

*Тезисы докладов межвузовской
научной конференции*

XIII Кагановские чтения

**КОММУНИКАТИВНЫЕ
СТРАТЕГИИ В СОВРЕМЕННОЙ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ**

Санкт-Петербург, 17 мая 2019

Санкт-Петербург

2019

ХIII Кагановские чтения. Коммуникативные стратегии в современной художественной культуре. Тезисы докладов межвузовской научной конференции. Санкт-Петербург, 17 мая 2019.— СПб., Российское эстетическое общество, 2019. — 53 стр.

Редакционная коллегия сборника:

Е.Н.Устюгова, А.Е.Радеев, Д.А.Поликарпова, С.Б.Никонова

Издание подготовлено при финансовой поддержке гранта РФФИ № 19-011-00775 «Топология культурной памяти в диалоге поколений»

©Российское эстетическое общество, 2019

© Авторы докладов, 2019

ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ

Устюгова Е.Н.
Санкт-Петербург

КОНЦЕПЦИЯ ОБЩЕНИЯ М. С. КАГАНА

1. В книге «Мир общения» М.С.Каган разрабатывает философскую концепцию общения в методологии системного подхода к многообразию форм общения в жизни, культуре, социуме. С этих позиций он обращается к эстетическим, этическим, педагогическим аспектам проблематики общения.

2. Проанализировав исторический опыт исследования проблемы, М.С.Каган приходит к выводу, что философские концепции общения строились в системе координат субъектно-объектных и субъектно-субъектных отношений. Согласно его позиции, следует различать содержание понятий общение и коммуникация. Общение это диалог свободных субъектов, наделенных активностью, сознанием и самосознанием, направленный на их взаимопонимание и взаимную дополнителность позиций. В коммуникации, в которой стороны взаимодействуют с целью обмена информацией, качества субъектности не имеют значения.

3. М.С.Каган подчеркивает уникальность роли искусства как способа моделирования общения. Общение человека с художественными образами, формирующими человека как субъекта, его общение с их создателями, инициированное искусством самообщение воспринимающего дают основание считать искусство общественной формой объективации потребности человека в эмоциональном и духовном общении с другим человеком. Отсюда следует роль искусства в воспитании личности как свободного субъекта, в формировании человеческой психики в контексте культурного диалога.

4. М.С.Каган отмечает, что осмысление общения зависит от исторического социокультурного контекста. Книга «Мир общения» была написана в 1988 г. с позиций классической эстетики в то время, когда постмодернизм еще не стал культурной парадигмой, изменившей понимание художественного образа и произведения, отношений автора и реципиента, межличностного и культурно-смыслового диалога в искусстве. Вместе с тем ряд существенных теоретических положений концепции общения Кагана сохраняют свою значимость и в реалиях современной культуры. Это касается трактовки соотношения общения и квазиобщения, субъекта и квазисубъекта, объективированного субъекта и субъективированного объекта, внутреннего диалога и диалога культур.

Грякалов А.А.
Санкт-Петербург

ЭСТЕЗИС И КОММУНИКАЦИЯ: PRO ET CONTRA

1. Множественность коммуникативных потоков втягивает существование — может казаться, что никакой *иной* реальности нет. Происходит онтологизация дискурсивных и символических практик — «теоретики потока» абсолютизируют процессуальность и смещенность. («У богатых есть время, у бедных есть только место. Есть до тех пор, пока богатые до него не добрались»). Эстезис маркирует ограничения: революционный шаг Канта состоит в открытии эстезиса, где действует *физическое* ограничение *данности* пространства и времени. (М.К. Мамардашвили).

2. Идти к свидетельствующим переживаниям к вещам и деталям, предметной значимости. От предметности представлений — к установлению смыслов, свидетельствующих о существовании. Произведение актуализирует тему места, собранности и расположенности позиций.

3. Действует экономика субъективности. Актуализирована пространственность — *топос*, соотносительность с топо-логикой и способным ее представлять утверждающим субъектом. В

отсутствии идеального измерения в местах эстетического формируется субъективность как особого рода целостность-произведение. Эстетическое экзистенциально и персоналистски размещено в соотносительности поименований, встреч и схождения — из них способен исходить соответствующий *жизненный этос*. В этом смысле абсолютизация интеракций («разумность языка»), несомненно значимых, оказывается существенным упрощением бытия эстетического. («Жизнь может быть оправдана лишь как «эстетический феномен» (Ф.Ницше). Эстетическое «запускает» первичные «механизмы» в отношении к антропологическим, экзистенциальным и политическим стратегиям сборки субъекта и субъективности. Именно эстетическое препятствует возникновению метадискурса, давая возможность представлению автономных — *антропологических* — позиций в виде «эстетик существования» (М.Фуко).

4. Это опыт *топо-графики* и *топо-логики*, представленный в эстетической теории. Такова рефлексия автора-свидетеля и свидетельствующего *письма*, где утверждается возможность мест для утверждения существования. Ведь при всем различии пониманий эстетическое сохраняет автономность и свободу даже в сопоставлении с этическим выбором, где действует предписание (Ф.Анкерсмит). Целостное действие эстетического разворачивается как бы параллельно с философской рефлексией — эстетическое представляет собственный путь формирования субъективности и способно непосредственно представлять не только гетерогенность, множественность и региональность, но и целостное поименование бытия.

5. В.В.Бибихин отметил, что эстетика относится к самым большим недоразумениям нашей «культуры». И как раз опыт эстетической топологии связан с философией жизни отечественного мышления. Литературоцентризм в таком контексте оказывается не столько недостатком рефлексии, сколько особым рода достоинством: значим не образный язык и установка на изображение «живых характеров» — гораздо более важно в действие письма и свидетельства при утверждении жизненной мысли. Эстетическое никогда не теряет связей с существованием и бытием — не растворяется «почти без остатка»

в рефлексии. Тем самым удерживает мысль в ее актуальном предстоянии бытию. Сохраняет природное и предметное как *интимное*, а не как объектно-противостоящее. Таким образом, внимание к эстетической топологии позволяет актуализировать соответствующую традицию отечественной мысли, создавая возможность уточнять и устанавливать ее константы и приоритеты.

6. Эстезис — сфера первичной символизации, если угодно, сфера именуемого возникновения смысла в отношении чувственного мира. Исходный этимон — *эстезис* — обращает к объяснению и поименованию того, что изначально предстает как *след*. Это то, что *есть* и оставлено для расшифровки и понимания. Человеческая размерность и осмысленность зависят от того, что след-происшествие превращается в след-событие. Эстезис — чутье, схватывание, опознание, распознавание. Эстезис у А.Ф.Лосева укоренен и тонет в бытии — к этому следует прибавить темы *присутствия, настроенности ландшафта, события, вещиности, топоса и свидетельства*.

7. Концептуальный персонаж (НОМО AESTHETICUS) имеет не только реальные значащие очертания и семиотизированный — *коммуникативный* — «профиль», но обретает неисчерпаемый статус присутствия, выходит за пределы текста в топос произведения или личностное свидетельство.

В дискурсивные практики возвращается *экзистенциальное* в новом облике свидетельства и утверждения.

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ «Деструкции (пост)современности и топологическая субъективность: утверждение субъекта-свидетеля» №19-011-00899.

Суворов Н.Н.
Санкт-Петербург

ЭСТЕТИКА НОВИЗНЫ

Распознавание новизны осуществляется в эстетическом контексте, в чуткой реакции на любое изменение. Коммуникативный климат измеряется эстетическими качествами, которые становятся показателями новизны. Эстезис

собирает воедино телесное и духовное, становясь ориентиром в поле неопределённости. Эстетическое не утрачивается в результате переоценки ценностей — оно остаётся в устойчивых 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 культурного пространства. Эстетическое становится указателем аттракторов новизны развития и сообщения. Новизна узнаётся по эстетическим характеристикам как награда за усердный поиск. Эстетическая оценка оказывается верным критерием новизны, более того — новизна распространяется в эстетическом поле, стремится захватить культурное пространство, наталкивается на неуклюжесть коммуникации. Распознавание новизны нуждается в эстетическом видении, которое классифицирует новое по его полезности/бесполезности, красоте/безобразию, уместности/неуместности, трагическому/комическому, мере художественности, мере чувственной и ментальной привлекательности — корректирует и расширяет ограниченность практики, активизирует сферу воображаемого.

Охват новизны коммуникации 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 коммуникативного пространства культуры, сообщаемость/несообщаемость новизны. 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 коммуникацию в поле эстетических характеристик и находит свою смысловую уместность. Новорожденный именуется, и имя содержит указание судьбы.

Новизна входит в пространство присутствия, меняя его координаты, изменяя эстетику коммуникации. Найти соотношение уже бывшего в культуре и вновь найденного возможно с помощью рассмотрения глубинных процессов взаимодействия бытия и присутствия. Новизну в культурном пространстве следует определить как утверждение появившихся смыслов, характеризующих базовые настройки антропологического в векторах его органичных изменений, захватывающих сферы интеллектуального и практического творчества.

Капустина Л.Б.
Санкт-Петербург

КОНЦЕПТ «ЖИЗНИ» В ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ СОВРЕМЕННОСТИ

Осознание ценности «жизни» как феномена и категории «духовного» (М.С. «О духовном») — важный концептуальный жест современности. Размышления о жизни разбросаны по различным дискурсивным полям, однако самые важные акценты в этой теме по-прежнему расставляет искусство.

«Узник» (театр «Буф дю Норд», Париж), новый спектакль Питера Брука, исполнен дыханием жизни. «Жизнь», «искусство» и «дух» образуют здесь неразрывное единство повседневного, профессионально-художественного и духовно-бытийного опыта. Когда-то освобожденный от начала религиозного, «дух» вошел в «искусство». И оно сотворило мир с развитым чувством красоты и эстетического. Духовное сегодня вновь испытывает потребность в сакральном. Свободная от иллюзий, реальная, живая и очень хрупкая субстанция, — «жизнь», ее витальная сила и чистые энергии, — становится уникальной формой «кристаллизации» опыта в сакральном по своей сути акте «жизнетворчества». Диагностируется «сдвиг» от

эстетического к этическому, — и это равнозначно усилению событийной составляющей жизни.

