Он был одним из тех, кто обозначил предмет культурологии, выведя его из-под «юрисдикции» истории и

философии. При всей грандиозности этот предмет — определение культуры — в кагановской версии выглядит вполне логичным, внятным. Та же определенность присуща рассуждениям М.С. Кагана о других гуманитарных науках, но возникает ощущение, что, выстраивая границы между философией, эстетикой, искусствоведением и другими гуманитарными областями, он прежде всего проявлял заботу именно о культурологии, границы и статус которой еще нуждались в конкретизации. В разных работах Каган отчетливее, чем кто-либо другой проговорил, где заканчивается искусствоведение и музыковедение и начинаются культурология изобразительного искусства и культурология музыки («Се человек... Жизнь, смерть и бессмертие в "волшебном зеркале" изобразительного искусства», «Музыка в мире искусств»), где философское и эстетическое трансформируется в культурологическое.

Не меньшую роль труды М.С. Кагана сыграли для формирования культурологической методологии — этой важнейшей составляющей, по наличию/ отсутствию которой можно судить о степени оформленности той или иной науки. Вопросам методологии был посвящен первый том собрания сочинений Моисея Самойловича, успевший увидеть свет при жизни автора; с обозначения базовых методологических установок начинаются главные работы культурологической направленности, автором или/и идейным вдохновителем которых был Каган. В его внимании к методологической составляющей не было ничего формального, декларативного. Проговорив в очередной раз принцип действия системного (позднее — системно-синергетического) подхода, он на протяжении всего дальнейшего повествования демонстрировал его состоятельность — в соответствии с этой логикой выстроены и «Художественная культура в докапиталистических формациях», и «Художественная культура в капиталистическом обществе», и двухтомное «Введение в историю мировой культуры», и «Град Петров в истории русской культуры». Еще один метод, последовательно и убедительно примененный М.С. Каганом в перечисленных исследованиях, — историко-типологический. Данный метод, неразрывно связанный с системно-синергетическим подходом и позволяющий гармонично — на «срединном» уровне — соединять общее и единичное, во многом благодаря деятельности

Кагана стал ассоциироваться именно с культурологическим видением исторических процессов. Как известно, тип — в значительной степени абстракция, модель, однако она позволяет выявить в культуре нечто существенное, касающееся взаимосвязей, тенденций, закономерностей.

Приверженность М.С. Кагана названным методологическим принципам придавала его работам концептуальность. В то же время из уст коллег Моисея Самойловича время от времени на разных конференциях звучали упреки в излишнем схематизме, с которыми, на наш взгляд, невозможно согласиться. Скорее, можно допустить, что многочисленные последователи выдающегося ученого склонны схематизировать, упрощать многие его положения, не видеть нюансов, к которым сам исследователь относился предельно внимательно. Работы М.С. Кагана можно назвать гармоничными по сбалансированности обобщений и подкрепляющих их примеров. В своих рассуждениях он не был поверхностно-абстрактен, как никогда не впадал и в другую крайность — излишнюю дробность, описательность. Нередко какая-нибудь кагановская мысль, отпечатавшаяся в сознании в «уплощенном» варианте, при повторном приближении оказывается гораздо более глубокой, неоднозначной, объемной. Поэтому так важно к текстам М.С.Кагана возвращаться вновь и вновь, открывая в них новые смыслы.

Лютаева М. С.
Владимир

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА НИКЛАСА ЛУМАНА И ПЕРСПЕКТИВЫ ЕЕ ПРИМЕНЕНИЯ (НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА КОМИКСОВ КАК ВИДА ИСКУССТВА)²³

Никлас Луман (Niklas Luhmann, 1927-1998) является одним из крупнейших социальных теоретиков послевоенного периода. С 1984 года с момента выхода работы “Социальные системы. Очерк общей теории” он разрабатывает теорию описания общества как аутопойетической системы коммуникаций. В теории Лумана искусство представлено как одна из обособившихся автономных подсистем социума, оперирующая уникальным системным кодом, генерирующая собственные элементы, структуры, функцию, обладающая специфическими особенностями коммуникации. Теория искусства Н.Лумана мало освещена в российских исследованиях, что отчасти объясняется тем, что понятийный и методологический аппарат, предложенный мыслителем, отличается высокой степенью абстракции, изобилует непривычными для сферы искусства концептами, заимствованными из кибернетики, биологии, формальной математической логики, аналитической философии, теоретической социологии и других областей, а также отсутствуют русскоязычные переводы его работ данной проблематики. Однако, на наш взгляд, теория Н.Лумана имеет продуктивный научный потенциал для описания разнообразных феноменов искусства.

В данном сообщении предложена модель описания комикса как автономного вида искусства с использованием понятийного аппарата и методологии этого социального теоретика.

Основные аспекты анализа:

1) Наблюдение уровней различения медиум / форма, где первичной формой манифестации (сообщения) некоторого смысла (медиум) является единичное изображение (single panel, frame, box). Последовательное расположение изображений (комикс как «sequential art», W.Eisner; «sequence of image and text», S.McCloud) станет новой

²³ Исследование ведется в рамках проекта РФФИ № 19-011-00847 А

формой, где медиумом будут полосы, упорядоченные логикой автора. «Мир комиксов» (сами комиксы, сообщество авторов, специалистов индустрии, читателей, критиков, профессиональных исследователей, фан-клубы, праздники и фестивали комиксов, научные конференции и т.п.) представляют собой новую форму — систему автономного вида искусства комиксов.

2) Самореферентный способ включения в систему «мир комиксов», соответствие внутрисистемным критериям. Самописание искусства комиксов как уникального графического языка («unique graphic language», R.Versaci), инновационно-креативного медиа и уникальной формы искусства («unique art form of their own», R.Roger), «собственное дело» («their own thing», D.Wolk), «девятое искусство» в перечне от классических музыки, танца, скульптуры до современных кино и фотографии.

3) Наличие письменной (само)рефлексии, свидетельствующий об автономии (направление comics studies (comic(s) art studies, sequential art studies, graphic narrative studies) и сформированности уровня наблюдения второго порядка. Складывание уникального понятийного аппарата (panel, speech balloon, thought bubbles, comic strips etc.), классификаций жанров, видов, конструирование собственной истории.

4) Вхождение комикса в общественную систему искусства. Эволюция различий системы искусства, относительно комиксов маркирована стадиями: от аутсайдера, легкого чтения, мусора (trash) и яда (poison) для подростков, противопоставленного «серьезному чтению», до приобретения статуса «утонченного/ изощренного искусства» (sophisticated art) экземпляры которого можно найти в библиотеках и авторитетных книжных магазинах.

Магомедова Ю. С.

Тюмень

МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО: МЕЖДУ СЦИЛЛОЙ ПЛАТОНИЗМА И ХАРИБДОЙ НЕОПРАГМАТИЗМА

Размышляя о границах средств выразительности, которыми располагает музыкальное творчество, отечественный философ М.С.Каган выделяет два полярных модуса, два ресурса, которые присущи самому человеку — вокальный и жестикуляционный [1, с.358]. При этом вокальный модус Каган связывает с мелодическим принципом формообразования, позволяющим передавать *духовный* план эмоциональной жизни человека, тогда как физиологическое, *животное* начало он связывается с жестом, выраженным ритмическим рисунком музыкальной ткани. Соответственно, чем ярче в музыке прослеживается ритмическая основа, тем большее моторно-телесное возбуждение она вызывает, и тем беднее ее эстетическая ценность.

Противоположную позицию занимает Р. Шустерман, представитель неопрагматической эстетики. Он полагает, что дихотомия интеллект/чувственность — это обветшалое наследие платонизма. Так, защищая популярное искусство от «снобов культуры», оспаривая право на «культурную гегемонию интеллигенции», Шустерман посвящает ряд очерков исследованию такого афроамериканского жанра народной музыки, как рэп. Философ убежден в том, что восприятие «высокой», элитарной музыки, исполняемой в концертных залах, не требует соматических усилий, закрепляет характерное для западной культуры картезианское пренебрежительное отношение к телу [4]. Кроме того, он полагает, что суждения вкуса в современном мире зачастую оказываются идолами, нуждающимися в нищенском молоте: «Легче согласиться с обратным, чем считать, что сегодня все еще читают Гомера для удовольствия» [2, с.261- 262]. Для Шустермана соматическую ценность представляют те виды музыкального творчества, которые вызывают кинестетический отклик, которыми мы наслаждаемся через движение, танец, в которых ритмическое начало подчиняет себе мелодическое.

На наш взгляд, обойти Сциллу платонизма, обесценивающего соматические аспекты музыкального творчества, и Харибду

неопрагматизма, превозносящего китч, возможно с помощью постструктуралистского инструментария. В одном из своих поздних эссе, посвященных Р. Шуману, Р. Барт трактует музыкальное творчество как «безумие» (madness), «телесные химеры» (corporeal chimeras), «сферу означивания, а не систему знаков», поскольку «референтом является тело», и оно «входит в музыку непосредственно, как означающее» [3, р. 308]. И в этом случае даже отдельную интонацию мы должны воспринимать как жест, окрашенный соматически, не говоря уже гармонии, которая оказывается семантикой музыкального тела.

Литература

1. Каган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Части I, II, III. Л.: Искусство, 1972. — 440 с.
2. Шустерман Р. Прагматическая эстетика: живая красота, переосмысление искусства. Научная монография. М.: Канон, 2012. — 408 с.
3. Barthes R. The Responsibility of Forms: Critical essays on music, art, and representation. Basil Blackwell. Oxford, 1985.
4. Shusterman R. Thinking through the Body: Essays in Somaesthetics. Cambridge, 2012.

Макарова Н. П.
Санкт-Петербург

КОНЦЕПЦИЯ ТРАНСКУЛЬТУРАЦИИ В КОНТЕКСТЕ КЛАССИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ КУЛЬТУРЫ В ТРАКТОВКЕ НЕМЕЦКОЯЗЫЧНЫХ АВТОРОВ

В условиях глобализации, развитых человеческих контактов, в ситуации плюрализма и множественности ценностных ориентаций мир культуры необходимо изменяется. Данный феномен находит отражение в последовательной смене концепций культур: традиционная концепция единых культур не соответствует внутренней сложности современного общества, теория межкультурности и мультикультурализма,

концептуально предполагающие традиционный дискурс, практически не состоятельны. Современное состояние культуры должно отразиться в новой концепции «транскультурации», которую разрабатывает современный немецкий философ В.Вельш.

Культуры более не имеют предполагаемой формы однородности и обособленности. Они приняли новую форму, обозначаемую как «транскультурная», так как она проходит через классические культурные границы в условиях культурного смешения и проникновения. Концепция «транскультурации» противопоставляется традиционной модели единых культур, которая была полно и последовательно разработана И.Г.Гердером в 18 веке. Данная модель основывается на представлении о культуре, как унифицирующей, разделительной и народной, таким образом, основанной на этнической консолидации и межкультурном разграничении. Народ понимается как носитель и производитель, раскрывающий свою сущность в культуре. И.Г.Гердер стремился рассматривать культуры как закрытые, автономные сферы, каждая из которых соответствует территориальному пространству народа и языковой протяженности. Он постулирует необходимость жизни культуры строго внутри себя и состояние закрытости для своего окружения. Таким образом, традиционная концепция культуры является концепцией внутренней гомогенизации и внешнего разделения одновременно. Данная основа, утверждает В.Вельш, указывает на следствие модели — тенденцию к культурному расизму. Сферическая посылка, постулирование чистоты и поляризации категорий своеобразия и чуждости определяют невозможным взаимопонимание между культурами.

Современная культура, напротив, внутренне характеризуется плюрализацией возможных идентичностей и наличием внешних трансграничных контуров. Неоднородность проявляется на всех уровнях жизни в ситуации смешения, проникновения и растворения «своего и чужого».

Таким образом, современное состояние культуры не соответствует старым представлениям о закрытых и единых национальных культурах. Необходимо разрабатывается концепция «транскультурации», которая схватывает и транслирует измененную

конституцию современных обществ в противоположность традиционной концепции единых культур.

Маковецкий Е. А.
Санкт-Петербург

АНТРОПОЛОГИЯ ЭКФРАСИСА: КАК КОНСТАНТИН МАНАССИЯ ОПИСЫВАЛ КРАСОТУ ЕЛЕНЫ

В докладе планируется раскрыть следующие тезисы:

1. Экфрасис в качестве «описательной речи, предмет которой встаёт перед глазами слушателей» (Афтоний), не только описывает предмет, но ещё и выражает те антропологические принципы, благодаря которым оратор и слушатель этот предмет воспринимают.

2. Кроме изображения некоего общего для определённой культуры и эпохи антропологического принципа, экфрасис является слепком чувств своего автора. Иначе говоря, в предмете экфрасиса может быть описано лишь то, что испытывает к нему автор. В случае, например, экфрасиса тела этот тезис означает следующее: человек может увидеть и сказать только о том, что чувствует. Очевидно, что от культуры к культуре и от эпохи к эпохе эта «чувственность» меняется.

3. При всей историко-культурной изменчивости обстоятельств экфрасиса, «состоявшийся» экфрасис позволяет слушателю или читателю получить представление о чувствах и образе мыслей, как предмета экфрасиса, так и автора этого описания.

4. Более того, этот экфрасис даёт возможность слушателю и читателю чувствовать и мыслить точно так же, как чувствует и мыслит автор описания.

Эмпирическим материалом, служащим для раскрытия этих тезисов, является ряд экфрасисов, принадлежащих Филострату Старшему, Мефодию Патарскому, Григорию Нисскому, а главным образом, — Константину Манассии. Смысл раскрытия тезисов доклада автор видит в том, чтобы благодаря этому хотя бы отчасти обосновать возможность использования аналитики экфрасиса в качестве

инструмента историко-культурных исследований. В качестве примера приложения аналитики экфрасиса к историко-культурному материалу будет рассмотрена специфика восприятия средневековой русской культурой экфрасиса Константина Манассии, указанного в названии статьи.

Мамонова И. Г.
Санкт-Петербург

ФИЛОСОФ М. С. КАГАН О ХУДОЖНИКЕ А. В. ЛАНИНЕ: ПЕРСПЕКТИВЫ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ПОДХОДА

Доклад основан на нескольких текстах М.С. Кагана, посвященных ленинградскому художнику А. В. Ланину (1925 — 2006), точнее — следующим из них выводам. Ланин — уникальная фигура в ленинградской художественной культуре. Архитектор, график, живописец, создатель каркасных скульптур, автор метода функционального синтеза искусств на электронной основе, теоретик, педагог. Будучи членом Союза художников, он с трудом вписывался в секционную структуру этой организации, поскольку все время переступал границы, выходил за рамки традиционных видов и жанров изобразительного искусства. Синтетическое творчество Ланина искусствоведами не анализировали — оно не поддавалось привычному описательному методу, требовало особого взгляда и другого инструментария. Каган был лучшим, (а фактически единственным) серьезным исследователем, писавшим о творчестве Ланина при его жизни и, кроме того, выступил рецензентом кандидатской диссертации Ланина «Архитектура зрелищных сооружений и синтез искусств на электронной основе», (1984). (Закономерно, что лучшим и единственным исследователем, написавшим о живописи художника после его смерти, стал ученик М. Кагана — Даниил Ланин, сын А. Ланина). Тексты Кагана, посвященные Ланину, невелики, но в них затронуты главные аспекты творчества художника, очерчена проблематика его работ, подняты вопросы их восприятия зрителем. Тексты Кагана «подсказывают» междисциплинарный подход к феномену ланинской живописи, синтезирующей приемы литературы,

кинематографа, естественно-научные и философские концепции, религиозные идеи. Этот подход особенно актуален сегодня, в ситуации продолжающегося кризиса современного отечественного искусствознания. В докладе будет предложена интерпретация работ А. В. Ланина, развивающая некоторые положения статей М.С. Кагана.

Мартынов В. А.
Омск

О ВЕКТОРАХ И ПРЕДЕЛАХ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОСТИ (ЧИТАЯ М. С. КАГАНА)

«Междисциплинарность» — одно из самых популярных слов у культурологов. В том числе и за рубежом. Но особенно в России. Настолько, что может показаться, что именно культурология является как бы «хозяйкой» «междисциплинарного дискурса», что у нас привилегированное право на контроль над этим дискурсом, на само слово. Здесь есть проблема. Эта привилегия у культурологии была, но сегодня её нет. Дело не только в Cultural Studies. Это очевидно, эта теоретическая программа является давно известным прямым конкурентом (или партнером, как в некоторых моделях) российской культурологии, но речь не об этом. Речь о науке, существующей больше ста лет, являющейся одной из основных дисциплинарных парадигм гуманитарного знания, о социокультурной антропологии. Так вот в социокультурной антропологии в последние пятнадцать-двадцать лет декларации о междисциплинарности как об основополагающем принципе стали звучать едва ли не так же часто, как работах культурологов. И чем дальше, тем эта тенденция отчетливее, и все дело идет к тому, что именно междисциплинарность в антропологии становится принципом, определяющим идентичность самой науки как таковой. Сегодняшний антрополог — это эксперт в области политики, политической философии, права, психологии, новейшего искусства, литературы, масс-медиа, туристического бизнеса, и т.д. и т.п. Это неожиданно. Это можно было не заметить. В России это не заметили ни

культурологи, ни антропологи-этнографы. Строго говоря, это не заметила сама Америка в масштабах общества в целом, в том числе и потому, что антропологи о масштабах изменений не договаривают. И хорошо, кстати, что российские этнографы пока не объявили себя экспертами по творчеству Кафки и Дюшана. А ну как объявят? Самое время задуматься над принципом междисциплинарности всерьез. Подумать об эпистемологии дискурса, о его фундаментальных основаниях. Подумать над вызовами и о возможных ответах. Здесь особенно интересен теоретический радикализм М.С. Кагана, его бескомпромиссная позиция в вопросе о соотношении общего и частного, о необходимости теории. «Без знания общего нельзя понять конкретное... Открещиваясь от философского уровня познания культуры, все частные культуроведческие дисциплины обречены на чисто эмпирическую, фактологическую, поверхностную описательность». Когда всерьез осознается возможность такой бескомпромиссности, приходит и ответ: слова о междисциплинарности хороши тогда, когда они являются выражением принципиальной позиции, осознанного выбора метода и ответственного отношения к предмету. Проблема сегодняшней антропологии в том, что состоявшаяся смена идентичности никак пока не осознана теоретически. Теории новой антропологии нет. Фактически теорией новой антропологии является критическая теория культуры. Но вслух об этом не говорится. Противоречия и конфликты в этой ситуации неизбежны. Кстати, снова о кагановском радикализме. О «культе единичного», характерном в том числе и для Ф. Боаса, М.С. Каган однажды высказался так: теории в нем столько, сколько в поговорке: «Как бог на душу положит». Если это так, то тогда получается, что у культурной антропологии теории никогда и не было. Не в этом ли причина той легкости, с которой новейшая антропология приняла на веру догматы критической теории и отказалась от наследия Боаса и Малиновского?

Мисонжников Б. Я.
Санкт-Петербург

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ МАТРИЦА: РАЗРУШЕНИЕ И ВОССТАНОВЛЕНИЕ

Духовно-идеологическая сфера социума эволюционирует гораздо быстрее, чем мы можем предположить, причем это касается не только частных содержательных аспектов, что вполне объяснимо, но и формально-системных. В прокрустово ложе постмодернистских парадигм не укладываются новые модели общественных отношений: процессы интернационализации до последнего времени достаточно замкнутых цивилизационных образований вследствие агрессивного манипулирования с использованием IT-систем вызвали глубокие кризисные явления. А там, где процессы социальной аннигиляции были ускорены искусственным путем, включая и применение военной силы, последствия оказались катастрофическими. Речь идет как о трагических событиях, которые привели к неисчислимым человеческим жертвам и страданиям, так и о разрушении культурной матрицы многих сообществ.

В условиях ожесточенной конфронтации утрачивается возможность общения людей, диалог перестает быть естественной формой коммуникации индивидов. Это отнюдь не означает, что в самом глобализационном тренде уже заложен механизм уничтожения социума. При том, что процессы интеграции и интернационализации в определенной мере неизбежны, важнейшую роль играет то, как они осуществляются, учитываются ли культурные традиции. М. С. Каган замечает, что «глобализм не является *унификацией*, что он способен органически вживаться в „тело“ и „текст“ культуры только тогда, когда общечеловечески-единое органически сливается с традиционноспецифическим, *связывая распавшуюся связь времен*» (Каган М. С. Глобализация как закономерность процесса развития человечества в XXI веке // Глобализм в системе категорий современной культурологической мысли: коллективная монография / науч. ред. М. С. Каган. СПб.: Янус, 2005. С. 49).

Дисфункция системы отношений, прежде всего в сфере культуры, которая является наиболее чувствительной и подверженной энтропийным процессам, рано или поздно потребует коррекции и приведения к нормам в соответствии с антропологическими императивами. Если разрушать систему возможно с применением разных средств, включая и физические, то при ее восстановлении главным инструментом, несомненно, станет текст: только семиотические комплексы позволят наладить духовное общение и вести диалог. М. С. Каган обращает внимание на то, что «неразличение общения и коммуникации не позволяет до сих пор лингвистике и семиотике принципиально различить *языки общения и языки сообщений*. Между тем мы имеем здесь, по-видимому, дело с двумя классами знаковых систем, понимание особенности которых важно и само по себе, и для выявления третьего класса этих систем — *художественных языков*» (Каган М. С. Мир общения: Проблема межсубъектных отношений. М.: Политиздат, 1988. С. 272).

Для построения культурологической матрицы возможно использовать не только семиотический материал, предназначенный для вербальных текстов, но и художественных языков на основе всех типов знаков.

Мосолова Л. М.
Санкт-Петербург

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНАЯ МЕТОДОЛОГИЯ В КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ М.С.КАГАНА

Моисей Самойлович Каган — выдающийся российский философ и культуролог, разработавший для культурологии базовые методологические конструкты, которые уже более полувека обеспечивают ее развитие.

В их числе — методология междисциплинарного исследования культуры. Ее разработкой он занимался на протяжении многих лет, начиная с 60-80-х годов 20 века. Это было время своего рода «золотого века» для отечественного обществознания и культурознания, когда после «оттепели» сформировалось сильное и неповторимое

общество масштабно и продуктивно работающих исследователей. М.С.Каган был в числе их самых ярких лидеров.

Проблемы методологии междисциплинарных исследований и способы ее реализации представлены им во многих его трудах: «Человеческая деятельность», «Художественная культура в докапиталистических формациях», «Философия культуры», «Град Петров в истории русской культуры», «Введение в мировую культуру» и многих других. В 90-е годы междисциплинарная методология оказалась в центре его исследовательского внимания.

В значительной мере это было обусловлено тем, что стало очевидным окостенение сложившейся монодисциплинарной и односторонне специализированной научно-образовательной системы, доминирование теоретически дезинтегрированного знания об общественной жизни людей и несерьезное отношением власти и многих сограждан к наукам об обществе и культуре.

Вопросам методологии междисциплинарных исследований М.С.Каганом и его единомышленниками был посвящен специальный эвристически значимый коллективный труд — журнал «Гуманитарий» (выпуск № 1, СПбГУ, 1995). Одну из глубоких причин кризиса расчлененности, разобщенности всех отраслей знания многие ученые увидели в абсолютизации эвристической ценности аналитически-дифференцирующей ориентации познания, которая внедрялась со школьных и студенческих лет на протяжении веков. Был сделан вывод о том, что наше время требует иной методологии — многосторонне-целостного, интегративного познания сложных объектов.

