САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

XI КАГАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

АКТУАЛЬНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ И ИХ ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ

18 – 19 МАЯ 2017

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ 2017

Санкт-Петербургский государственный университет
Институт Философии
Кафедра культурологии, философии культуры и эстетики

XI КАГАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

АКТУАЛЬНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ И ИХ ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ

18 – 19 МАЯ 2017

Санкт-Петербург
2017

ББК 87.8, 71.0
УДК 7.01, 130.2, 111.85

Рецензенты:
доктор философских наук Юрий Матвеевич Шор,
доктор философских наук Светлана Борисовна Никонова.

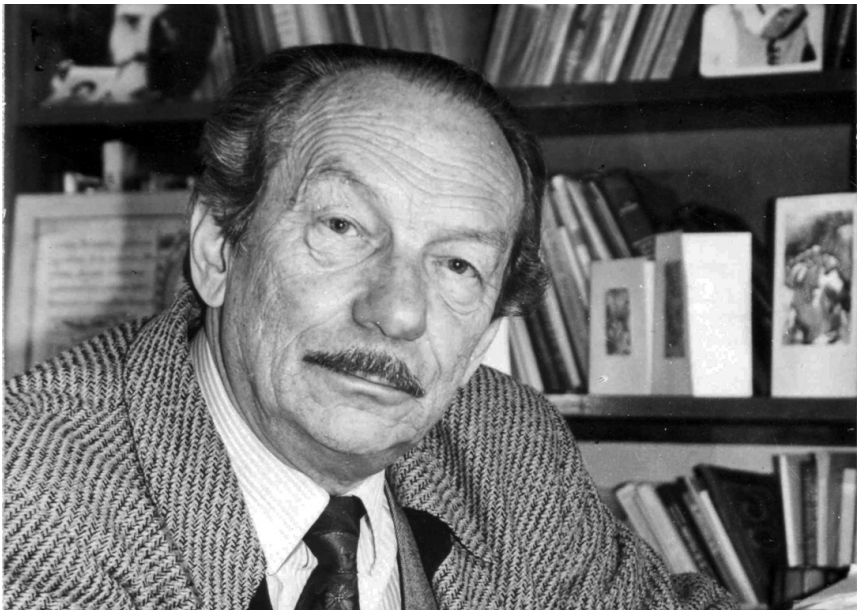
Оргкомитет конференции:
председатели: Е. Н. Устюгова, Б. Г. Соколов
члены оргкомитета: Т. А. Акиндинова, А. М. Алексеев-Апраксин,
Н. О. Ноговицын, В. В. Прозерский,
А. Е. Радеев, Т. А. Балакирева, А. В. Петров
ответственный секретарь: А. Ю. Тылик

Актуальные художественные практики и их теоретическое осмысление: материалы Всероссийской научной конференции «XI Кагановские чтения» / Санкт-Петербургский государственный университет / под редакцией А. М. Алексеева-Апраксина, Е. Н. Устюговой. — СПб.: СПбГУ, 2017. — 76 с.

ББК 87.8, 71.0
УДК 7.01, 130.2, 111.85

ISSN 1818-734X

© Оргкомитет
© Авторы
© Альманах «Парадигма»



Моисей Самойлович Каган — один из крупнейших отечественных эстетиков XX века более 30 лет был профессором кафедры этики и эстетики, а затем кафедры философии культуры и культурологии философского факультета СПбГУ. С 2006 года ежегодно Институтом Философии Санкт-Петербургского государственного университета и Российским государственным педагогическим университетом им. А. И. Герцена проводятся конференции «Кагановские чтения», посвященные актуальным проблемам эстетики и философии культуры. В 2017 году конференция, посвященная теме «Актуальные художественные практики и их теоретическое осмысление», проходит в СПбГУ.

В современной художественной культуре появилось множество новых художественных практик, происходит трансформация языка классических видов и жанров искусства, осуществляется выход искусства за границы традиционной территории художественного пространства. Сборник тезисов участников конференции, эстетиков и культурологов, представляет различные ракурсы осмысления российскими учеными морфологического строения современного мира искусства, анализ новых эстетических подходов и эффективных стратегий анализа художественных текстов.

Т. А. Акиндинова (СПбГУ)

ТАНЕЦ В СИСТЕМЕ ИСКУССТВ

При всем многообразии трактовок проблемы морфологии искусства, детально проанализированных М. С. Каганом, среди них остается доминирующим подход, согласно которому основные виды искусства подразделяются прежде всего в зависимости от их положения в системе координат реального пространства и времени, и, по существу, художественное произведение рассматривается только как артефакт.

Между тем уже в эстетике Канта был совершен поворот во взглядах на проблему классификации искусства, поскольку философ впервые последовательно связал ее анализ с подразделением функций речи, опосредующей всю деятельность сознания, в том числе, художественное творчество. Человек выражает свои мысли и чувства в *слове*, *жесте* и *тоне*, поэтому артикуляция, жестикуляция и модуляция речи, являются, по Канту, основаниями для трех видов изящных искусств: *словесного*, *изобразительного* и искусства *игры ощущений*, прежде всего музыки. Соединение элементов этих видов искусств делает возможным образование синтетических художественных форм: театра, кино, танца… Предложенный Кантом подход в XX веке нашел плодотворное развитие в феноменологии (Р. Ингарден), экзистенциализме (М. Хайдеггер), герменевтике (Г. Гадамер).

Многообразие художественных видов и жанров объясняется здесь не характеристиками материального носителя интенциональной предметности, а вариациями содержания и структуры самого эстетического предмета, формируемого изначально посредством языка, но требующего последующей конкретизации в видах искусства, преодолевающих ограниченность возможностей искусства слова (его «схематичность», по Ингардену).

Танец — это вид искусства, материалом которого являются ценностно осмысленные движения и позы человеческого тела, поэтому культурная, а не физическая ценность тела в танце определяет его стиль. Стили танца фольклорного, классического, бального, модерн и постмодерн, взятые сами по себе, несут на себе печать сознания времени, которое направляло как их историческое формирование, так и пластическое мышление постановщика. Хореография предстает как способ речевого мышления, выраженного опоэтизированной пластикой тела (О. В. Всеволодская-Голушкевич). Танец генетически связан с речью, он задан произнесением текста и его акцентированием жестом и телодвижением. Он реализует один из способов моделирования выразительных средств, присущих человеку —

жестикуляционной наряду с вокальной (М. С. Каган). Универсальный организующий принцип танца — непрерывная материя жеста, отражающего духовный мир человека и создающего динамическую виртуальную реальность — художественный образ. Теоретическое осмысление значимости жеста в XX веке обусловило беспрецедентное развитие танцевального искусства как «театра без слов» — «золотой век» современного балета (Т. Курышева).

А. М. Алексеев-Апраксин (СПбГУ)

АКТУАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА И ОЛЬФАКТОРНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ

В докладе маркируются концептуальные и понятийные затруднения в отношении ольфакторной сферы жизни. Отмечается теоретическая неопределенность художественных практик работы с запахами. Ставится вопрос о возможности осмысления ольфакторного искусства в категориях эстетического и формирования адекватного эстетического суждения без тотальной редукции к понятиям «естественное и искусственное», «прекрасное и отвратительное», «возвышенное и низменное», «поэтическое и прозаическое»... Хотя и такого рода дискурс осмысления ольфакторных художественных проектов признается весьма полезным, как и определение места данных практик в морфологии искусства. Тем более, что не имея данной опоры, искусство ольфакторной образности в качестве теоретического сопровождения сегодня использует научные изыскания биологов, генетиков, историков, социологов, химиков, психологов.

В качестве примера ольфакторной художественной практики, приводится экспериментальная выставка «Запахи. Невидимая красота Петербурга», проводившаяся осенью 2016 года в галерее VNUTRI. При подготовке проекта и разработке тематико-экспозиционного плана автор и куратор проекта Яна Малыхина вдохновлялась текстами Анциферова. Запахи избранных мест собирались и создавались (посредством дистилляции, экстрагирования и тинктурирования) местными энтузиастами под руководством художника-парфюмера Лайме Кишкуне. Посетителям предлагалось вдохнуть ароматы Петербурга (благоухание Летнего сада, запахи Казанского собора, гримёрки Александринского театра, аптеки «Доктора Пеля», Витебского вокзала, дамбы, библиотеки дома ученых...). Создатели выставки (по-своему реализуя постструктуралистскую концепцию «смерти автора») главным «героем» и «кульминационным экспонатом» выставки объявляли

посетителя, который под чутким авторским сопровождением, открывал в ходе неторопливой рецепции неведомые ландшафты чувственного опыта.