Брук, — современник XX и XXI веков сразу, — из тех «свидетельствующих» художников, дар которых движим осознанным отношением к жизни. В «Узнике» стянуты все витальные стратегии культуры прошлого, поскольку важно не утратить настоящее и самое жизнь.

Искусство сегодня стало восприниматься как нечто «искусственное», «иллюзорное», недостаточно «правдивое», и тем самым не способное спасти и сохранить жизнь: духовной теперь должна стать она. Именно поэтому постклассические театральные формы полагают себя уже за гранью театра как искусства: они не столько условны, сколько действенны, и тем самым — жизненны. Спектакли Питера Брука, как и он сам, — точнее о-страненная творчеством его личная биография большого художника, — становятся реализованными, «воплощенными», как сказал бы А.Тарковский, сценариями жизни.

Ротман А.Ю.
Владимир

ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ПРОБЛЕМЕ КОММУНИКАЦИИ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ЭСТЕТИКИ И КУЛЬТУРЫ

Актуальна сегодня проблема коммуникации как культурного феномена, выражения духовных ценностей, способа познания мира. Феномену коммуникации придается онтологическое значение, а культура полагается как исторический процесс.

Проблемы коммуникации в современной эстетике и культуры изменчива в современных общественных взаимоотношениях. Характерной чертой нашего времени — наличие сложнейших политических, социально-экономических и других проблем. Это нашло свой отклик в измененной художественной действительности, она стала способом их трансляции, коммуникативного обмена.

«Коммуникация» (от лат. communication – путь сообщения) с романских языков – «сообщение, процесс передачи информации».

Феноменология культуры- направление в философии культуры, возникшее в 19-20 вв. в работах Гуссерля развивалось его последователями, одним из ярчайших последователей является Анна-Тереза Тименецки.

Творческое воображение, по мнению Анны-Терезы Тименецки – причина для нахождения устойчивости в жизни; конструирует семиотическую сетку времени и пространства. Жизнь требует от человека концентрации в создании универсальной преференциальной структуры.

Феноменологическое понимание развития процессов – диалог философии и культуры, в процессе которого формируется знания – «методологос культуры».

Феноменологическая теория культуры Тименецки традиционна, уникальна, она переосмысливает базовые античные категории «телос», «логос» и др.

Никонова С.Б.
Санкт-Петербург

КОММУНИКАЦИЯ КАК ТРАВМА И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ ЕЕ ПРЕОДОЛЕНИЯ

Можно предположить, что слово «коммуникация» в сознании современного человека вызывает самые позитивные ассоциации: успешный обмен сообщениями, многообразие информационных потоков, интерактивность, мобильность, гибкость, быстрота, широта установления контактов. В эпоху электронных технологий идея глобальной коммуникации становится всепоглощающей и внушающей оптимизм. Мы приветствуем возможность наладить коммуникацию между всеми структурами и уровнями общества, между различными мировоззрениями. Мы стремимся к диалогу и пониманию не только между отдельными людьми, но и между культурами, а также к диалогу с прошедшими эпохами. Однако следует отдавать себе отчет в том, что сама по себе эта тенденция к

коммуникации не столь уж безоблачна и, по сути, акт коммуникации несет в себе серьезный травматический опыт — опыт столкновения с Другим, преобразующий обе стороны коммуникативного процесса. Преобразующий — то есть уничтожающий прежнее состояние для перехода в новое. В преобразении всегда заложен элемент уничтожения.

Но обратим внимание на сам принцип новизны, ведь коммуникация, увеличение и плюрализация информационных потоков, предполагает новизну в столкновении, элемент неизвестности. Информация, получаемая при коммуникации, должна быть новой, что и вызывает происходящие изменения, ведет к развитию. Коммуникацию, в связи с этим, можно назвать модернистским явлением, нехарактерным для традиционного общества. Традиционное общество избегает нововведений, оно подобно невротической структуре, выстроенной на определенных схемах, обрядах и ритуалах, призванных к тому, чтобы любое вторжение нового включить в уже знакомую систему, лишит его новизны, а значит и разрушающе-преобразующего эффекта. Потому традиционные общества столь медлительны в своем развитии, происходящем разве что подспудно, поскольку традиция, словно мощный механизм защиты, выстраивает границу на пути опасных вторжений, грозящих разрушить имеющуюся структуру. При таких условиях в коммуникации нет необходимости, поскольку все известно заранее. Вместо коммуникации общение представляет собою ряд актов узнавания и включения, словно в платоновской концепции знания как припоминания, резко противостоящей модернистскому стремлению к обретению нового опыта и расширению горизонтов познанного.

Но если традицию можно назвать механизмом защиты от травматического опыта столкновения с Другим, который более не действует в модернистской системе, то, учитывая, что столкновение с Другим именно здесь впервые осознается как необходимый, и в то же время ужасающий, травматический опыт, современное общество также должно вырабатывать механизмы смягчения его травмирующей силы.

Выскажем предположение, что в структуре модернистской позиции эстетика или, точнее, эстетическая способность суждения, выступает в качестве подобного механизма, заменяющего традицию с ее бесконечным повторением упорядочивающих схем и ритуалов. Эстетика вводит новый принцип упорядочивания — на основе субъективно оцениваемой случайности повторения, за которым не признается необходимости, но тем большим является вызываемое им восхищение. Тем самым дается место новизне, любому новому опыту, нарушающему прежние границы, поскольку ничто его не сдерживает и он сам по себе интересен — но обнаружение в этом новом опыте неожиданных возможностей для воссоздания субъективно воспринимаемого порядка оказывается источником удовольствия, что избавляет этот опыт от слишком радикального травматизма, в то же время придавая самому желанию видеть порядок и придерживаться стабильных форм оттенок необязательности, кажимости. На этом основан парадокс эстетики, одновременно влекущей нас к новизне, к разрушению имеющихся форм — и требующей оформленности, подчиненности правилам (что выражено в кантовской диалектике гения и вкуса). Но это означает, что само основание травматизма (травма разрушения имеющегося порядка) оказывается поставленным под вопрос, ведь стремление к обнаружению порядка признается не более чем следствием субъективной способности суждения. Таким образом, верными оказываются слова Ницше о том, что мир может быть оправдан только как эстетический феномен. И чем в большей мере он воспринимается как эстетический феномен, тем в меньшей мере он травматичен, с чем, возможно, связана современная тенденция к виртуализации, развивающаяся вместе с умножением коммуникативных связей.

Исследование выполнено при поддержке гранта РФФИ «Теория культурной травмы: индивидуальный травматический опыт и опыт исторических катастроф» № 18-011-00570 А.

СИНЕСТЕЗИЯ КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ УНИВЕРСАЛИЯ И ЕЕ КОММУНИКАТИВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ

К характеристикам современной социокультурной реальности можно отнести, прежде всего, экспансию массовой культуры, активное развитие масс-медийных форм искусства, процессы виртуализации общества и культуры в целом. Одним из характерных свойств культур переходных периодов, к которым можно отнести и современность, является синестезийность, т.е. тяготение к целостности, в отличие от процессов дискретности и деструктивности (М.Л.Зайцева).

Синестезия (от др. греч. συναισθησις: σύν «вместе», и αἴσθησις «ощущение») – феномен усиления чувственности, основанный на повышенной способности к образному мышлению в чувственной сфере.

В науке в настоящее время синестезия понимается как возникновение разномодальных ощущений в ответ на раздражение в одной из иных модальностей (А.Р.Лурия, R.Cytowic), как некий механизм взаимоперевода информации из одной модальности в другую. Этот вид синестезии относится к универсальным процессам, связанным с семантическими структурами (Ch.Osgood, Е.Ю.Артемьева, В.Ф.Петренко, П.В.Янышин). В другом случае синестезия рассматривается как естественная сознательная способность человека соотносить объекты различных модальностей, как межчувственная ассоциация, выработанная в культуре и приобретенная в процессе социализации. Механизмом такого вида синестезии считается механизм ассоциации (Б.М.Галеев).

Исследования многообразных синестезийных кодов современной художественной культуры, проявлений синестезии в разных видах искусства и в сфере коммуникации, позволили выявить константные характеристики этого феномена и ввести синестезию в число универсальных категорий эстетики. Наиболее важной характеристикой синестезии является усиление чувственного аспекта восприятия за счет реализации

идеи синтеза сенсорных возможностей человека, тяготеющей к изначальной целостности, которая раскрывается в акте познания, объединяя чувственную и рациональные составляющие. Под синестезией может пониматься особый вид художественной коммуникации, соответствующий конкретному историческому периоду и определенной социокультурной парадигме (М.Л.Зайцева).

Неуклонное внедрение высоких технологий в процесс художественного творчества стало причиной появления новых моделей эстетического восприятия и познания. В современном философском дискурсе начинают рассматриваться те проблемы, которые были актуальны в философии и художественной практике конца XIX – начала XX века: концепция целостного знания, синестезии и синтеза искусств, концепция взаимодействия человека и техники.

*Шлычкова Г.И.
Иваново*

АКТУАЛЬНЫЕ МОДУСЫ КОММУНИКАЦИЙ ГУМАНИТАРНОГО МЫШЛЕНИЯ КАК ВЫРАЖЕНИЕ- ВОСПРИЯТИЕ ЭСТЕЗИСА

Подобно управляющейся материи неизменные коммуникации гуманитарного мышления, управляемого эстетическим восприятием, передают феномены врожденных психических структур – архетипов, сохраняющихся в подсознании знаками, символами и образами, выражаясь в культурном временном пространстве эстетическим идеалом.

Антропоморфный разрыв коммуникаций эстетизма, выражения в иной реальности, по А.Ф.Лосеву, четвёртого измерения, или, по Вернадскому, ноосферы, в реальной практике парадигмы управления эстетическим восприятием по причине неразличения категорий эстетического и художественного восприятия рождает этос разрушения,

Нередко коммуникации СМИ создают прецедент восприятия симулякров, не являя искусства, увлекая реципиента ничтожными темами, проблемами, сюжетами, насаждая вкусы,

разрушающие мыслительные способности, возможности и процессы, вызывая опасение утратить единственного творца гуманитарной мысли, лицо человечества в бездушных электронных сетях, роботизированных конструкциях.

Общечеловеческая универсальность доминанты гуманитарного мышления относительно техногенных наук и отечественного мышления предстаёт как очевидность коммуникативного завершения эфемерной связи эстетики и философии в узком месте притязания на философию прекрасного.