Следует отметить, что в эти же годы М.С.Каган в монографии «Метаморфозы бытия и небытия» разработал философско-онтологическое основание для построения междисциплинарных путей познания разных форм бытия — природы, человека, общества и культуры и предложил новую укрупненную структуру научного знания и принципы взаимодействия между естествознанием, обществознанием, человекознанием и культурознанием. Он отверг невнятные представления о смеси «гуманитарных наук», показав, что ядром гуманитарного знания являются психология, педагогика или теория и

практика обучения и воспитания. Кроме своего ядра, человекознание имеет «стыковые» междисциплинарные области исследования феномена человека и каждая из групп наук, изучающая разные формы бытия, имеет свой аспект гуманитарности.

В исследовании культуры М.С.Каган применил системно-холистический подход, полагая, что она представляет собой целостное единство всего того, что отличает человека от животного, что противостоит природе и вне человека, и в нем самом, и в его поведении. Культура охватывает качества самого человека, способы, а также результаты его деятельности. Она имеет три модальности — духовно-человеческую, процессуально-деятельностную и предметную. и реальная жизнь есть постоянный переход одной модальности в другую. Эвристичность междисциплинарной методологии исследования культуры он применил, постигая феномен культуры Петербурга.

Он показал, что культура как целое является не суммой элементов, из коих состоит, но результатом связи и взаимодействия всех своих частей. Все взаимосвязи и взаимоотношения в жизни города освещают друг друга перекрестным светом, будучи в реальном бытии культуры города разными проявлениями единых духовных устремлений (Град Петров в истории русской культуры. СПб, 1996, С.8-9).

В последние годы жизни, размышляя о способах познания культуры различными науками и результатах их междисциплинарных усилий, М.С.Каган пришел к выводу, что философия культуры, культурология и конкретные науки о разных явлениях культуры — это разные уровни познания одного и того же предмета — культуры, которые отличаются разным уровнем генерализации исследуемого материала и не могут заменить друг друга. Он оставил нам, как он говорил, предварительные методологические наброски о междисциплинарной методологии исследования культуры представителями разных наук.

Назову кратко некоторые из них:

- осознанная потребность всех участников в подлинном взаимодействии для познания общего сложного объекта, поскольку его сущность не может быть выявлена ни одной частной дисциплиной; междисциплинарное исследование предполагает не рядоположение самостоятельных очерков, описывающих подходы разных наук к общему

предмету познания, а их совместное. друг друга опосредующее и освещающее действие в ходе решения общей задачи;

- нахождение конкретных способов сопряжения получаемых всеми участниками междисциплинарного диалога «пакетов» информации. благодаря чему они могут быть соотнесены в рождающемся представлении о познаваемом объекте как целостной системе, в которой выявлены не только ее предметные компоненты (подсистемы, грани, уровни), но и их связи, взаимоотношения, взаимные опосредования, - такова конечная цель интегративного познавательного процесса, не достигнув которой оно останется много-дисциплинарным, но не междисциплинарным, сово-купным, но не цело-купным, формально-суммативным, но не комплексно-системным (см.:ж. «Гуманитарий». Вып.№ 1. СПбГУ, 1996, с.22-23).

В заключении отмечу, что несмотря на огромное методологическое значение междисциплинарных исследований культуры, работа в этом направлении ведется вяло и несистемно. Эта познавательная парадигма широкого признания в сфере так называемых «гуманитарных наук» до сих пор не получила. О бессилии генерализирующей научной мысли в этой области, о продолжающейся разобщенности знаний о человеке, обществе и культуре, о непонимании культурологии как строгой науки управленцами и их советниками и неумении ее адекватно применять во всех сферах жизни и деятельности человека, о глупейшей редукции науки о культуре к искусству свидетельствуют недавние поправки в номенклатуре научных специальностей (Указ...). Этим же в значительной мере страдают «Основы государственной культурной политики», вызывающие множество критических оценок в научной и общественной среде.

Другая картина складывается в естествознании и технических науках. Именно в модусе междисциплинарного подхода взаимодействуют разные области знания, инженерные технологии интегрируются с гуманитарными. На арену выходит принципиально новый тип технологий — конвергентные технологии. Он интегрирует в себе процессы и механизмы инженерно-технических, биологических, информационных, когнитивных и гуманитарных технологий. Они

известны как НБИКС (нано-био-информативно-социально-гуманитарные) технологии. В этом отношении особенно показательна деятельность Курчатовского научного центра и его руководителя М.В. Ковальчука. Конвергентные технологии связаны с теми науками, которые являют собой форму междисциплинарного и метадисциплинарного дискурса. Именно к этому типу наук относится культурология. Они уже задают горизонты технологической будущности человека, а значит — и культурные смыслы, и горизонты его социокультурного бытия, требуя внимания и рефлексивного участия всех наук о человеке, обществе и культуре.

Методология междисциплинарных исследований, разработанная М.С.Каганом в культурологических трудах, сегодня является актуальной и нуждается в новом осмыслении и применении.

Немченко Л. М.
Екатеринбург

ОТ «МОРФОЛОГИИ ИСКУССТВА» К СОВРЕМЕННЫМ ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ПРАКТИКАМ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОЕКТОВ И. ВЫРЫПАЕВА И А. СИЛЬВЕСТРОВА)

Книге М. С. Кагана «Морфология искусства» почти 50 лет (хотя известно, что идея книги родилась значительно раньше). Предложенные принципы видовой, родовой и жанровой дифференциации искусства не устарели, более того, они являются объяснительными моделями процессов, происходящих в современных художественных практиках.

Одним из продуктивных идей Кагана была идея открытости системы видов искусств, именно она подтверждается практикой создания нового синтеза искусств, возможной экспансии традиционных искусств в нетрадиционные пространства.

Так кино как коллективное синтетическое искусство на наших глазах переходит в состояние долюмьеровской эпохи, т.е. из коллективного превращается в индивидуальное (просмотр фильмов на гаджетах и т.п.). Как утверждает президент Лиги экспериментального кино Андрей Сильвестров, место классическому кинематографу — в

музее. Речь идет, конечно, не о традиционной экспозиции артефактов, а о приходе медиа в музейное пространство. Сильвестров работает с музейными комплексами в Царицыно, в ГМИИ им. Пушкина и др. С помощью медиа создается театральная среда, в которой разыгрываются исторические коллизии, к примеру, Юлия Ауг в образе Екатерины Великой читает реальное письмо Потемкину. В этом же ролике — реконструкция реальной оперы «Аннета и Любен», которую смотрела Екатерина, когда один раз приехала в Царицыно.

Таким образом, музей становится местом синтеза синтетических искусств (кино и театра).

В «Морфологии искусства» много внимания уделялось «образованию новых форм искусства благодаря расширению его технической базы».

Технические возможности XXI века демонстрируют новые варианты синтеза театра и кино, когда театр не теряет своей уникальности при переносе на экран. Речь идет и практиках Театр HD, и о новой практике Ивана Вырыпаева создания платформы «Окко театр». Иван Вырыпаев — один из создателей новой драмы, драматург, режиссер театра и кино видит миссию своего проекта в том, чтобы сделать доступным качественное театральное искусство. Он продолжает традиции телеспектаклей, но делает это на новой технической базе, создавая новый жанр — «фильм-спектакль». Фильм — спектакль означает то, что там совмещаются две вещи — это театр, который разговаривает со зрителем с помощью языка кино. Для Вырыпаева доминантой театра являются текст и актер, поскольку текст в его фильмах-спектаклях остается, а актер «разговаривает» с камерой, а значит, и со зрителем, режиссер убежден, что когда мы смотрим, как играют текст, мы остаемся в театре, это театр в кадре, снятый по законам кино.

Никифорова С. В.
Якутск

ФИГУРА МАСТЕРА НА ЭТАПЕ СТАНОВЛЕНИЯ МОРФОЛОГИЧЕСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

Обобщены представления о месте и роли мастера на раннем этапе, верхние границы применительно к якутской культуре определяются временем появления подробных письменных упоминаний (XVIII в.). Опыт исследования культур первобытных племен (Л. Морган, Б. Малиновский, Ф. Боас и др.); трактатов древнеиндийских Упанишад и Лао Цзы; становления эстетики античного мира по А.В. Лосеву и М.Б. Гаспарову; история эстетики М.М. Бахтина [5], Л.Н. Столовича и М.С. Кагана, убеждают, что дифференциация форм культуры происходит на ранних стадиях. Выделение специализированных форм деятельности, первые опыты отказа от бриколажа — когда репертуар инструментария и технологий ограничен, тем, что есть при необходимости под руками [1, 168] свидетельствуют, что на этом уровне развития социума происходит разделение сфер художественной деятельности, профессионализация форм культурного творчества.

В работе «Морфология искусства», рассматривая внутреннее строение мира искусств М.С. Каган предложил системно-синергетический подход к народному искусству как целостному культурно-эстетическому явлению [4, 54]. Из «морфологической аморфности» первобытного синкретизма в ходе развития выделяются «мусические и технические» формы искусства [2, 185-199]. Универсалией является приоритет мусических форм над «масляным и грязным» [2, 13] техническим (пластическим) фольклором. Идеология направляет практику, они (шаманы, олонхосуты) наделяются даром провидения, недюжинной сексуальной энергией, но им отказано в семейном благополучии и прочих простых человеческих радостях.

Также, в традиционных формах якутской культуры все мастера — вне зависимости от профессиональной направленности — дистанцировались от общества как в пространстве, так и в социальной

иерархии. Например, кузница всегда стоит особняком: не только в силу пожароопасности, там властвуют стихии, и только кузнецу под силу совладать с ними. Все, как правило, владели мастерством и сакральным знанием по праву рождения (от предков — к потомкам), всех, в случае отказа от предназначения, непременно постигало жестокое наказание богов-покровителей этого конкретного ремесла. Все мастера проходили обряд инициации: кузнец, шаман, олонхосут. Женский текст менее определен и достаточно противоречив: горшениа «лепила судьбу», шаман и кузнец называли ее «старшей» и боялись, она могла наказать обоих; у швеи не было такого статуса, ее мастерство менее сакрально, но в реалиях традиционной повседневности саха, она практически побирается: от заказа к заказу живет у заказчиков.

В традиционной культуре большой (в иерархии еще: средний, малый) мастер расплачивался перед судьбой и богами всевозможными лишениями по своему рангу [4, 78], за обладание даром. Таким образом, в традиционном обществе, коллективистском и унифицирующем, нарушая единство и равенство, раздвигая границы своей свободы, выделяется фигура мастера. Имя его передается из поколения в поколение. Его произведения помимо утилитарной функции наделяется и эстетической, сакральной, определяет канон, признаваемый за национальный, идентифицирующий народ.

Литература

1. Леви-Строс К. Тотемизм сегодня. Неприрученная мысль. М., 2008. 486 с.
2. Каган М.С. Морфология искусства. Л.; М., 1972. 440 с.
3. Каган М.С. Эстетика как философская наука. В 2 ч. Ч. 1. М., 2018. 295 с.
4. Покатилова И.В. Пластический фольклор в художественной культуре Якутии. Новосибирск, 2013. 184 с.
5. Столович Л.Н. Красота. Добро. Истина. М. 1994. 464 с.

Николаева Ж. В.
Санкт-Петербург

ТЕОРИЯ М. ФЕРРАРИСА В ФИЛОСОФИИ АРХИТЕКТУРЫ: ДОКУМЕНТАЛЬНОСТЬ И КРИТЕРИИ ВИЗУАЛЬНОГО²⁴

Современная теория документальности, о которой идет речь, представляет собой направление в онтологии, социальной философии и философии искусства, начало которому было положено Маурицио Феррарисом, профессором Туринского университета. Эту теорию отличают принципиально новые методологические подходы, где произведение искусства начинает рассматриваться как социальный объект; иными словами — объект социальной реальности. Впервые теория документальности была описана в манифесте «Нового реализма» в 2008 г., где и утверждается, что искусство — это способ документирования социальной реальности.

Одним из ключевых вопросов философии искусства вообще и философии архитектуры в частности является вопрос об определении статуса произведения. Философ Тициана Андина так же, как и Маурицио Феррарис, обращается к решению этой проблемы через теорию документальности. В монографии «Философии искусства. От Гегеля до Данто» Т. Андина постоянно размышляет о произведении искусства как о социальном объекте, онтологический статус которого определяется наличием о нем записи (регистрации) в данном качестве. Но необходимо определить и критерии, по которым «документ» (объект социальной реальности) может поменять статус на «произведение искусства».

Современная итальянская академическая традиция (в данном случае используются примеры положений туринской школы) не столько разбирается с проблемой отнесения к искусству традиционных объектов эстетического восприятия, сколько пытается определить, как продукты человеческой деятельности (*techne*) становятся таковыми. Для М.

²⁴ Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта РФФ. Проект 21-18-00046, СПбГУ

Феррариса архитектура — совершенство техники, квинтэссенция искусства как техники. Искусство — это органическая техника, с внутренней конечностью (конечность без конца), с синтетической процедурой, которая не может быть разбита на части. И именно в архитектуре искусство становится способным к телеологии, то есть к созданию смысла, а не просто к его чувствительному переложению. Основные положения теории документальности применительно к архитектурной и урбанистической практике изложены в вышедшей в 2012 году лекции-книге М. Феррариса «Оставлять следы. Документальность и архитектура», которая не утратила своей актуальности. В докладе мы рассмотрим ту часть содержания положений теории, которые касаются проблем сохранения и передачи визуального образа архитектурного произведения через механизм коллективной памяти, где сама память выступает как органический информационный носитель для документирования (записи). Но основной вопрос, связанный с критериями «визуального» в современной архитектурной практике связан в первую очередь с замутненностью коллективной памяти профессионального архитектурного сообщества огромным количеством теоретической и текстологической информации, транслируемой архитекторам в процессе обучения, что отличает именно архитектуру и урбанистику XX-XXI вв. То есть замутненный большим количеством данных архитектурный образ формируется уже на стадии проектирования, что ведет к отчуждению профессии из категории искусств в сторону технизации деятельности.

Никонова С.Б.
Санкт-Петербург

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ЭСТЕТИКЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ФИЛОСОФИИ КУЛЬТУРЫ

Эстетика и философия культуры тесно сплетаются в концепции М.С.Кагана. Можно сказать, они оказываются неразрывными, поскольку неразрывными оказываются эстетика и сама культура.

Точнее, эстетическая составляющая оказывается неотъемлемой частью культуры.

Как ни странно, в данном случае, чтобы соединить их, нам бы хотелось их сперва разорвать. И именно таким образом обосновать возможность взгляда на культуру и философию культуры с позиции эстетики, и на эстетику — с позиции философии культуры.

Если мы посмотрим на эстетику культурологически или культурно-исторически, то мы сможем увидеть изменение того, что можно назвать «эстетическим отношением» в течение истории человечества, в разные эпохи, в разных культурах. И в какой-то момент вынуждены будем задаться вопросом: что позволяет нам вообще говорить об «эстетическом отношении», «эстетическом восприятии», «эстетических объектах». Что именно мы имеем в виду? Предмет эстетики достаточно хорошо, хотя и все равно немного расплывчато, был определен при формировании эстетики как философской дисциплины в XVIII-XIX вв. Тогда же оформилось и представление о том, что следует называть «эстетическим». Это представление достаточно сильно определено спецификой мышления данной эпохи. Но если оно так сильно определено спецификой мышления данной эпохи — применимы ли данные определения к анализу других эпох? Словом, если мы говорим, например, о прекрасном как об эстетической категории, то относятся ли даваемые нами определения только к тому, что в соответствующую эпоху воспринималось как «эстетически прекрасное», или же к любым высказываниям о «прекрасном» вообще, даже если они противоречат определениям эстетики? Словом, что нам делать: сужать предмет эстетики под влиянием культурно-исторических определений — или расширять его на основании совпадения в применении тех или иных понятий, рассматривать эстетику как способ говорить вообще и в целом об обозначенном ею предмете?

Культурологическим, или культурно-историческим подходом к эстетике назовем такой подход, который ограничивает применение эстетических определений и категорий рамками того мировоззренческого типа культуры, в котором эстетика появилась. Точно так же представляется возможным ограничить применение других определений и категорий рамками породившего их мышления. Так, о философии недаром говорят в применении к античности и отталкивающейся от нее

традиции, но тщательно оговаривают применимость этого понятия к мышлению Востока. О науке, об искусстве — о чем угодно мы вынуждены говорить с осторожностью, имея в виду различия в способах, методах, отношениях.

С другой стороны, поскольку определенный способ был выработан в определенное время, он создает некую перспективу, новую оптику видения, позволяющую все рассмотреть с новой, появившейся в определенный момент позиции. Сравнить внутри нее разные возможности, увидеть их сходства и различия. Таким образом, раз в определенный момент времени в определенной культуре с определенным мышлением появилась эстетика и эстетическое отношение, то можно сказать, что теперь появился новый способ видения всей истории культуры, новый способ ее осмысления — через призму эстетики. И таким образом мы получаем новый, эстетический подход к осмыслению культуры.

Однако поскольку философия культуры и эстетика возникают практически одновременно в одной и той же культурной ситуации — встает вопрос: не связаны ли они сущностно между собой? Не являются ли философия культуры и культурология следствием эстетического поворота в мышлении, а эстетический поворот в мышлении не обусловлен ли возможностью производить анализ культурных различий, возможностью видеть множество возможностей восприятия объекта там, где раньше все казалось единым?..

Оганов А. А.
Москва

СПЕЦИФИКА БЫТИЙНОСТИ ИСКУССТВА

В прошлом искусство часто сравнивали с зеркалом, обращенным во вне. В XX веке зеркало искусства все чаще стало разворачиваться на 180 градусов, обращаясь к внутреннему миру автора. Так или иначе односторонняя направленность сознания представляется упрощением. В искусстве направленность сознания во вне порождает одновременно

работу **самосознания**. Существенно заметить, что восприятие произведения искусства характеризуется протяженностью. Параллельно развивающемуся в нем действию разворачивается и работа самосознания. Такая работа самосознания **проживается** слитно и органично с проживанием произведением искусства.

Более того, восприятие произведения искусства выводит нас за рамки изложенного в нем текста. Самосознание обогащается новыми, часто не предсказуемыми смыслами. Такое деятельное воздействие на нас наиболее всего присуще искусству.

Процесс восприятия произведения представляет собой акт узнавания. Об этом, как известно, писал еще Аристотель. Однако для современных взаимоотношений с художественной практикой становится приоритетным не столько факт узнавания изображенного в произведении, сколько узнавание себя. Мало того, воздействие искусства не ограничено свойством узнавания, которое становится запускным механизмом к самопознанию. Происходит более полное постижение воспринимающим произведение себя и своих личностных характеристик.

Что касается современных авангардных форм искусства, особенно беспредметных, событийно неопределенных говорить об узнаваемости, как и самопознании зачастую не приходится. В этом случае особую значимость обретает игровое начало, открываются возможности бесконечной интерпретации и новых смысловых образований. На смену проживанию и переживанию приходит свободная игра воображения, не обремененная идеологическими и морально-нравственными регламентациями. Его эстетические качества обусловлены, главным образом, абсолютно бескорыстной игрой форм.

В вопросе новых стратегий и горизонтов эстетической теории особую значимость в контексте современной культуры обретает интерес к перемене взаимоотношений между человеком и искусством. Новые перемены касаются не только современных форм искусства, но и художественной классики. Дерево искусства вечно живо благодаря его свойству востребовать к себе постоянно обновляющийся во времени интерес и характер отношений.

Орлов Б. В.
Екатеринбург

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ КАК ЭКЗИСТЕНЦИАЛЫ

К сожалению, в среде российских эстетиков нет общего мнения, как «разводить» эти понятия. И, даже, в мировой эстетике (*Хайдеггер*, *Гадамер*, например). В отечественной, господствует мнение, вслед за авторитетом *А.Ф. Лосева* и *М.М. Бахтина*, что все это находится в ранге «эстетического». Но, пойдём дальше, если предмет эстетики столь не однозначен, на что обратили внимание *М.С. Каган*, а вслед за ним и *А.Ф. Еремеев*, мысль о том, что это два круга, не совпадающие друг с другом (и в пространстве, и во времени), нам кажется более перспективной и творческой. Зачем все «упорядочивать»? В этом, есть и «тема ризомы» (*Делёз — Гваттари*), очень современная тема, когда все имеет разные основания, даже в эстетике. Мы, используем, в данном случае, экзистенциально-онтологический подход к этой непростой теме, сделав ставку на Смыслах Бытия, то есть, существует Разница Смыслов — есть эстетические смыслы и смыслы художественные — они, конечно, рядом, но есть между ними Разница. И, я бы так это обозначил, в духе Ницше, через «апполоновское» и «дионисийское» начала — одно стремится к «гармонии», другое стремится к «дисгармонии», «хаосу», «беспорядку» — и в этом суть творчества, как превышения меры (оно тоже творческое, конечно же).

В версии «постнеклассической эстетики», предлагаемой известным историком эстетики *В.В. Бычковым*, делается попытка сохранения эстетики как самостоятельной дисциплины по существу на ее классической, то есть прошлой основе. При этом опыт неклассической эстетики хотя и осмысливается достаточно всесторонне и глубоко, но в силу примата тезиса о негативности этого опыта, да и всей новой специфической «культуры», по существу остается как бы в стороне и не учитывается в полной мере, и в качестве основообразующего для новой эстетики. Высказываемое принципиально

верное положение о живучести теоретической эстетики в разных формах и в разных социокультурных условиях оказывается в таком случае с неизбежностью уязвимым. Если во всех случаях, это по сути своей — именно эстетика (а не ее название только), то, что общего между ее классическим и неклассическим вариантом, что и переводит ее в постнеклассическую стадию без потери единой основы, то есть предмета и методологии?

Предложенное концептуальное решение, в силу своей «классичности» выглядит ограниченным из-за метафизичности (декларируемой самим автором). По его мнению, предметом эстетики является эстетическое как сущность, которая устанавливает гармонию человека и Универсума (см., например: В.В. Бычков. *Эстетика. М., 2004. С.7*). Но это — весьма спорное утверждение по ряду причин. Почему это положение (о гармонии) столь же не относимо к нравственному, религиозному, художественному? Почему не относимо к Культуре в целом, что более логично по сути? В чем тогда специфика эстетической гармонии? Искусство целиком ли и полностью ли эстетический феномен? Не правильнее ли тогда о художественном феномене вести речь? В чем же специфика собственно художественной гармонии и гармония ли заведомо обладает художественностью («... порой опять гармонией упьюсь, над вымыслом слезами обольюсь» — случаен ли пушкинский *differance*)?

Эстетическое и Художественное, как феномены, стоят рядом и воплощают Экзистенцию, но, по — разному (в отличие, например, от философии и религии, и, наиболее близкого к ней — нравственного экзистенциала). Здесь Смыслы — Разные. В одном случае — это Удовольствие и Катарсис, а в другом — это Эвокация и Инобытийствование («художественным образом»).