Анализ актуальных тематических, технико-технологических и экспозиционных решений работы с ольфакторным образом завершается призывом к эстетическому сообществу вывести из немоты эту новаторскую практику связывания различающего запахи разума с игрой рассудка и силой художественного воображения, обеспечив «городской дурочке фантазии» внятную эстетическую навигацию.

Л. Е. Артамошкина (СПбГУ)

ПОНЯТИЕ «ПОКОЛЕНИЕ» В ИСКУССТВОЗНАНИИ 20-х ГОДОВ XX ВЕКА: К ИСТОРИИ НЕМЕЦКО-РУССКИХ СВЯЗЕЙ

Закономерности историко-культурного характера, проявившиеся в России и Германии 20-х годов XX века видятся как проявление общности путей интеллектуального поиска и философской мысли при еще не утраченном к этому времени едином пространстве европейской науки. Для этой эпохи важна одна особенность: если сравнивать позиции историков искусства, сложившиеся под влиянием Г. Г. Шпета и вокруг него (ГАХН), и соответствующую направленность исследований и тематических предпочтений историков искусства в Германии, можно заметить характерные сближения. Так, поиск «внутреннего закона» вещи ведет В. Пиндера от искусствоведческих сюжетов к культурфилософским темам и проблемам своего времени (20–30-е годы XX века в Германии). Искусствоведение Пиндера открывает поколению исследователей внутреннюю связь форм культуры с народным духом, что определило отклик исследовательских сюжетов Пиндера в нарастающем «рокоте» эпохи.

Таким образом, формирование определенных искусствоведческих тем и подходов происходило под влиянием герменевтики Шпета — в России и герменевтики Пиндера в Германии, очевиден их интерес к близкому кругу проблем. Применение в отечественных исследованиях 20-х годов (ГАХН) герменевтического принципа к интерпретации изобразительного искусства как специфического языка сопоставимо с их применением к области изобразительного искусства и архитектуры у Пиндера. Теоретическая концепция Пиндера также была направлена на определение принципов, выявляющих общее в индивидуальном, индивидуальное — в типическом. Принципы поэтической, или художественной герменевтики последовательно реализуются в исследованиях, публикациях ГАХН.

Поиск оснований, обеспечивающих единство поколения в культуре и истории, был необходим для определения характера целостности культуры. Он также был общим для культурфилософской мысли 20-х годов в России и Германии при определенной разнице побудительных причин, выражался в обосновании некоего стилистического единства.

Ю. Ю. Астраханцева (СПбГУ)

«SCIENCE ART» В РУСЛЕ ПОСТ-АВАНГАРДА

Данная тема подразумевает анализ не только такой арт-практики как «science art», но и понимание термина пост-авангард. На сегодняшний день точного определения этому термина не найдено, хотя существуют различные варианты трактовок, которые встречаются в работах Ю. Голынко, М. Эпштейна и других исследователей. Самым подходящим следует считать разъяснение этого термина, как периода в развитии искусства, наступившего после третьей волны авангарда. Периода, который непосредственно связывается с информатизацией, опирается на достижение техники и, тем самым, меняет способ представления произведения искусства. Между тем, пост-авангард отличается от различных волн авангарда тем, что не манифестирует творчество, заключенное в свои рамки, и не иронизирует по этому поводу. Новые высокие технологии, ускорившие обороты в 90-х годах XX века с появлением интернета, оказывают влияние на все сферы жизни, в том числе и на искусство. Оно больше не может быть прежним, и испытывает похожие метаморфозы, которые преследовали развитие искусства на стыке XIX и XX веков. Сильное распространение не науки, но научности в художественной жизни сигнализирует о наступлении нового витка пусть не в развитии искусства, а арт-практик, которые можно охарактеризовать пост-авангардом.

Именно поэтому к данному периоду можно отнести научное искусство — «science art», молодое направление, которое рождено на стыке понимания науки и искусства. В самом термине заключается положение о том, что все-таки в данной практике больше преобладает искусство, чем наука, по крайне мерее некое художественное начало, так как в науке больше строгости и последовательности шагов в определенных рамках, а в искусстве, особенно в пост-авангарде существует хаотичность и отсутствие границ. Кроме того, наука, как правило, больше ориентирована на достижение какого-то практического результата, нежели искусство, ориентированное на такую же задачу только в архитектуре или в декоративно-прикладном

творчестве. Однако, факт того, что данные практики относятся к художественным, позволяет воспринимать «science art» тоже в русле развития искусства. Ярким примером «science art» может выступать работа Дмитрия Каварги «Модель биполярной активности», в которой с помощью синтеза искусств, звука, скульптуры, и других происходит визуализация межполушарной асимметрии. Еще более интересными проектами является творчество Стеларка, внедряющим продукты научных инноваций в собственное тело. Если во времена авангарда в художественной среде только появлялись воплощенные мечты о синтезе искусства, в период пост-авангарда синтез искусств становится практически обыденной практикой.

За таким ходом вещей скрывается понимание о мире, как о многогранном, но обыденном пространстве. В нем невозможно помыслить человека без связи с информацией в её тотальном смысле, и без высоких технологий. Эти ключи сливаются с арт-практиками, которые творятся человеком. Так порождается пост-авангард.

Е. В. Баркова (СПбГУП)

СОВРЕМЕННАЯ ФЛОРИСТИКА В КУЛЬТУРЕ ПОВСЕДНЕВНОСТИ: ВИЗУАЛЬНАЯ ПРАКТИКА ИЛИ ИСКУССТВО?

В настоящее время многие современные художественные практики обращены к миру повседневного, и, в то же время, повседневные практики требуют эстетического, философского своего осмысления.

Флористика возникает как практика украшения повседневного пространства человека цветами и используя живые растения и природные материалы, она создает из них художественные произведения. Цветы всегда служили для человека идеалами прекрасной формы, источниками вдохновения, новых художественных смыслов и переживаний. Стремление к удовольствию от общения с цветами превратило флористику в искусство, обращенное к чувствам и эмоциям человека. Вместе с тем, отношение к цветам всегда было насыщено особыми эстетическими, духовными, социальными и культурными смыслами.

Современный флорист опирается не только на свой эстетический вкус, знание особенностей растительных материалов, но и на понимание актуальных художественных направлений, тенденций, трендов, и он неизменно обращен к культурным традициям. Флористика как декоративно-прикладное искусство заключает в себе единство утилитарных и эстетических

принципов. Составленные с учетом индивидуального вкуса, личностных особенностей и пожеланий, цветочные композиции, способны открыть душу того, кому они адресованы.Флористическая композиция может быть интересным для прочтения и интерпретаций текстом, интегрировать в себе некую концептуальную модель, где будут выявляться аспекты экологической эстетики и философии искусства.

М. С. Каган в своей работе «Морфология искусства»уделяет особое внимание проблематике строения мира искусств, отмечает необходимость осмысления новых художественных практик. Состояниесовременной флористики диктует необходимость осмысления ее оснований и границ, место и взаимосвязи в системе художественных практик.

Современная флористика таит в себе интенции, возникающие на границах пересечения художественных, технологических, духовных и экологических потребностей современного человека. И здесь, следуя за М. С. Каганом, интересно проследить динамику ее перехода от вне-художественных, утилитарных форм к формам чисто художественным. Утилитарность флористических композиций может определяется их ролью в организации той или иной формы социального общения– бытовой, религиозной, этической, политической и т.п. Таким образом, флористика, находясь между производством форм (предметов) и конструированием, производством знаков (образов), может играть роль некого механизма коммуникации, обращенного к чувствам человека через восприятие красоты. Следует также отметить, что современная флористика апеллирует к не только визуальному, но и тактильно-ольфакторному восприятию, что вполне вписывается в понимание мультисенсорики современных арт-практик.

А. В. Бабаева (СПбГУ)

КОДИРОВАНИЕ И ДЕКОДИРОВАНИИЕ В ИСКУССТВЕ

Любое искусство стремится не только выражать индивидуальный взгляд автора, но и несет в себе культурные коды. В широком смысле код можно рассматривать как культурный текст. Он выступает особой программой перевода внешней информации во внутреннюю и наоборот. Происходит это благодаря наличию типовых ситуаций в любом культурном пространстве. Типовые ситуации занимают основное место в процессе функционирования социокультурной системы. Это позволяет существовать многим культурным кодам длительное время без изменений.