Предвосхищая эвристический момент будущего, А.Ф.Лосев, философ-идеалист, видел в эстетике основу философии и духовной культуры, вряд ли касаясь, вернее не касаясь, проблем гуманитарного мышления.

Ограничивая статус эстетики, по умолчанию организующей гуманитарное образование, узкое образное мышление тормозит развитие.

М.С.Каган в Университетском курсе лекций предполагал уроки-игры, утверждая эстетическое воспитание как общение и обучение, вдохновлённое незаменимым во все времена Учителем.

Сидоров А.М.
Санкт-Петербург

КУЛЬТУРНАЯ ТРАВМА И ДИСКУРСИВНЫЕ ПРАКТИКИ

Теория культурной травмы сложилась в последнее время в гуманитарную научную парадигму, нацеленную на исследование хаотических и катастрофических моментов в истории с далеко идущими социальными и культурными последствиями. Культурная травма не может быть определена только как историческое или социальное событие во время его осуществления. Скорее, травма продолжительное время разворачивается как дискурс, как ряд символических опосредований со стороны очевидцев, власти, интеллектуалов и т.п. Дискурс культурной травмы – это возможное объяснение

того, что произошло, созданное в публичной сфере и хранящееся в коллективной памяти. В осмысление концепта коллективной памяти большой вклад внес американский социолог Р. Айерман, трактуя ее как метанарратив, комбинирующий различные дискурсы — исторические, этнические, культурные и т. п. — который создается сообществом и в рамках которого ориентируются индивидуальные биографии. Именно в коллективной памяти реализуется посттравматическая диалектика забывания-восстановления.

Модель культурной травмы, предложенная другим крупнейшим теоретиком Дж. Александером, направлена на изучение связи между памятью, идентичностью и культурным дискурсом. Культурная травма, согласно Александеру, возникает тогда, когда члены сообщества чувствуют, что пережили ужасающее событие, которое оставило неизгладимый след на групповом сознании и изменив их идентичность фундаментальным и необратимым образом. Гипотеза, предложенные Александером и его единомышленниками, заключаются в том, что травмы не являются чем-то естественным, но ретроактивно конструируются обществом в дискурсах. Существует зазор между событием и его репрезентацией. Этот разрыв и есть то, что Александер называет «процесс травмы», процесс выработки ее значений в различных дискурсивных сферах — религиозной, эстетической, юридической, научной, масс-медийной, бюрократической, — процесс, в котором травма обретает форму в общественном дискурсе и входит в коллективную идентичность и коллективную память.

Исследование выполнено при поддержке гранта РФФИ «Теория культурной травмы: индивидуальный травматический опыт и опыт исторических катастроф» № 18-011-00570 А.

Балаш А.Н.
Санкт-Петербург

МУЗЕЙНАЯ ВЫСТАВКА КАК ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОБЫТИЕ

Музейные практики все чаще обращаются к различным партиципаторным формам, стремясь к событийному насыщению своего выставочного пространства. Музеи в общих чертах повторяют путь, пройденный современным искусством, в котором к началу нового века все очевиднее обозначилось стремление сочетать перформативные и междисциплинарные аспекты творческих проектов, что привело к существенному расширению и усложнению связанного с ними «горизонта событий». Данная тенденция была поддержана в эстетической теории («реляционная эстетика» Н.Буррио), а затем подвергнута пристальному институциональному анализу («партиципаторное искусство и политика зрительства» К.Бишоп) и концептуальной критике («серые зоны» Х.Фостера).

Музей как «форма перераспределения пространства и особый модус зримости» (Ж. Рансьер), устанавливает динамичные отношения между публичными и индивидуальными коммуникативными моделями культуры в контексте значимых проблем репрезентации культурных артефактов и стратегий зрительства. Соотношение рациональной познавательной, визуальной модели музейной выставки и новой, эмоциональной и тактильной практики репрезентации стало предметом рефлексии современной философской эстетики (М.Ямпольский), продолжая критическую линию XX века.

Представляется, что концепция эстетического события и эстетического опыта способна если не преодолеть, то по-новому соотнести противоречия классической и актуальной модели культурной коммуникации, как события, понимаемого как «эстетический разрыв», который «устанавливает особую форму действительности [...] разъединения [...] диссенсуса», и эстетического опыта, который также «определяется как опыт

диссенсуса» (Ж.Рансьер), позволяющего выходить за пределы самодостаточных режимов к подлинной культурной коммуникации. В музее эта стратегия наглядно проявляется в междисциплинарных выставочных проектах, подводя их к эстетизму в поисках соотношения выразительной репрезентации и достоверного (подлинного) зрительского присутствия-свидетельствования. В этом контексте в выставочной практике переосмысляются и инструментально используются актуальные формы современного искусства (особенно — инсталляция), что можно проиллюстрировать показательными примерами.

Аленевский И.А.
Санкт-Петербург

КОММУНИКАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ ЛАРСА ФОН ТРИЕРА

Когда потребительское отношение к словам творчество и гениальность становится тождественным их полному обесцениванию, когда ординарность и пошлость заменяют уникальность и новаторство в искусстве, когда художественное произведение теряет свою уникальную коммуникативную силу, объединяющую сообщество, тогда наступает время для обвинительной речи художника и философа обществу, псевдоискусству, государству с его заданием эстетизации войны и оправдания мещанского образа жизни. Смелость высказывания обвинительной речи, достойной настоящего художника, обладающей пафосом критики и иронии — безусловное кредо современного датского режиссера Ларса Фон Триера, его способ обращения к миру. Возвышение проблемы кризиса художника до попытки ее представления в дружеской беседе — коммуникативная стратегия Триера в рамках искусства как художественный метод фильма «Пять препятствий». Триер после Кьеркегора становится «датским Сократом», испытующим в диалоге личность человека. В фильме «Дом, который построил Джек» режиссер проникает в самое недоступное, но при этом самое уязвимое место европейского общества и его большого самолюбия (в прямом смысле слова) — сознание умирающего

ординарного человека, монстра и маньяка по существу, чтобы дать слово молчаливому одиночке для главного диалога с самим собой, длящегося последние секунды жизни. Триер предлагает зрителю стать историческим свидетелем исчезновения фанатизма в искусстве — живой воли художника, сосредоточенной в выстраданных убеждениях и его даре общительности, парадоксально связанной с осознанием собственного отчуждения. Триер, подробно изображая насилие в кино, отменяет необходимость реального насилия в искусстве, подтверждая слова поэта о несовместимости гениальности и злодейства.

Джабраилов Р.И.
Санкт-Петербург

**ЦИФРОВАЯ ЭСТЕТИКА И КИНЕМАТОГРАФ:
ОТ КОММУНИКАЦИИ В ПОВСЕДНЕВНОСТИ
ДО КЛЮЧЕВОГО ЭЛЕМЕНТА СОВРЕМЕННОГО
ОБРАЗОВАНИЯ В НАУЧНОМ ДИСКУРСЕ**

На сегодняшний день мы отовсюду слышим, что технологии играют в нашей жизни всё большую роль. Мы уже не можем жить без цифрового телевидения, смартфонов вместо обычных кнопочных телефонов, пользоваться обычной почтой так, как это было в предшествующие времена. Эти и многие другие существующие виды связи никуда не исчезают: они просто становятся не нужны, теряют свою «актуальность». Их разлагает сама повседневность. Именно разлагает, ибо они просто перестают быть ценными, они утрачивают ценность для современного цивилизованного человечества. Человеческая привычка, конструирующая нашу онтологическую полноту, становится и нашей собственной темницей. Можно даже сказать «золотой клеткой». Мы добровольно замыкаемся под давлением внешних и внутренних обстоятельств, ибо это облегчает саму возможность выбора для нас.

Как со всем этим вяжется цифровая эстетика и кинематограф? Ответ можно оформить по разным пунктам и стратегиям. Дигитальная (от англ. *digital* — цифровой) эстетика

и искусство в принципе отличается совершенно новым пониманием арт-пространства. Если раньше мы могли говорить о том, что искусство сопутствует и развивает в той или иной мере творческий и интеллектуальный багаж человечества, то на данный момент цифровое пространство стало нашей тотальностью. Мы обречены в нём вариться и играть по правилам тех, кто его конструирует.

Плавно подходя к кинематографу, без которого также невозможно представить современный мир, благодаря его нарративному потенциалу, в глаза бросается господство видеоповествования как основного элемента не только в развлекательном, но и образовательном формате. Это прекрасно демонстрируется на примерах современных онлайн-курсов, которые постепенно внедряются в отечественной системе образования в качестве обязательных.

На примере онлайн-курсов, различных стриминговых площадок, различного рода научных конференциях (включая эти чтения) автор даст ответ на современные информационные процессы в философии.

Трофимова Е.А.
Санкт-Петербург

О СТАРИНЕ МОЛЕНИЯ: ЭСТЕТИКА СТАРИНЫ В ФИЛОСОФИИ РУССКОГО КОСМИЗМА

Насаждаемому в потребительской цивилизации культу новизны хотелось бы противопоставить эстетику старины, развиваемую в философии русского космизма.

Русский космизм смог синтезировать разворот к космосу с глубиной духовных исканий и модернистским повышенным интересом к новейшим научным и инженерным открытиям.

Космизм существенно повлиял на генеалогию ценностей, на формирование всего аксиологического поля русской культуры. Он способствовал становлению обновлённой этики (Живая Этика, этика антропокосмизма), эстетики, новых видов художественной практики (синтезы в искусстве и культурных практиках).

Космизм имел важное значение для развития русской культуры: можно подчеркнуть его не только эвристическую, проективную, гуманистическую, но и консервативно-охранительную и инновационную роль: с одной стороны, русский космизм способствовал поддержанию консервативно-охранительных устоев, а, с другой стороны, нёс в себе заряд инновационной переоценки ценностей, ценностно-ориентационного «сдвига» в русской культуре.

Основные черты космического мироощущения способствовали формированию нового опыта визуальности (расфокусированное расширение пространства, свойственное номаду, путешествующему), совмещающего символическое (Андрей Белый и Р. Штейнер), онтологическое, нравственное единение человека и мироздания («глаз добрый» Н.К. Рериха) с растущим неприятием канона классической визуальности, что ярко проявилась в русском модерне и, особенно, в авангардном искусстве.