Очеретяный К. А.
Санкт-Петербург

АРХИТЕКТУРА ЧУВСТВУЮЩИХ: РЕМЕДИАЦИЯ СУБЪЕКТИВНОСТИ В РАСШИРЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ²⁵

В эссе 1988 года «Постмодернизм и общество потребления» философ Фредерик Джеймсон утверждал, что нарративная теория может быть применена к архитектуре, а то, как люди вынуждены вести себя в этих пространствах — вынужденно превращает тела, движения и действия в игру значений: осанка, походка, взгляд — все это подчинено пространству и соучаствует в воспроизводстве и утверждении нарративных парадигм, которые не столько несут смысл, сколько выступают смысловыми заглушками: рекламными, политическими, экономическими идеологиями. Не случайно философы и художники — от киников до стрит-арта традиционно были агентами хаоса, восставая против города как идеологии, и пользуясь искусством как приемом обращали привычное в странное и жуткое, одновременно, обживая фронтир, возвращая городским зонам отчуждения статус своего, до жути близкого, будто бы перефразируя высказывание Франклина Делано Рузвельта в адрес диктатора Сомосы и делая его императивом: «Это — монстр! Но это — наш монстр». Город — не только овеществление знания и реализация власти, это еще и наш (составленный из наших идей и тел) монстр — Левиафан. Поэтому поиск монстров (от лат. *monstrum* «знамение; чудо, диво; чудовище», из *monere* «напоминать, обращать внимание; предостерегать», заимствовано через франц. *monstre* т.е. того, что не должно открываться взгляду, но все же благодаря случаю открылось) — любимое дело художников и философов. Философскую и художественную рефлексию — восстание против города как знания/власти и превращения его в игру ради видения невидимого, диспраксии и стихийной событийности в 2016 году

²⁵ Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта РФФ. Проект 21-18-00046, СПбГУ

на уровне массового интереса реализовало приложение, разработанное и изданное компанией Niantic из Сан-Франциско для iOS и Android. Обладатели смартфонов благодаря этому приложению на основе геолокации, дополненной реальности и мобильного интернета — создавали свою многопользовательскую реальность ролевой игры, где главной задачей была поимка монстров (покемонов), что вынуждало к физической активности, покиданию обжитых или просто комфортных территорий и провоцировало встречи, события, все то от чего город как коммуникационная сеть, скорее защищает, чем поощряет. Игра вызвала не только ажиотаж, но и ряд негативных откликов от критики внутриигровых покупок до параноидальных обвинений в подстрекании к противозаконной разведывательной деятельности (шпионаже) и манипулированию поведением игрока — вторжением в его тело. Однако Ватикан обратил на проект пристальное внимание, учел негативные отзывы и одобрил разработку игры аналогичной Pokemon Go — Follow JS Go («Следуй Христу!»), где необходимо средствами дополненной реальности узнавать нечто о Библии и жизни католических святых, перемещаясь по европейским городам со смартфоном. Задача состоит в том, чтобы через погружение в игру с виртуальными святыми и распространением знаний о них встретится с реальными людьми с близкими ценностями и интересами в конкретном пространстве и конкретном времени, найти наиболее ценное — человеческий контакт, ближнего своего. Антрополог Клиффорд Гирц выделил один из преследующих эстетику парадоксов: искусство призвано изображать субъективность и чувство, но оно их создает и поддерживает; это справедливо и для традиционных игр, например, анализированных им петушинных боев на Бали, но справедливо это и для игр современных — в дополненной, расширенной, гибридной реальности современной среды обитания человека. «Чем меньше остается в мире животных, тем чаще их изображают» (А. Пшера). То же касается и изображений субъективности — мироощущения. Если урбанистический ландшафт, архитектурные нарративные парадигмы, а также инкорпорированные в тело города визуальные образы как превращенные формы искусства уже не репрезентируют, а замещают опыт действительности, чувственности и субъективности, и мы из агентов действия становимся проводниками чужой/отчужденной воли, то остается положиться на

ремедиацию (гибрид от лат. *mediā* — посредник и лат. *remedium* — противоядие, лекарство), т.е. надеяться, что через цифровое взаимодействие и вторжение дополненной реальности города снова развеществятся, структуры знания/власти расплавятся в игре и превратятся в высокотемпературную магму человеческих отношений. В идеале гомогенные улицы городов, — наполненных избыточной визуальной информацией, травматикой коммерческих приложений и сами культурные ценности переведших в статус в маркетинговой кампании, — из витрины общественных представлений превратятся в поле общего дела — в ландшафты духовной жизни со своей динамикой страстей, откровений, признаний, веры.

Перминова Л. М.

Москва

ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ В РАЗВИТИИ ДИДАКТИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ: К 100-ЛЕТИЮ М. С. КАГАНА (1921-2021 ГГ.)

В педагогическом исследовании философское знание проявляет себя в своей имманентной функции, как ценностный ориентир в решении конкретной дидактической проблемы. Здесь имеет место опора на философию культуры, системный подход, «точнее, системный *стиль мышления*» (курсив в оригинале — Л.П.), «не отождествляя его со структурным анализом, ибо он объединяет элементарно-структурный анализ с функциональным и историческим и потому в высшей степени эффективен при изучении социокультурной реальности и человеческого бытия» (М.С.Каган. *Философия культуры*. СПб, 1996. С. 6-7). Полагая, что обучение есть существеннейшая часть социокультурного бытия, есть основание применить это знание к решению дидактических проблем.

1) Философское понимание культуры М.С.Каганом как «человеческой деятельности с присущим ей онтологическим статусом, ценностями, включая экологические проблемы, — в которой человек

предстает как творец и как продукт культуры», позволило обогатить культурологическую теорию состава содержания образования (знания, опыт репродуктивной и опыт творческой деятельности, опыт эмоционально-ценностного отношения к миру, к людям, к себе — (В.В.Краевский, И.Я.Лернер), — и обосновать предметно-культурные модальности — знаниевую, деятельностную, ценностную и субъектно-личностную, — расширив тем самым теоретические представления о содержании образования; 2) экспериментально-дидактически (с помощью предметно-культурных модальностей в их сцеплении в содержании занятия) доказать детерминирующую роль культурного Знака (по Л.С.Выготскому) в решении задачи о предметности обучения как «замысле о форме и способе распредмечивания» цели деятельности в образовательном процессе, — 3) освободив тем самым процесс обучения в его дидактическом формате от тотальной зависимости от психологизма, — т.е. предъявления содержания образования в универсальных учебных действиях (УУД), оформленных как федеральный государственный образовательный стандарт общего образования (ФГОС ОО), которые не являются языком учебного материала и не находят отражения в учебниках и учебных программах.

Покаилова И. В.
Якутск

МОРФОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ЯКУТИИ XX-XXI ВВ.

Для Якутии процесс расслоения синкретических способов художественного творчества начался на рубеже XIX-XX веков. Дальнейшее развитие и самостоятельность художественная культура обретает в городе Якутске уже к концу XX века. В течение столетия этот процесс ускоренным путем привел к более глубокой дифференциации и специализации искусства: от зарождения и формирования в 1920-1940-х годах — к трем классам искусств. В классе *временных* искусств — это семейство представлено словесным и музыкальным искусствами, в классе *пространственных* искусств — семейство искусств изобразительных (живопись, графика, скульптура) и

архитектонических (архитектура и декоративно-прикладное искусство), в классе *пространственно-временных* — семейства актерского и танцевального видов.

Можно выделить два качественных этапа развития художественной культуры: первый — с середины 1920-х по 1960-е годы — зарождение и становление профессиональных форм искусств европейского образца; второй — с середины 1960-х по 1990-е — зрелость национальной художественной культуры. Особенностью первого этапа является становление этнического самосознания и переход от фольклорного типа (традиционности) к профессиональному типу (креативности) художественной культуры. Во всех видах искусства сильны фольклорные реминисценции, что проявляется, в частности, в тенденции вторичного восприятия фольклора. На втором этапе равномерно развиваются все виды пространственных и временных видов искусства. Если в морфологическом плане в 1920-1940-х выступает литература, в 1960-е доминирует якутская графика, то в 1980-1990-е процесс сказался в лидерстве театра, в котором используется смешанный способ художественного освоения мира и сконцентрированы слово-пластика-музыка — изобразительное искусство.

На материале культурной жизни города Якутска делается вывод о том, что истоки и предпосылки зарождения собственно художественного мышления были связаны с культурной средой города XVIII-XX вв. Город Якутск в этом плане приобретал особый статус и представлял собой среду формирования нового художественного мышления европейского образца. Сосредоточенность именно в городской среде рубежа XIX-XX вв. представителей политической ссылки и связанное с этим культурное «двуязычие» города имели определяющее значение для культурной жизни Якутска.

Таким образом, художественная деятельность в Якутии тесно взаимосвязана с городской средой. Город Якутск постепенно стал своеобразной точкой бифуркации цивилизационных и культурно-исторических парадигм. Согласно системно-синергетического подхода в исследовании культуры, М.С. Каган выделил три подсистемы: материальную, духовную и художественную. Ядром последней

подсистемы является мир искусств. Само же строение художественной культуры состоит из трех измерений: 1) институционального аспекта; 2) духовно-содержательного и 3) морфологического аспектов. В изучении художественной деятельности Якутии XX века, малоразработанной является морфологическое измерение, которое рассматривает соотношение разных видов искусства. Актуальность данного исследования является отсутствие системной целостности в изучении художественной культуры Якутии XX-XXI вв. Целью данной статьи — попытка описания морфологии искусства в Якутии на примере г. Якутска XX-XXI вв.

Процесс формирования системы искусств в Якутии носил ускоренный характер, представляя собой путь от мифологического мышления на рубеже XIX-XX веков до развитого художественного мышления в течение всего лишь одного столетия. Системная целостность в якутской художественной культуре XX века, таким образом, фиксирует взаимодействие шести основных семейств: словесных и музыкальных, когда в 1920-1940-х годах лидирующее положение в Якутии занимает национальная якутская литература и используется неизобразительный способ художественного освоения мира; в 1960-1980-х годах в изобразительных и архитектурных семействах доминируют графические принципы формообразования, а в семействах актерских и танцевальных с 1990-х годов на первый план выходит театр со смешанными принципами художественного освоения мира. В морфологии искусства Якутии к началу XXI века последовательно и вполне закономерно в качестве лидера, опережающего остальные виды искусства, начинает выделяться якутское кино, которое интегрирует в себе возможности массовой культуры с профессионализмом всех видов искусства. Основой и вполне устойчивым контекстом взлета и даже взрыва национального кинематографа стала накопленная энергия разных видов искусства, прошедших индивидуальный — «якутский» — стремительный путь.

Анализ показывает, что данная система искусств развивалась по принципу неравномерного развития видов, родов и жанров искусства, в то же время типологически она сходна с общими закономерностями мирового процесса художественного формообразования. В основе этого движения — не набор случайных способов художественного творчества

или отчуждения существующей традиции, а вполне определенная система «взаимоотношения шести основных семейств искусств — словесных и музыкальных, актерских и танцевальных, изобразительных и архитектурных, но и в спектральном характере переходов от одного к другому, превращения одного в другой» (М.С.Каган).

Ключевые слова: художественная культура Якутии, морфология искусства, система искусств Якутии, якутская литература, якутская графика, саха театр, якутское кино, город Якутск.

Покидченко И. М.

Москва

ДЕКАДАНС В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ КОНЦА XIX ВЕКА — ОПЫТ МЕЖДИСЦИПЛИНАРОНОГО АНАЛИЗА

Термин «декаданс» нередко встречается в культурологической и искусствоведческой литературе, посвященной европейской культуре конца XIX века. Наиболее типичным является определение «декаданса» как кризиса европейской культуры конца XIX — начала XX века. В то же время в литературе типично смешение декаданса с символизмом, эстетизмом, модерному etc, поэтому исследование понятия «декаданс» является актуальным.

Поскольку декаданс проявился во всех областях культуры, наиболее полный результат дает междисциплинарный подход в исследовании данного явления. В моем исследовании были использованы кроме искусствоведческого, литературоведческого подходов, но также и анализ психологических, философских и исторических и социально — экономических особенностей.

В европейской художественной литературе родоначальником декаданса считаются Ш. Бодлер во Франции и О. Уайльд в Англии. В изобразительном искусстве идеи декаданса получили свое выражение в тиле модерн. Помимо чисто художественных приемов, живопись модерна в значительной степени стилизована, изображения являются не отражением реальности, а символом выражения меланхолии и мистицизма.

Обратимся теперь к дисциплинам второго ряда нашего исследования — психологии, философии, истории и политической экономии.

Еще в период расцвета декаданса известный психиатр и публицист М. Нордау выпустил нашумевшую книгу «Вырождение» (1882 — 1883), где объяснил характер современного ему искусства нарастанием в обществе депрессии и истерии. Современные психологи признают, что настроение тревоги, неуверенности в результате уход в воображаемый мир усиливаются в переходные эпохи, когда привычный мир уходит, а будущее неизвестно. Подобно настроениям «fin de siècle».

В области философии «властителем дум» был А. Шопенгауэр. Его работы были написаны в первой половине XIX века, но не имели признания, и стали получать широкую известность только с середины XIX века, когда восприятие оптимизма Гегеля сменилось в обществе интересом к пессимизму Шопенгауэра.

Исторический подход позволил выяснить, что «декаданс» в культуре и искусстве конца XIX века имел своих предшественников это культура «осени Средневековья», «маньеризм» XVI века и «рококо» второй половины XVIII века. Общие черты культуры этих периодов — театрализация и эстетизация повседневной жизни, в литературе и искусстве усиление использования символов и аллегорий, замена пропорциональности и гармонии на дисгармонию.

Таким образом, междисциплинарное исследование явления «декаданса» в конце XIX века в европейской культуре позволило сделать вывод о том, что хотя проявление «декаданса» наиболее наглядно проявлялось в литературе и изобразительном искусстве, оно одновременно охватывало все сферы культуры и имело свои корни также в социальной сфере. Объективность явления «декаданса» подтверждает исторический анализ, который выявил его циклический характер.

Полякова Г. Б.
Курск

ТРУДЫ М.С.КАГАНА КАК МЕТА-МЕТОДОЛОГИЯ СОВРЕМЕННОГО СОЦИОГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ

Вступление

Современное социогуманитарное знание имеет междисциплинарный характер, вырастающий из интеграции многих наук. Как правило, самостоятельность существования научной отрасли возникает тогда, когда она обретает свою методологию и свой язык.

Научное наследие М.С.Кагана настолько широко и разнообразно, что не укладывается в узкие «ячейки» научных специальностей. В то же время, системное осмысление феномена культуры и разнообразных ее проявлений, дает основание полагать, что идеи М.С.Кагана могут послужить мета-методологическим основанием современного социогуманитарного знания. В качестве примера остановимся на трех позициях: идеи М.С. Кагана в лингводидактике, коммуникологии и культурологии образования.

«Философия культуры» и лингводидактика

Применение культурфилософских идей М.С. Кагана можно найти в лингводидактической теории Е.И. Пассова и его учеников. На рубеже веков Е.И. Пассов приходит к открытию концепции иноязычного образования, в которой язык рассматривается как явление культуры: язык не мыслим и бессмысленен без культуры. Культура, считает ученый, является ведущей в этой паре. Понимание мира культуры, и языка, как его части, Пассов выстраивает на системной культурфилософской концепции М.С.Кагана. Освоение иностранного языка трансформируется в изучение иноязычной культуры.

В данном исследовании находит свое развитие и идея М.С.Кагана об уровне строении культуры. Знаменитая Кагановская пирамида (К.личности, социальная К., К. человечества) применяется авторами для обозначения направления и сущности процессов влияния мировой (иностранной/ национальной) культуры на формирование

индивидуальной культуры. Концепция иноязычного образования — концепция развития индивидуальности в диалоге культур (Пассов, Кузовлева С. 33).

Таким образом, современная лингводидактика предстает как междисциплинарная научная область, в основании которой лежит понимание культурологических оснований в изучении языка. И влияние культурфилософских идей М.С. Кагана на трансформацию лингводидактических теорий несомненно.

«Мир общения» и коммуникология

Современный курс теории коммуникации (коммуникологии, коммуникативистики — в науке еще не устоялось единое название этой молодой отрасли знания) — молодая область научного знания, которая в последнее время приобретает статус самостоятельной академической дисциплины. Для некоторых специальностей (журналистики, PR, рекламы, межкультурных отношений) коммуникология стала обязательной учебной дисциплиной. Как правило, учебные пособия по данной дисциплине строятся на западных концепциях. Пожалуй, только группа петербургских исследователей под руководством проф. М.А.Василика («Основы теории коммуникации», 2003) посчитала необходимым представить отечественный опыт исследований в данной отрасли. В учебном пособии представлены основные идеи монографии М.С.Кагана «Мир общения: Проблема межсубъектных отношений» (1988), в которой, напомним, общение рассматривается как взаимонаправленная субъектно-субъектная связь, коммуникация — как односторонний, субъектно-объектный информационный поток. Теория Моисея Самойловича гораздо углубляет представления о коммуникативном процессе и может явиться методологическим основанием для целого ряда исследований. Например, для осмысления жанрового своеобразия журналистского медиатекста (ток-шоу, круглый стол, новости, прямой эфир и т.п.), а классификация разновидностей общения (с реальным субъектом, субъективированным объектом, квазисубъектом) может лежать в основе типологии массовой аудитории современных СМИ. И эта работа еще не проделана исследователями: коммуникология, как и ряд смежных дисциплин, еще слабо разработаны и требует дальнейших теоретико-методологических изысканий.

«Философская теория ценности» и культурология образования

Рубеж 20-21 веков был ознаменован возросшей популярностью к аксиологическим исследованиям. Концепция М.С. Кагана занимает достойное место в смене научной парадигмы: от когнитивной к аксиологической. *Ценность* у Кагана понимается как значимость, отличная от такие понятий как *знание, истина, цель*. Ведущим признаком ценности является *отношение* субъекта (индивидуального или коллективного) к оцениваемому явлению. В монографии «Философская теория ценности» Моисей Самойлович предлагает посмотреть на аксиосферу культуры как систему. Эта идея легла в основу ряда дальнейших научных изысканий, в том числе — в осмысление феномена аксиологического пространства школы (исследование Г.Б. Поляковой (2005) выполнялась в рамках научной школы проф. Л.М. Мосоловой). Данная концепция может быть представлена как в рамках культурологии образования, так и в рамках иных педагогических отраслей научного знания.

Наследие М.С.Кагана велико и разнообразно. С каждым годом открываются новые смыслы его научных изысканий, Текст перерастает Автора. И это дает уверенность в том, что Кагана стоит не только читать, но активно использовать его идеи в открывающемся поле новых научных отраслей.

Радеев А. Е.
Санкт-Петербург

ЭСТЕТИКА И ЕЕ МАШИНЫ

Многообразие форм эстетических теорий и практик вызывает необходимость его упорядочивания в историческом или теоретическом срезам.

Одной из наиболее распространенных моделей этого упорядочивания является представление о классической и неклассической эстетике, водораздел между которыми пролегает в начале XX в. (на уровне истории) и подразумевает смену исследовательских парадигм (на уровне теории).

Однако у такой модели есть ряд недостатков (сомнительность в устойчивости смены парадигм, заданность исторической перспективы). Более продуктивным представляется упорядочивание на основании выделения смысловых блоков, в каждом из которых есть свои удачные и неудачные, продвигающие и непродвигающие линии движения. Эти блоки, в котором разные его компоненты связаны между собою нелинейными отношениями, разрывами и переходами, и есть машины, взаимодействующие между собою. Несмотря на их связанность, возможно выделить три формы этих машин: машина эстетической чувственности, машина эстетического объекта и машина эстетической среды. При этом первая машина выступает основанием, вторая — отклонением от основания, третья — пронизывающим элементом, очерчивающим виртуальные круги вокруг основания и его отклонения.

Выделение этих трех машин позволяет обнаружить ряд существенных моментов в самой эстетической машине. Так, эстетическая чувственность является основанием, а эстетический объект — отклонением эстетической машины. Это позволяет обозначить как принципиальный вопрос о чувственности в эстетической теории и зафиксировать вопрос о различии между чувственным и эстетическим опытом как первопроблему в эстетике. Далее, вопрос об эстетической среде, в свою очередь, становится наиважнейшим для определения виртуальных компонентов как эстетической чувственности, так и эстетического объекта — и исследования в этом направлении (Г.Беме) подтверждают догадку об эстетической среде как особой эстетической машине. Также следует обратить внимание на то, что в первой машине также фрактально выделяемы три компонента: основание (эстетический опыт), отклонение (эстетическая оценка), пронизывающий элемент (эстетическая опытность). В отношении второй машины на историко-эстетическом материале нетрудно показать, что складывается колебание между искусством как основанием и повседневностью как отклонением, а пронизывающий элемент этой машины пока не стал предметом эстетического внимания (по аналогии с неоткрытыми химическими элементами, место которых обозначено до их открытия). Машина же эстетической среды, поскольку лишь недавно стала предметом изучения, известна на данный момент с точки зрения концептуализации

атмосферы как основания, другие же компоненты этой машины пока непредставимы.

Внимание к эстетическим машинам и к самой эстетике как машине (наравне с познавательной и религиозной машинами) позволяет не только заново поставить вопрос о том, насколько эстетика является специализированной дисциплиной, но и определить фрактальное строение машин, а также выявить их особую динамику (отклонение одной машины от двух других сопровождается настиганием со стороны двух других машин первой).

Рогова К. А., Морозова М. Н.
Санкт-Петербург

СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА О ТВОРЧЕСКОМ ПРЕОБРАЗОВАНИИ ЧЕЛОВЕКА

В своей удивительной по широте охвата материала и глубинной сущности книге «Философия искусства. Се человек...» М.С.Каган пишет, что «попытка проникнуть в тайну человеческого бытия» делается им «на материале истории изобразительного искусства, поскольку оно на своём языке и доступными ему средствами на протяжении нескольких десятков тысяч лет искало решение этой задачи» [Каган М.С. Се человек... Жизнь, смерть и бессмертие в «волшебном зеркале» изобразительного искусства. — СПб: Издательство «Logos», 2003. С.10]. Задача выполнена им превосходно. Однако добавим, что эта задача является универсальной для всех видов художественной культуры и, может быть, сегодня в эпоху когнитивизма с его установкой проникнуть в "смысловые глубины" человека она оказывается особенно актуальной, предсказанной и чётко сформулированной М.С. Каганом ещё в начале века.

Указывая на различия в подходах к решению указанной задачи со стороны науки, которая «моделирует лишь общее в человеке, поневоле отвлекаясь от индивидуального, конкретного, неповторимого, уникального», и искусства, которое «замечает», как «качества "человека

вообще” преломляются особенным образом в разных его психофизиологических и социокультурных модификациях, а затем и в реальной уникальности «я», «ты», «он» [Каган М.С. Се человек], Каган обращает внимание на богатство содержания художественной культуры в представлении «конкретных знаний о человеке», способность передать «тайну его уникальности», качество, производное от свободы выбора человеком поступка в каждый миг его жизненного поведения. Именно в свободе проявляется духовная сущность человека как личности, « как субъекта, способного и к познанию, и к ценностному осмыслению, и к творческому преобразованию окружающего его мира и самого себя» [Каган М.С. Се человек].

Высказанные положения являются методологически ценными, определяя подход к анализу современных художественных произведений, в том числе литературных. Несмотря на мнение критики о «неолитературности» современного общества, об «отсутствии навигатора для въезда в наше настоящее», стремление «проникнуть в тайну бытия» сегодняшнего человека несомненно ощущается писателями и созвучно «новой искренности» как художественному направлению.

Примеры из произведений художественной литературы последних лет (Кураева, Дмитриева А.В.) не являются исключением на дороге поиска, но в них оказались эпизоды, очень чётко обозначившие направление этого поиска. Литература начинает воплощать свои мечтания о современном человеке: «я мечтаю о том, чтобы изменились мы. Об этом помечтать стоит. Давайте мечтать вместе» [Дмитриев А.В. Говорят лауреаты «Знамени» // Знамя 2021, №3, <https://magazines.gorky.media/znamia/2021/3.>]

Рогочая Г. П.
Краснодар

КОНЦЕПЦИЯ ДИАЛОГА: МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ПОДХОДЫ К ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ПОСТРОЕНИЮ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ МОДЕЛЕЙ

С середины XX века ведется активный поиск теоретических моделей и прикладного инструментария в рамках кросс-культурных

исследований. Острая потребность в выработке такого инструментария определяется социальным запросом на создание механизмов построения кросс-культурного диалога и сложностью регулирования кросс-культурных конфликтов. Кросс-культурный диалог является междисциплинарным полем, его невозможно исследовать вне философского знания. И если в философских науках и культурологии концепция диалога достаточно широко и многогранно представлена, то в социальную психологию идеи диалога вошли достаточно поздно, и долгое время обсуждение этих идей носило неоднозначный характер. В результате в социальной психологии так и не утвердилась единая дефиниция данного понятия, зачастую понятие диалога подменяется понятием коммуникация и эта подмена сказывается на определении моделей прикладных кросс-культурных исследований.