В культуре вместе с тем всегда существовали нестандартные социально значимые ситуации, в которых повтор был невозможен. Для таких случаев

была принята иная система кодирования, которая подчеркивала отклонения от принятых норм. (Например, святой, юродивый, оригинал, уникальность, талант и т.д.). Мышление человека постоянно переводит информацию из формы пространственных образов в формы знаковых кодов и обратно. Человек создает символы, которые служат важными специфическими факторами социокультурного кодирования. С развитием общества происходит перемещение центров, изменение существующих границ, иначе говоря, осуществляется декодирование в культуре. Как зашифрованные доминанты они проявляются в различных ипостасях, раскрывают себя от имени подвижников и святых, религиозных реформаторов, а также произведений искусства. Данные образы вбирают в себя философско-эстетическую тайну гармонии бытия.

В строении кодов можно найти жесткую иерархическую структуру. Они формируют семиотические правила «чтения» культурных текстов. В эти тексты включаются только те элементы и структуры, которые отвечают за передачу смыслов в системе данного кода. Принятие иной системы кодификации задает новые критерии отбора значимых элементов. Код становится универсальной установкой, нормой-предписанием, которая фиксирует в себе базовые ценности общества или группы.

В произведения искусства культура отображает саму себя в виде определенного кода. Система кодов устанавливает границы, разделяющие внутреннее и внешнее, свое и чужое. С точки зрения Ж. Бодрийяра, эра знаков в культуре Европы начинается с эпохи Возрождения, когда на смену символическому обмену приходит разделение знака и референта. Анализ тенденций в современном искусстве, по выражению П. Бурдье в «перевернутом мире» можно отметить размывание стилей и форм. Данные тенденции ярким образом отражают процессы транскультурации. В современном искусстве можно отметить тенденцию не просто смену культурных кодов, а процессы взаимонаправленного культурного взаимодействия.

Э. В. Баркова (РЭУ им. Г. В. Плеханова, Москва)

ЭКОЭСТЕТИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ ПЛАНЕТАРНОГО БЫТИЯ В ЗЕРКАЛЕ ДЕТСКОГО РИСУНКА

Процессы развития современной художественной культуры и их оценки в эстетических исследованиях все чаще соотносятся с новыми технологиями, оригинальностью языков и форм арт-проектов. На периферию вни-

мания эстетиков при таком подходе смещается аргументировано раскрытая М. С. Каганом универсальная цель развития искусства — совершенствования мира человека на основе культуры как макрокосма, охватывающего целостность, глобальность и тотальность человеческой деятельности, и искусства как микрокосма, в котором отражается эта целостность. Не восстанавливая эти целеполагающие стратегии и коэволюционные формы связи с целостностью человеческой деятельности, культуры, природы, художественная жизнь как общая форма планетарного бытия утрачивает основания. Противоречивые тенденции, в которых проявляются современные арт-практики, актуализируют, поэтому, анализ искусства в его проектном измерении и будущего в структуре континуума художественной культуры.

Методологией, позволющей конструктивно исследовать эту проблему, является экофилософия — стремительно развивающееся направление, не ограниченное рефлексией опыта самосознания традиционно понятой экологии, но включающее в себя экологию культуры и человека, что открывает стремление человечества к сохранению ценности жизни. В этом контексте представляют интерес как формы развития классического и народного искусства, так и детского художественного творчества.

Опыт анализа рисунков детей Италии, Москвы и Казани на темы экологии, представленных на проходящей сейчас в Москве выставке «Здоровая планета», открывает мир современного детства как органичную часть культуры и пространства планетарного бытия в его эстетическом измерении. Как и предшествующие экоориентированные арт-проекты Международной благотворительной Ассоциации «Tulipano Rosso», эта выставка и проводимые в этих же залах мастер-классы и концерты — свидетельство работы с перспективными, включая арт-терапевтические, проектными смыслами и ресурсами детского творчества в рамках международных проектов. Интуиции и образы детей, их мир сказок и мечты о чистой планете, «выбрасывающей» мусор, включают, однако, в себя не только радости и надежды, но и страхи, тревоги и волнения за судьбу Земли и человека будущего. В силу свежести восприятия, непосредственной открытости красоте жизни юных художников, такие арт-проекты оказываются рассказом искусства о проблемах современности с позиций будущего, идеалов, жизненно важных для сохранения человека и его глаза, способного видеть красоту мира. Исследование детского художественного творчества в Год экологии, поэтому, не только самоценно, но и ценно для экоэстетического видения должного, высокого, прекрасного, вне которого невозможна целостность человеческой деятельности как измерения и цели искусства.

А. В. Венкова (РГПУ им. А. И. Герцена,
Институт наследия им. Д. С. Лихачева)

ТОТАЛЬНЫЙ ЭНВАЙРОНМЕНТ КАК ФОРМА ПАРТИЦИПАТИВНОГО ИСКУССТВА

Рассматриваются ключевые моменты становления энвайронментального искусства как новой пластической среды, задействующей мультисенсорный опыт зрителя. Показаны примеры произведений художников, работающих с тотальностью физического пространства в процессе создания энвайронментов, которые требуют полного и активного участия зрителя, привлекается внимание к темпоральным и интерактивным аспектам рассматриваемых художественных практик. Показана новаторская деятельность художников, проблематизирующих плоскость как базовый принцип формообразования классического искусства.

Быстрое развитие партиципативного искусства в форме энвайронментальных сред выводится из деятельности таких авторов как Эль Лисицкий, Курт Швиттерс, Марсель Дюшан, Джексон Поллок, Клас Ольденбург. Показана принципиальная роль Алана Капроу в становлении нового направления в искусстве — средового искусства, основанного на тотальной инсталляции и практиках участия. Демонстрируются примеры «энвайронментальных скульптур», созданных Аланом Капроу и их связь с эстетикой хэппенингов. Показаны примеры искусства создания ситуаций и его художественные установки.

Особое внимание уделяется тотальной инсталляции как устойчивой форме визуально-пластического искусства XX–XXI веков. Тотальная инсталляция показана в связи с развитием средового искусства и искусства участия как форм, продолжающих и наследующих базовые принципы создания энвайронментальных средовых композиций в музейных и галерейных пространствах. Показан современный тип энвайронментального партиципативного искусства на примере работ Пьера Юига, Олафура Элиассона и Джеймса Таррелла. Показаны практики поведения зрителя как участника в предложенных мультисенсорных энвайронментальных средах, в которых зритель обнаруживает себя внутри нового типа тотальности, изменяющей традиционные субъект-объектные ориентиры классического и высокого модернистского искусства.

Основным параметром нового художественного опыта становится фактор мультисенсорного использования пространственной ситуации. Разные формы подобных сред определяют внутренние градация искусства данного

типа, основанного на преодолении классических эстетических установок. Человеческое присутствие и восприятие пространственного контекста становятся художественным материалом в противовес модернистской автономии формы, основанной на объектном мышлении. Выставочные пространства используются в партиципативном энвайронментальном искусстве как ситуации для обогащения живого опыта зрителя-соучастника.

Л. М. Гарипова (СПбГУ)

«ПАФОС МАШИНЫ» В «СТАРОМ И НОВОМ» С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА

Эйзенштейн, впрочем, как и всякий зритель, выделяет[1] в качестве центральной сцены кинофильма эпизод с сепаратором. Однако, следуя за автором в интерпретации мотива механизированного труда в качестве ключевого («на первое место выступал скорее «пафос машины»[2]), следует обратить внимание также на сцену сенокоса.

Триумф нового крестьянина знаменуется сценой с сепаратором, переходом от разобщенности к единству. «<> в этой капле молока, перескакивающей в новое качество капли сливок, как в капле... воды, как бы предметно отражалась судьба кучки разрозненно и разобщенно бытующих и хозяйствующих собственников-крестьян, как раз под впечатлением от сепаратора (этого представителя возможностей машинизированного сельского хозяйства) так же внезапно совершающих гигантский качественный скачок по линии форм общественного развития от единоличного хозяйствования к хозяйствованию коллективному, из «мужиков» становясь колхозниками»[3]. Как отмечает сам Эйзенштейн, театральной выразительности эпизода крёстного хода противопоставляется пафос экстаза нового мира, создаваемый средствами монтажа.