В сборнике статей «О старине моления», вошедшем в первый том собрания сочинений художника-мыслителя (1914), Н.К.Рерих развивает эстетику старины, подчеркивая ее значительность и научность. Ценность старины, древности противопоставляется благополучному и самодостаточному существованию. Рерих ставит проблему утраты общения со стариною: «Так редко можно увидеть человека, который искал бы жизненное лицо памятника, приходил бы по душе побеседовать со стариною».

Старина мыслится в русском космизме как добрая почва и оплот жизни.

Михалевич Б.А.
Санкт-Петербург

«ЦВЕТОК ИЗИДЫ» КАК СУБСТАНЦИАЛЬНО- ЭСТЕТИЧЕСКОЕ РАСКРЫТИЕ КОММУНИКАТИВНОЙ ГАРМОНИИ ЦИВИЛИЗАЦИИ

Культура — высший алгоритм Цивилизации. Чистый смысл и форма её идеального бытия. Время же не оставляет сомнения в

этой сентенции, да и сложность общественно-коммуникативных отношений, их стратегий и тактик подвергает большому сомнению аксиологическое распределение сознания общества.

В ценности культуры явствует художественная ценность, её символическая парабола, где значение артефакта как выразительного произведения (носителя коммуникативной цельности присутствия культуры) выступает сакрально современным вестником духовно-эстетического бытия природы, творца, человека.

В пространстве Эстетического поля существуют субстанциально-коммуникабельные, *естественно силовые* направления, систематизирующие влияние и развитие свойств, качеств, структур, формообразующих эстетические качества систем, базисную основу творческого явления, действенного артефакта, а также и ценностную позиционность художественной культуры, непосредственно вливающейся в фундаментальную часть Цивилизации. В краткой демонстрации исторического исхода: предрассудки, верования, мифы, мистика, мистерии, посвящения, деяния, реалии, эмпирические ассоциаций, исследования натуральных явлений и фактов, артефакты, символические перспективы, научные разработки и подтверждения, вытекающие в абстрактно-релятивистскую реальность эфира Всесущности. От мифа реального в духовный мир абстрагирующей идеи Абсолюта. Здесь в Изумрудных Скрижалях начало истинных текстов всех религий. Бессмертие их посланников. У нас уже наличествует «Опыт ХРИСТА» (Пьера Лассалья). И образ Иисуса, оцененный на нью-йоркском аукционе Christie's 2017 г. в рекордные \$450,3 млн. (высшая цена за Произведение искусства).

АРТ-КУРАТОРСТВО КАК КОММУНИКАТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ

Савчук В.В.
Санкт-Петербург

ПОЛИТИКИ АКТУАЛЬНОГО КУРАТОРСКОГО ПРОЕКТА

В чистоте своей куратор исчез, он перестал выполнять важнейшую функцию — коммуникации. Посетив в последнее время «резонансные» кураторские выставки, осознал, что резонанс их, что круги на воде Басё. Присутствуют одни художники, друзья и близкие художника или всегда посещающая выставки около-художественная публика. Создание резонанса публичного обсуждения, привлечение интеллектуалов и общественность — редкая, чтобы не сказать уникальная ситуация в петербургском контексте. Отчего это так происходит? На это есть ряд ответов.

На заре формирования фигуры куратора в культуре кураторства новизна его практики привлекала внимание «культурной публики», критиков и искусствоведов. Этот пограничный, почти парадоксальный статус куратора в период Ханса Ульриха Обриса — т.е. периода его формирования, являла собой продуктивное начало постмодернистской практики. Куратор был последней инстанцией актуальности. Сегодня — это канонизированный эпизод истории искусства XX века.

1). Тот, кто претендует на актуальность, претендует *быть* в будущем. Бесформенное и текучее *сейчас* обладает силой лишь тогда, когда оно в состоянии оформиться, а это значит, отказаться от *привычного* хода вещей, переформатировать символический и идеологический багажи и, наконец, вписать себя в горизонт истории искусства. И символическое, и темпоральное настоящее становится значимым, лишь пройдя стадию коллективного внимания, то есть — все той же актуальности. *Качество* настоящего определяется модусами актуальности — интеллектуальной реактивностью,

публичностью и доступностью, то есть тем, что в итоге заносит *произведение* в историю и хранит его в музеях или частных коллекциях. Но ничто так быстро не устаревает, как искусство в модусе актуальности, которое можно представить в виде темного следа на обоях, где долго висела картина. Это пятно является метафорой современного искусства, закрывающего собой жизнь и консервирующего иллюзии новизны. Художникам и кураторам следовало бы почаще снимать картину современности и смотреть, не потемнели ли обои. Современное искусство не только консервирует жизнь за произведением, но и убивает самую жизнь. Так, на выставке в музее «Трафолт» датского города Колдинге была выставлена инсталляция Марко Эваристти из десяти блендеров с живыми золотыми рыбками. В пояснении желающим предлагалось включить блендер. Пару блендеров любопытствующие включили. Рыбки стали фаршем. Мы думаем о своей безучастности в мире искусства, но самым интересом, вниманием, рассматриванием мы инвестируем в него жизнь (в данном случае смерть).

2). Властью наделять статусом современности обладают критик, куратор, агенты капитала и воротилы массмедиа. При этом последовательность их перечисления случайна. В различных ситуациях верховной властью может обладать каждый из них. Дальнейшая история искусства, как и будущие войны, непредсказуема. Все они не существуют друг без друга — это очевидно, но неочевидным является статус каждой из составляющих. Когда на первый план выступают заказчик, коллекционер, капитал — тогда мы фиксируем устойчивый характер системы, горизонт ожиданий стабильности, когда художник, опережает вкусы, время, конвенции — перед нами симптом радикальных изменений (от черного квадрата и «Победы над солнцем» до революции 1917 года — один шаг), когда же доминируют критики и кураторы (котировщики) — мы обретаем путь аристотелевской меры. Но деятельность котировщиков — это всегда рискованный процесс. Они подобны богу мудрости из недавно обнаруженного шумерского варианта мифа об Адапе, в коем рассказывается, как налетевший Южный Ветер перевернул лодку Адапа, когда он ловил рыбу. Адап же в

ярости сломал крыло Южному Ветру. Верховные боги призвали его к себе. Но бог мудрости посоветовал Адапу, чтобы он ничего не ел и не пил из предложенного богами, поскольку они хотят его отравить. Однако у верховных богов была другая цель — наделить Адапа бессмертием. Но поскольку Адап отказался вкусить предложенную ему пищу, его вернули на Землю. Мудрецам неведом замысел богов. Кураторы, критики и философы, пишущие о современном искусстве — мудрецы и провидцы — нередко ошибаются в *настоящем*: хитрость мирового разума им неведома. Пишущие тексты, в отличие от создающих образы, сильны в написании уже-случившейся истории прошлого века. В единичном трудно увидеть настоящее, вписывающее себя в историю, которая, как мощный порыв ветра, уносит легкий сор концептов, обнажая нерв, боль, надежду понять новые обстоятельства жизни. Но будем честны и признаем — без сопровождающих текстов, трактующих смысл произведения, современное искусство, как и Южный Ветер, лишилось бы крыла.

3). И последнее. Современные кураторы и критики любят использовать интернет-риторику, говоря об «интерактивности», хотя обычно понимают под этим скорее непосредственные и чувственные способы взаимодействия в конкретном пространстве, чем чат в сети. Кроме дискурсивной и социальной направленности, особое значение придается этике и повседневности: искусство — это способ открыть новые возможности эмоционально-личностной коммуникации в эпоху гаджетомании и делегализации присутствия. Важнее оказывается сообщение, чем коммуникация, открытость, чем пропаганда, старые технологии, чем цифровые, тактильное прикосновение, чем визуальное созерцание, а присутствие, чем дистанцированное наблюдение.

Следует признать, что в изобразительном искусстве «смерть автора» часто приводит не к «рождению читателя» (в нашем случае зрителя), как предсказывал Ролан Барт в одноименной статье 1968 года, а к фрустрации зрителя. Текст куратора в этой ситуации не проясняет высказывание, но глорифицируя непродуманное и незрелое произведение, натягивает дискурс на

пустоту, легитимизируя псевдохудожественную позицию. Тем удваивается и становится публичной неспособность куратора или галериста отобрать и собрать полноценный проект. Он проговаривается о своей несостоятельности.

Доклад написан при финансовой поддержке гранта РФФИ 18-011-00414 А «Политики медиа», СПбГУ.

*Бирюкова М.В.
Санкт-Петербург*

КУРАТОРСТВО КАК ОТВЕТ НА КОНФРОНТАЦИЮ ФОРМЫ И ИДЕИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

Кураторство выросло из практики отрицания художественной формы и утверждения ценности идеи, активно формировавшейся в современном искусстве с 1950-х гг. Истоки данной практики были заложены еще в искусстве модернизма, например, в деятельности К. Малевича или М. Дюшана, но настоящее развитие она получила в период постмодернизма, с развитием искусства концептуализма, поп-арта, арте повера, кэмп, акционизма, и других течений, демонстрирующих приоритет идеи над визуальным выражением. Идея, концепт, анти-форма, ничто — как развернутая идея содержания без формы — это и есть базис кураторства. Хрестоматийными в связи с этим являются концепции выставок «Когда отношения становятся формой», «Хэппенинг и Флюксус», «Пустоты. Ретроспектива», «Информация», «Сенсация» и другие. В соответствии с тезисом, что в современном искусстве идея преобладает над внешней формой и передаётся не формальными средствами, а контекстуальными, можно утверждать, что современное искусство — это визуальная философия, выставка современного искусства — это визуализированная философская концепция (демонстрация философской концепции). Куратор — автор концепции, он же — посредник между искусством и публикой, организатор как выставки, так и коммуникативного процесса вокруг нее. Не случайно метод арт-медиации впервые был применен Б.Броком на непонятной для публики «Документе - 4» 1968 г. Рассматривая феномен современной

выставки, следует отметить, что кураторский проект, помимо коммуникативных качеств, обладает свойствами динамичного художественного события, которое имеет определённую идею, целостность и отражает современную социокультурную ситуацию. В связи с этим, для осмысления выставки и коммуникативных стратегий в кураторстве представляется особенно существенным поиск общности символов, знаков, идей и мифологем культуры определённого периода и способов их трансляции в выставочной деятельности, анализ механизмов интерпретации философской парадигмы в концепциях выставок.