Концепция диалога М.С. Кагана, строиться на понимании диалога, как процесса обретения общности участниками межсубъектного взаимодействия, как поле интерпретации и рождения новых смыслов. «В диалоге каждое сообщение (послание) рассчитано на его интерпретацию собеседником и возвращение в таком преломлённом, обогащённом, интерпретированном виде для дальнейшей аналогичной обработки другим партнёром и т.д.» [1: 148].

Данная трактовка наиболее близко совпадает с трактовкой диалога в рамках кросс-культурной психологии, занимающейся исследованием диалоговых практик в области конфликто разрешения. Так Н.В. Гришина рассматривает диалог как определенные стратегии по преодолению противоречий. «стратегий, используемых с целью поиска оптимальной альтернативы решения проблемы или выработки интегративного решения, объединяющего противостоящие позиции, или компромисса, их примиряющего» [2].

В социальной психологии диалог приобретает характеристика симметричного взаимодействия в котором каждый из участников процесса может рассчитывать на выражение своего мнения, направленность участников на поиск путей преодоления противоречий, согласование смысловых позиций. Одной из форм диалоговых практик по преодолению противоречий, разрешению споров и урегулированию

конфликтов является медиация, По своей сути медиативный подход является одной из разновидностей диалоговых практик участием посредника. Роль посредника заключается в создании «поля диалога» и поддержании условий для его осуществления.

В различных этнических культурах существуют закреплённые в традициях практики примиренчества, но на уровне кросс-культурной коммуникации и урегулировании кросс-культурных конфликтов не все традиции являются взаимоприемлемыми. Разработка диалогового инструментария, позволяющего, с одной стороны учитывать культурную специфику, с другой стороны, включающего универсальные диалоговые принципы, позволит эффективно решать противоречия и конфликты, возникающие в поле кросс-культурного взаимодействия.

Литература

1. Каган М.С. Мир общения: проблема межсубъектных отношений. — М.: Политиздат, 1988. — 319 с
2. Гришина Н.В. Психология конфликта. СПб.: Питер, 2005. 464 с.

Ройфе А. Б.
Москва

ЗНАЧЕНИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИХ РАБОТ И. И. ИОФФЕ ДЛЯ СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРОЛОГИИ

Иеремия Исаевич Иоффе (1891-1947) — советский искусствовед, сотрудник Эрмитажа, заведующий кафедрой истории искусства ЛГУ (относившейся первоначально к филологическому, а позднее к историческому факультету), провозвестник современной культурологии, актуальные проблемы которой были заложены ещё в его синтетической теории искусства.

Рассмотрение значимости научного наследия И.И. Иоффе в рамках Кагановских чтений имеет особую важность, поскольку он был научным руководителем Моисея Самойловича Кагана и оказал существенное влияние на его формирование как учёного.

В советские годы обращение к трудам И.И. Иоффе было скорее исключением, чем правилом. Но эти исключения были. М.С. Каган посвящает памяти своего учителя «Морфологию искусства». В работе Л.И. Новожиловой «Социология искусства (из истории советской эстетики 20-х гг.)» [1] работы И.И. Иоффе включены в научный контекст его времени и рассматриваются исходя из закономерностей становления отечественной социологии искусства...

Вновь интерес к наследию И.И. Иоффе возникает на рубеже XX-XXI вв., что связано с развитием культурологии и поиском в отечественной историографии научных трудов, значимых как научная классическая основа для еще молодой культурологии. Популяризации научного наследия учёного также способствовали переиздания его трудов в начале 2000-х гг., одно из них (в издательстве «Петрополис») осуществлялось при непосредственном участии М.С. Кагана.

Доказательством актуализации научного наследия И.И. Иоффе в XXI в. являются диссертации, монографии, статьи. Среди диссертаций можно назвать работы А.А. Никоновой «Проблема архаического сознания и становления отечественной культурологической мысли (20-30-е гг. XX в.)» и А.В. Королёва «Синтетическая история искусства И.И. Иоффе и проблематика изучения социалистического реализма», обе диссертации защищались на философском факультете СПбГУ. Ему посвящены разделы историко-культурологических монографий, например, в издании «Эволюция антропологических идей в европейской культуре второй половины 1920-1940-х гг. (Россия, Германия, Франция)» Н.Я. Григорьевой, и ряд статей В.Г. Ананьева, А.В. Рыкова, Л.А. Сыченковой.

Значение исследований И.И. Иоффе для культурологии в одной из своих последних статей, посвящённых научному наследию учителя, обозначил сам М.С. Каган, и за минувшие годы это высказывание не утратило своей актуальности: «Труды Иоффе явно опережали своё время — и разработкой основ теории и истории культуры (потому что о его роли в истории нашей культуры вспомнили тогда, когда культурология заявила о себе как самостоятельная область знания), и формулированием представления о художественной культуре как

подсистеме культуры, охватывающей всё многообразие видов и жанров искусства, и предвосхищением основ семиотики» [2, с. 39].

Литература

1. Новожилова Л.И. Социология искусства (из истории советской эстетики 20-х гг.). — Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1968. — 128 с.
2. Каган М.С. О культурологической и эстетической концепции И.И. Иоффе // Иоффе И.И. Избранное. 1920-30-е гг. Сост.: М.С. Каган, И.П. Смирнов, Н.Я. Григорьева. — СПб.: ИД «Петрополис», 2006. — с. 6-40.

Романовская А. А.
Санкт-Петербург

ЭСТЕТИКА КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ СЕРИЙНОСТИ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ

Современная теория культуры требует нового осмысления сериальной формы, поскольку основная существующая теоретическая база ограничивается исследованиями XX века, которые стремительно теряют актуальность в сегодняшних реалиях. Сериальная форма — важная составляющая искусства в целом и киноискусства в частности. Сериал как феномен кинематографа XX века на сегодняшний день продолжает свой путь развития и трансформации, принимая новые черты за счет современных тенденций и технических достижений. Существующие подходы к изучению сериальной формы в кинематографе справедливы для предыдущего столетия, но для нынешней ситуации в киноискусстве они устарели. Основные формы искусства закономерно испытывали трансформации на фоне технических достижений, которые влияли как на способ создания произведения, так и на его восприятие реципиентом.

Современные сериалы также испытывают на себе многочисленные изменения, речь идет о тенденции к прекращению их существования исключительно как телевизионного формата и логичных последующих перемен в восприятии. Сложившаяся теория эстетики серийности, сформулированная Умберто Эко, справедливо обращает

внимание на различные способы существования серии, в исследовании сериальной формы итальянским автором учитываются многие основополагающие аспекты. Однако сегодня сериалы очевидно переживают новый виток развития. Так, современная теория культуры требует разговора не только о серии, создаваемой повествованием о конкретном персонаже, она обращается к более глубокому анализу повествовательной, экзистенциальной, тематической и синтаксической идентичности, к исследованиям образного тождества. И это лишь один из аспектов, требующих современного культурологического переосмысления. Сегодня сериалы существуют вне телевидения, на стриминговых платформах, а это значительно меняет восприятие данной художественной формы. Многие сериалы в связи с этим становятся полноценными художественными высказываниями именитых режиссеров.

В рамках данного исследования предпринята попытка сформулировать аспекты современной сериальной формы и теоретизировать из с точки зрения тенденций, свойственных кинопроизводству XXI века. Современная теория культуры в настоящее время стремится к расширению классификации кинематографической сериальной формы, созвучной с тенденцией обращения к ней крупных режиссеров, с закономерно возрастающей степенью художественной ценности сериалов и увеличением количества способов непосредственного её воспроизведения.

Рукавишников А. Г.
Москва

ПОТЕНЦИАЛ ИКОНОЛОГИИ КАК МЕТОДА ИССЛЕДОВАНИЯ РУССКОЙ ИКОНОПИСИ

Несмотря на свою безусловную значимость для русской культуры и истории, православная икона долгое время оставалась вне поля зрения гуманитарных наук, в том числе эстетики и искусствоведения. Она воспринималась как исключительно религиозный феномен, негласной

монополей на её изучение обладали (в лучшем случае) богословие и церковно-историческая наука. Эмпирическая база для потенциального научного исследования также была весьма скудной — многие произведения «золотого века» русской иконописи либо оказались безвозвратно утерянными, либо были покрыты записями более позднего периода, выполненными в совершенно иной стилистической манере. Лишь в самом начале XX века усилиями русских старообрядцев иконы стали расчищать, благодаря чему широкой общественности открылся их исходный колорит и невероятно насыщенный образный язык.

Е.Н.Трубецкой справедливо называл открытие иконы не только одним из самых крупных, но ещё и самым парадоксальным событием новейшей истории русской культуры: постоянно соприкасаясь с иконой в повседневной жизни, мы не видели её по-настоящему, не могли приобщиться к богатству её выразительного строя, она оставалась для нас тёмным пятном в дорогом окладе. Известно, что Анри Матисс был едва ли не первым крупным художником, которого пленила красота вновь обретенной русской иконы. Даже недолгого пребывания в России ему вполне хватило для того, чтобы назвать её «лучшим достоянием Москвы». Как пишет искусствовед Н.Семёнова, Матисс подогрел интерес к иконе и в определённой степени поспособствовал дальнейшей активизации усилий по её изучению. Так или иначе, но в течение первых двух десятилетий XX века наше знание о древнерусских иконах «золотого периода» значительно увеличилось. По словам В.Н.Лазарева, рамки известного дотоле материала были настолько расширены открытиями революционных лет, что «появилась настоятельная необходимость заново пересмотреть все традиционные взгляды [на икону] и свести воедино огромное количество новых фактов».

В качестве ответа на этот запрос постепенно сформировалась группа учёных, которая смогла подкрепить свой научный интерес к русской иконе адекватной методологией исследования. В.Н.Лазарев выделял несколько линий изучения древнерусской иконописи, но при этом был уверен в существовании общей интенции, которая их объединяла. «В целом русские исследователи тяготели к пониманию содержания иконы как чего-то гораздо более широкого, чем простая совокупность иконографических типов. Их все более привлекала мысль протянуть нити от иконы к реальной исторической действительности, к

пожеланиям и вкусам заказчика, к ведущим теологическим, философским и политическим идеям, к художественной практике и к специфически средневековому методу работы. Эти тенденции во многом перекликались с *иконологией Э.Пановского*.

В настоящем докладе планируется раскрыть и концептуально осмыслить этот тезис известного отечественного искусствоведа; проанализировать, в какой степени иконология как метод анализа может быть применена для исследования смыслового содержания феномена иконописи в целом и русской иконы в частности, а также дать общую оценку степени применимости эстетического инструментария для анализа религиозного искусства в целом.

Рыбаков В. В.
Санкт-Петербург

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И ЭРОТИЧЕСКОЕ В КОНТЕКСТЕ СОМАЭСТЕТИКИ

Одним из ярких направлений современной эстетики является сомаэстетика Р.Шустермана. Ориентируясь на понимание «эстетики как искусства жизни», сомаэстетика становится уникальным дискуссионным полем, открытым как для обсуждения классических эстетических проблем (например, проблемы прекрасного или возвышенного), так и для осмысления более современных вопросов поп-музыки, еды, технологий, вредных привычек и даже дзен-практик и эротического опыта. Не подвергая сомнению ценность сомаэстетики как продуктивного междисциплинарного поля, мы хотели бы, тем не менее, обратить внимание на заложенную в ее логике ограниченность (которая и делает возможным широту ее дискуссионного поля). Эту ограниченность мы хотели бы продемонстрировать на примере осуществляемого Шустерманом сближения эстетического и эротического опыта.

Можно было бы думать, что, расширяя поле эстетических проблем и феноменов, сомаэстетика делает это за счет расширения

содержания эстетического опыта. Однако, на наш взгляд, в сомаэстетике происходит как раз обратное. Ориентируясь на понимание эстетического опыта как чувственно-телесного, сомаэстетика фактически выносит за скобки важнейшее измерение эстетического опыта, которое мы могли бы назвать поэтическим (если под поэзией подразумевать способность «складывать или перемножать звезды и сливы») и которое переживается как дуновение трансцендентного. Между тем, по-видимому, именно это сочетание чувственного восприятия объекта и происходящего тут же скачка к чему-то Иному составляет потенциал эстетического опыта, благодаря которому даже слабый эстетический опыт отличается от простого ощущения.

Пренебрежение поэтическим измерением эстетического опыта находит свое выражение в том, как Шустерман сближает эстетический и эротический опыт. Отмечая, что для обоих типов опыта характерен набор схожих черт (внутренняя ценность, сочетание активности и пассивности и др.), Шустерман делает вывод о том, что эротические искусства с их культивацией чувственности следует иметь в виду и рекомендовать для развития телесных навыков и повышения качества жизни. Подобному пониманию эротического уместно противопоставить работу по осмыслению эстетического и эротического опыта, проведенную Э.Левинасом, для которого эрос раскрывается, прежде всего, как «отношение с другостью, с тайной, с будущим». В этом смысле, эротический опыт отнюдь не тождествен сексуальному: это опыт отношения с Иным, а не просто чувственное наслаждение, базирующееся на половом инстинкте. Близость эстетического опыта эротическому состоит в том, что он также мотивирован отношением с Иным, репрезентируемым, однако, не другим человеком, а эстетическим объектом — уникальной констелляцией содержаний, вступивших в резонанс. Сближая эстетический и эротический опыт на основании лишь чувственно-телесного аспекта, сомаэстетика рискует упустить существенное не только в эстетическом опыте, но и в эротическом, что свидетельствует об ограниченности ее методологии.

Салеев В. А.
Минск

НЕОАКСИОЛОГИЯ — НОВАЯ МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ В ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ И ЭСТЕТИКИ

Классическая трактовка аксиологии как специфической области философского знания сводится к тому, что это философское учение о ценностях. Разумеется, в ценностях концентрируются те качества и черты объекта которые и представляют значимость предмета. Объективные материалистические основания существования ценностей и предопределили их интерпретацию в качестве определяющей структуры в аксиосфере. Такой подход был характерен для представителей позитивистской и марксистской философии. Косвенным доказательством данного положения можно считать то, что "Философский энциклопедический словарь", 1983 г. понятие аксиология автоматически уравнивал с понятием «Теория ценностей» [1, 16].

Уже в 60-е годы в отечественной философии обнаружили различающиеся подходы по поводу интерпретации аксиологии — ценностного отношения. Лидер ленинградской школы В.Тугаринов делал акцент на объектном характере «как самих явлений, так и их свойств, равнозначисляемых в разряд ценностей» [2, 11]. В 90х годах эту позицию окончательно закрепил М.Каган. В его концепции, единственным вариантом, на основе которого можно построить аксиосферу человеческой жизнедеятельности, является структура, где ценностное отношение между оценивающим субъектом и объектом — носителем ценности, строится на ценности и соответствующим ей ценностном осмыслении и ценностной оценке [3, 54-55]. Таким образом, оценка выступает в качестве ведомой структуры внутри ценностного отношения, непосредственным откликом на ценность и по сути задается этой ценностью.

Однако с 60-х годов существовала и иная точка зрения на природу аксиосферы, представленная рядом грузинских философов. В их постулатах ценность рассматривалась как результат оценочного

процесса. Так, Г.Бандзеладзе в выступлении на Тбилисском симпозиуме по проблеме ценностей утверждал: «Ценность — результат оценки, а оценивает субъект. Отсюда понятно, что ценность как продукт, как свойство явления не может не быть субъективной» [4, 144].

Автор этих строк едва ли не полвека назад предпринял попытку дифференцировать ценностное и оценочное отношения, а в 90-х годах выдвинул новое понимание термина «аксиологический». В новой «неоаксиологической» интерпретации этот термин необходимо включает в себя не только теоретико-ценностный (классическая трактовка аксиологической ситуации: объект-субъектного отношения), но и практико-ориентированный оценочный подход [5, 15]. Неоаксиология представляет аксиологическое поле как синтез ценностно-оценочных связей, полюса которых обусловлены наполнением двух основополагающих структур — объектной структуры, которая выступает в качестве носителя ценности, с одной стороны, и человеком — носителем оценки, с другой стороны.

В неоаксиологическом измерении достигается равенство объектного и субъектного начал, и, говоря словами К Маркса, не нарушается «ни право объекта, ни право субъекта». Относительная гармония между полюсами реально существующего аксиологического поля достигается и при помощи так называемого «аксиологического притяжения», которое в каждом конкретном случае неоаксиологического функционирования определяет доминирующую роль либо объектно-ценностного, либо субъектно-оценочного начал.

Неоаксиологический подход как полнокровный взгляд на мир, может выступать в качестве новейшей методологии, может конструктивно использоваться в освоении феноменов культуры, спецификации отдельных её сфер.

Так, если речь идет о науке, которая строится на онтологических и гносеологических основаниях, то здесь определяющим фактором выступает ценностная значимость познанной реальности. В нравственно-этической сфере культуры, исключительно важной оказывается роль аксиологического притяжения, поскольку, с одной стороны, мы имеем общее основание морали (основа нравственных ценностей), с другой

стороны — определенную свободу нравственного выбора (и, следовательно, активность оценочного отношения).

Неоаксиология способна дать новый импульс современным исследованиям в области эстетики. Она с достаточной достоверностью может представить спецификацию эстетического и художественного. Так, эстетическое представляет собой конструкцию (в силу моноцельности эстетической ценности), где ценностное отношение может играть доминирующую роль; аксиологическое поле художественного выстраивается (в силу природы полифункциональной структуры художественной ценности), в основном на доминантной основе оценочного отношения.

Таким образом, неоаксиология как синтез ценностно-оценочных отношений человека к миру, оказывается действенным способом исследования как различных сфер культуры, так и гуманитаристики, взятой в целостности или в отдельных своих разделах

Литература

1. Философский энциклопедический словарь. Гл. ред.: Л.Ф.Ильичев, П.Н.Федосеев, С.М.Ковалев, В.Г.Панов — М.: Сов. энциклопедия, 1983.
2. Тугаринов, В.П. Теория ценностей в марксизме — М.: МГУ, 1968.
3. Каган М.С. Философская теория ценности — СПб, «Петрополис», 1997.
4. Бандзеладзе, Г. «Философские науки», 1966, №2
5. Салеев В.А. Аксиологические основания национальной художественной культуры. Автореферат дис... доктора философских наук. М: МГУ, 1991.

Сидоров В. А.
Санкт-Петербург

НОВЫЙ МИР И НОВАЯ МЕДИЙНАЯ СРЕДА: АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

В наши дни взаимодействие гуманитарного знания с интересами социума проходит под знаком усиливающейся прагматики науки. Так, расширяется практика цифровых медиакоммуникаций, в которых предпочтительно происходит артикуляция запросов социума. Однако, углубляясь в «цифровизацию» реальности, люди, как и прежде, хотят разобраться в своем мире, его ценностях, ищут их выражение в медийной среде. Отчего ценностный анализ «духовной ситуации времени» стал в настоящее время актуальной задачей трансдисциплинарного научного знания. Одна только констатация положений о том, что «общество потеряло или теряет ценности, что сегодня явно превалирует способ жизни по принципу каждый за себя, определяет актуальность изучения ценностного состояния человека и общества» [2, с. 15]. В новом веке признается особая роль так называемой медийности, в которой «на смену устойчивым социальным структурам приходят гибкие, относительно краткосрочные сетевые альянсы и коалиции... Реальная современность *многомерна* и *многомирна*... Современный мир понимается как мир коммуникаций» [1: 57-58].

Журналистика впитала в себя способы трансляции культурных ценностей, стала феноменом культуры, отвечающим на социально-исторический запрос эпохи. При этом не могло не измениться отношение к медиа со стороны общества, которое круглосуточно погружено в активную / агрессивную информационную среду, а поведение человека, его ценностные установки детерминированы СМИ. Журналистика в качестве социальной практики сама является социальной ценностью. И поэтому аксиология журналистики как раздел знания о журналистике, основанного на философской теории ценностей, главным своим содержанием обращена к проблемам ценностного взаимодействия человека в публичной сфере.

Конечно, в философии большое значение придается ценностному

аспекту научного познания, признаются успехи аксиологии в качестве основ прикладного знания, но тем не менее, исследователи аксиологии констатируют методологический хаос, который царит в определениях самого понятия «ценность» и трактовке ценностных отношений [3]. В этом плане появление аксиологии журналистики укрепляет тенденцию находить предметные приложения философской теории ценностей, тем более что сама журналистская практика и вопросы статуса журналистики в современном обществе объективно подталкивают нас к ценностному анализу медиа.

Литература

1. Василькова В. В. Коммуникативные измерения «текущей современности»: манипуляция, конвенция, смыслопорождение // Ценностные миры современного человечества: Дни философии в Петербурге-2011. — СПб., 2012.
2. Лингвистика и аксиология: этносемиотрия ценностных смыслов / отв. ред. Л. Г. Викулова. — М., 2011.
3. Новая философская энциклопедия: в 4 т. / председатель науч.-ред. совета В. С. Степин. — М.: Мысль, 2010. URL: <https://iphlib.ru/greystone3/library/collection/newphilenc/document/HA5H0147b7e8f087b539ec51af47>

Сидоров Л. Г.
Рыбинск

УПРАВЛЕНИЕ КАК ВДОХНОВЛЕНИЕ СМЫСЛАМИ

В формирующемся обществе знаний, где ведущую роль играет самоуправление, добрая воля человека возникает необходимость изучения четвертого измерения управления — социально-эстетического. Социально-эстетическое содержание инспиративного управления — это символы, метафоры, аналогии, идеализированные модели, направленные на высшие ценности. Это то, что вдохновляет человека, воспроизводит чувственно-желаемое в побудительных символах, создаёт интерпретационные модели познания, понимания, убеждения. В

формирующемся обществе знаний идеалы, смыслы, стремление к совершенствованию воспринимаются человеком как самое прекрасное в жизни и привлекают людей в большей степени, чем зрелища или деньги. Люди получают удовольствие благодаря отношению к объекту, ради него самого.

Вдохновение — стремление к идеалам, совершенству и совершенствованию, как эстетический, символический аспект управления, самоуправления остается без должного внимания отечественных ученых. Идеал направлен на высшие ценности. Он объединяет коллектив и вдохновляет человека. Идеал выступает в образно-символической, в том числе художественной форме, сочетает в себе идеальное и материальное, чувственное и рациональное, образное и символическое. А.Е.Радеев отмечает, что понимание эстетического опыта как определенного процесса позволяет при его анализе в первую очередь обращать внимание на сам процесс, а не на то, с какими объектами он связан.

Управление как вдохновение проявляется, во-первых, в системе понятий инспиративной концепции управления, описывающей желаемый образ мира. Во-вторых, побуждающие символы функциональных коммуникаций вдохновляют людей, актуализируют стремление к совершенствованию и саморазвитию; способствуют созданию инноваций; формируют интерпретационные модели. В-третьих, управление как вдохновляющая коммуникация осуществляется в процессе популяризации научного знания. Популяризация приобщает людей к научному знанию, делает его общественным достоянием. Каждое слово, идея, символ имеют культурную историю. Память прошлого всегда эстетична.