Аналогично следует отметить еще одно контрастное решение Эйзенштейна в столкновении эпизода сенокоса и предшествующего эпизода «свадьбы» Фомки (который, конечно же, невозможно было бы решить иначе, чем монтажными средствами выразительности, поскольку главный ге-

---

[1]Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. – Избранные произведения в 6 т., т.3. М., 1964. С. 76.

[2]Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. – Избранные произведения в 6 т., т.3. М., 1964. С. 73.

[3]Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. – Избранные произведения в 6 т., т.3. М., 1964. С. 80.

рой фрагмента — бык). Здесь также находят место кадры потоков и взрыва, аналогичные вставке кадров фонтана в сцену с сепаратором.

«Аттракцион» сцены социалистического соревнования двух косарей вызывает у зрителя напряжение по интенсивности сравнимое с напряжением сцены с сепаратором. Однако здесь эмоциональность сцены достигается в первую очередь игровым элементом: присутствующие в кадре свидетели конфликта — двое отложивших косы стариков — затевают драку в споре, кто из косарей кого опередит. Один из косарей, Жаров замахивается на догнавшего его комсомольца, как вдруг (здесь смена образов отчетливо передает отсутствующую звуковую составляющую фильма — сверчок в траве, гул поверх поля, обернувшийся на шум и прислушивающийся Жаров) — вторгшийся игровой элемент (мимика, угрожающие движения Жарова) оказывается сметен «внутриидейным» снятием — перед нами машина, «укрывшая» косарей. И здесь стоит сослаться на понимание машины уже в совершенно ином ключе — интерпретацию машины как «механического-интеллектуального-общественного ассамбляжа»[4], координирующего разобщенность рабочих.

А. А. Грякалов (РГПУ им. Герцена)

ЯЗЫКИ ИСКУССТВА И ЯЗЫКИ ЭСТЕТИКИ: ОТ ТЕКСТА К ПРОИЗВЕДЕНИЮ

1. Пространство современной эстетики характеризуется ростом *агона*. Классическая *системология* сменяется эстетической *системотехникой* смысла. Это предполагает выявление *сил*, которые утверждают эстетическое. Важнейшие вопросы: как создается актуальный эстетический опыт и действует рефлексия (воображаемое, разделение чувственного, субъективность, неопределенность)?

2. Эстетика спекулятивно определяла смыслы, теперь искусство первично порождает эстетические объяснения. Соответственно, изменяется эстетическое и философское *письмо* — актуальная стратегия формирования смысла. Речь может идти об эстетической (формальной) онтологии (Г. Шпет): актуальна не нерасчлененная масса чувственности, а фундированные эстетические смыслы и антропологические констанаты. Эстетическое — повсеместно (М. С. Каган).

---

[4]Рауниг Г. Несколько фрагментов о машинах. – http://eipcp.net/transversal/1106/raunig/ru/#_ftnref41.

3. Способно эстетическое выступать как изобретение ответственной мысли и ответственных действий? Разновременное необходимо синхронизировать — встает вопрос об этическом и антропологическом смысле эстетического (Ж. Рансьер). Но остается ли «чистое эстетическое» в предельно насыщенном рефлексивном и информационном поле, где формируется позиция наружного наблюдения с корпоративной прагматикой восприятия. Утрачивается чувство боли *другого* — непрерывное тиражирование символического подминает под себя естественную человечность. Даже ностальгические переживания естественного гуманизма оказываются лишь рессентиментом. Непонимание технологий производства символов приводит к их полному господству.

4. В «общем плане» рефлексия неопределенности представляется актуальной формой выхода из ситуации *постмодернистского релятивизма*. На этом фоне возможен новый приход эстетического: музыка или ориентированная на музыку поэзия способны представлять «метафизическое как таковое». Это как бы не вполне определенная форма чувственной интуиции — пространственно она некоторым образом определена в *произведении*. Эстезис содержит внутренний агон опыта и рефлексии: необходимо проблематизировать эстетическое — действие претерпевает радикальные изменения: реальная ситуация лишается традиционного *идеального* измерения, а эстетическое предстает как область постоянной проблематизация собственного положения. В какой-то мере можно говорить даже о натурализации эстетического в смысле его первичной конституции. И это встроено в актуальный топологический ход: не детерминация, а соотнесенность позиций в опыте и теории.

5. Возвращается субъективность, укорененная в эстетическом — она приобретает характеристики события-действия, где постоянно совершается действие различения, порождающего последующие различия. Создается опыт *предела* творчества и предельной субъективности, где возникает утверждающий опыт и актуальное знание. Происходит стремительная реорганизации опыта и рефлексии, точнее того многоуровневого построения, которое проявляется в действии эстетического. Таким образом, следует говорить не только о переходе от описательной и предписывающей эстетики к анализу исторической и ситуационной конфигурации эстетического, к пониманию «институциональных правил» (Ж. Рансьер), но думать об эстетической рефлексии как актуальной стратегии смыслогенеза в трансформациях и переходах, различных формах сближения и отдаления от художественного опыта, этических наполнений и политических воплощений.

М. Ю. Гудова (Уральский федеральный университет)

ЛИНГВО-МОРФОЛОГИЧЕСКИЙ СИНТЕЗ И ПОЛИМОРФНЫЕ ЯЗЫКИ В АКТУАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

В последние годы возникает все больше явлений, которые озадачивают исследователей искусства языком и формой своего высказывания и претензией на то, чтобы, будучи созданными на основе предметов повседневного быта, трансформаций человеческой телесности, информационных технологий или социальных практик, претендовать на статус произведений искусства.

Как утверждает сербский эстетик М. Шувакович, актуальное искусство во многих своих проявлениях, в том числе, в таких как перформанс и инсталляция, отказывается от традиционных и мономорфных художественных языков, оно не работает больше исключительно визуальными или аудиальными, или объемно-линейными, или словесными образами. В актуальном искусстве постоянно идет эксперимент по поводу новых языков художественного высказывания.

Представляется, что эти эксперименты являются продолжением художественного развития в логике синтеза специфических языков художественного высказывания. При этом в каждом отдельном виде искусства синтез происходит на основе доминирующего языка данного вида искусства, к нему добавляются элементы других художественных языков, или вместо дополнительного художественного языка используются различные языки телесности, повседневности или информатики, техники. Синтез новых полиморфных языков искусства осуществляется таким образом, что расширяется сюжетно-тематическое поле высказывания и возникают новые возможности художественной выразительности, позволяющие воплотить все более тонкие и точные нюансы бытия современного человека и мира вокруг него.

Аналогично обстоит ситуация с кинетической скульптурой, где к традиционному языку пространственно-объемного предметного высказывания добавляются технические пространственно-кинетические элементы и элементы музыкально-временные. Яркими примерами кинетической скульптуры являются проекты Фредерика Фуэрта. В его проектах статичные объекты повседневности выстраиваются в определенную композицию, приводятся в движение техническими приспособлениями и издают при повторяющемся движении ритмичные звуки, представляющие собой выразительный звукоряд. Художественная образность образуется на основе звучащей и движущейся, выражающей определенное настроение и смысл бытия современного мира и человека, и авторское отношение к этому всему, группы предметов.

Таким образом, мы видим, что в актуальном искусстве конца XX – начала XXI века происходит комплекс процессов в различных видах искусства, который позволяет нам сделать вывод о том, что одной из тенденций развития актуального искусства является художественный лингво-морфологический синтез, в результате которого возникают новые полиморфные художественные языки.

О. С. Давыдова (СПбГУ)

РАДИКАЛЬНАЯ ДЛИТЕЛЬНОСТЬ: ОБЪЕКТИВНОЕ И ИММАНЕНТНОЕ ВРЕМЯ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО*

Проблема достоверности неигрового кино кажется неразрешимой: даже в эпоху пост-документальности и очевидного размытия границы между неигровым и игровым кинематографом за документалистикой, будто шлейф, тянется коннотация объективности. Представляется, что одним из способов решения этой проблемы — или, по меньшей мере, одной из стратегий ответа документалистики на длящийся кризис самой идеи документа — может стать специфическая работа режиссеров с кинематографической длительностью.