Венкова А.В.
Санкт-Петербург

КУРАТОРСТВО ВСЕГО. КУЛЬТУРОЛОГ, НЕМАТЕРИАЛЬНЫЙ ТРУД И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРОЦЕСС

Начиная с конца 1980-х годов XX века, времени зрелого постмодернизма и формирования программы культурных исследований, возникает и закрепляется фигура эксперта-культуролога, осуществляющего различные формы культурной медиации, не создающего новый контент, но интерпретирующего и инскрибирующего имеющийся.

Сейчас практика кураторства воспринимается как универсальная культурная медиация, но ее истоки, задачи, принципы и структуру проще всего проследить на примере художественного кураторства.

1990-е годы XX века, ставшие «моментом куратора» (Майкл Брэнсон), определили «дискурсивный поворот» (Мик Уилсон) в курировании художественных процессов, когда от внутренних проблем искусства кураторство обратилось к культурным практикам медиации (Пол О'Нил), понятым как широкая коммуникативная деятельность. Из формы демонстрации произведений выставка превратилась в средство коммуникации, самостоятельный медиум, стала частью индустрии сознания. Задача кураторской медиации виделась в выведении

произведения за пределы выставочной формы. Куратор из искусствоведа, критика и музейного работника превратился в визуального антрополога и аналитика культуры (Франческо Бонами).

Нарастание транскультурных и коммуникативных компетенций куратора превратило его в мастера по созданию ситуаций, эксперта в искусстве взаимоотношений и практиках партиципации (Николя Буррио), кураторство превратилось в перформативный и диалогический процесс (Игор Забел).

Глобализация определила сложение транскультурного кураторского подхода и закрепила за куратором статус культуролога – мастера культурных ассамбляжей. Осмысление фигуры куратора и основных трендов развития этой профессии проделало путь от описания куратора как музейного работника (Карстен Шуберт) до субъекта нематериального труда (Маурицио Лаццарато, Паскаль Гилен) и мастера экспертной фильтрации (Майкл Баскар). Куратор сегодня – это культуролог, обладающий транскультурными компетенциями и широким спектром коммуникативных возможностей.

Сулимов А.В.
Санкт-Петербург

КУРАТОР КАК ФИЛОСОФ: ИЛИ КАК ФИЛОСОФСТВОВАТЬ ИСКУССТВОМ

Понимание куратора как философа отчасти основываются на представлениях о художниках-как-философах. Понимание же куратора как философа выводится из самой философии искусства и из истории искусства второй половины XX века. После Дюшана, Кошута и Данто искусство, перестав воспроизводить форму искусства, стало исследовательским, оно «интеллектуализировалось», эстетическое наслаждение, как главный критерий, уступил свое место интеллектуальному усилию, не сводящемуся к спектру лишь только чувств и ощущений.

Произведения искусства мыслятся как чистые концепты – их задача быть содержательными. Философия, по мысли Жилия

Делёза и Феликса Гваттари, должна заниматься, по сути, тем же — концептуализировать проблему. Артур Данто заявляет, что теперь искусство оторвано от нарративов, от традиции и отныне мы обязаны обращать внимание лишь на содержание. В чем же, в таком случае, состоит задача куратора? Куратор встраивает концепты в контекст выставки, создаёт метанарратив, в котором искусство обнажает свою исследовательскую функцию по отношению к территории исследования. Мы сами являемся живыми свидетелями процесса философствования посредством визуальных образов. Многие восприняли возможность обратиться посредством создания выставок к более широкой аудитории, чем читатели философских журналов. Жак Деррида создал для Лувра выставку «Заметки о слепцах», Лиотар в 1985 году сделал выставку «Нематериальное», которая была художественным комментарием к его работе «Постмодерн в изложении для детей», которая в свою очередь была равноправным комментарием к выставке. Хотя не следует понимать всякий кураторский проект и всякого куратора как философа, мы можем констатировать факт, что такие выставки и такие кураторы имеют место. А сама кураторская практика способна выступать как форма практической философии искусства.

Сорокина А.О.
Санкт-Петербург

ПОЛИТИКА КУРАТОРСТВА КАК ИНСТРУМЕНТ ВАЛОРИЗАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

Современные условия художественного процесса, характеризующиеся широким распространением выставочных практик и системы институций, превратили куратора в могущественную фигуру современного искусства, которая способна не только заниматься вопросами разработки пространства и идеи выставки, но и диктовать концепцию и формат самих художественных произведений. Кураторские практики становятся настолько влиятельными, что теперь им позволено работать не с идеями или концептами работ, а с их

художественной ценностью. Необходимость кураторского высказывания лишает отдельную работу своей автономии, вписывает её в концептуальный ряд, и тем самым изменяет порядок восприятия произведения искусства. Политике кураторства как средству присваивания или отказа в ценности (инструменту валоризации), с одной стороны, дозволено использовать произведение искусства в качестве материала для собственного концептуального высказывания, что может служить капиталу, трендам, цензуре или другим механизмам надзора. Однако, с другой стороны, репрезентация кураторской политики не заключается в самоличном присваивании прибавочной стоимости произведению. Куратор способен организовывать связь публики и искусства, предоставляя зрителям власть самим делать вывод о ценности того или иного произведения. Таким образом, кураторская практика становится пространством объединения художественных работ не по предзаданной концептуальности, а по стремлению предоставить зрителю доступ ко всевозможным комбинациями стилей, эпох и направлений, которые ранее арт-миру и не представлялись. Примером такой практики может служить выставка «Мумия Шпитцмауса в саркофаге и другие сокровища Музея истории искусств», где куратором выступил режиссёр У.Андерсон. Выставка здесь становится местом сравнений и сопоставлений, чью функцию, как писал А.Мальро, ранее исполнял художественный фотоальбом.

Очеретяный К.А.
Санкт-Петербург

КАК КУРИРОВАТЬ ПОЛИТИКУ ДОВЕРИЯ К ФЕЙКТ-СОСТОЯНИЮ?

Фейк становится условием выживания в ситуации информационного изобилия, поскольку он обещает больше, чем факт — обещает исключительность позиции, обещает скандал, обещает новые переживания — обещает новое как таковое. Фейк вызывает общественную симпатию. Симптом этого в том, что уже факт стремится быть похожим по степени

привлекательности на фейк: отсюда эффект кликбейта — кричащих заголовков, шокового содержания, провокационного высказывания, которые все чаще встраиваются в повседневность, чем выделяются из нее. Риски здесь состоят в том, что и серьезное сообщение о факте рискует перенять интонацию фейка, политическое сосуществование и взаимодействие перейти в формат перманентного медийного шоу. В описанной ситуации предельную важность приобретает вопросы о формировании доверия, о новой искренности — воля к эстетической репрезентации себя на фоне общих проблем должна быть преодолена памятью о равномерно распределенных рисках. В мире, где сверхтиражирование образов и сообщений приводит к невозможности вникать в суть написанного, анализировать весь контекст, неизбежно возникает угроза сосуществования всех возможностей сразу, угроза всеобщего права на фейк, когда пользователь будет видеть ключевой императив только в том, чтобы создавать фейки и не мешать создавать их другому. Восстановить доверие можно только с учетом понимания природы фейка, ведь фейк не только паразитирует на факте, но и дает его изнанку, возвращает вытесненное, выступает зеркалом социального воображения, понимание логики которого, необходимо для выявления общественных тенденций, для построения прогностических моделей, для обновления общественной жизни. К.Шмитт показал, что враг — фантазм сообщества: оно узнает себя перед лицом врага, но враг — это его собственная греза. Сегодня сообщество грезит фейком, но в фейке отражены, пусть и в искаженной форме, желания, стремления, надежды сообщества. В фейк верят, потому что опыт, предоставляемый фейком, уже переживался как фантазм, уже был настроением, определяющим общественное сознание.

Гомонова В.М.
Санкт-Петербург

ВОЗМОЖНО ЛИ КУРИРОВАТЬ АРТ-МЕМЫ ИНТЕРНЕТ-ПОЛЬЗОВАТЕЛЕЙ?

Если рассматривать процесс кураторской деятельности как создание культурной ситуации, определяющей направление и контекст развития искусства, то относительно интернет-культуры, а в частности интернет-мемов, так же возможна реализация подобных проектов. Однако, ввиду того, что анонимность, коллективность и массовость являются неотъемлемыми чертами мемов, фигура производителя теряет свое значение. Её место занимает сообщество, которое становится тем самым главным инструментом кураторства интернет-мемов. Основной принцип работы подобных групп — публикация присылаемых подписчиками мемов на главной странице. Соответственно администрация паблика осуществляет отбор и фильтрацию материала, обнародование и продвижение, что и является формой кураторской деятельности. Таким образом, функции каталогизации, экспозиции и продвижения объекта берут на себя специально создаваемые, институционализированные сообщества. Самыми известными примерами подобных групп-организаций являются энциклопедия интернет-культуры «Lurkmore» и одно из самых популярных сообществ в социальной сети «Вконтакте» — «MDK», если же рассматривать кураторские проекты в сфере арт-мемов, то показательным является проект «Страдающее Средневековье».

Буглак Н.С.
Санкт-Петербург

КУРАТОРСКИЙ ПРОЕКТ КАК ИГРА СМЫСЛОВ

Перед современным куратором стоит серьёзная и сложная задача создать такой проект, который удовлетворил бы интересы сразу трёх сторон: художника, критика и зрителя. Во-первых, художники, вступая в сотрудничество с куратором,

предполагают, что кураторский проект может быть эффективным способом убеждения публики в их идеях. В то же время, художники рассчитывают, что выставка станет адекватной формой показа искусства и не исказит их замысел. Во-вторых, от любой кураторской выставки как формы публичного знания так или иначе ожидается определенный уровень объективности. Однако требуемую выработку экспертного знания крайне трудно осуществить в условиях потери самоочевидности искусства и каких-либо формальных критериев, помогающих в его оценке. В-третьих, в современных условиях коммерциализации искусства от выставки требуется высокий уровень аттрактивности, поскольку для многих посетителей музеев временные выставки являются одной из форм досуга. Осуществить все эти порой противоречивые задачи куратору помогает игровой характер искусства. Подобный характер оно приобрело в начале XX века, когда модернисты подвергли отрицанию каноны традиционного искусства и оставили открытым вопрос о том, чем же оно является. Тенденция обращения к мотивам игры выразилась в идеях интерактивного показа искусства и в появлении художественной провокации. В наши дни искусство доводит эту тенденцию до предела. В этих условиях кураторский проект становится большой игрой смыслов, вовлекающей в единый процесс как зрителей и произведения, так и остальные смысловые составляющие выставки. Игровой характер проекта позволяет, не фиксируя смыслы произведений, вовлечь зрителя во взаимодействие с искусством и донести до него замыслы художника. Так обеспечивается баланс между объективностью знания и субъективностью интерпретации.