Инспиративное управление ориентировано на добровольный труд профессионала, на самоуправление и самосовершенствование. Вдохновение способствует возникновению и распространению нового знания посредством ассоциативного поэтического языка символических и концептуальных метафор (Дж.Лакофф, М.Блэк), символических аналогий, символических моделей, идеализированных проектов.

Создаются площадки развития знания — чувственно-эмоциональное эстетическое пространство коммуникации — место, где люди хотят обмениваться знаниями, придумывать новации, где

появляются новые отношения ментальные, виртуальные, физические. Создается мир, в котором человек хочет поделиться чувствами, мечтами, место, где сами собой возникают метафоры, аналогии, модели, где формируется доверие, приверженность. Технократический подход к управлению должен быть дополнен инспиративной концепцией управления как вдохновения, имеющего мыслечувственный социально-эстетический характер.

Сидорова И. М., Сидоров Л.Г.

Рыбинск

СОЦИАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ УПРАВЛЕНИЯ ЗНАНИЯМИ

Ещё А.Г.Баумгартен писал о том, что одной из целей философско-эстетического знания является стремление «приноравливать» научное знание к пониманию людей. В.В.Миронов отмечал, что философы интерпретируют ценности эпохи, а философия является интегральной формой этой интерпретации. Философы осуществляют герменевтическую деятельность, ищущую, находящую и конструирующую смыслы бытия и человеческого существования. Научная коммуникация как популяризация — это общественная творческая лаборатория. Человек искренне приобщается к высшим ценностям потому, что он хочет, чтобы его жизнь приобрела смысл. Научное управление в процессе коммуникации осуществляется как взаимодействие между людьми имеющими общие идеалы, как организация, позволяющая им думать вместе. В процессе управления как коммуникации чувственное, вдохновленное высшими ценностями, становится начальным и конечным этапом принятия решений. Происходит «интранзитивное схватывание» объекта в процессе коммуникации. Научная коммуникация приобретает свойства самоуправления, стремления к совершенству — убежденного бескорыстного, личностного, символического.

Подлинная коммуникация — это всегда творчество смыслов. Для этого нужны публичные интеллектуалы, медиаторы, переводчики, интерпретаторы, создающие «инсайты взаимопонимания». О необходимости популяризации как модели взаимодействия науки, общества и медиа-«popular science» пишут М.Буччи и Н.Рассел. Новаторские социальные образы, символы и идеи — это то, что общество поняло, к чему люди приобщились. Художественное творчество, художественная семантика всегда вдохновляли философов. У Гегеля — это искусство древней Греции, у Шопенгауэра — романтизм, у Чернышевского — реализм, у Бердяева — средневековая икона, у Адорно — модернизм и т.п. П.Сенге (автор концепции «самообучающейся организации»), демонстрируя управляющую силу общей мечты, приводит в пример самопожертвованное стремление к свободе героев, восставших под предводительством Спартака.

Чтобы общество понимало философию и приобщилось к науке, нужно, чтобы она стала частью социально-эстетического опыта человека. В процессе мыслечувственного вдохновения — инспиративного управления — создаются условия приобщения человека к высшим духовным ценностям, а значит к свободному творчеству. На смену управлению как манипуляции приходит управление как вдохновение. Управление знаниями на основе вдохновения смыслами, высшими ценностями возможно лишь в контексте осуществления социально-эстетического опыта.

Сметанина С. И.
Санкт-Петербург

ДИНАМИКА СМЫСЛА

Обращение к работе М. С. Кагана «Философская теория ценности» (СПб., 1997), в которой ученый осмысляет строение человеческой деятельности на всех ее уровнях, позволило найти новые подходы к изучению журналистики.

Журналистское творчество, исходя из набора его функций, главными из которых являются функция информирования и воздействующая функция, проявляющаяся в эмоциональном вовлечении

адресата продукции СМИ в процесс выработки отношения к происходящему, следует рассматривать как комплексную деятельность, сочетающую в себе познавательную, ценностно-осмысляющую и художественную деятельность.

Включенность журналиста в познавательную деятельность обеспечивает реализацию функции информирования и определяет такое качество текста, как документальность. Именно в информационной насыщенности изложения проявляется общественный смысл журналистики. В этом заключается и отстаиваемая демократической прессой свобода печати.

Активность журналиста как субъекта деятельности направлена не только на познание объекта реальной действительности, но и на выявление его значения, то есть отнесение к ценности. Журналистика соотносит полученную в процессе познавательной деятельности информацию о реальном с ценностями различных аксиосфер — правовыми, политическими, религиозными, эстетическими, этическими, нравственными, художественными. Эти ценностные категории вырабатываются общей культурой. Журналистика прилагает их к конкретному факту в зависимости от характера объекта, тематических, идеологических и социально-экономических ориентиров печатного органа. Таким образом, как субъект сложной по своей структурной организации деятельности, журналист добавляет к «снятой» в процессе познания информации о мире смысловые компоненты, связанные с определением ценности полученных знаний, то есть отнесением их к добру, злу, опасности, благу, красоте.

Попадая в ценностно-осмысляющую сферу, журналистика смыкается в ней с художественной деятельностью и одновременно опирается на её творческие ресурсы — ресурсы поэтики. В ходе этой деятельности реализуется воздействующая функция прессы: реальное событие, модель которого формируется в результате познавательной практики, при создании его текстового аналога получает эмоционально-образные добавки. В итоге и сам журналистский текст приобретает эмоциональную напряженность — следствие прямого выражения автором ценностного отношения к тому, о чем он пишет.

Соколов Б. Г.
Санкт-Петербург

ПОСТИСТОРИЯ И ПОСТПАМЯТЬ

Кластерный мир не мыслит исторически. По крайней мере в том понимании истории как процесса, обладающего смысловым и силовым центром. В этом новом возникающем мире постреальности «бал правит» настоящее с ее примитивным языком бинарного когда и уже не дефицитом, но катастрофой прежней реальности. Медиальная среда интернета, мультиплицированная с помощью различных современных устройств и гаджетов, существует в «вечном» настоящем, в котором не только прошлое ничем не отличается от настоящего или будущего, но в котором критерии истинности происходящего или происшедшего решаются количеством «лайков», обращений, перепостов и т.д. Поэтому и вспоминать-то, в принципе нечего, или это воспоминание проходит по разделу «краткосрочной» памяти, мгновенно погружающей в забвение то, что только что было вспомнано. Вернее не в забвении, но бесконечную «толщу» настоящего, в котором все является той потенциальностью бессознательного, которое может быть реанимировано (как, впрочем, и настоящий момент) обращением поисковика.

История в этом новой реальности ничем не отличается от настоящего и представляет собой необработанный массив числовых дат, каждый раз реанимирующихся с точки зрения текущего момента. И если и ранее признавали, что история пишется из настоящего, то теперь кластерное сознание, продолжая «писать» из настоящего, не имеет реальных критериев для верификации того, что пишется, а также того временного зияния, которое позволяло истории все же получать свое алиби из прошлого и памятования. Постчеловек откластеризованного глобального мира не имеет этого зияния, также как не обладает иерархизированной возможностью синтеза: мир одномоментен и подчиняется мгновенно сменяющимся тактикам осмотра, в зависимости от мгновенности конъюнктуры, динамики чистых различий моды и, конечно, от того, что в данный момент номинируют на истину. Все это ликвидирует зону «длительной», социальной исторической памяти,

замещающая есть тотальной амнезией, вернее пост-амнезией, в которой нет различия того, что наличествует от того, что удержано в запоминании.

Сорокина А.О.
Санкт-Петербург

МАШИНА ИДЕОЛОГИИ ОСИПА БРИКА

О. Брик в основном известен как литературный деятель: литературная критика, анализ звуков в стихотворении и, в конце концов, всяческая поддержка поэтического таланта Маяковского этому поспособствовали. Однако литература не единственное, что волновало Брика — если взглянуть на многочисленные тексты в журналах 1920-ых гг., то заметен его крайний интерес к судьбам визуальных искусств и их роли в молодом советском государстве. В частности, к тому, что можно обозначить как идеологическое столкновение фотографии и живописи. Брик утверждает: от способа производства изображения — рукописного или механического — зависит то, как зритель воспринимает изображаемый факт. Рукописное изображение не имеет возможности фиксировать объект в его динамике, поэтому многократно перерабатывает и реконструирует его в подходящую для себя форму. Для этого складываются всевозможные живописные штампы и клише, которые позволяют изображать объект абстрактно и схематически, пренебрегая теми его чертами, что не кажутся существенными. Ограниченному ресурсу живописи Брик противопоставляет множественные возможности фотографии, которая способна фиксировать факт во всей полноте его случайности и незначительности. Её преимущества, с одной стороны, в том, что она ещё не приобрела вид консервативной традиции производства изображения и не имеет собственных стереотипов восприятия, а с другой, что она обладает механической природой, то есть не опосредована человеческими интересами и желаниями изображать объект так или иначе. Таким образом, живопись и фотография это два противоположных способа смотреть на мир, однако в условиях раннесоветской России уместным

для Брика выглядит только второй. Дело в том, что живопись не столько изжила себя, а её каноны более не актуальны, сколько в том, что её метод проявляет себя как машина идеологии. Маркс сравнивал идеологию с камерой обскурой, которая даёт перевёрнутое изображение исходного предмета, Брик же находит идеологию в живописи, которая идёт по пути изоляции факта. Идеология работает по схожему принципу: она обособляет отдельные объекты, изолирует и изымает их из «реальных связей в структуре физического мира».

Стецко Е.В.

Санкт-Петербург

«КУЛЬТУРА ОТМЕНЫ», «ПОЗИТИВНАЯ ДИСКРИМИНАЦИЯ» И КРИТИКА КУЛЬТУРНОЙ АПРОПРИАЦИИ КАК ИНСТРУМЕНТЫ ПЕРЕСМОТРА ПРОЕКТА ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Концепт глобализации как социально-экономический и культурный проект был теоретически артикулирован в 80-е — 90-е г. XX века и стал главной объясняющей теорией мирового развития в первые десятилетия XXI века. Но одновременно с утверждением и развитием проект глобализации активно подвергался критике, как в рамках теоретических школ, так и в практической сфере социальной борьбы, гражданского протеста, создания гуманитарных инициатив и проектов международных организаций (Глобальный договор, Концепция устойчивого развития, Цели развития тысячелетия). В настоящее время изменился и состав основных бенефициаров глобализации: помимо США и Западной Европы ведущей экономической державой стал Китай, усилились позиции Индии и других государств.

Экономический кризис и пандемия COVID — 19 обострили не только проблемы национальных государств, но и — системы ООН, многочисленных интеграционных объединений, выявив сферы их неэффективности перед лицом глобальной угрозы. Локдауны, запреты на передвижения, локальные и частные стратегии борьбы вместо совместных усилий, а также начавшиеся торговые войны, — все это привело к обозначению текущего этапа мирового развития как

«деглобализации». И хотя многие исследователи считают, что говорить о деглобализации как длительном периоде пока рано — глобальный кризис уже породил рост протестного движения и требования смены политического ландшафта.

Знаковой тенденцией социального и культурного протеста стало распространение «культуры отмены», а также ее исходных составляющих — «позитивной дискриминации» и «культурной апроприации». Cancel culture — способ привлечь к ответственности за правовые, социальные, этические нарушения известного и облеченного властью человека или группу через отказ от поддержки и/или публичное осуждение. Популярность «культуры отмены» определяется запросом на справедливость и неприятием дискриминационных стереотипов в общественных отношениях, недовольством действующими государственными институтами.

Предпосылками распространения «культуры отмены» явились: развитие коммуникационных технологий (социальные сети как главное пространство борьбы); влияние социального активизма и grassroots movements на формирование общественных ценностей; поддерживаемая глобализацией и международными институтами борьба против расизма, дискриминации меньшинств и гендерного неравенства. Наиболее известные движения в рамках «культуры отмены» — MeToo, BLM (Black Lives Matter).

С точки зрения политического и социологического анализа, в практике «культуры отмены» проявилась тенденция сводить сложные политические вопросы к моральной однозначности. Это может быть объяснено ускорением процессов мирового развития, хаотизацией современного мирового порядка, выступлением новых центров силы с претензией не только на экономическое, но и на культурное доминирование. Эта неопределённость порождает запрос на новую устойчивость, «новую этику», которая, по всей вероятности, должна изменить нынешнее понимание толерантности.

«Культура отмены» обращена, прежде всего, на лидеров мнений, политиков, деятелей культуры и искусства, т.е. на тех, кто является некими культурными символами своего времени. Это показывает, что

«новая этика» требует отмены старых и появления новых символов, нового визуального и понятийного ряда, новой эстетической рамки.

В ходе дискуссии о возможности «не-западного проекта» глобализации распространение «культуры отмены» («новой этики») ставит вопрос о принятии и адаптации к культурным и ценностным изменениям в глобальном масштабе.

Стрижкова Н.А.

Москва

ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЙ ПОДХОД М. С. КАГАНА И ПРОБЛЕМА МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОСТИ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

В философской теории культуры М.С.Кагана, с его последовательно реализуемой установкой на системный анализ этой «сверхсверхсложной», как он сам любил говорить, системы, получили концептуальное осмысление и многоплановые (прежде всего — структурно-функциональные) отношения культуры и общества, культуры и субъектов деятельности. Центральным звеном такого осмысления стал системно-институциональный подход, не только позволивший объяснить организацию и функционирование разномасштабных социокультурных систем, но и обнаруживший свой большой методологический потенциал в исследовании проблематики развития таких систем (включая общество в целом), то есть в исторической культурологии. Сам М.С.Каган это раскрыл и доказал в двухтомном «Введении в историю мировой культуры»

Доклад посвящен практическому применению разработанной М.С.Каганом методологии системно-синергетического подхода в историко-культурологическом исследовании.

Институциональный подход видится наиболее эффективным в исследовании проблем на стыке истории и культурологии, поскольку выбирает предметом исследования «организационную форму бытия», «особый тип предметной реальности» (институт), который выражает материально-практический и духовно-интеллектуальный уровень отношений культуры и общества на определенной стадии исторического

развития. Институт рассматривается не как продукт деятельности общества, а как форма объективации этой деятельности, охватывающая всю полноту социокультурных отношений. Таким образом, институт является микромоделью макросистемы, где «взаимосвязанное множество образуют некое единство, порождаемое их взаимосвязью, благодаря которому возникает целое — новый объект, отличающийся от всех его составных частей своими свойствами и функциями».

Данный научный подход и метод применяется в исследовании сложного периода культурного строительства первых послереволюционных лет в России 1917-1928 гг., когда яркую и плодотворную роль сыграли художники русского авангарда, и не только в художественных поисках (хотя их идейно-эстетическая программа и легла в основу практической модернизации художественной культуры), но и в институциональном строительстве через работу в Народном комиссариате просвещения. В докладе будут показаны не только институциональные процессы в раннесоветской художественной культуре, осуществленные при доминирующей роли художников авангарда, но и ряд весьма острых проблем, возникших в этом процессе и также осмысляемых с позиций институционализма.

Эвристические ресурсы системно-институционального подхода М.С.Кагана в докладе будут осмыслены в контексте современного институционализма.

Стругова Е. А.
Санкт-Петербург

ОТ ОТВРАТИТЕЛЬНОГО К ОТВРАЩЕНИЮ В «ПРОСТРАНСТВЕ» ЭСТЕТИЧЕСКОГО ПЕРЕЖИВАНИЯ

Актуальная эстетика, несмотря на очень условное отграничение от других «эстетик», будь то классическая или античная, позволяет признать незавершенность не только проекта «разделения чувственного», но и его определения. Описание аффектов или зачисление эмоций в разряд эстетических «категорий» уже давно не

мотивируют интерес к ним как таковым. Отвращение — не исключение. Его уместность в качестве эстетического переживания вызывала споры всегда, но недавние исследования К.Корсмейер, С.Фегин, Ф.Контеси, Р.Шустермана, а также Г. Хармана, способствовали переопределению контекста отвращения. Тем не менее, выделяются две тенденции. Первая «реабилитирует» отвращение в терминах эстетики отвратительного, избегая его гедонистической и аксиологической трактовки. Другая линия сравнивает его с настроением и атмосферой, успех схватывания которой зависит от особой «местовосприимчивости» (*site-responsivity*) к тому, что до некоторой степени отмечено уродством и повреждением. Однако оба подхода стремятся к единству, привносимому отвращением в «пространство» и «время» эстетического опыта.

Следует описать сценарий, когда именно отвращение, а не отвратительное, являет собой переживание не-единства, предшествующего эстетической оценке некоторой ситуации. Специфика отвращения, в отличие от отвратительного, которое служит и фактором, и признаком взаимодействия с каким-то объектом, выражается нежеланием продолжать опыт. Граница с отвратительным в пространстве и времени, отвращение размечает территорию эстетического переживания и задает охват объектов, от которых еще существует возможность «отвернуться».

На примере «слоубёрнера», одного из современных поджанров фильмов ужасов, необходимо продемонстрировать, как пространственное укоренение отвратительного сменяется временным проникновением и приближением отвращения. Само его название и место действий, которым зачастую служит замкнутое пространство, исключает время из факторов страха и отвращения, нередко ассоциируемых с жанром. В фильмах Т.Уэста, О.Перкинса и Н.Э.Джеймс медленное развертывание нарратива приходит на смену стремительной провокации монстрами, сценами кровавой расправы и спецэффектами. Наросты, образования и выступления неизвестных субстанций раскрываются по мере того, как все устройства сценографии фильмов уменьшают расстояние до них как потенциальных носителей отвратительного. Следовательно, отвратительные свойства объектов исчезают или, скорее, перестают центрировать эстетический опыт, когда отвращение вступает в силу.

Сцены, представленные максимально отстраненно за счет перемены ракурсов и масштаба главной сюжетной линии, не дают усиливающемуся напряжению перерасти во что-то на самом деле интенсивное. Таким образом, даже если в кино возникает переживание близости, которое не может быть описано как реальный опыт, отвращение как сама направленность на переключение между неограниченным числом деталей становится альтернативной локальностью отвратительного.

Суворов Н. Н.
Санкт-Петербург

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ УТВЕРЖДЕНИЕ НОВИЗНЫ

Распознавание новизны осуществляется в эстетическом контексте, в чуткой реакции на любое изменение. Эстетические качества становятся показателями новизны. Эстетизис собирает воедино телесное и духовное, становясь ориентиром в поле неопределённости. Эстетическое не утрачивается в результате переоценки, оно остаётся в устоявшихся ценностях культуры и маркирует вновь возникшие. Речь идёт о разметке новизны в контексте движения экзистенции в процессе размыкания мира, в «наброске понимания» и расширения пределов пространства культуры. Эстетическое выступает указателем аттракторов новизны. Новизна узнаётся по эстетическим характеристикам как награда за усердный поиск. Эстетическая оценка оказывается верным критерием новизны, иначе она остаётся только удивлением предстоящего перед не бывшим. Распознавание новизны нуждается в эстетическом видении, которое классифицирует новое по его полезности/бесполезности, красоте/безобразию, уместности/неуместности, мере чувственной привлекательности — корректирует и расширяет ограниченность практики. Охват новизны требует особой настройки оптики исследования в процессе обращения смыслов и ценностей, чтобы не «просмотреть» появление принципиально нового в изменчивом поле присутствия.

Феноменальность новизны нуждается в дополнительных характеристиках, которые приведут, либо к постоянному обновлению существующего, либо вечному возвращению к исходному. Следует определить онтологические свойства появления нового, выявить структурные связи с другими феноменами. Очевидность новизны выступает как разворот привычного бытия в направлении изменения, проявление потаённого бытия, выход его из потаённости, расширение пространства культуры. Новое нуждается в опознании, назывании в координатах уместности — дискурсивном фиксировании, обозначении новизны системой развивающихся понятий. Новизна входит в процессы поименования, сопрягается с дискурсивным контекстом. Поименование нового расширяет дискурс в поле эстетических характеристик и находит свою смысловую уместность.

Суворова И. М.
Петрозаводск

АКСИОСФЕРА ЛИЧНОСТИ И ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО КАПИТАЛА В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

Проблема сохранения человеческого капитала на территории современной России была актуализирована в начале XXI века экономистами, а затем растиражирована в области гуманитаристики в виде социологических, психологических и культурологических исследований. Трактовка самого термина «человеческий капитал» пришла в отечественную науку из-за рубежа в конце XX века (Т. Шульц, Г. Беккер, Л. Туроу, Дж. Кендрик) и до сих пор имеет разночтения в определении российскими учеными (Крутий И.А., Красина О.В., Рощина Я.М., Журавлев А.Л., Ушаков Д.В., Юрьев А.И., Селезнева А.В., Бурикова И.С.).

Но непременно в каждом варианте определения человеческого капитала упоминаются ценности личности как некий необходимый элемент структуры этого капитала. Однако ценности в структуре человеческого капитала большинством исследователей описываются как неизменная, сложившаяся раз и навсегда система со своими

доминантами. Однако с философской точки зрения подобный подход можно оценить как односторонний, ведь система ценностей или аксиосфера личности в аксиологии трактуется как «мир ценностей, сложноструктурированный, включающий в себя не только иерархию ценностей, но также ценностную оценку, ценностное осмысление, ценность как бытийственную сущность, объект как носитель ценности и оценивающий субъект»²⁶. Более того, в представлении М. С. Кагана сама возможность появления ценности и ценностного суждения «укоренена в культуре и проявляется как факт самоидентификации, как момент актуализации принадлежности личности к этому коллективному опыту»²⁷. Таким образом, одностороннее понимание роли аксиосферы личности в структуре человеческого капитала как неизменной сущности является непродуктивным и неконструктивным. Ведь такой подход не позволяет полномасштабно охватить связь аксиосферы личности и аксиосферы культуры, в которой данная личность развивается. В данном случае культура есть не что иное, как творческий процесс и продукт, в котором происходит созидание мира человека, активно присутствующего в бытии, преобразующего природную среду «по мере собственного вида». Более того, М.С. Каган утверждал, что «Системы высшего уровня сложности — человек, культура, искусство — требуют адекватного их природе трехстороннего рассмотрения: предметного, функционального и исторического. Предметный анализ предполагает решение двоякого рода задач: выяснение того, из каких компонентов разных уровней — подсистем и элементов — состоит изучаемая система, и выявление связей, соединяющих эти ее компоненты...». Функциональный аспект методологии системного исследования делает понятным значение одного из важнейших ее принципов — идти в анализе не от частей к целому, а, напротив, от целого к частям ... Исторический ракурс методологии раскрывает систему в процессе совершенствования и самоорганизации»²⁸.

²⁶ Каган М.С. Философская теория ценности. СПб., 1997. С. 55.

²⁷ Каган М.С. Философская теория ценности. СПб., 1997, с.78.

²⁸ Каган М.С. Философия культуры. СПб., 1998. С.25.

Таким образом, философский подход к системе ценностей личности, базирующийся на аксиологической концепции М.С. Кагана, сегодня способен дополнить имеющиеся гуманитарные исследования в деле сохранения человеческого капитала, а главное — в поиске способов его сохранения в современной социокультурной ситуации.