Идея длительности как основания для достоверности кинематографического опыта не нова: именно радикальная длительность, представленная, в частности, в фильме «Нанук с севера» Р. Флаэрти, была названа одним из оснований «истинного реализма» Андре Базеном. Однако для французского теоретика ключевым оставалось совпадение времени фильмического со временем реальной жизни, которое мы привыкли мерить часами и минутами. С точки зрения Базена, реалистическая ценность хрестоматийных эпизодов из жизни эскимосов (вроде моржовой охоты или ловли песца) состояла прежде всего в том, чтобы зритель мог прочувствовать, сколько минут занимает этот процесс.

Но действительно ли мы переживаем время как всегда линейное, равномерно поделенное на секунды, часы и минуты? Вспомним сюжет аналитики темпоральности и описание сознания времени, предложенные Гуссерлем в «Лекциях по феноменологии внутреннего сознания времени». Гуссерль отказывается от объективного времени, подвластного дискретным измере-

*Доклад подготовлен при поддержке РФФИ в рамках проекта № 17-03-00495 «Стратегии философского анализа кинематографического опыта».

ниям, в пользу имманентного времени, которое строится в первую очередь на переживании, ощущении длительности и последовательности, а не на восприятии. Таким образом, основой сознания времени оказывается аффективный опыт; имманентное время разворачивается вокруг первичного впечатления и специфической работы ретенций и протенций, позволяющих описать постоянные временные модификации («теперь» всегда сохраняется — и бесконечно же трансформируется из-за протекания времени — в первичном воспоминании о «только что истекшем» и всегда же оборачивается предвосхищением будущего).

Пример фиксации такого имманентного времени можно найти в ранних документальных фильмах С. Лозницы. «Портрет» представляет собой галерею долгих (35 секунд) планов жителей российской глубинки — снятых в полный рост и совершенно неподвижных. Разве что кто-то моргнет или чуть шевельнут рукой. Растягивая время кинематографического плана, Лозница отказывается от объективной темпоральности и заставляет зрителя переживать каждые 35 секунд как добрые две-три минуты. Длительность разворачивается исключительно в опыте зрительского восприятия. Пока идет фильм, объективное время зрителям не доступно; они изъяты из его потока, зато взамен обретают время кинематографическое, доступное в опыте, имманентное. Радикальная длительность становится еще одним содержательным пластом фильма, и на этом уровне фильмического проблема достоверности оказывается снята: в собственном опыте мы едва ли можем сомневаться.

С. А. Дзикевич (МГУ им. М. В.Ломоносова),
Е. А. Дзикевич (ВТУ им. М. С.Щепкина, Москва)

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ДИСТАНЦИЯ И СОВРЕМЕННЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС: ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Проблема эстетической (психической) дистанции, казалось бы, на некоторое время потеряла значение для эстетического анализа, однако в настоящее время она возвращается в поле теоретического внимания, начинает интенсивно обсуждаться на назличных международных конференциях, причем в новых аспектах. Трансформации внимания современной эстетической теории к проблеме эстетической (психической) дистанции были вызваны, на наш взгляд, изменениями *режима контакта*, который предусматривало искусство эпохи модернизма, а затем и постмодернизма с публикой. В начале и в течение первой половины XX века эта проблема

активно дебатировалась (в особенности, конечно, начиная с известной работы Эдварда Баллоу «“Психическая дистанция” как фактор в искусстве и как эстетический принцип» (оригинал: 1912–1913, частичный русский перевод: 1957). При построении институциональной теориии искусства — Джордж Дики активно обсуждал для разъяснения ее позиций именно театральный процесс (“Искусство и эстетическое: институциональный анализ”, 1974), подвергая критике позицию Баллоу именно по вопросу об эстетической дистанции.

Дело в том, что вторая мировая война внесла решительные перемены в представления о режиме эстетического взаимодействия в искусстве по всему миру, поставив с невиданной актуальностью проблему *искренности*, породив в разных видах художественной деятельности такие явления, как неореализм, абстрактный экспрессионизм, гиперреализм, а собственно в театральной культуре — *драматургию абсурда* (Ж.-П. Сартр, Э. Ионеско, С. Мрожек, С. Беккет и некоторые другие) и *теорию бедного театра* (Е. Гротовский). Эти явления практически разрушили фактор сцены *онтологически* и *экзистенциально*, сделав основным модусом реакции на перформативное действие в театральном пространстве *соучастие в жизненном событии*. Психическая дистанция как необходимое требование к присутствию публики в институциональном пространстве театра была преодолена установлением экзистенциального равенства сторон перформативного действия. Дальнейшая история театра связана с распространением этого приобретения за пределы театра как отдельной институции *в пространство новой институционализации* с конвергентными, конструкционными критериями оценки, породив *внетеатральные* (хэппенинг, акция, перформанс) и *квазитеатральные* (документальный театр) формы манифестарной художественной коммуникации, требующие от аудитории в качестве необходимого условия ожидаемой эстетической реакции уже не дистанции, а ее прямой противоположности в виде *интерактивного контакта*.

В результате театральная художественная практика, что зафиксировано и рядом исследований (например, Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013), пришла к сосуществованию двух социальных опций публичной художественной манифестарной коммуникации: *внутри* трансформированного профессионального театра, включая документальный и *вне* его, в соединении с элементами других форм институционального социального взаимодействия (выставочные и другие культурные проекты, массовые публичные события, акты социального волеизъявления, рекламная коммуникация).

В. М. Дианова (СПбГУ)

ЖАНР АПРОПРИАЦИИ В КОНТЕКСТЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Постмодернистский концепт являет в себе множество составляющих. Некоторые их них по мере возрастания художественных практик обрели бОльшую самостоятельность и определенность, что привело к формированию новых жанров или же направлений в искусстве. При этом эти определенности не утратили своей органической связи с былым постмодернистским контекстом и только исходя из него, могут быть поняты и объяснены. К таким новообразованиям можно отнести жанр апроприации (присвоения), который будет рассмотрен на примере творчества современного японского художника Ясумаса Моримуры, неоднократно бывавшего в России. Его работы находятся в собрании Эрмитажа. Недавняя выставка произведений художника прошла в Москве в Музее Изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Ясумаса Моримура — фотограф, работающий в русле новых тенденций, отличительная черта которых: связь прошлого и настоящего. К характеристике его творчества применимы такие познавательные стратегии как трансформация, интертекстуальность, перформанс и некоторые другие.

К. О. Добронравов (СПбГУ)

РЕЛИГИОЗНОЕ И СВЕТСКОЕ В КУЛЬТУРЕ: КОНТЕКСТЫ СУЩЕСТВОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПОСТИЖЕНИЕ КАК МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД

В докладе осуществляется попытка раскрыть гносеологические возможности художественного произведения, его ценностно-антропологические смыслы, которые актуализируются при использовании постижения как методологической основы интерпретации художественного произведения особенно значимого в период транскультурации.

Художественное произведение приобретая автономный статус по отношению к религиозному ритуалу становится одним из основанийсветской культуры, в которой провозглашенные классическими произведения искусства несут в себе значимую, культурообразующую и консервирующуюфункцию сакральных принципов приобщения к бытию (М. Ф. Федяев). В этой связи можно сделать предположение о том, что светское соприкаса-

ется с религиозным ядром культуры, но оставаясь автономным подвергает все искусство в сложное диалектическое отношение. Религиозные сюжеты репрезентируются в не религиозном искусстве, а светские сюжеты получают амбивалентный статус священных и в тоже время нечистых, становясь объектами поклонения или насмешки. Автор провозглашает себя спасителем человечества и разрабатывает особый художественный мир демонстрируя собственные стратегии спасения и выживания.

Художественное произведение — это законченное целое, отражающее особенное, то есть, всеобщее в его индивидуализации, данное в конкретно-чувственной форме для переживания человеку. Если обратиться к истокам, то оно всегда имеет автора и рождается как синтез субъективного жизненного опыта самого автора и всеобщего, абсолютного начала, заложенного в сакральном ядре самой культуры (Д. В. Пивоваров).

Если использовать постижение (процесс получения знаний о сверхчувственном, трансцендентном мире иррациональным путем, снимающее субъектно-объектную гносеологическую парадигму, обозначая целостность и единство человека с миром) как методологическую основу для работы с художественным произведением, то будут раскрыты новые гносеологические возможности художественного произведения, оно трансформируется в способ постижения бытия человека.