Кириллов А.А.
Санкт-Петербург

КУРИРУЯ ПРАКТИКИ: НЕМАТЕРИАЛЬНОЕ, НЕРЕПРЕЗЕНТИРУЕМОЕ, НЕВИДИМОЕ

История искусства пронизана движением нематериальных энергий различного рода, в любом произведении всегда остается нечто на стороне невидимого, нечто, ускользающее от

кристаллизации в определенной форме. И та же самая история, по крайней мере, начиная с Ренессанса, показывает нам путь последовательной дематериализации художественного объекта, его десубстантивации. Появление в XIX-XX веках средств технической воспроизводимости погрузило мир вещей и материй в неостановимый поток образов. Физическая реальность превратилась в каталог следов, индексов, симптомов. Художники с недоверием отвернулись от всегда идеологически нагруженного, всегда нечто репрезентирующего объекта, и стали создавать события. Как представляется, во многом поэтому возникает институт кураторства, – как необходимость управлять потоками текучей материальности и конструировать новые формы из отношений, ситуаций и культурных кодов.

Сегодня, спустя 34 года с открытия выставки Лиотара «Нематериальные», одной из самых успешных среди кураторских проектов философов, и, во многом предвосхитившей общечеловеческий опыт виртуального существования последних десятилетий, возникают новые вопросы и вызовы касательно природы современной реальности. Мир, лишенный своих экзистенциальных мотивов, укорененных в телесном, материальном, тактильном, порождает состояние невротического блуждания, бесприютности. Перефразируя немецкого мастера, съязвим: *домком – дом бытия*. Какова же роль куратора в мире бесплотных сущностей? Та же самая, но вывернутая наизнанку, – управление потоком бесконечных данных, несущихся из одной черной дыры *bigdata* в другую. Какова роль авангардного куратора, мыслящего насквозь, способного выхватывать из потока значимое, близкое? Поиск путей сопротивления, рытье ходов и нор внутри коллективного цифрового тела, артикуляция ценностей топоса (чем меньше масштаб – тем больше истины), переизобретение будущего.

Поликарпова Д.А.
Санкт-Петербург

ДВЕ ИЛИ ТРИ ВЕЩИ, КОТОРЫЕ МЫ ЗНАЕМ О «ДАУ»: РЕЗОНАНС ОТ НЕСХВАТЫВАЕМОГО

Одним из самых громких кинематографических событий последнего года стал выход фильма «Дау» Ильи Хржановского – история жизни советского физика Льва Ландау, съемки которой заняли более десяти лет, что всегда вызывает у будущих зрителей любопытство. Впрочем, затянутым съемочным процессом насмотренного зрителя уже сложно удивить. Ему хорошо известно, что то, над чем ведется долгая работа, далеко не всегда оправдывает ожиданий. Для «Дау», правда, долгосрочность съемок не единственный количественный показатель, превышающий норму: по итогам работы получился фильм длительностью 700 часов, что сразу сделало невозможным традиционный прокат и потребовало вмешательства кураторов. Судя по тому, сколькими разочарованными зрителями со всего мира заполнился Париж (единственный город, где на сегодняшний момент предприняли попытку его показать), никакой стратегии экспонирования не удалось показать фильм так, чтобы он по-настоящему впечатлил.

И все же, о «Дау» говорят все. Два ключевых российских издания посвятили ему специальные выпуски, мыслями о просмотре поделились российские интеллектуалы: Юрий Сапрыкин, Михаил Ямпольский, Татьяна Толстая. Вместе с тем, во всех текстах заметна растерянность – непонятно, о чем говорить. Пять полнометражных фильмов, которые в итоге решили смонтировать для первых показов ничем не примечательны: сняты вполне традиционно и скорее вызывают к размышлениям о советской истории. В этом бы не было ни резонанса, ни «художественного события», не будь в «Дау» так много непоказанного, не будь любое соприкосновение с ним лишь частичным и банальным. Грандиозные, но уже разрушенные декорации, невероятное количество

действующих лиц, потерявшихся в своих ролях и не могущих собраться в одном месте, множащиеся камеры, безостановочно фиксирующий неподготовленное действие, а главное — 700 метров отснятой пленки, которая не претендует на то, чтобы быть отсмотренной — вот то, что производит резонанс.

Доклад подготовлен при поддержке гранта РФФИ № 17-03-00495-ОГН «Стратегии философского анализа кинематографического опыта».

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОММУНИКАЦИЯ В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ

Тылик А.Ю.
Санкт-Петербург

ИСКУССТВО В ПРОСТРАНСТВЕ ЖИЗНИ: РЕЛЯЦИОННЫЙ АСПЕКТ

Вряд ли сегодня, ведя разговор о коммуникативных стратегиях в современных художественных практиках, можно обойти стороной фигуру французского куратора и теоретика Николя Буррио. В своей первой книге «Реляционная эстетика» Буррио отстаивает тезис, согласно которому в современном искусстве эстетическим объектом становятся социальные отношения во всем многообразии их проявлений. По мысли Буррио, современный художник отказывается от экспонирования предметов ради производства встреч, контрактов, событий и ситуаций. Концепция Буррио получила широкое признание как точное отражение художественного процесса последней трети XX-начала XXI века. Однако некоторые вопросы по-прежнему остаются не проясненными.

1. Как изменяется роль традиционных художественных пространств Нового времени (галерея, выставочный зал, музей) после зафиксированного Буррио «социального (читай: коммуникативного) поворота»? Кажется очевидным, что переход от экспонирования предметов к производству коммуникаций толкает художника к выходу из традиционных художественных пространств в пространство жизни и повседневности современного человека — городскую среду. Действительно, диалогичность и полилогичность — одна из базовых характеристик современных уличных практик, их неотъемлемый атрибут (Кэнди Чанг, Zevs, Поносов, Бред Дауни, др). В докладе, обратившись к ряду примеров, мы постараемся раскрыть реляционную программу уличных артистов, обосновав тезис, согласно которому так называемая «уличная

волна» движима, прежде всего, «социальным поворотом» в искусстве.

2. Можно ли объяснить «социальный поворот»? Существует ли историософия искусства способная раскрыть значение происходящих на наших глазах трансформаций? В докладе мы обратимся к некоторым идеям Бориса Арватова, изложенным еще в 1920-е годы, в надежде найти в них возможный путь к решению поставленного вопроса.

Могилевич М.Н.
Санкт-Петербург

ГОРОДСКИЕ ФЕСТИВАЛИ КАК КУЛЬТУРНЫЙ МЕХАНИЗМ: АРХАИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ

Рассматривая художественную культуру не только в эстетическом, но и в культурологическом ракурсе, нельзя не заметить, что вопрос об обновлении коммуникативных стратегий – это вопрос, если угодно, выживания явления культуры, которое, как и любое другое, существует посредством формирующего его социума. И этот социум творцов и потребителей художественной культуры, заинтересованных и деятельно вкладывающихся в её развитие, увы, не создаётся лишь средствами музеев, книг, лекций и прочих просветительских механизмов. Он требует пространств свободного активного взаимодействия. Вопрос о пространствах, могущих служить таким целям, впрочем, весьма не прост. Ибо традиционные способы сегментирования пространства всё чаще оказываются неактуальными для современной ситуации. Например, “город”. Мы всё ещё предполагаем за этим словом нечто большее, чем способ административного деления территории. А именно – особый социум и присущую ему локальную культуру. Но где и как в современной ситуации мы можем приобщиться к этой городской культуре, да так, чтобы почувствовать эту специфику? Ответов на этот вопрос становится всё меньше. И всё чаще они уводят нас в те же музейподобные пространства воспоминаний о городской культуре.

Город и художественная культура оказываются, таким образом, своеобразными “друзьями по несчастью”. А именно – феноменами, нуждающимися в обновлении и актуализации культурного статуса. Одной из форм актуализации города как живого пространства взаимодействий и художественной культуры как формы совместного творческого переживания оказываются фестивали. Современный фестиваль, представляющий собой популярную сегодня форму досуга, интересен тем, что, с одной стороны, наследует традиционным формам площадной и ярмарочной культуры, с другой же – оказывается одним из очень гибких, легко подстраивающихся под новые запросы, культурных феноменов. Так что именно через фестивали можно и эффективно проследить за тенденциями городской художественной культуры последних десятилетий, и обнаружить в них как инновационное, так и весьма архетипичное.

Бабаева А.В.

Воронеж

**«ЭСТЕТИКА СУЩЕСТВОВАНИЯ»
В СОВРЕМЕННОМ ГОРОДСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ:
РЕАЛЬНОСТЬ ИЛИ ИЛЛЮЗИЯ?**

Современное человечество, в своем большинстве, стало жить в городах. Город во многом формирует наши пространственно-временные представления, традиции, устанавливает культурные границы. Человек как творец и творение городской культуры выстраивает определенные взгляды на прекрасное и безобразное. М.Фуко предложил проект «эстетик существования», в котором бытие человека поднял до эстетической задачи. Отношение к жизни, «забота о себе» как произведение искусства, художественное творчество человека. Вот только какое произведение создается в современном городском пространстве?

Пространство современных городов, на первый взгляд, предлагает богатый выбор вариантов «заботы о себе». Вся жизнь современного горожанина пронизана лейтмотивом заботы. Как

декларирует реклама: «Ты этого достоин!». Мы погружены в мир, где целые организации заботятся о нас. Любое недовольство/протест воспринимается с обидой: «мы же предлагали самое лучшее», «мы хотели как лучше». И редко когда звучит вопрос: лучше для кого? Попытка ответить на этот вопрос приводит нас к пониманию, что в современном пространстве городов человек оказывается в ситуации «богатого» выбора без выбора. Культурные зоны наполнены четкими представлениями о том, что правильно, красиво, необходимо.