Сулова Е. Э., Васильева М. А.
Санкт-Петербург

«ИСКУССТВО ПОВСЕДНЕВНОСТИ»: КУЛЬТУРНАЯ ПРАКТИКА

В истории понимание искусства существенным образом отличается. В античности рассматривается как мастерство, позволяя отнести его к любой деятельности, устремляющейся к благу. В Риме расцветает идея «Семи свободных искусств», доминирующая в дальнейшем на протяжении европейского средневековья. Для Возрождения оно связано с талантом и ярче всего проявляется в изобразительном творчестве, также под искусством начинают подразумеваться результаты творческой деятельности мастеров. Бэкон сохраняет значение «техне», но подчеркивает особый, «практический» смысл деятельности, приводящий к появлению результата: искусственным вещам, конкурирующим с природными и несущим в себе «выгоду». В полном объеме вопрос об искусстве выявлен в философии Канта, который противопоставляет его природе, науке и ремеслу. Он пишет о «делании», согласованном со свободой и разумом, в противоположность действию. Искусство — совокупность воображаемого, поставленной цели и практического осуществления, где итогом мыслится не вознаграждение, а удовольствие. Необходим гений, формирующий границы, лишенный ограничений правилами, но наделенный воображением, духом и рассудком.

Практика создания и восприятия произведения искусства стала проблемой гуманитарных наук с середины XXв. Свою лепту в постановку вопроса внесли герменевтика, феноменология, неомарксизм, психоанализ, аналитическая философия, — которые сегодня так или иначе связаны с идеей преодоления трансцендентализма. Ту же линию

продолжают: сомаэстетика, 4ecognition, акторно-сетевая теория и др. Но можно выделить три этапа, определившие в целом направления исследований искусства за последние сто лет: «фрейдистский», выявляющий вопрос об авторстве и критичность по отношению к нему; «ситуационистский», когда в искусстве исчезает «аура» произведения, акционизм вытесняет идею авторства, интенсивно развиваются виды искусства, в которых есть авторский коллектив; «персоналистский» с ключевой идеей «Мы-авторства» и «умной толпы», миксующей положения автора и зрителя.

В современном обществе возрастает творческий потенциал, что особенно заметно в медиа-среде. В виртуальном пространстве востребованы как традиционные виды искусства, так и новые формы, более того, современные медиа часто провоцируют появление и смешение видов, форм и стилей. Также в виртуальной среде снижается пафос художественных акций, делая их частью повседневности: поэтому в современной культуре расцветает «искусство повседневности».

Ярким примером здесь выступает хендмейд, включающий разнообразные практики. Он является сложным явлением культуры, целенаправленной деятельностью по преобразованию «ближнего» мира, имеет истоки в «современном рукоделии», бесконечное число направлений, обилие обучающих программ, полигендерные основания и т.д. По ряду факторов он сродни «высокому» искусству: своя индустрия, сообщества, традиции, актуальная специфика, — хендмейд не исчерпывается одной лишь практикой создания вещей. Факторы, традиционно связанные с искусством, находят свое преломление и в хендмейде: авторство, творчество, вещь, образ, повторение, мастерство, воплощение, репрезентация и др. В итоге вопрос о границе между хендмейдом и искусством оказывается довольно сложным.

Снижается пафос искусства, что во многом связано с концептом «массовой культуры». В связи с этим и оказывается возможным ставить вопрос о повседневном искусстве как форме полупрофессиональной деятельности.

Тарасова О. И.
Санкт-Петербург

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ: БРЕМЯ ИНЕРЦИИ И/ИЛИ РЕСУРС РАЗВИТИЯ?

Эпоха «постоянных перемен» задает возможность и необходимость новой переоценки ценностей, трансформации картины мира исходя из перспективы завтрашнего дня. Однако каковы пределы социокультурной и антропологической трансформации нашей реальности и образа жизни? Есть ли возможности выхода мышления и сознания во внерациональную «иномерность и иномирность», сохраняющие осознанное положение человека в Космосе?

В глобальном и целостном образе мира, который вырабатывается на основе всех духовной активности человека, время и пространство выступают как предельные характеристики бытия. В любой культуре — видение и осознание континуума пространства-времени — это онтологические координаты, на которых изначально строится образ мира и образ жизни. Пространство и время могут трактоваться как конкретные структуры, выражающие меру и полифоническое движение различных процессов.

В искусствоведении и эстетике стало привычным деление искусств на временные (музыка, танец, мимика) и пространственные (живопись, скульптура, архитектура). Вопрос глубже, поскольку по осям времени и пространства расположены соответственно культуры устного и письменного (визуального) типов. Вспомним у Ю.М.Лотмана — устная культура ориентирована на порядок во времени («когда начинать сев»), письменная культура — на положение/форму в пространстве («каким был урожай»). Устная ориентирована на традицию и сохранение, тяготение к устоям, к сакральному, письменная — к новостям, инновациям, бесконечному умножению текстов/информации, «которые никогда не будут прочитаны» (Ж.Бодрийяр). Наиболее устойчивыми и жизненными оказываются те культуры, в которых внутреннее противостояние и противоборство пространства-времени приводят к разрушению их равновесия и упрощению семиотической структуры культуры.

Предположим, что на наследие, наследование, наследство и наследников возможно посмотреть не с точки зрения парадигмы (как формализуемого образца), а сквозь призму канона/инварианта, сквозь призму времени-пространства. Классические формулировки проблемы канона в эстетике и искусствоведении: «количественно-структурная модель произведения художественного стиля, выступающая принципом конструирования известного множества произведений» (А.Ф.Лосев), понимание канона в связи с музыкальными структурами, когда канон выступает не источником, а прежде возбудителем информации, который по-новому перекодирует личность (Ю.М.Лотман), система внутренних творческих правил и норм, определяющие главные принципы художественного мышления, конструктивная основа художественного символа (В.В.Бычков).

Поэтому наследие в рамках устной и письменной культуры — с доминантой слухового или визуального/пространственного мышления будет или бременем по пространству, или временем осознания. Понимание взаимосвязи наследования и пространственно-временного континуума позволит прогнозировать структуры культуры.

Третьякова И. А.
Санкт-Петербург

«ЦИФРОВОЕ ИСКУССТВО» В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

В наследии М.С.Кагана ярко и плодотворно работают идеи синергетического развития культуры. Вектор движения искусства как и всей художественной жизни определяется множеством факторов: социальных, ментальных, технических.

Доминантой художественных исканий в последние десятилетия становится так называемое цифровое искусство, возникшее не в художественных мастерских, а скорее в технических лабораториях и компьютерных центрах. Компьютерный язык, виртуальная реальность генерирует новые формы не только в коммуникациях, но в сознании, в новом художественном видении мира, что требует переосмысления

традиционного эстетического подхода. К творчеству художников в виртуальной среде применимо понятие "новая подлинность" (Беньямин). Пост-модернистской мозаичности или ризомности как категорий неклассической науки явно недостаточно для анализа и оценки этих явлений в искусстве.

Коммерция в искусстве присутствовала всегда. Однако цифровое искусство придало новые краски этой стороне художественной жизни. Почему покупатели, коллекционеры жаждут приобрести произведения, созданные в Сети? Как закрепить авторство в необъятном океане Интернета? Разработана технология реализации, закрепления авторских прав и прав собственности, что весьма непросто в виртуальном мире. Непривычные для слуха поклонников традиционной классики выражения "технологии блокчейна", "цифровая живопись или музыка", "невозмозаменяемые токены" (NFT) звучат всё чаще и вызывают неподдельный интерес у зрителей, слушателей, у экспертов и коллекционеров.

Эрмитаж предоставляет свои прекрасные залы для выставок в формате NFT. Формат позволяет произведению находиться в Интернете в виде файла, видео, анимации, звука и т.д., что будет называться формой существования произведения!? Произведения, существующие в таком формате уже продают за многие миллионы долларов.(одна из последних подобных продаж: работа Майка Винкельманна продана за 69 млн. долларов).

Философский смысл этих трансформаций будет выявлен не скоро, ценность художественного произведения проясняется через десятилетия. Однако подобные технологии пользуются всё большей популярностью у диджитал-художников и, возможно, их творчество будет оценено по достоинству.

Тульчинский Г. Л.
Санкт-Петербург

ЭСТЕТИКА ПЕРЕЖИВАНИЙ В ОЦИФРОВАННОЙ КУЛЬТУРЕ

Трактовка эстетизации в наши дни испытывает серьёзный вызов. После расширения в XX столетии эстетизации на сферу повседневного

опыта, в условиях цифровой медиализации практически всех сфер социальной действительности, сделан следующий шаг. Сама повседневная практика предстала остраненной на экранах мониторов, а презентация социального опыта, его понимание и осмысление редуцируется к потоку обработки оцифрованных данных.

Вследствие этого в современной культуре, как системе порождения, отбора, хранения, воспроизводства и трансляции социального опыта, на первый план выходят два взаимосвязанных процесса. Во-первых, это смена акцентуации с трансляции устойчивого социального значения на фиксацию и трансляцию текучих личностных смыслов (эмоций и переживаний). Во-вторых, это ускорение таких трансляций, делающее их мало доступными для осмысления и рефлексии. Обе тенденции способствуют отнюдь не столько консолидации, сколько дивергенции социума, углубляющейся партикуляризации, сочетающей тотальную включенность в информационное пространство с аутичной самозащитой.

Оба этих процесса принципиально важны для осмысления перспектив эстетизации как «особого рода переживания» [Каган 1997: 132]. Либо сам этот поток данных, «остраняющих» реальность представляемых на экранах мониторов и гаджетов, буквально и есть эстетизация. Либо фактическая десубъективация этого потока элиминирует эстетизацию. При этом смещение акцента в эстетизации с социальной нормативности на эмоциональную субъективность дополняется трендом к технологической элиминации этой субъективности.

В некотором плане, речь идет о реализации вагнеровского понимания произведения искусства будущего, как целостности Gesamtkunstwerk (совокупного художественного творчества) — «великого универсального произведения искусства, которое должно включить в себя все виды искусств, используя каждый вид лишь как средство и уничтожая его во имя достижения общей цели» [Вагнер 1978: 159]. Цифровые технологии буквально реализуют этот принцип: сначала жизнь заменяется демонстрацией жизни, ее следов, а затем

сама демонстрация сводится к непрерывной обработке оцифрованных данных.

С точки зрения эстетизации упрощение и ускорение предъявления личностных смыслов в современном искусстве иногда трактуется как деградация стилистики. Думается, что вопрос серьезней, глубже и парадоксальней. Насколько реализуется в этой ситуации прямой чувственный контакт человека с предметом — первое условие возникновения эстетической ситуации [Каган 1997: 130]? Можно говорить о полном торжестве эстетизации и одновременно — о ее невозможности. Если она и есть непрерывный ускоренный процесс обработки данных, то нужен ли тогда (и кому?) экран для демонстрации этого процесса?

Тем самым чрезвычайно острой становится задача ответственной комплексной гуманитарной экспертизы этих процессов на основе системного междисциплинарного подхода [Каган 1997: 61-66]. Более того, если весь мир есть поле художественного осмысления, то нынешние технологии субъективированных презентаций этого поля позволяют ставить вопрос о личной ответственности за участие в этом потоке презентаций. Фактически речь идет о запросе на паресию — ответственное взятие слова перед миром и социумом.

Литература

Каган 1997 — Каган М.С. Эстетика как философская наука. СПб: Петрополис, 1997. — 544 с.

Вагнер 1978 — Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. — 695 с.

Уланова А. У.
Санкт-Петербург

ИНСТИТУТЫ ДЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ В ТРУДАХ М. С. КАГАНА

Мир современной детской художественной культуры огромен. Он содержит значительное количество разных явлений искусства и того, что с ним связано. Это самые многие виды и жанры искусства для детей разных возрастов, многообразное содержание, методы и стили

творчества музыкантов, писателей, художников, дизайнеров, мультипликаторов, журналистов хореографов, работающих для детей, это также весьма различные формы детского художественного образования и просвещения. Все эти явления длительное время изучались по отдельности и только во второй половине 20 века была осознана необходимость сопряжения разных аспектов художественной культуры в целом и детской художественной деятельности в частности.

В этом отношении огромную методологическую ценность имеют труды М.С. Кагана, посвященные системному изучению мира искусства и его структуре. Существенно, что этому предшествовал в нашей стране поворот к культурологической проблематике в разных науках в 70 годы минувшего века. Системно-целостное понимание мира искусства М.С.Каган впервые изложил в своих главах коллективного труда «Художественная культура в докапиталистических формациях», вышедшего под его редакцией в Ленинградском университете в 1984 году. Впоследствии холистическая концепция мира искусства им неоднократно уточнялась, дорабатывалась и совершенствовалась.

Согласно данной концепции художественная культура наряду с материальной и духовной формами культуры является ее органической частью и представляет собой совокупный способ и продукт художественной деятельности людей [1,с.27]. В этом же труде М.С.Каган исследовал структуру художественной культуры, выявив ее трехмерное строение и, соответственно, выделив три пути ее научного измерения — духовно-содержательное или информационное, зонально-видовое или морфологическое, а также организационно-функциональное или институциональное.

Эта методологическая позиция системно-целостного изучения мира искусства вполне может быть применена к изучению детской художественной культуры, хотя до сих пор культурологическая ее интерпретация пока не просматривается.

В моем исследовании детской художественной культуры специальный интерес представляет изучение ее институциональной структуры и национальные особенности организации детской художественной деятельности. Анализ источников и историографические

штудии показали, что тема институтов детской художественной культуры и проблемы ее национальных форм не были никак изучены с позиций культурологии. Они рассматриваются бессистемно в контексте педагогики и художественного образования и воспитания.

Сегодня проблематика организации содержательной и эффективной детской художественной культуры, отвечающей вызовам времени, является

очень актуальной. Теоретико — методологической основой ее построения вполне может стать институциональная концепция художественной культуры, разработанная М.С. Каганом, которую мы намерены применить.

В круг институциональных проблем детской художественной культуры входят:

— организация процесса воспроизводства будущих творцов художественных ценностей и художественно грамотного поколения через разные детские институции (детские игровые формы, художественные, музыкальные, театральные, литературные и другие кружки, клубы, школы, детские издательства, журналы, радиопередачи, детское кино ТВ. Интернет, детские конкурсы по искусству и др.);

— освоение детьми художественного наследия через музейные, выставочные, концертные, библиотечные, туристические и другие институты;

— организация различных форм общения детей с искусством, различных форм организации восприятия детской аудиторией произведений искусства, художественного просвещения;

— организация современных креативных индустрий для детей, связанных с художественной деятельностью;

— создание развитой системы управленческих институтов во всех областях детской художественной культуры.

Литература

1. Художественная культура в докапиталистических формациях. Структурно-типологическое исследование. / Науч. ред. М.С. Каган. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. — 304 с.

Устюгова Е. Н.
Санкт-Петербург

АРХИТЕКТОНИКА ГУМАНИТАРНОГО ПОЗНАНИЯ В ТРУДАХ М.С.КАГАНА

1. Эволюция творческого мышления М.С.Кагана — движение к междисциплинарной интеграции гуманитарного знания: от искусствознания к эстетике; от эстетики к системному подходу к художественной деятельности, далее к морфологии искусства, к истории мировой художественной культуры, от нее к теории человеческой деятельности, к теории ценностей, философии общения и философии культуры. В последний период творчества Каган обратился к онтологической проблеме Бытия, охватывающего все уровни существования.

2. На интерес Кагана к системной методологии повлияли системность «Эстетики» Гегеля и идеи И.И.Иоффе о развитии искусства в системе культуры. Преодолевая социологическую и гносеологическую трактовки искусства, а также эмпирически-искусствоведческий подход к анализу художественного факта, Каган стремился выйти на уровень выявления специфических закономерностей развития искусства в культуре, не выводимых ни из социума, ни из эмпирической данности. Каган считал эстетику философской наукой, как теоретической основы изучения бытия человека в мире.

3. Философское становление Кагана пришлось на переходное время от идеологического канона марксизма к гуманистическим горизонтам понимания человека, как творческого субъекта культурного, исторического мира. Каган полагал, что главным предметом гуманитарного мышления является культура как мир человеческих смыслов, поэтому он начал строить системный анализ культуры и искусства, идя от включения искусства в метасистему культуры к структурно-функциональному рассмотрению искусства в системе человеческой деятельности. Он скоро осознал необходимость включения в системный подход синергетического вектора для исследования

нелинейности развития культурных процессов в историческом измерении. Это вывело его на новый уровень глобального рассмотрения системы: природа — общество — человек — культура — история.

4. Каган критически относился к доминировавшим в западной философии структурализму, феноменологии и герменевтике. Его не удовлетворяли как психологический субъективизм, так и модель «текст в контексте», поскольку интерпретации присущи произвольность и относительность. Каган же хотел выявить объективные закономерности и показать, как работает системный подход применительно к различным феноменам искусства и культуры.

5. Каган считал системно-синергетический подход оптимальным путем познания системы человек-культура-общество, а междисциплинарность инструментом для осуществления этой задачи. В этом отличие позиции Кагана от современных концепций междисциплинарной эстетики («Эстетика и политика», «Эстетика взаимодействия» и др.), стирающих границы между жизнью и искусством, которое трактуется как многообразие арт-практик, как социально-антропологических проектов. Каган понимал искусство как код и самосознание культуры.

6. Разработка системно-синергетического подхода к культуре и искусству служила Кагану методологией построения гуманитарного познания, предмет которого — бытие человека в социокультурном мире. Он видел свою сверхзадачу в создании архитектуры гуманитарного знания, решающего глобальные проблемы бытия человека в меняющемся мире.

Фотина Д. А.
Санкт-Петербург

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЭСХАТОЛОГИЧЕСКОЙ ТЕМАТИКИ В СОВРЕМЕННОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Присутствуя в виде различных мотивов и образов, отражая временную специфику и соответствуя эстетике своего времени, приобретая различные оттенки и звучания, тема катастрофы в искусстве

оставалась одной из наиболее значительных на протяжении различных эпох, становясь наиболее востребованной в переходные периоды — на рубеже столетий, при смене картины мира.

Тема апокалипсиса возвращается в сферу мысли, когда образ человека в культуре подвергается изменениям и происходит пересмотр отношения к телесности. Разрыв глубокой связи между телом и духом, вызванный душевной и телесной болью, представляется, с одной стороны, источником творческого процесса, с другой — сам становится темой произведений. Современное искусство — от концептуального до так называемого *science art* — вновь возвращается к осмыслению тематики апокалипсиса, рассматривая его как неизбежную конечность мира.

Современный танец отзывается на апокалиптическую тематику. Постановщики рассматривают мир постмодерна как возможность «заслужить» прощение у Вселенной за ошибки человечества.

Эсхатологической тематикой и образами апокалипсиса наполнено творчество Джона Ноймайера. Свою авторскую версию «Весны Священной» представляли многие хореографы, в их число входит и Ноймайер, который в ноябре 1972 года во Франкфурте явил миру премьеру балета «Жертва».

«Симфония псалмов» Иржи Килиана на музыку Игоря Стравинского (1978) открыла мировую славу хореографа: в балете он сформулировал основные смыслообразующие тезисы своего творчества, особый тип хореографической лексики, композиционные методы, специфику работы с пространством, нетрадиционные варианты взаимодействия танцовщиков. «Симфония псалмов» пронизана скорбными образами, которые присутствуют и в музыкальном первоисточнике, размышлением о конце Света.

Хореограф Анжелен Прельжокаж в балете «А дальше — Тысячелетие покоя» через систему символов раскрывает многозначность образов Конца Времен, заставляет зрителя задуматься о сути Апокалипсиса.

Откликом на события Первой Мировой войны и личную семейную трагедию хореографа Акран Хана, стал одноактный балет

«Dust». Личный Апокалипсис хореографа трансформировался в образ общей боли целого поколения.

Эсхатологическая тематика в балете Кристал Пайт «Body and Soul», посредством современной хореографии, системы мыслей и образов, созданных на сцене, обретает новые черты и актуальность в условиях современных реалий.

Актуальность эсхатологической тематики в современном мире обуславливается тем, что общество всё ещё находится на стадии перехода от постмодерна к метамодерну, не имея возможности к быстрой трансформации сознания. Эта особенность приводит человека к внутреннему диссонансу, порождая апокалиптичность воззрений на события современности.

Хайбрахманова Р.Р.
Санкт-Петербург

ЕДА КАК ЭСТЕТИКА

Многие исследователи относят современность к «эстетическому веку», к режиму «широко распространенной эстетики», который касается всех аспектов повседневной жизни. Несмотря на то, что эстетика еды является частью повседневной и практической эстетики, в научном сообществе всегда прослеживалась тенденция к пренебрежительному отношению к данной теме из-за ее легкомыслия, связи с гедонизмом и с материальным удовольствием.

Данное исследование основывается на работе Николы Перулло «К эстетике еды», профессора эстетики в университете гастрономических наук в Пьемонте, который является автором множества книг по эстетике вкуса и взаимосвязи между эстетикой и едой, ставшие уже национальными и международными ориентирами в этой области исследований. Его научный интерес направлен на выявление связи между восприятием, образовательными практиками и практиками выражения в соответствии с пост-феноменологической и антропологической концепцией эстетики.

В своих последних работах Н. Перулло обращается к теме философии гастрономии, уделяя особое внимание опыту вкуса. Одна из

причин, по которой эстетика еды еще не нашла четкого места среди эстетики повседневности заключается в том, что ее исследование требует использования двух особых органов чувств: вкуса и обоняния, которые предшествуют акту потребления и физического воздействия. Обоняние, вкус, потребление и физическая интроекция: это инструменты, как известно, далеко не приоритетные в дискурсе науки и знания. Традиционное возвышение зрения и слуха над телесными ощущениями вкуса, запаха и осязания исказило представление о еде и отодвинуло его от стандартного философского мышления. Однако уже с XVII века философская рефлексия начинает трансформировать «вкус» в буквальном его смысле, т.е. «вкус» как аромат, в некий «метафорический вкус», «хороший вкус», чтобы указать на способность ориентироваться и различать, не прибегая к рациональному анализу.

Гастрономическая эстетика рассматривается в соотношении «красивое» и «хорошее», где хорошее, т.е. добро, не является непосредственной частью сферы нравственности, на которой обычно фокусируется философия. В данном дискурсе «хорошее», «вкусное» принадлежит вкусовому восприятию, однако, оно не лишено своей традиционной и институциональной этической ценности.

Таким образом, эстетика еды, с одной стороны, связана с темой чувственности и чувствительности; с другой стороны, с «материальной культурой», практическими и эмпирическими знаниями, мастерством, методами приготовления, обработки и потребления; в более общем плане, с вопросом качества жизни и фронезиса. Несмотря на то, что пища и гастрономические объекты и переживания неотличимы от дискурса о благополучии и качестве человеческой жизни, они часто выпадают из поля эстетизма и эстетизации.