Можно выделить два типа авторства по способу проявления религиозных основ культуры в творчестве: Осознанно являющее подлинные религиозные основания культуры в пространстве художественного произведения (К. С. Льюс) и неосознанно являющее подлинные религиозные основания культуры. (Х. Мураками). Применяя постижение как методологический подход к анализу художественного произведения, мы выделяем синтоистские принципы конструирования художественного бытия Х. Мураками, лежащие в основании его произведений, такие как: кэгаре, цуми, ками, мы утверждаем, что они составляют целостное сверхобразование, благодаря которому осуществляется постижение бытия человека, принадлежащего этой культуре.

Критерием истинности произведения является явление ценностно-антропологического измерения культуры, (С. Ф. Денисов) особенно необходимое в кризисные периоды культурно-исторического разлома бытия человека. В такие периоды искусство дает возможность восстановления целостности фрагментарной картины бытия человека и осуществляет сотериологическую функцию.

А. С. Дрикер (СПбГУ)

ЧИСЛОВЫЕ ГОРИЗОНТЫ ОБРАЗА

В условиях глобальных демографических процессов, ускоренного технологического прогресса (технического и социального), обеспечивающего массовое, эффективное тиражирование произведений, художников, музеев, культурная революция сопровождается радикальной трансформацией современного искусства, которое можно охарактеризовать как переход в фазу имитации, копийности. Многочисленные симптомы позволяют предположить закономерный характер этого процесса и усмотреть в нем устойчивую тенденцию к угасанию искусства. Но речь идет, конечно, лишь об исчезновении неких традиционных социально-культурных его проявлений. В поиске новых форм полезно обратиться к опыту художественного авангарда, но не к авангардному искусству, его время осталось в прошлом. А вот *вопросы о творческих принципах*, поставленные авангардом, страстные попытки пробиться к консервативному сознанию, расширить его границы, надежды, связанные с завершением эпохи, в которой природа, жизнь определяли искусство, и началом новой эры, где искусство будет направлять жизнь (Малевич), сегодня, возможно, более актуальны, чем когда-либо ранее.

В современном мире абстрактные высокопарные размышления Кандинского о решении живописных задач и развитии восприятия, которое будет базироваться на «числовом измерении», эмоциональные призывы к радикальным трансформациям искусства и зрителя получают некие основания. Пока — слишком общие, но позволяющие представить грядущее расширение сознания и фантазии. Интуиции Кандинского получают поддержку и в пифагорейском учении о магии чисел. Идеи авангарда относительно радикальных трансформаций искусства, зрителя, среды обретают реальные формы в ходе решительного вторжения в жизнь виртуальности, в связи с «дематериализацией» произведения, искусства. Двоичный код рецепторных клеточных структур, определяющих распознавание нейронных колонок коры и ритмы трепетного биения сердца, способен открыть недоступные пока живым ощущениям области, где, возможно, звуки, запахи, вкусы, осязания активно интерферируют (эволюционным примером подобного обогащения может служить история цветового зрения, утраченного млекопитающими и вновь обретенного гоминидами). Освоение языка числа, цифрового алфавита — универсальной нотной грамоты чувств — дает надежду обнаружить неведомые образные формы для преображения аффективного одушевления, растекающегося от коры до «животного» мозга и сенсорной периферии, нехоженые пути к гармонии сфер.

Лев Закс (УрФУ, Екатеринбург)

РЕВОЛЮЦИЯ В КУЛЬТУРЕ КАК ОСНОВАНИЕ СОВРЕМЕННОГО МИРА ИСКУССТВА

Книга М.С.Кагана «Морфология искусства» не без оснований стала выдающимся интеллектуальным событием. Она дала классическое объяснение многообразия видов искусства. Но это было объяснение «традиционного» по материалу, способу репрезентации реальности и существования искусства.

Между тем, в искусстве XX века, почти с самого его начала, созревало совершенно другое искусство. В то время оно было «редкой птицей», курьезом, казусом — не более: забавные и экстравагантные опыты М. Дюшана, эпатирующие коллажи дадаистов с непонятными для большинства реципиентов художественными целями и смыслами. Но на момент выхода «Морфологии искусства» из этих казусов уже возникли устойчивые художественные течения (прежде всего, поп-арт). Концепция Кагана этих явлений не учитывала. Как и не предвидела лавинообразное развитие информационных технологий и основанных на них способов моделирования и коммуникации художественной информации. Начиналась новая эпоха мирового искусства.

Радикальные изменения в искусстве второй половины XX – начале XXI вв. явились следствием и манифестацией *революции в культуре как специфическом способе существования людей*. Революции, интегральным итогом которой является радикальное изменение места и роли культуры в жизни общества, принципиальное изменение соотношения в его существовании природных и культурных (культурогенных) факторов. Истоком, доминантой и главным двигателем этого революционного процесса второй половины прошлого века выступает прогресс научного познания и базирующихся на знаниях технологий и техник, что и создает принципиально новое качество существования развитых обществ. Речь идет о постепенном превращении культуры как «искусственного», созданного людьми мира в главную реальность и решающий фактор их существования. Что не может не отразиться на всех сторонах и сферах не только самой жизни, системы человеческих практик и отношений, но и сознания. В том числе и художественного. А радикально изменившееся художественное сознание создает новые художественные практики – новый мир искусств.

«Скачок», радикальное изменение культурного сознания в новое качество связывается обычно с постмодернизмом. Однако этот процесс имеет гораздо более широкий характер, далеко выходящий за мировоззренческие

рамки последнего. Суть его — в утверждении культуры в качестве доминанты коллективного сознания, т.е. в смене тысячелетиями господствовавшей в нем натуроцентристской парадигмы на *культуроцентристскую*. Эта парадигма и определяет специфику новейшего искусства («актуального» в сфере искусств пространственных, «постдраматического» в театре, «цифрового» в сфере информационных технологий). Главное в нем: репрезентация и освоение культуры как особой реальности, ее наиболее характерных особенностей. Новаторство этого искусства и в том, что репрезентантами культуры выступают в нем сами культурные артефакты: вещи, пространства, средовые комплексы, действия и жесты людей, виртуальные цифровые продукты.

М. Е. Киселева (СПбГУ)

РОССИЙСКИЙ АКЦИОНИЗМ КАК АКТУАЛЬНАЯ ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ПОЛИТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Искусство сегодняшнего дня — это сложное социокультурное явление, в котором одновременно сосуществуют не только разные произведения или акты искусства, авторы, цели, техники и художественные идентичности, формируемые в процессе создания и восприятия искусства, но и разные формы художественного общения. Одна из таких форм общения – акционизм, который непосредственно направлен на взаимодействие реципиента с современным художественным произведением.

Акционизм — форма современного искусства, возникшая в 1960-е годы в Западной Европе. Акция становится общим понятием для художественных практик, в которых акцент переносится с самого произведения на процесс его создания, действие, и особенно – эмоциональный эффект. Акционизм по своей природе близок перформансу и хэппенингу. В последнее десятилетие это практически единственное широко обсуждаемое направление в современном искусстве — такие представители акционизма как Pussy Riot и арт-группа «Война», Петр Павленский и их акции оказываются предметом дискуссий в медийном пространстве по всему миру.

Выявленные закономерности функционирования художественного пространства акционизма, демонстрируют, помимо работы с политико-правовым, социальным пространством, множество важных аспектов, характерных для современного искусства вообще – это злободневность, медианаправленность и провокативность, вызывающая ответную реакцию, подталкивающая зрителя на диалог. Провокативность отражается не только через политическую тематику акций, но и работой с областью табу (сек-

суальность, телесность), снимая запреты и ограничения как психологические, так и социальные.

Акционизм в своей особенной манере, по средствам художественных образов, обнажает текущие социально-политические проблемы, также артикулирует вопросы, связанные с границами дозволенных действий художника, то есть с границами современного искусства вообще. Именно это направление способно воздействовать на чувства не только отдельного реципиента, но и общества в целом и государства, вызывая особенно широкий резонанс. Характерно, что данное направление получило широкое развитие именно в России, делая российскую реальность полем художественного действия. Кроме того, изменения, происходящие в акционистском движении, показывают как изменяется тематика акций в зависимости от состояния общества и эпохи. Акционистами 90-х (Анатолий Осмоловский, Олег Кулик, Александр Бренер и др.) были поставлены и разрешены задачи, связанные с формированием арт-рынка в стране, возвращению обществу публичных пространств, сегодня же акционистов интересует работа с областью политического.

Акционизм, как самая актуальная форма современного искусства в России, существуя между искусством и обществом, является искусством «прямого действия», обеспечивает вовлеченность в социальные практики, обсуждения и осмысления актуальных политических состояния, помогает сформировать гражданскую позицию, тем самым, активно демонстрируя сближение художественного и социального.