Мы пребываем в мире, в котором на первый план выходит яркая блестящая поверхность. Человек привыкает к «сияющей красоте» городов. Все должно сиять, сверкать, особенно памятные места. Внешний блеск заменил смысл, шумы заменили тишину, в которой только и возможно раз-мышление. Со-бытие потерялось в гомоне звуков современного города. В мире, где ежесекундно что-то происходит, о чем надо узнать и сообщить другому, глубина становится лишней роскошью траты времени. «Легковестность бытия» постепенно стала основой существования, подменив собой «заботу о себе». Идея «снятия» культурных границ переросла в эстетическую всеядность. Чувство вкуса поглощается стремлением соответствовать предлагаемым канонам. Современный мир городов сделал практически безосновательной надежду М.Фуко, что «эстетики существования» в ситуации кризиса внешних способов определения морального субъекта способны обрести второе рождение.

Яковлева Л.Ю.
Санкт-Петербург

РЕЛЯЦИОННАЯ ЭСТЕТИКА В МЕДИАГОРОДСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Концепция реляционной эстетики, описанная французским теоретиком Н.Буррио, сохраняет актуальность как в эстетическом дискурсе, так и в теории культуры последнего десятилетия. Одной из наиболее показательных реактуализаций

его позиций выступает работа медиатеоретика Скотта Маккуайера «Медиагород» (2016). Современное пространство города уже невозможно мыслить вне тех технологий, которые пронизывают любые формы коммуникации – от частных встреч до масштабных мероприятий. Сеть медиа посредством геолокации, камер слежения, баз данных внедряются в любую возможность встречи и события, фиксируют данные ритмов города, создавая тем самым повсеместные формы коммуникации. Подобные тактики чаще всего функционируют в парадигме максимального контроля, предлагаемого в качестве необходимых мер безопасности и заботы о городском теле. Как и для Буррио, для Маккуайера наибольшее значение в трансформации анонимной и контролирующей коммуникации принадлежит сфере арт-практик, которые в условиях повсеместной цифровизации городской реальности «обживают обстоятельства», превращая цифровые медиа в место встречи.

Рассматриваются основные позиции концепции медиагорода в контексте теорий А.Лефевра, С.Сассена, У.Эко, которые наряду с Буррио позволяют проблематизировать возможности и границы взаимодействия в рамках городского пространства не только как практическую задачу, но и как проблему эстетики, обращенной к современным художественным формам коммуникации. Анализируется возможность пересмотра реляционной эстетики в свете коммуникации в цифровой среде города на примерах различных проектов медиафасадов, арт-экранов и художественной цифровой картографии.

Царев А.О.
Санкт-Петербург

РАСТВОРЕНИЕ В ГОРОДСКОМ. ХИП-ХОП РОССИИ И СРЕДА ЕГО ТЕКУЩЕГО ОБИТАНИЯ

1. Хип-хоп в России перестал быть экзотикой и вписался в современное медийное пространство – музыкальный мейнстрим (радиоротация, стриминговые сервисы), индустрию развлечений (телевидение, блогосфера).

2. Поскольку нас интересуют стратегии освоения городского пространства, а хип-хоп — явление гипергородское в своем основании, постольку нам важны не столько устоявшиеся «правила» такого освоения, сколько его актуальное состояние, а также те ориентиры и надежды, которые испытывает хип-хоп в отношении больших городов — своей естественной среды обитания, которая постоянно меняется.

3. Отметим, что базовое отношение к городской среде в российском хип-хопе можно условно поделить на три этапа. На первом — происходило подражание культурной модели (за неимением специфической городской среды: этнических гетто и т.д.), перенятой из американского хип-хопа. На втором — произошла «национализация» городского пространства — оно стало детально очерчиваться в своей географической и повседневной конкретности (подъезды, спальные районы и другие места становятся важнейшим фоном для построения жанровой рамки). Сейчас, как кажется, происходит третий этап, который можно предварительно увязать с утратой актуальной необходимости специально экзотизировать и эзотеризировать среду проживания российского хип-хопа.

4. Большие города становятся естественным и более однородным ареалом, а потому обособление и маркировка отдельных районов и локусов уступает более общему пониманию урбанистического пространства — *городского*, как такового, сопровождаемого скорее его поэтизацией или даже мифологизацией, нежели обращением к фактической среде российских городов.

5. Соответственно встает проблема *городского* — новой природы, в которой существует легитимизированный мейнстримом хип-хоп, теряющий свою «районную» ориентацию и жанровую идентичность.

**ЯВЛЯЕТСЯ ЛИ «ЛОКАЛЬНОЕ» В ИСКУССТВЕ
СПУТНИКОМ «СОВРЕМЕННОГО»? ФОРМАЛИСТСКИЙ
ВЗГЛЯД НА САЙТ-СПЕЦИФИЧНОСТЬ**

Если искусство — это коммуникация, то отдельное произведение — это сообщение. Что задаёт рамки того контекста, в котором произведение искусства как сообщение только и имеет свой смысл? Известен ответ, который предложил В.Б.Шкловский: история. Автоматизация старых форм и изобретение новых — это исторический процесс; старое — это проза, поэзия — это новое. Но становление интернационального искусства заставляет поднять этот вопрос заново. Если значение произведения искусства — производное от его новизны — определяется на глобальном уровне, то художник должен ориентироваться на мировые центры художественной жизни. Если же единой мировой истории искусства в становлении не существует, то какие географические границы задают единство каждой из «местных» историй, по отношению к которой художник должен себя позиционировать, — политические границы или границы языка, страны или города? Иными словами, если разница между разными локальными современностями и некоей глобальной современностью означает необходимость делать выбор между значимостью искусства для мирового и местного контекстов, то оба выбора заставляют пожертвовать чем-то важным и оставляют в проигрыше как художников, так и зрителей; с одной стороны, искусство ожидает заточение в башне из слоновой кости, с другой — уготована провинциальность. Возможным компромиссом представляется создание форм, которые вдохновлены локальной спецификой, но могут быть перенесены в другие условия.

РУИНЫ: СНЕСТИ НЕЛЬЗЯ ВОССТАНАВЛИВАТЬ

Общественная реакция на апрельский пожар в соборе Парижской Богоматери и последовавший спор о необходимости (не)восстановления собора в прежнем виде лишний раз актуализировали тему присутствия руин в городском пространстве. Понимание руин либо как изъяна, либо как воплощенной памяти города, соотнесение или отказ им в ценности и смысловой нагрузке определяют также вектор рассуждений об их дальнейшей судьбе. Руины могут быть снесены, чтобы освободилось место для новых зданий; заброшены и тем обращены в объекты городского сталкинга или более девиантных практик; законсервированы в качестве памятника, мемориала; тотально реконструированы в попытке максимально точного воспроизведения оригинала; или – реконструированы и обжиты в новой форме, которая бы обыгрывала сохранившиеся элементы и дополняла их новыми.

Несмотря на обветшалость и «вырванность» из городской среды, руины обладают большим потенциалом как пространство для коммуникации и взаимодействия в рамках современной повседневности города. Как город – явление принципиально незавершённое, так и руина – нечто принципиально фрагментарное, что позволяет ей выдержать динамику городского развития и сохранять открытость к изменениям. Однако, вариативность и «периферийность» руин, которые воплощают в себе напряжение между прошлым и настоящим, целым и частью, присутствием и отсутствием, в равной степени аннулируются как полным сносом, так и полным воссозданием. Но и выбор в пользу творческой реконструкции и переосмысления пространства руин неоднозначен. Если в Анненкирхе (г. Петербург) проводятся лекции и концерты, а церковь Святого Николая (г. Гамбург) – одновременно мемориал и смотровая площадка, то может ли Нотр-Дам-де-Пари обзавестись бассейном или садом вместо сгоревшей крыши? Новые возможности могут войти в

противоречие с самой сутью руины, которой в современном городе приходится противостоять уже не только физическому разрушению временем и плановой застройкой, но и разрушению смысловому – обращению в муляж или популри.

Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта РФФИ «Топология культурной памяти в диалоге поколений» № 19-011-00775 А

Щекотова Р.Р.
Санкт-Петербург

О ХРАМЕ В МЕГАПОЛИСЕ: ОНТОС И ЭСТЕЗИС

Храм в мегаполисе, является универсальным религиозным символом, носителем культурных смыслов национально-исторической памяти. В образной структуре храма закодирована исторически картина бытия и модель мироздания. Онтологическая доминанта Храма – быть проводником в лабиринты собственного Я, затерянного в суете мирской жизни. Это выношенная культурой духовная среда, место экзистенциальной коммуникации. У каждого свой «вечер» прийти в храм (В.В.Розанов). В архитектурно-символической концепции храма конструктивно и образно веками оттачивались, любовно передавались знаки вхождения в сакральное пространство. Под натиском туризма, тенденций реконверсии не всякий храм выстоит. Примеры использования церквей в европейских городах в качестве развлекательных и иных коммерческих целей удручают. Прагматичным, мирным образом происходит десакрализация основания западной культуры. Сохраняется и поддерживается материальная эстетическая форма исторического памятника через уничтожение его изначального замысла. Возникает противоречие между эстетической формой и её онтологическим содержанием. Архитектор Мис Ван дер Роэ, писал: «Когда конструкция достигает утонченности и когда она становится выражением сущности нашего времени, тогда и только тогда она будет становиться архитектурой». Последователь учения Фомы Аквинского, он создавал светоносную архитектуру.

Храм — культовое здание. Расщепление и разрушение онтологической структуры храма как живого целого, вследствие культурной инерции, социально-безответственной политики, неизбежно ведет к его духовной смерти или к медленному умиранию.