ИНФОРМАЦИОННО-ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И НОВАЯ МОРФОЛОГИЯ ИСКУССТВ

В условиях стремительного развития информационно-цифровых технологий, включая цифровые, практика искусства не может остаться от них в стороне, что рождает эксперименты в художественном творчестве. Если ранее технологические новшества касались сложных искусств, таких как кино или художественное телевидение, то сегодня этот тренд распространяется практически на все виды искусства, включая музыку и живопись, которые не были столь активно втянута в этот процесс. В силу активного вторжения цифровых технологий на поле художественной практики возникают новые опыты использования неопитных средств художественной выразительности. Эти технологии позволяют весьма радикально экспериментировать с художественной тканью произведений. Это касается не только вновь создаваемых произведений искусства, часто этой процедуре подвергаются известные опусы. Включение в них дополнительных художественных средств, добавляет им некое новое качество, и в лучших образцах обогащают смысловую палитру оригинала, усиливая их воздействие. Тренд на визуализацию музыкальных образов возник в доцифровую эпоху, но цифра подстегнула творческие эксперименты с визуализацией, динамизировала их, позволила накладывать изобразительный ряд (орнаментальный, графический, документальный, анимационный...) на звучание в процессе исполнения, создавая визуальные образы в формате 3D, экспериментировать с голографическими эффектами. Первоначально опыты касались поп-музыки и носили более примитивный характер, затем подключилась классика, и уровень стал совершенно другим. Таким примером является музыкально-театральный проект по шубертовскому «Зимнему пути» на стихи В. Мюллера, представленный впервые на знаменитом фестивале в Экс-ан-Провансе, который произвел сильное впечатление на публику. Знаменитый вокальный цикл был дополнен черно-белой графической анимацией, которая создавала не просто драматический эмоциональный фон, но расширял смысловую

сюжет Шуберта, погрузив его цикл в мировой контекст и сделав драму лирического героя более масштабной и универсальной, а известный вокальный цикл — полноценным камерным музыкальным спектаклем. Цифровые технологии — новый ресурс и испытание для искусства. Известны ряд оперных и балетных спектаклей, в которых удачно используются цифровые технологии («Снегурочка» в ГАБТе, «Отелло» и «Аида» в Бирмингемском театре, «Лебединое озеро» в КНР, «Портрет Дориана Грея» в Ермоловском театре, театральные эксперименты в Гоголь-центре — «Маяковский. Трагедия», Имидж театр в Праге). Цифровые технологии рожают новые принципы построения художественной формы: интерактивность, многомерность, эффект присутствия, поливариантность, полифоничность звука, цвета, изображения, дающего новый тип полисинтеза. Новые цифровые технологии рожают новую морфологию искусства.

Хренов Н. А.

Москва

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ПОДХОД В ИЗУЧЕНИИ ИСКУССТВА: ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МЕЖДУ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕМ, ЭСТЕТИКОЙ И КУЛЬТУРОЛОГИЕЙ

Начиная со второй половины XX века в науке об искусстве развертывалась активная ассимиляция представлений, имевших место в западной гуманитарной науке. Развернулся широкий спектр методологических поисков. Утвердив себя в статусе «нормальной науки» (Т. Кун), искусствознание перестало довольствоваться сведением истории искусства к истории художественных стилей. Искусствоведы все чаще обращаются к эстетике, семиотике, культурологии, философии, а, обращаясь к философии, выделяют в ней прежде всего герменевтику и феноменологию. Это обстоятельство стимулировало развитие теории искусства как одной из субдисциплин искусствознания. Но, используя методологию смежных дисциплин, искусствознание начало терять свой

предмет. Некоторое замешательство, возникшее в связи с тем, что такие дисциплины как социология, семиотика и культурология, испытывающие влияние позитивизма, все дальше уходили от личностного и субъективного начала, что не могло не отталкивать искусствоведов от ассимилируемой ими методологии. Да и предмет науки об искусстве уже расширился до художественной культуры. Начиная еще с эпохи романтизма, герменевтика, интерес к которой в науке об искусстве возрастал, противостояла позитивистской тенденции. Однако возникающий в философии XX века интерес к феноменологии вновь возвращал к понижению в художественном творении субъективного начала в художественном творении. В связи с возрастающим интересом к феноменологии, в частности ее хайдеггеровском варианте, ставшем основой практики постмодернизма, начинается осознание неполноты кантовского понимания эстетики, что приводит к актуальности понимания сложившейся ситуации как кризиса. Новое понимание эстетики и эстетического приходит вместе с переоценкой привычных ценностей, а эта переоценка — следствие разрушения европоцентризма. История выходит за пределы Европы и становится историей культур. Некогда внедренная И. Винкельманом стройная концепция искусства, в центре которой оказывается античная традиция, начинает разрушаться. Авангардистские течения в искусстве второй половины XIX и первой половины XX веков устремлялись в ранние эпохи и в некогда существовавшие культуры. В них заново открывались архаические, мифологические и символические эстетические формы. Так само искусство, отрыв от которого эстетики В. Дильтей оценивал как кризис, предвосхищал будущие сдвиги уже в эстетике, а именно, возрождение раннего, т.е. онтологического варианте в эстетике, существовавшего как платонизм и неоплатонизм. Появление во второй половине XX века фундаментального исследования А. Лосева об античной эстетике оказалось своевременным. В нем было больше новаторства, нежели в попытках создания в XX веке марксистской эстетики. В контексте разворачивающихся процессов в эстетике искусствоведание оказывается перед необходимостью активизировать осмысление двух первоочередных вопросов. Прежде всего вопроса об историческом времени, острота которого связана с понижением в исторических исследованиях принципа линейности и активизации

принципа цикличности. Первостепенного внимания заслуживает и взаимодействие искусствознания с культурологией. Наука о культуре сегодня способствует интегративной тенденции в науке, которая в последние десятилетия была оттеснена на периферию альтернативной, т.е. дифференцирующей тенденцией. Заимствование искусствознанием представлений, складывающихся при изучении культуры, способствует возвращению науки об искусстве к своему предмету, хотя, конечно, уже предстоящему в иной интерпретации.

Черкашина С. А.
Санкт-Петербург

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ПОДХОД В ИЗУЧЕНИИ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

В результате массового переселения соотечественников за рубежом сформировалась многочисленная русская диаспора, явившаяся масштабным социокультурным новообразованием, совокупностью родственных анклавов. Несмотря на значительные расстояния между ними, диаспоры в результате воздействия ряда специфических социально-политических и интеграционных факторов сохранили культурную общность и самобытность. Их деятельность способствовала сохранению этнического самосознания, национального менталитета, религиозной традиции. В силу данных обстоятельств правомерно рассматривать русское зарубежье как самостоятельный, уникальный, жизнеспособный социокультурный феномен.

Накопленный русской эмиграцией первой половины XX века в инокультурном окружении опыт по сохранению этнической культурной специфики, связей с исторической родиной, созданию действенных механизмов защиты своих прав приобрел в современных условиях весомое политическое, социально-психологическое и культурно-историческое звучание.

Анализируя научные публикации по эмиграции, в том числе русской, можно выделить их по направлениям различных наук: история,

языкознание, литературоведение, социология, история искусства, психология, антропология и др. В отечественной научной школе методологической основой в изучении русской эмиграции, в частности истории её культуры, традиционно используют принцип историзма, то есть рассмотрение явлений в их историческом развитии и во взаимодействии с социально-политическими и культурными процессами.

Также применяют историко-культурологический, историко-сравнительный, системно-функциональный подходы к изучению культурного процесса, при которых приоритетным становится рассмотрение культуры как функционирующей системы. Культурология, активно развивающаяся современная гуманитарная наука, имеет сложный предмет изучения — культуру и для достижения целей и задач исследований целесообразно отдавать предпочтение междисциплинарному подходу. Изучение русской эмиграции требует многоаспектного анализа и ответом стало постепенное введение в научный оборот в славянских странах в 90-е гг. XX века направления исследований эмигрантология — очень широкой области знаний, претендующей на использование междисциплинарного подхода и отхода от узкого предметного рассмотрения явления исторического мирового масштаба — эмиграции — в частности, русской эмиграции первой половины XX века.

Шагинская Е. Н.
Москва

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА В ЭПОХУ ЦИФРЫ: ТРАНСФОРМАЦИЯ ФОРМ И ЭСТЕТИЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ

Проблема кризиса традиционной системы эстетических ценностей в (пост)современной культуре стала одной из главных тем в современных гуманитарных исследованиях. Несмотря на то, что в контексте глобальных перемен в цифровую эпоху многие традиционные понятия и концепты нуждаются в переосмыслении, теоретическая основа многих культурных практик уходит корнями в идеи и теории прошлого века. В этой связи рассмотрен ряд теоретических направлений

исследований культуры XX века, где представлены различные аспекты данной проблемы (концепции и идеи В. Беньямина, Т. Адорно, П. Бурдьё, Ж. Бодрийяра, представителей школы «культурных исследований») и прослежено их влияние на культурные формы и практики наших дней. Ставится проблема снижения эстетической ценности произведения искусства в эпоху его цифровой воспроизводимости и перемещения в виртуальное пространство. Рассматривается концепция культурного капитала в связи с изменениями в области художественного образования, которое из институциональной области переместилось в пространство неопросветительства. Особое внимание уделяется проблеме снижения ценности классического искусства в пространстве масскульта, в основе которой лежит разрыв между двумя типами восприятия и понимания произведения искусства/культурного текста: познанием и эмпатией. На примерах из современной художественной жизни показана противоречивость процессов диджитализации и виртуализации культуры, трансформация эстетических ценностей произведений прошлого в их интерпретациях в массовой культуре и (пост)постмодернистских художественных практиках. Культура, которая составляет среду обитания современного человека, неоднородна, и сама ее гетерогенность позиционирует ряд проблем, связанных с формированием отношения к эстетическим ценностям культурного наследия, которые зачастую растворяются в информационной среде, где активные коммуникации ведут к формированию иных приоритетов и ценностей, нежели те, которые формировались на протяжении столетий. Виртуальный культурный контекст очень фрагментарен и капризен, что далеко не способствует формированию целостной системы эстетических ценностей. Делается вывод о необходимости сохранения и формирования эстетической ценностной установки у (пост)современного поколения путем объединения усилий всех специалистов в области эстетики, теории культуры и образования.

Шенгеля С. Н.
Санкт-Петербург

ИЗОБРАЖЕНИЕ НЕБЫТИЯ: ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ КАК СПОСОБ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

В 2001 году в научно-теоретическом журнале «Вопросы философии» была опубликована статья Моисея Самойловича Кагана «Метаморфозы бытия и небытия. К постановке вопроса», представляющая собой анализ, обобщение и систематизацию предшествующих её выходу трудов в области онтологии, а также выведенную из них концепцию понимания бытия и небытия в современном философском умозрении. В частности, в ней предлагались логический и психологический, физико-биологический и социокультурный, эстетический и художественный, гносеологический и информационно-коммуникативные контексты для рассмотрения взаимных превращений бытия и небытия. Подобная широта спектра анализа онтологической проблематики предлагает актуальную концепцию, представляющую собой основу для данного исследования.

Существует бесчисленное количество подходов, используемых для изучения кинематографа в рамках теории искусства и культуры, между тем, именно онтологический подход позволяет несколько отойти от привычной области рассмотрения и привнести свежий взгляд на данный объект исследования. Принятие некоторых аспектов кинопроизведения как способов репрезентации классических онтологических понятий, позволяет вывести киноанализ на сравнительно новый уровень.

В рамках данного исследования рассматривается предложенная М.С. Каганом концептуализация небытия, а также его взаимные превращения с бытием на примере фильма «Человек, который убил Дон Кихота» режиссёра Терри Гиллиама. Небытия как воображаемого, как мнимого, как сна, как бреда, как обмана, исходящего из бытия в акте художественного творчества. Здесь стоит обратить внимание на то, что в первую очередь фильм проходит изучение в некотором отрыве от первоисточника в виде романа Сервантеса и анализируется как отдельное, самостоятельное произведение. Более того, сама

кинокартина, согласно данной концепции представляющая собой один из способов существования небытия, в рамках исследования является лишь источником как для небытия, так и для бытия, необходимого для возникновения первого. Уже исходя из нарратива, можно сказать, что главный герой фильма вынужден в реальности, в которой он существует, сталкиваться с различными формами проявления небытия, в свою очередь транслируемыми различными художественными способами. Именно концепция Кагана позволяет в данном случае установить способы репрезентации небытия, а также осмыслить кинокартину с онтологической точки зрения, чётко установив границы используемых онтологических понятий.

Шибаетва М. М.

Москва

ОСОБЕННОСТИ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Открытый характер проблемы приобщения личности к искусству как специфической форме «самосознания культуры» раскрывается в трудах *М.С.Кагана* в различных аспектах. Гносеологическую, эстетическую и аксиологическую значимость данной проблемы философ связывал со сложностью самоопределения личности в ситуациях периодической смены идеалов и приоритетов. Не меньшее значение в наше время, в реалиях эстетического плюрализма и этического релятивизма обретает *культурологический* аспект индивидуального приобщения к художественным ценностям.

Произведения искусства являют собой тот тип культурного текста, в котором функции образного сообщения, свидетельства, послания подводят реципиента (при условии глубокого погружения в этот текст и восприятия полноты его смыслов и значений) к открытиям душевно-духовного характера. Методология и методика культурологического анализа художественного текста, сопрягаясь с достижениями в области герменевтики, семиотики и эстетики,

расширяет диапазон способов индивидуального постижения ценностно-смысловых основ художественного текста и его образного строя. Кроме того, культурологический анализ произведения искусства позволяет определить особенности авторской концептосферы. Существенным моментом культурологического анализа художественного текста является определение его места в социокультурном пространстве современности.

Важность культурологического анализа произведений искусства, созданных в контексте различных хронотопов культуры, обусловлена смысловой ёмкостью образно-художественных моделей реальности, воспроизводящих конкретные и неповторимые черты эпохи, ее аксиосферу и своеобразие духовно-нравственных исканий, которые сопрягаются с экзистенциальными проблемами «мира человека». Важное значение имеет и анализ художественных текстов через призму разнообразия творческих методов и стилей. Отсюда и целесообразность выделения в качестве основных единиц культурологического анализа *поэтики, эстетики и субъектности художественного текста как авторского высказывания.*

При таком подходе решаются задачи «оживления-вчувствования» (М.М.Бахтин) в содержательные пласты произведения искусства любого вида и жанра, а также выработки навыков адекватной оценки художественных модусов произведения и своеобразия авторского стиля. С этой точки зрения заслуживают внимания идеи *С.Аверинцева, М.Бахтина, В.Даренского, В.Дильтея, М.Кагана, Г.Кнабе, Ю.Лотмана, П.Рикера, В.Тюпы и Г.Шпета* относительно сущности и методологии анализа художественных текстов.

Шмелев Д. А.
Санкт-Петербург

СТРИТ-АРТ В КОНТЕКСТЕ РАССУЖДЕНИЙ ГИ ДЕБОРА И ЖАНА БОДРИЙЯРА О ГОРОДЕ

Стрит-арт можно рассматривать как логичное продолжение ситуационистской теории/практики, отказывающейся от строгого разграничения зон эстетики и политики и понимающей революцию как перманентный процесс, разрушающий сковывающий индивида порядок

повседневности и открывающий экзистенциальную новизну случая с радостью спонтанного. Первым методом подобной борьбы для Ги Дебора является дрейф — импровизационное скольжение по урбанистическим территориям, повинующееся лишь воле случая и творческим импульсам самих индивидов, переизобретающих использование городских пространств. Вторая стратегия носит имя *détournement* (фр. — отклонение), оно является не вполне законной апроприацией — переворачиванием, помещающей вещь в неожиданный, несвойственный ей контекст, в котором она становится культурным оружием, сталкивающимся с различными социально-правовыми условиями. В практиках уличного искусства два этих приема, в равной степени предполагающих свободный творческо-игровой образ действия, сливаются воедино. Стрит-арт по-ситуационистски революционизирует повседневность, нелегально вторгаясь в городское пространство, которое он осваивает, также не принимая наличный предписанный рациональный порядок, однако заменяя спонтанное блуждание на эстетическое переизобретение банальности, зачастую стирающее границы искусства и политики. Уличный художник подрывает тривиальность урбанистической территории, используя ее творчески, а не функционально. Он, пускай и, возможно, на время, но все же изымает часть городского пространства у государства и агентов капитала, делая ее в качестве свободно экспонируемого произведения общественной собственностью.

Жан Бодрийяр же утверждал, что современная конsumerистская культура делает урбанистическое пространство местом, где человек превращается в призрачного серийного потребителя, «отброса своих собственных отбросов», прозябающего на свалке истории. Индивид со всех сторон окружен хламом города, все больше напоминающего гигантский супермаркет. Мегаполис перманентно производит массу отходов как в вещественном виде, так и в информационном. Житель урбана, сведенный к роли бессильного статиста, тонет посреди нее, утрачивая собственную инаковость, естественной реакцией на что является ненависть. Данный феномен имеет подчеркнута пассивную форму агрессии и никогда не представляет собой реального насилия,

будучи беспредметным (его презрение аперсонально). В такой перспективе стрит-арт как бесцеремонное вторжение в урбанистическое пространство, подлежащее принудительной эстетической трансформации, представляет собой ненависть, перешедшую в свою активную форму, но принявшую символический характер, насильственный акт, в котором уличные художники мстят самому городу — роспись баллончиком тут равнозначна преступному орудованию лезвием по телу урбана. Через данное действие творческим индивидам возвращается их инаковость в форме персонального, аутентичного стиля, части города же разрушаются ими в качестве безличных, анонимных зон, на смену которым приходят освоенные посредством фантазии свободные узнаваемые ландшафты, отличающиеся художественной оригинальностью.

Литература

1. Бодрийяр Ж. Город и ненависть // Логос. 1997. №9.
2. Дебор Г. Ситуационисты и новые формы действия в политике и искусстве: Статьи и декларации 1952 — 1985 / Сост. и коммент. и примеч. С. Михайленко. М.: Гилея, 2018.

Шоломова Т. В.
Санкт-Петербург

ОРИГИНАЛ, КОПИЯ И ПОДДЕЛКА: ПРОБЛЕМЫ ДЕФИНИЦИИ И ВОПРОСЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ

То, что в названии обозначено как «оригинал, подлинник и подделка», правильно называется «первичное произведение» (оригинал) и «вторичные произведения» (к ним относятся копия, список, авторское повторение, подражание (ГОСТ), стилизация, мистификация, пародия, пастиш (Lenain, с.40-41), искажающая первоначальный облик реставрация (Фридендер, с. 193-194)). Кроме того, грань между невинной копией как таковой и вводящей в заблуждение подделкой исключительно тонка: главным критерием различения остается намерение, с которым создается (или используется) тот или иной объект (Lenain, с. 44).

Начнем с копии, про которую заведомо принято думать, что она хуже оригинала. Базовый текст и самый очевидный аргумент здесь —

«Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» В.Беньямина, впервые обратившего внимание на то, что копирование убивает таинственную «ауру» подлинного произведения. Современный технологически оснащенный мир, как кажется, только усугубил ситуацию, и сегодня уже можно встретить трактовок культуры в целом как «неподлинной», довольствующейся копированием, суррогатами и симулякрами вместо подлинников.

Между тем, роль копии в культуре далеко не так однозначна, Беньямин был неправ, особенно в той части, когда обличал кинематограф с его изначально копирующей и потому порочной природой. Ошибку Беньямина можно объяснить историческим фактором: он смотрит на происходящее в определенный исторический момент, он не может охватить мысленным взором весь процесс, видит только кусочек, который ему не нравится, и экстраполирует свои выводы на все искусство XX века в целом (во всяком случае, и в дальнейшем в XX в. многие охотно соглашались с его теорией, хотя контраргументов появилось немало). Приведу некоторые из них.

1. Теория автографических и аллографических видов искусства (Goodman), в соответствии с которой автографические те, история создания которых является их неотъемлемой частью, то есть в процессе работы художника возникает совершенно конкретный материальный объект, всякое копирование которого порождает вторичное произведение. Аллографические же виды искусства — литература, музыка, танец, театр, кино, — позволяют создавать произведения, не зависящие от истории создания, не требующие единственной экземпляриности, напротив, предполагающие копирование, и каждая копия работы такая же «оригинальная», как и другие.

2. Т.Кулка обращает внимание на исключительно важное место копий в вопросе восприятия искусства: даже искусствоведы редко имеют дело одновременно с несколькими оригиналами (из чего следует, что точная копия способна определенным образом замещать оригинал, не причиняя ему ущерба) [Kulka, с.68].

3. М.Фридлендер писал о значении копии в случае утраты оригинала (Фридлендер, с.180-183).

4. И, конечно, нельзя обойти вниманием современный процесс восхождения цифрового искусства: блокчейн-компания Injective Protocol уничтожила оригинал работы Бэнкси «Morons (White)», тем самым превратив материальную работу в виртуальный актив — NFT-токен, который гарантирует ее оригинальность и право владельца. Компания планирует продолжить серию акций по сжиганию произведений, чтобы доказать, что произведение искусства может существовать и в цифровом мире (Лебедева).

Литература

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избр. Эссе. [Предисл., сост., пер. и примеч. С.А. Ромашко] Нем. культур. центр им. Гете. — М.: МЕДИУМ, 1996. 240 с.
2. Лебедева О. Критика повседневности, борьба с институциями и неизбежность коммерции: кто и почему покупает работы Бэнкси сегодня // [URL]: <https://mostmag.ru/kritika-povsednevnosti-borba-s-institucijami-i-neizbezhnost-kommercii-kto-i-pochemu-pokupaet-raboty-bjenksi-segodnja/> . Дата размещения: 12.03.2021. Дата обращения: 20.03.2021.
3. Фридендер М. Об искусстве и знаточестве / Пер. с нем. М.Ю.Кореновой под ред. А.Г.Наследникова. — СПб: Андрей наследников, 2001. 205 с.
4. Экспертиза произведений искусства. Живопись и графика. Общие требования (ГОСТ Р 57424-2017)
5. Goodman N. Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols, 2nd edition, Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1976
6. Kulka, Tomas, 2005. “Forgeries and Art Evaluation: An Argument for Dualism in Aesthetics,” Journal of Aesthetic Education, 39: 58–70.
7. Lenain T. Art Forgery. The History of a Modern Obsession. London: Reaction Books, 2011.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЛОКАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ПРОСТРАНСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ ИНДУСТРИАЛЬНЫХ ГОРОДОВ ЮЖНОГО УРАЛА)

Сегодня вопросы, связанные с локальной идентичностью (ее сущностью, спецификой, механизмами формирования, инструментами поддержания и коррекции и пр.), особенно остро обсуждаются в пространстве гуманитарных исследований. Как и в отношении многих явлений культуры в отношении локальной идентичности в научной среде фиксируется высокий уровень полемичности, прежде всего, по поводу категориального оформления данного явления и методолого-инструментальных оснований его изучения.

Под *локальной идентичностью* мы предлагаем понимать процесс и результат идентификации человека с местом его проживания, основанные на формировании чувства эмоционально-деятельностной сопричастности к происходящим на данной территории событиям и процессам.

В 2020 году нами была разработана и реализована методологическая программа *культурологического* изучения локальной идентичности жителей наиболее крупных индустриальных городов Южного Урала (Челябинска, Магнитогорска, Златоуста), основанная на выделении нескольких проблемно-смысловых блоков (субъективно-индивидуальной, информационно-коммуникационной и знаково-символической репрезентации) и разработке соответствующих им исследовательских инструментов (массовый опрос, контент-анализ и полужоформализованное интервью).

В рамках данной статьи хотелось бы заострить внимание на результатах, полученных в рамках апробации последнего блока. Участникам интервью (180 человек) был предложен перечень вопросов, направленных на выявление *рядов художественно-символических*

ассоциаций — произведений искусства, с которыми, с позиции респондентов они в наибольшей степени идентифицируют свой город.

На основании полученных ассоциаций были зафиксированы следующие *особенности художественной репрезентации* локальной идентичности жителей индустриальных городов Южного Урала:

1. Масштабность. Активность респондентов при ответах на вопросы блока, их готовность назвать конкретные произведения искусства, с которыми связан образ родного места, прямо пропорционально зависит от масштаба населенного пункта: в относительно небольших городах — Магнитогорске, Златоусте — такого рода активность оказалась существенно выше (98 и 97% соответственно), чем в городе-миллионнике Челябинске (чуть более 20%), что свидетельствует, прежде всего, о более выраженном интересе жителей маленьких городов к своей малой Родине, в том числе к их отражению в художественной культуре.

2. Популярность. Преобладание литературной (стихи, проза) и песенной форм художественной репрезентации, что может объясняться как их массовостью, так и их включением в школьную и вузовскую образовательные программы.