А. С. Клюев (РГПУ им. А. И. Герцена)

МУЗЫКОТЕРАПИЯ В ЗЕРКАЛЕ ФИЛОСОФИИ

Известно, что музыкотерапия — *лечение музыкой*. Зададим вопрос, имея в виду философскую точку отсчета: лечение музыкой *чего*? Полагаем, в философском понимании речь здесь идет о *лечении музыкой в человеке его подлинной природы*. Что это за природа? Думаем, *подлинная природа человека характеризуется наличием у него стремления к трансцендированию, в конечном счете выражающемуся в возрастании «меры человека» по принципу: телесное — душевное — духовное*. Может ли музыка способствовать такому возрастанию? Несомненно. Вследствие чего?

Для начала отметим, что телесное, душевное и духовное — три ипостаси человека, которые, соответственно, управляются тремя отделами его психики, именуемыми *подсознанием*, *сознанием* и *сверхсознанием*. После-

довательно воздействуя на *подсознание, сознание и сверхсознание музыка и предуготавливает возрастание «измерения человека» в направлении: телесное — душевное — духовное.* Как это происходит?

Воздействие музыки на подсознание, а отсюда — на телесный компонент человека, обусловлено соответствием ее системного устроения системе внутренних психофизиологических процессов: «музыка как-то изначально заложена, скрыта внутри нас, но этого мы не осознаем» (Г. В. Воронин).

Воздействуя на подсознание, ведающее телесной составляющей человека, музыка стимулирует его развитие, иначе говоря, последовательное перерастание в сознание, управляющее душевными процессами, и сверхсознание, ответственное за проявление духовности. Каким образом это осуществляется? Сначала уточним, как происходит влияние музыки через подсознание на сознание.

Уже было выяснено, что на подсознание музыкальное звучание воздействует вследствие соответствия музыкальной системы системе психофизиологических процессов человека. Вместе с тем «музыка — *искусство интонируемого смысла*» (Б. В. Асафьев). Постижение этого смысла и обеспечивает развитие сознания человека. А как воздействует музыка через сознание человека на его сверхсознание?

Ввиду того что обозначенный смысл имеет предельно обобщенный характер, раскрытие его требует творческого «озарения» – интуиции человека, проявление которой и есть деятельность сверхсознания. Таким образом, музыка, последовательно воздействуя на подсознание и сознание человека, пробуждает его сверхсознание.

Все вышесказанное позволяет заключить, что с позиции философии музыкотерапия оказывается мощнейшей силой, созидающей человека.

А. Н. Колосков (СПбГУ)

ОВЕЩЕСТВЛЕНИЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: ДИАЛОГ С ВЛАСТЬЮ В ТРАДИЦИИ ПРОСВЕЩЕНИЯ*

Исследование исторического базиса выявления топосов власти, ее специфики в рамках «проекта модерн» в числе прочего связано с проблемой понимания вещи, определением ее статуса в культуре, парадигмами выстраивания вещного мира. Особое значение приобретает осмысление процессов

*Выступление подготовлено в рамках гранта РФФИ № 17-03-00613 «Феномен вещи в информационной культуре».

овеществления власти в искусстве и искусства во властных институциях. Это один из способов фиксации подвижных и трансформирующихся феноменов культуры, касающихся определения и *про-явления* власти.

Препозицией для понимания овеществления драматического текста является тот факт, что в культурной традиции XVII века предисловия к драматическим произведениям были достаточно распространены. Условно их можно дифференцировать так: предисловия-посвящения и предисловия-изъяснения. Первые, большей частью посвящаемые государственным деятелям или собратьям по перу, являли собой стремление авторов выразить симпатию не только и не столько конкретной личности, как ее деяниям в широком смысле в области просвещения, куда входили государственная деятельность, художественное творчество и т.д. Вторые выполняли функцию автокомментария в широком смысле этого понятия: от выстраивания ассоциативных рядов до дидактических обобщений, касающихся исторических процессов и пр.

Особенное значение имеет культурная традиция дарения рукописных вариантов текстов художественных произведений (чаще всего тем, кому они посвящались),реализуется жест одаривания. Фиксируется процесс проявления власти, вовлечение ее в топосы идеологического пространства. Овеществление реализуется не только на уровне жестовом и касается внетекстового культурного пространства, но и на внутритекстовом уровне: путем выстраивания архитектоники художественного пространства.

Известны два способа функционирования драматических текстов: на театральных подмостках и в качестве печатного продукта. В «бумажном» формате существование первично по отношению к тексту театральному. Любое произведение в этом смысле может быть рассмотрено как вещь, как «истинная вещь», взывающая к размышлениям и метафизике, являющаяся основой «игры»: в нашем случае включающая в смысловое поле конкретного представителя власти, обретая особый статус в культуре.

С. В. Конанчук (СПбГИПи СР)

НОВЫЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ ИЗУЧЕНИЯ ИСКУССТВА: МУЗЫКАЛЬНАЯ СИНЕСТЕТИКА

Рассматривая проблемы современной музыкальной эстетики, можно выделить как наиболее актуальные следующие: анализ существующих методов исследования музыки в современной эстетике и выявление наиболее значимых из них, изучение роли и значения музыкального искусства

как средства формирования художественного и эстетического сознания, а также как средства создания и трансляции культурных ценностей. В настоящее время данные вопросы решаются наиболее успешно в русле музыкальной синестетики.

Коммуникативная функция современного искусства, в особенности его интерактивных видов и форм, основана, прежде всего, на синестезийном восприятии пространства, что позволяет рассматривать синестезию как универсальную основу межчувственных взаимодействий в искусстве или как эстетическую категорию.

В русле музыкальной синестетики Н. П.Коляденко разработаны научные методы синестетического анализа музыкальных текстов, которые могут применяться в сочетании с феноменологическими и герменевтическими методами, что позволяет выявить процессы смыслопорождения и интерпретации данных текстов. «Инструментарий» синестетического анализа имеет широкий спектр применения и может быть интегрирован с аналитическими процедурами исследования многих стилевых явлений «неклассического музыкального пространства», например, это музыкальные композиции К. Дебюсси, И. Стравинского, О. Мессиана, Д. Лигети, К. Штокхаузена, К. Пендерецкого, Д. Кейджа, Я. Ксенакиса, А. Шнитке, С. Губайдулиной, Э. Денисова и д.р.

По мнению Коляденко Н. П., синестетическая интерпретация музыкальных текстов может быть осуществлена за счет трех этапов. Первый этап – создание целостного визуального гештальта музыкального текста как синестетического варианта «эвристической модели» или «свертки», предложенной М. Арановским. Второй этап — «музыкальный осциллограф» — регистрация с помощью монохромных непрерывных или прерывистых линий звуковысотного и метроритмического звучания отдельных музыкальных образов. Третий этап — «синестетическое маркирование» музыкального звучания. На основе интеграции идеи «гилетичности» эйдоса А. Лосева, вербальных признаков интермодальных характеристик (А. Веллек, М. Хурте, Б. Галеев), а также психолингвистических экспериментов поиска вербальных «смысловых полей» слова, Коляденко Н. П. составлен словарь межчувственных ассоциативных характеристик музыкального звучания, включающий аудиальные, визуальные и кинестетические перцептивные признаки, в совокупности целостно описывающие смысловой спектр образа.

Одной из актуальных тем музыкальной синестетики является проблема взаимообусловленности феномена синестезии и феномена понимания. Общность феномена синестезии и феномена понимания заключается в их

диалогической природе: диалоге модальностей и диалоге субъективного (emotio) и объективного (ratio). Синестезия в ее взаимосвязи с феноменом понимания непосредственно участвует в построении смыслового концепта произведения искусства, обеспечивая динамическую связь между вербальными и невербальными компонентами художественно-эстетического мышления. Д. Николич назвал синестезию «феноменом осмысления или смыслополагания». подчеркивая, что точнее было бы назвать этот феномен термином «идеастезия». Другая актуальная тема музыкальной синестетики — проблема изучения синестезии как одной из форм активного творческого воображения. Голосовкер Я. Э. в работе «Имагинативный абсолют» отмечал, что творческое воображение раскрывается одновременно как энергия и как субстанция, т.е. образно, происходит одновременное формирование смыслообраза и его познание.