Резвухина Алёна И.
Санкт-Петербург

МЕТАМОРФОЗЫ НАЦИОНАЛЬНОГО ПАНТЕОНА (НА ПРИМЕРЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ПАМЯТНИКА НА ВИТКОВЕ, Г. ПРАГА)

Среди причин, по которым традиционные мемориальные пространства подвергаются переосмыслению, можно назвать и необходимость их реактуализации в тех случаях, когда вследствие произошедших общественных изменений изначально заложенные в них смыслы становятся неслышимыми и/или неприемлемыми. Если задача подобной реактуализации не ставится, зачастую происходит запустение и смысловое опустошение пространства, его исключение из городской среды. Если же смысловая трансформация осуществляется, с неизбежностью встает вопрос о том, до какой степени она правомерна — и до какой степени может быть успешна?

«Национальный памятник» на Виткове (г. Прага) в течение своей истории претерпел несколько радикальных переосмыслений. Спроектированный в качестве аналога французского Пантеона, как общее мемориальное пространство для сохранения памяти о героях национально-освободительного движения различных эпох, в этом статусе он так и не успел начать функционировать. Во времена социалистической Чехословакии сама концепция «национального Пантеона» сохраняется, но существенным образом меняется представление, память о ком должна в нём сохраняться. Позднее Памятник оказывается до такой степени невостребованным, что из городского пространства практически исключается не только он сам, но и обширное пространство вокруг него (несмотря на

местонахождение в центре города). Только в конце 2000-х Памятник включается в примечательную по концепции программу «реабилитации памятников».

История Памятника позволяет не только проанализировать трансформацию подобных мемориальных пространств в течение XX века и проблему их реактуализации в современности, но и поставить следующий вопрос: не является ли, в конечном счёте, их наиболее значимым потенциалом именно неснимаемая конфликтность различных смысловых пластов, когда само присутствие подобных пространств постоянно порождает общественные дискуссии и не позволяет вытеснить из памяти события, которые иначе могли бы быть забыты?

Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта РФФИ «Топология культурной памяти в диалоге поколений» № 19-011-00775 А.

Баркова Е.В.
Санкт-Петербург

«ЯЗЫК» СОВРЕМЕННОЙ ФЛОРИСТИКИ КАК ЭЛЕМЕНТ КОММУНИКАТИВНОГО ПРОСТРАНСТВА СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА

В настоящее время соотношение естественной и искусственной среды обретает все новые смыслы в пространстве современного города в контексте современных коммуникативных практик и информационных технологий. Эстетические реалии повседневной жизни современного человека заставляют все чаще обращаться к экологическим и природным основаниям человеческого бытия, а также задуматься о проблемах соотношения естественной и искусственной среды.

В сознании современного человека эстетическое наполнение пространства повседневности неизменно связано с различными воплощениями образов цветов и природных материалов, где естественные природные цвета, линии, формы несут определенное содержание и смысловую нагрузку. Живые цветы и растения в повседневном пространстве играют не только

эстетическую, экологическую роль, но и воплощают духовные смыслы, однако современное восприятие живых цветов и природных материалов значительно проще, грубее, оно утрачивает свою философичность и многозначительность (Э. Басманова).

Современная флористика, с одной стороны, представляет собой форму эстетической практики, которая в своей деятельности использует, в том числе, «язык цветов», как особую форму эстетической коммуникации. Ее художественные приемы и методы основаны на глубоком понимании традиций эстетики как европейской цветочной аранжировки, так и восточных искусств составления цветочных композиций. Вместе с тем современная флористика направляет свое внимание не только на различные аспекты, связанные с эстетическим творчеством, эстетическим восприятием и эстетическим опытом, но и убедительно использует цветы в повседневном пространстве как ресурс и коммуникативный фактор, который может качественно менять не только эстетику пространства, но и качество коммуникации.

Таким образом, современная флористика как бы возвращает людям утраченную причастность к природе. Структурируя пространство, она обеспечивает оптимальное соотношение природных и искусственных компонентов среды и в то же время создает особое эмоциональное состояние, которое открывает предрасположенность к невербальной эстетической форме коммуникации.

Панкина М.В.
Екатеринбург

КОММУНИКАТИВНЫЕ ПРАКТИКИ ДИЗАЙНА В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ

Предметно-пространственная среда города — это порождение и отражение общественного бытия и сознания, иллюстрация тесной взаимосвязи материальной и духовной стороны жизни общества, изменения философских, научных, культурных представлений, визуализация их в

пространственных структурах. Крупный теоретик урбанизма Льюис Мамфорд подчеркивал, что «дома делают городок, но горожане — Город». А делает ли город горожан? Какими механизмами осуществляется воздействие на их сознание?

Стержнем города служат общественные пространства. Это площадки общения, взаимодействия, самореализации горожан, доступные для всех; визитная карточка города, формирующая его имидж, бренд для жителей, гостей и инвесторов. Понятия «мое» и «чужое» здесь дополняются понятием «наше», что рождает социальную ответственность, чувство сопричастности, общественную консолидацию, возможность творческого самовыражения и вовлечения горожан в социальные проекты.

Дизайн (визуально-пространственная организация) задает стиль жизни горожан, модели их поведения, культуру в целом, в частности, потребительскую и экологическую; имеет коммуникативную и организующую функции; эстетическую, гедонистическую, и в конечном счете — воспитательную, познавательную и аксиологическую функции. Объекты дизайна, в отличие от архитектурных и инженерных, сменяются часто, вторгаются в ткань архитектуры, живо отражают потребительский спрос и вкус, достижения технологий, тенденции моды. Витрины, вывески, визуальная навигация ориентируют и направляют людей. Объекты средового дизайна создают человеческий масштаб и комфорт. Средствами дизайна возможно формировать ценностные и мировоззренческие установки, обратить внимание на проблему и привлечь к ее решению. Использование партисипационного метода обеспечивает участие горожан в проектировании на стадии построения и выбора концепции, оценки вариантов проектных решений.

СОДЕРЖАНИЕ

Проблема художественной коммуникации в современной эстетической теории

<i>Устюгова Е.Н.</i> Концепция общения М.С.Кагана.....	3
<i>Грякалов А.А.</i> Эстетизм и коммуникация: pro et contra.....	4
<i>Суворов Н.Н.</i> Эстетика новизны.....	6
<i>Капустина Л.Б.</i> Концепт «жизни» в философско-эстетическом дискурсе современности.....	8
<i>Ротман А.Ю.</i> Феноменологический подход к проблеме коммуникации в контексте современной эстетики и культуры.....	9
<i>Никонова С.Б.</i> Коммуникация как травма и эстетические стратегии ее преодоления.....	10
<i>Конанчук С.В.</i> Синестезия как эстетическая универсалия и ее коммуникативные характеристики.....	13
<i>Шлычкова Г.И.</i> Актуальные модусы коммуникаций гуманитарного мышления как выражение-восприятие эстетизма.....	14
<i>Сидоров А.М.</i> Культурная травма и дискурсивные практики.....	15
<i>Балаш А.Н.</i> Музейная выставка как эстетическое событие. «Язык» современной флористики как элемент коммуникативного пространства современного города.....	17
<i>Аленевский И.А.</i> Коммуникативные стратегии Ларса фон Триера.....	18
<i>Джабраилов Р.И.</i> Цифровая эстетика и кинематограф: от коммуникации в повседневности до ключевого элемента современного образования в научном дискурсе.....	19

<i>Трофимова Е.А.</i> О старине моления: эстетика старины в философии русского космизма.....	20
<i>Михалевич Б.А.</i> «Цветок Изиды» как субстанциально-эстетическое раскрытие коммуникативной гармонии цивилизации.....	21

Арт-кураторство как коммуникативная стратегия

<i>Савчук В.В.</i> Политики актуального кураторского проекта.....	23
<i>Бирюкова М.В.</i> Кураторство как ответ на конфронтацию формы и идеи в современном искусстве.....	26
<i>Венкова А.В.</i> Кураторство всего. Культуролог, нематериальный труд и художественный процесс.....	27
<i>Сулимов А.В.</i> Куратор как философ: или как философствовать искусством.....	28
<i>Сорокина А.О.</i> Политика кураторства как инструмент валоризации произведения искусства.....	29
<i>Очеретяный К.А.</i> Как курировать политику доверия к фейкт-состоянию?.....	30
<i>Гомонова В.М.</i> Возможно ли курировать арт-мемы интернет-пользователей?.....	32
<i>Буглак Н.С.</i> Кураторский проект как игра смыслов.....	32
<i>Кириллов А.А.</i> Курируя практики: нематериальное, нерепрезентируемое, невидимое.....	33
<i>Поликарпова Д.А.</i> Две или три вещи, которые мы знаем о «Дау»: резонанс от несхватываемого.....	35

Художественная коммуникация в городской среде

<i>Тылик А.Ю.</i> Искусство в пространстве жизни: реляционный аспект.....	37
<i>Могилевич М.Н.</i> Городские фестивали как культурный механизм: Архаика и современность.....	38
<i>Бабаева А.В.</i> «Эстетика существования» в современном городском пространстве: реальность или иллюзия?.....	39
<i>Яковлева Л.Ю.</i> Реляционная эстетика в медиагородском пространстве.....	40
<i>Царев А.О.</i> Растворение в городском. Хип-хоп России и среда его текущего обитания.....	41
<i>Николаев А.В.</i> Является ли «локальное» в искусстве спутником «современного»? Формалистский взгляд на сайт-специфичность.....	43
<i>Резвухина Анна И.</i> Руины: снести нельзя восстанавливать.....	44
<i>Щекотова Р.Р.</i> О храме в мегаполисе: онтос и эстетизис.....	45
<i>Резвухина Алёна И.</i> Метаморфозы национального пантеона (на примере национального памятника на Виткове, г. Прага).....	46
<i>Баркова Е.В.</i> «Язык» современной флористики как элемент коммуникативного пространства современного города.....	47
<i>Панкина М.В.</i> Коммуникативные практики дизайна в городской среде.....	48

XIII Кагановские чтения. Коммуникативные стратегии в современной художественной культуре. Тезисы докладов межвузовской научной конференции. Санкт-Петербург, 17 мая 2019.— СПб., Российское эстетическое общество, 2019. — 53 стр.

Редакционная коллегия сборника:

А.Е.Радеев, Е.Н.Устюгова, Д.А.Поликарпова, С.Б.Никонова

Дизайн обложки

Елизавета Петровна

Тексты печатаются в авторской редакции

Подписано в печать ___06.2019 г.

Формат 70x80/16

Тираж ___ экз. Заказ № _____