3. Поливекторность. В крупном промышленном городе (Челябинск) художественную репрезентацию можно охарактеризовать как внешнеориентированную (наибольшая востребованность художественных продуктов общероссийского «производства», например, сериал «Наша Russia», песенное творчество группы «Ленинград» и пр.), в небольших городах (Магнитогорск, Златоуст) — как локальноориентированную (преобладание произведений искусства местных авторов).

4. Эмоциональная разнонаправленность. В ответах респондентов-челябинцев преобладали произведения искусства, в которых город предстал в критико-ироничной форме, акцентирующей внимание на негативных или комичных аспектах городской жизни в целом и его жителей в частности; в ответах респондентов двух других городов, напротив, образ города раскрывался через произведения искусства патетической, патриотической направленности.

Щепановская С. В., Щепановская Е. М.
Санкт-Петербург

ВОЗВРАЩЕНИЕ К МИФОПОЭЗИСУ КАК ОДНА ИЗ СТРАТЕГИЙ ФИЛОСОФСКОЙ МЫСЛИ XIX-XX ВЕКОВ

Если пост-возрожденческая научность стремилась очистить знание от мифологизации, то мысль XIX-XX веков, начиная с философии романтиков, возвращается к мифу, чтобы преодолеть упрощения инструментария мысли рационализмом науки. Например, Ж. Делёз для акцентирования качественности времени (которое в науке Нового времени, начиная с Телезио, мыслилось линейным и однородным, чтобы был возможен научный эксперимент) использует образ «крика глубины» Кроноса (бога земледелия, связанного с циклами времени, имя которого народная этимология трактовала как «хронос» — «время»).

Объединение дискурсов логоса и мифа в философии становится стратегией, которую ярко демонстрирует творчество Ф. Ницше или М. Хайдеггера, для которых миф хранит зёрна истинной жизни; экзистенциализм или такие по сути мифологические понятия как «плоть» М. Мерло-Понти.

Исследование мифопоэзиса в философии имеет в виду не просто художественную образность, но её источник, опираясь на древнейшие архетипы мировой мифологии как мысле-ткани общечеловеческих идей, сохраняющих своё значение и в наши дни, внося во временное элементы вечного (как о том писали исследователи мифологического мышления Ф. Шеллинг или Э. Кассирер). Описание таких архетипов как свёрнутых в символ достижений исторических и доисторических эпох представлено в диссертации Щепановской Е. М. «Генезис и классификация мифологических архетипов: культурфилософский подход»; эта систематизация архетипов на основе их происхождения в своё время была оценена М. С. Каганом.

Такие архетипы спонтанно всплывают в научных концепциях и богатстве языка философских идей. Например, представление Ф.

Шеллинга о двухосновности бытия имеет свою аналогию в мифологеме о сотворении Неба и Земли, которая связана с *проявленностью* света. Это представление неслучайно было широко развито В. С. Соловьёвым и его последователями, послужив основой концепции софиологии, а также обнаруживается в учении о свободе Н. А. Бердяева, в основе которого — общемифологическое представление о хаотической основе мира. Бывает, что философ сознательно опирается на мифологемы. Так, А. Тойнби для доказательства универсальности движения *ухода-и-возврата* для ответа на вызовы истории обращается к типической мифологеме героев, покидающих общество, чтобы вернуться туда с новыми подходами (Будда, Давид).

Древнейшие универсалии мировой мифологии раскрывают «инфра-логику» сознания (А. Моль), ту предпосылочность и глубину мышления, которые служат основой пред-понимания, проводя в жизнь герменевтический принцип: «быть обусловленным в полном сознании этого» (Г. Гадамер) и т. о. делая нас свободнее в познавательном процессе.

Архетипический подход к уже явившим себя философским концепциям и понятиям делает более разработанным и обоснованным то отношение к науке, которое видит её как череду смены мифов человеческого сознания (Р. Коллингвуд, К. Поппер и др.)

Щербак Н. Ф.
Санкт-Петербург

МОДЕРНИЗМ-ПОСТМОДЕРНИЗМ-МЕТАМОДЕРНИЗМ: ВЕКТОР РАЗВИТИЯ (НА ПРИМЕРЕ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)

Понятие научной и эстетической парадигмы является одной из основополагающих. Смена определенных эстетических законов, паттернов и фигур приводит к общему «сдвигу» в системе эстетических ценностей и приоритетов. Тенденция в развитии литературы модернизма (на примере англоязычной литературы) часто определяется как отказ от концентрации на «личностном переживании», так характерном для эпохи Романтизма. Для американской поэзии модернизма (например,

Томаса Элиота) будут характерны особый взгляд на языковые средства, четкая структура реализации. Языковые средства (как разновидность эстетических средств) будут направлены на передачу множественности смыслов, «по ту сторону», или «за гранью» «прекрасного» или «ужасного». «Экология слушания» позволяет видеть в литературных текстах мельчайшие детали их исполнения, тончайшие нюансы.

Пришедший на смену модернистским тенденциям постмодернистский канон диктует другие законы. По распространенному определению теоретика Хассана, постмодернистский текст будет являть собой «отсутствие» вместо привычного для нарратива XIX века «присутствия»; «анти-нарративные практики» вместо «нарративных»; «риторику» вместо «семантики»; «метонимические основы» вместо «метафорических», «иронию и сарказм» как основополагающие принципы игрового построения и игровой трактовки природы языкового знака.

Определенные каноны, которые определяют постмодернистскую традицию в литературе и искусстве, сменяются новыми тенденциями, которые могут быть названы «пост-тысячелетним сдвигом» (post-millennial shift), определяя эпоху расцвета информационных технологий. Подобные изменения напрямую связаны с образованием более упрощенного стиля в литературе (искусстве, культуре), который иногда принято называть мета-модернизмом. Первые теоретики метамодернизма Т. Вермулен и Робин ван ден Аккер (Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker: *Notes on Metamodernism*) определяют данное направление как «упрощенность», «наивность», «концентрацию на чувстве». Данные определения нашли более углубленное изучение в теории музыки: в данной сфере искусства метамодернизм определяется через такие понятия как «колебание» (oscillation), относящееся как к музыкальному феномену «колебания», так и к нестабильности значения языкового знака, к возможным мутациям изображения или звукового (текстового) параметра. Другим важным показателем мета-модернистского направления становится, например, так называемый «иероглиф Введенского», способность текста

(или музыкального, художественного изображения) к «сжатию», сокращению.

Данные принципы показывают возможность говорить о динамическом сосуществовании различных эстетических принципов при создании художественных произведений искусства, музыкальных произведений). Намечается определенная тенденция дальнейшего развития обозначенных фигур и эстетических (художественных) средств. Некоторые теоретики полагают, что определенного рода возвращение к неоромантизму, неореализму на новом витке развития определяет общий «гипер-модернистский» модус, который лежит в основе систем развития современного искусства, литературы, культуры.

Юрьева Т. С.
Санкт-Петербург

КУРАТОР – СТРАТЕГ СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА

Функционирование в современном художественном контексте – задача сложная, требующая определённого комплекса свойств как мировоззренческого, так и интеллектуального плана. Идеи и культурные ценности, овладение гуманитарными знаниями формирует мировоззрение человека. М. М. Бахтин актуален в своей формулировке: «Гуманитарные науки – науки о человеке в его специфике, а не о безгласной вещи и естественном явлении. Человек в его человеческой специфике всегда выражает себя (говорит), то есть создаёт текст, хотя бы и потенциальный.» Не стоит забывать, что наука – понятие нравственное.

Культура должна сама оценить своё состояние, свои перспективы, свою дальнейшую судьбу. Помощь, открытое «вмешательство» деятелей культуры в эволюцию новых открытий, практических и теоретических свершений - необходимы. В докладе рассматриваются вопросы истории эволюции деятельности куратора, начиная с периода глобализации, когда российское кураторство рождается. Но поражает как сразу возникают новые стратегии, разнообразные модели

кураторства. Функционирование в международном художественном контексте началось с середины 1990-х годов.

Арт-институции быстро признали важность такой фигуры как куратор и предоставили возможности для их деятельности. В связи с этим акцентируется внимание на связи сущности постмодернизма и особенности кураторской платформы в России. Как говорил в 90-е Ханс-Ульрих Обрист, в основе современного искусства лежит диалог. Между самими произведениями, текстом и произведением, зрителем и произведением и, конечно, между куратором и художником. Кураторство предполагает диалог, личные отношения между художником и куратором. Смеею заметить, что российские кураторы обладают умением быть душевными, искренними и требовательными по отношению к художнику. Субъективно определяются имена известных кураторов - как отечественных, так и западных, способствующих активизации *куратора в культуре* — что является принципиально новым освоением интеллектуального пространства.

Вероятно, стремление к улучшению психологической жизненной ситуации приведёт к стремлению внести в культуру оптимистическую ноту. Мы понимаем, что и сами не останемся прежними в этом искаленном мире. Искусство будет иным, произойдут изменения содержательных и формальных решений. Новые технологии ,компьютерные ребусы обретут ещё большую свободу и разнообразие. Но хорошо бы не потерять ценностно-мировоззренческие установки и погрузиться в мир смыслов и достойного качества.

Обратившись к Дидро, открывшего новую эру в художественно критике, хотелось бы напомнить о необходимости и в XXI столетии проповедовать и для студентов и вообще для творцов такие понятия как сознание долга, доблести и истины. Авангардный свет науки и разума ,надеюсь, зажжётся в полную силу. Агрессия уступит место доброте и культура обретёт гуманитарное звучание с новыми нюансами. Впереди нас ждут новые кураторские открытия. И тогда мы скажем: Мир изменился. Произошло открытие.

Яныкина А. Н.
Казань

«ОБЩЕСТВО ВЫСОКОКУЛЬТУРНЫХ ЛЮДЕЙ» ИЛИ ПЛЕМЯ «ГУГЮТОВ» (ГУГЛ+ЮТУБ): PRO ET CONTRA

«Цифровизация наше всё!» Таким образом можно обозначить доминирующий тренд в историко-культурном развитии человечества в первой четверти XXI века. Лавинообразный поток научных исследований и проектов, который как армия «клонов» монотипичен и направлен на внедрение цифровых технологий во все сферы и уровни общественного бытия и сознания, превзошел самого себя. Взавшись за культуру, которая со слов «отцов-основателей» данных «подрывных» технологических инноваций является самой отсталой и сопротивляющейся процессам «оцифровки» сферой человеческого бытия, взламывая культурные коды и претендуя на роль «нового» демиурга или Абсолюта, основной задачей цифровизации они видят в формировании поколения людей нового типа. Официально озвученная на многих форумах версия — это «общество высококультурных людей», в реальности — создание племени «ГугЮтов» (гугл+ютуб).

Актуальность проблемы заключается в том, что тотальное внедрение цифровизации нивелирует одно из важнейших качеств человека как личности — инвариантность. На наш взгляд, являясь атрибутом любой индивидуальности, инвариантность помогает сохранить «человеческое в человеке» в «бесчеловечную» или цифровую эпоху.

Метафизическая составляющая этого процесса заключена в том, что всегда наш опыт восприятия реальности отличается от того, как мы эту реальность мыслим. В основе человеческого мышления, по мнению Питера Стросона, «универсальные концептуальные схемы», которые формируют некую ментальную сеть с узловыми концептами или понятиями о реальности.

Цифровая культура как феном современности обладает своим набором концептов, которыми наполняются фундаментальные структуры всех уровней реальности. Разработан проект на федеральном уровне «Цифровая культура», в паспорте которого представлен алгоритм внедрения цифровых технологий. Стали уже повседневными такие

неологизмы как «дополненная реальность», «мульти-медиа гиды», «виртуальные помощники», «сквозные цифровые технологии». Как эти процессы влияют на природу человека? Существует ли реальная возможность воспитания культурной элиты в прямом значении этого слова как основы «общества высококультурных людей»? Или же человечество обречено стать племенем «ГугЮтов»? Как согласовать природное и культурное во имя сохранения инвариантности личности?

СОДЕРЖАНИЕ

Абросимова Н. В. Фотография в работах М.С.Кагана и актуальные социальные практики в условиях пандемии.....	3
Аленевский И. А. Неопределенность в культуре: к вопросу о мышлении.....	5
Аликин А. Ю. Литература с приставкой «квир»: трудности (само)определения..	6
Ананьева Е. М. На пути к эстетической рациональности.....	7
Апресян А. Р. Проблемы интерпретации художественного произведения в рамках междисциплинарных исследований.....	10
Астафьева О. Н. Культура как «сверхсложная система»: условия и принципы сохранения ее целостности.....	12
Бабаева А. В. Эстетические разрывы в современном мире.....	14
Балакина Е. И. Проблема гуманитарного знания в научном стиле М.С.Кагана и в современных исследованиях культуры.....	16
Балаш А. Н. Гибридные формы современного музейного дизайна.....	20
Беляева М. А. Актуальность методологии М.С.Кагана в гуманитарной урбанистике.....	21
Битюцкая А. А. Синтетическое искусство Серебряного века как междисциплинарное искусство.....	22
Большаков В. И. Системная методология в эстетике М.С. Кагана.....	25
Брандт Г. А. Феминистские опыты исследования искусства в контексте переопределения культурных гендерных стратегий (на примере театрального феномена «новая драма»).....	26

Брейтман А. С.	
Морфология искусства М.С.Кагана и киносинтез.....	28
Брусиловская Л. Б.	
Кинематограф «оттепели»: эстетика повседневности.....	29
Бурлина Е. Я.	
Город как сцена.....	31
Валицкая А. П.	
Онтология аксиосферы и «лента Мёбиуса».....	33
Вейнмейстер А. В.	
Медиаискусство как пространство диалога.....	40
Власенко В. В.	
Образовательное пространство как сфера развития целостного человека.....	41
Воеводин А. П.	
Эстетическая антропология versus эстетика.....	42
Гаврилина Л. М.	
Искусство как самосознание культуры: концепция М.С.Кагана в контексте современных художественных практик.....	45
Ганзбург А. А.	
Транскультурная идентичность и ее преломление в немецком искусстве.....	46
Гафурова Э. Р.	
Формирование современной артсреды и дискуссия о сути творчества.....	48
Гашкова Е. М.	
Конец «человеческой деятельности»?.....	49
Глинтерник Э. М.	
Творческое наследие М.С.Кагана и его вклад в обоснование и развитие отечественного дизайноведения.....	50
Григорьева Ю. В.	
Эстетическое воспитание курсантов военно-морских вузов в рамках преподавания культурологии.....	52

Грякалов А. А. Эстетика события и междисциплинарность: стратегии обращений.....	53
Гудова М. Ю., Рубцова Е. В. Морфологический подход М.С. Кагана и практики медиа-арта.....	55
Дзикевич С.А., Дзикевич Е.А. Оценка исторической длительности ситуации постмодерна в мировой культуре.....	57
Дианова В. М. Социальные детерминанты современных художественных практик: зарубежный опыт.....	62
Ерохина Т. И. Эстетизация советской эпохи в декоративно-прикладном Искусстве.....	62
Загрядская А. С. Эстетическое переживание и репрезентация боли в культуре Ренессанса.....	64
Закс Л. А. От идеи искусства как двойника и самосознания культуры к идее художественного культуроцентризма.....	66
Закураева Е. Д. Новая теория архитектурного проекта.....	67
Злотникова Т. С. Философско-искусствоведческий дискурс научного творчества М.С.Кагана.....	69
Игнатъев Д. Ю. Эстетика транспарентности в практиках повседневности мегаполиса.....	71
Ищенко Е. Н. Новая парадигма наук об искусстве: истоки и основания.....	72
Кабанова Л. И. Терапевтическая сила искусства.....	73
Капустина Л. Б. Опыт мысли как территория свободы.....	75

Кетова Т. Н.	
«Реальный человек» как проблема современного искусства.....	76
Козьякова М. И.	
Синергетика как новый тренд в гуманитарных исследованиях...	78
Коломиец Г. Г., Парусимова Е. В.	
Проблема полифункциональности искусства в культуре: по следам М.С. Кагана.....	79
Конанчук С. В.	
Современные синестетические стратегии в эстетике и теории культуры.....	81
Кондаков И. В.	
Будущее художественной культуры в прогнозах М.С.Кагана...	83
Кондаков И. В.	
Современная эстетика: новые проблемные поля.....	85
Кондратьев Е. А.	
Опосредование в эстетическом опыте: постфеноменологический подход.....	87
Конев В. А.	
Размышления о современной культурной ситуации после очередного чтения «Введения в историю мировой культуры» М. С. Кагана.....	88
Коськов М. А.	
Методические заветы учителя.....	91
Круглова Т. А.	
Проблема «историй искусства» в ракурсе смены темпоральных режимов в культуре первой трети XX века.....	92
Круглова Ю. А.	
Идея космополитизма как методологический приём в трактовке У.Бека.....	93
Крутикова Д. Д.	
Анализ культуры постмодерна в работах Питера Козловского..	94
Кузнецова Т. В.	
Ещё раз о том, что такое искусство.....	95

Куимова В. М.	
«Номо креатор»: модель художественного освоения мира.....	97
Лапшина В. С.	
Междисциплинарный контекст социально-философской проблематики урбанизма.....	98
Летина Н. Н.	
Юбилейные горизонты медийного взаимодействия искусства и культуры: М.Горький и Н.Некрасов.....	100
Лисовец И. М.	
Эстетосфера культуры в философии культуры И эстетике М.С.Кагана.....	102
Лобанова Ю. В.	
Вклад М.С. Кагана в развитие культурологической мысли.....	103
Лютаева М. С.	
Теория искусства Н.Лумана и перспективы ее применения (на примере анализа комиксов как вида искусства).....	106
Магомедова Ю. С.	
Музыкальное творчество: между Сциллой платонизма и Харибдой неопрагматизма.....	108
Макарова Н. П.	
Концепция транскulturации в контексте классической модели культуры в трактовке немецкоязычных авторов.....	109
Маковецкий Е. А.	
Антропология экфрасиса: как Константин Манассия описывал красоту Елены.....	111
Мамонова И. Г.	
Философ М.С.Каган о художнике А.В.Ланине: перспективы междисциплинарного подхода.....	112
Мартынов В. А.	
О векторах и пределах междисциплинарности (читая М.С.Кагана).....	113
Мисонжников Б. Я.	
Культурологическая матрица: разрушение и восстановление.....	115
Мосолова Л. М.	
Междисциплинарная методология в культурологических исследованиях М.С.Кагана.....	116

Немченко Л. М.	
От «морфологии искусства» к современным художественным практикам (на материале проектов И.Вырыпаева и А.Сильвестрова).....	120
Никифорова С. В.	
Фигура мастера на этапе становления морфологическо-эстетических представлений.....	122
Николаева Ж. В.	
Теория М.Феррариса в философии архитектуры: документальность и критерии визуального.....	124
Никонова С. Б.	
Культурологический подход к эстетике и эстетический подход к философии культуры.....	125
Оганов А. А.	
Специфика бытийности искусства.....	127
Орлов Б. В.	
Эстетическое и Художественное как экзистенциалы.....	129
Очеретяный К. А.	
Архитектура чувствующих: ремедиация субъективности в расширенной реальности.....	131
Перминова Л. М.	
Философско-культурологический поворот в развитии дидактического знания: к 100-летию М.С.Кагана.....	133
Покатилова И. В.	
Морфологический анализ художественной культуры Якутии XX-XXI вв.....	134
Покидченко И. М.	
Декаданс в европейской культуре конца XIX века — опыт междисциплинарного анализа.....	137
Полякова Г. Б.	
Труды М.С.Кагана как мета-методология современного социогуманитарного знания.....	139

Радеев А. Е.	
Эстетика и ее машины.....	141
Рогова К. А., Морозова М. Н.	
Современная литература о творческом преобразовании человека.....	143
Рогочая Г. П.	
Концепция диалога: междисциплинарные подходы к интерпретации и построению исследовательских моделей.....	144
Ройфе А. Б.	
Значение искусствоведческих работ И.И.Иоффе для современной отечественной культурологии.....	146
Романовская А. А.	
Эстетика кинематографической серийности в контексте современной теории культуры.....	148
Рукавишников А. Г.	
Потенциал иконологии как метода исследования русской иконописи.....	149
Рыбаков В. В.	
Эстетическое и эротическое в контексте сомаэстетики.....	151
Салеев В. А.	
Неоаксиология - новая методологическая стратегия в теории культуры и эстетики.....	153
Сидоров В. А.	
Новый мир и новая медийная среда: аксиологический анализ..	156
Сидоров Л. Г.	
Управление как вдохновение смыслами.....	157
Сидорова И. М., Сидоров Л. Г.	
Социально-эстетический опыт управления знаниями.....	159
Сметанина С. И.	
Динамика смысла.....	160
Соколов Б. Г.	
Постистория и постпамять.....	162
Сорокина А. О.	
Машина идеологии Осипа Брика.....	163

Стецко Е. В.	
«Культура отмены», «позитивная дискриминация» и критика культурной апроприации как инструменты пересмотра проекта глобализации.....	164
Стрижкова Н. А.	
Институциональный подход М.С.Кагана и проблема междисциплинарности историко-культурологического исследования.....	166
Стругова Е. А.	
От отвратительного к отвращению в «пространстве» эстетического переживания.....	167
Суворов Н. Н.	
Эстетическое утверждение новизны.....	169
Суворова И. М.	
Аксиосфера личности и проблема сохранения человеческого капитала в современной России.....	170
Сурова Е. А., Васильева М. А.	
«Искусство повседневности»: культурная практика.....	172
Тарасова О. И.	
Культурное наследие: бремя инерции и/или ресурс развития?.....	174
Третьякова И. А.	
«Цифровое искусство» в системе культуры.....	175
Тульчинский Г. Л.	
Эстетика переживаний в оцифрованной культуре.....	176
Уланова А. У.	
Институты детской художественной культуры в трудах М.С.Кагана.....	178
Устюгова Е. Н.	
Архитектоника гуманитарного познания в трудах М.С.Кагана..	181
Фотина Д. А.	
Особенности интерпретации эсхатологической тематики в современном хореографическом искусстве.....	182

Хайбрахманова Р. Р.	
Еда как эстетика.....	184
Хангельдиева И. Г.	
Информационно-цифровые технологии и новая морфология искусств.....	186
Хренов Н. А.	
Междисциплинарный подход в изучении искусства: взаимодействия между искусствоведением, эстетикой и культурологией.....	187
Черкашина С. А.	
Междисциплинарный подход в изучении русской эмиграции первой половины XX века.....	189
Шапинская Е. М.	
Художественная культура в эпоху цифры: трансформация форм и эстетических ценностей.....	190
Шенгеля С. Н.	
Изображение небытия: онтологическая концепция как способ кинематографического анализа.....	192
Шибеева М. М.	
Особенности культурологического анализа художественных текстов.....	193
Шмелев Д. А.	
Стрит-арт в контексте рассуждений Ги Дебора и Жана Бодрийяра о городе.....	194
Шоломова Т. В.	
Оригинал, копия и подделка: проблемы дефиниции и вопросы использования.....	196
Шуб М. Л.	
Репрезентация локальной идентичности в пространстве художественной культуры (на примере индустриальных городов Южного Урала).....	199
Щепановская С. В., Щепановская Е. М.	
Возвращение к мифопоэзису как одна из стратегий философской мысли XIX-XX веков.....	201

Щербак Н. Ф.

Модернизм-Постмодернизм-Метамодернизм:

вектор развития (на примере англоязычной литературы).....202

Юрьева Т. С.

Куратор — стратег современного художественного процесса...204

Янькина А. Н.

«Общество высококультурных людей»

или племя «ГугЮотов» (гугл+ютуб): pro et contra.....206