Подводя итоги, следует отметить, что исследование музыкальных текстов в ракурсе музыкальной синестетики вносит большой вклад в развитие общей музыкальной теории, музыкальная синестетика является одной из областей современной эстетики, в которой отсутствуют кризисные явления и научная теория развивается в соответствии с появлением новых музыкально-художественных практик.

В. А. Конев (Самарский университет. Самара)

УМБЕРТО ЭКО: ПОЭТИКА ДЖОЙСА И СМЕНА ТИПА КУЛЬТУРЫ

Середина 60-х годов прошлого века, когда была издана книга У. Эко «Поэтики Джойса» — время появления европейских шестидесятников (М.Фуко, Ж. Бодрийяр, Ж. Деррида, Ж. Делёз и др.), в творчестве которых начинает активно обсуждаться проблема коренного разворота европейской культуры.

Обращение Эко к творчеству Джойса вызвано желанием понять, что происходит с современной культурой. Книга Эко не исследование по истории литературы, анализ поэтики Джойса нужен для того, чтобы понять современные поэтики и состояние современного сознания. Классическая европейская культура, основанная на иерархически выстроенном порядке и однозначно определенных правилах действия человека, сменяется в XX веке культурой случая и культурой распавшегося сознания, оказавшегося перед неожиданными ситуациями. Анализ поэтики Джойса, создающей новый язык и новый способ организации художественного мира, открывает, согласно Эко, возможность понять процессы современной культуры, требующей от человека способности действовать в непредвиденных обстоятельствах.

Новый мир и новая культура — это мир Протея. Этот мир еще неизвестен Джойсу. Он для него является не как вещи и события, а как язык, с помощью языка и в операциях над языком. Новая культура является не в действиях людей, не в новом опыте, а в новом языке, в стилистике, в поэтике. Им создается язык новой культуры. Это язык свершающегося опыта. Опыт, который подчиняется однозначному видению мира, опирается на устойчивые ценности и может быть выражен в словах, имеющих устойчивое концептуальное значение. Это возможный, типичный опыт. Но когда опыт нападет на нас так, что у нас уже нет рамок для его истолкования, тогда опыт должен выказать себя в слове. Тут опыт *выставляет себя на показ*, и форма, которую он принимает, сама говорит за него. Здесь слово, выражение не прибегает к сущностям (не отсылает к ним), а сохраняет за материалом своего представления «его непосредственную и грубую индивидуальность» (Эко). Эко вводит понятие «экспрессивной структуры», через которую особым образом осуществляется эпифания смысла свершающегося (нового) опыта. Таким образом, Джойс, создавая новую поэтику, демонстрирует принцип нового порядка, который держится не на каком-то основании вне данного действия (Бог, господин), а на том, что сам порядок себя узаконивает. Знак значит внутри произведения, «знак и означаемое обручаются посредством короткого замыкания, поэтически необходимого, но онтологически неосновательного» (Эко).

Современное состояние культуры — это время утверждения нового проекта модерна, основой которого становится не свобода как познанная необходимость и просвещение ума (культура Просвещения как реализация «первого» модерна), а свобода как трансгрессия, как достижение предела и опыт предела (культура «второго» модерна). Именно этот опыт предела, не как опыт поступка, а как опыт высказывания, опыт языка («Поминки по Финнегану») и демонстрирует поэтика Джойса.

И. М. Лисовец, Б. В . Орлов. (УрФУ им. Б. Н. Ельцина, Екатеринбург)

УРБАНИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Современное искусство, кроме разделения на виды имеет типологические разновидности, определяемые сферой функционирования и характером решаемых задач. В этом отношении в художественной культуре XXI века можно выделить такие направления как био-арт и боди-арт (художественное освоение природного и телесного), видео арт и медиа-арт, наконец, урбанистическое искусство — художественное преобразование город-

ской среды, чем занимаются, например, паблик-арт, стрит-арт, флэш-моб, перформанс, именуемые актуальными арт-практиками.

Именно эти арт-практики и составляют основной корпус урбанистического искусства, которое отличается особенностями бытования и позиционирования, многообразием форм, и, конечно, по языку и функциям.

Арт-практики живут в городской среде, располагаясь на пространстве домов, улиц, площадей, скверов. Урбанистическое искусство выполняет роль визуального и смыслового ориентира в хаосе повседневности, помогает переоценить настоящее и перспективность грядущего. Наконец, урбанистическое искусство в союзе с городским дизайном способствует развитию креативной среды города. А развивающаяся философия искусства дает возможность понять своеобразие современной художественности и включить актуальное искусство в качестве самого репрезентативного материала новой «проективной эстетики».

Парадигмальный сдвиг, переживаемый современной эстетикой, сориентирован в большей степени не на прошлое и даже не на настоящее, а на будущее. Основные философско–эстетические методологии, позволяющие специфицировать актуальное искусство, тесно связаны с основными парадигмами гуманитарной ментальности от Классики до Постклассики и, что особенно современно, вплоть до Протоклассики. И если классические и постклассические методологемы по-прежнему пытаются, повторяясь, опираться на прошлые прочтения в пределах *аналитики*, *систематики*, *герменевтики* и *деконструкции*, то принципиально новые протоклассические методологии, такие как *проективизм*, позволяют выйти за пределы прежних трактовок искусства.

Кардинальная смена вектора современной культуры в сторону направленности в будущее (М. Эпштейн), определяет проективную доминанту городской культуры и урбанистического искусства и, соответственно, методологии их анализа. Проективная эстетика предполагает, что следует опереться на проекты, которые создаются в реальном эстетическом опыте, непосредственно в повседневном бытии человека. В качестве одного из примеров проективной эстетики и рассматриваются проекты актуального искусства в городской среде.

Во взаимоотношениях *«урбанистического искусства»* и *«проективной эстетики»* особенно значимой становится идея и практика «потенциации», то есть раскрытия через искусство возможностей современного города для создания = возникновения полилога самых различных переплетений = ризомы урбанистической культуры.

Ю. М. Мальцева (СПбГУ)

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ И ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЕ В АКТУАЬНОМ ИСКУССТВЕ: РАЗБИТЫЙ IPHONE*

Рассматривая вопрос о соотношении художественного и технологического в искусстве, следует, конечно, удерживать в памяти античное технэ, будто бы обнимающее собой намеченное противоречие, снимающее внутреннюю напряженность поставленного вопроса. Однако, по-видимому, сущность традиционных искусств, уже демонстрирующих некоторое противоречие между технологией, или, во всяком случае, материалом, и импульсом художника, предъявляет нам взгляд на искусство как сочетание первичного, физического, рукотворного овладения материалом в сочетании с импульсом художника. Искусность в таком случае выступает главным формующим средством и критерием художественности.

Несмотря на то, что некоторые эстетические ценности в сегодняшнем мире могут показаться «устаревшими», рукотворность художественного произведения своего смысла, очевидно, не утратила, но приобрела несколько иное, в ницшеанском смысле метафорическое, выражение. В самом деле, имеющие своим обязательным условием технологическую основу экранные искусства, «фабричные» эксперименты Э. Уорхолла только отчасти не могут быть названы «рукотворными»; однако, изменение здесь мы можем зафиксировать только на том уровне, что в произведениях искусства «старого образца» художник подчиняет материал, в экранных и фабричных искусствах — подчиняет машинерию. Действительно, впервые в процессе создания художественного произведения материалом для творчества служит не физическая материальная основа в своей вещественности, но ее зеркально-оптическое отображение.

Надо сказать, что в связи с внедрением в некоторые сферы искусства машинной техники как необходимого условия существования таких видов искусства трансформируется не только сам характер деятельности художника. Магия рождения произведения искусства, прежде предъявлявшая нам процесс рождения произведения искусства как бы из небытия, теперь все больше похожа на производственно-технологическую последовательность, хоть и «по художественному поводу». Художественный образ, рожденный техническим условием, возможно, действительно утрачивает беньяминов-

*Выступление подготовлено в рамках гранта РФФИ № 17-03-00613 «Феномен вещи в информационной культуре».

скую ауру, а также необходимо мистифицирует фигуру автора: технико-технологическое и вправду «притесняет» автора, отнимая у него оставшиеся немногочисленные рукотворные формы художественной активности.

Интересен и радикально противостоящий описанному опыт отрицания машинерии и технических условий существования произведения искусства предъявляет нам и авангард, дистиллируя все возможные технико-физические атрибуты, например, театра, или, скажем, формы (в живописи, музыке), пришедший к невозможности редукции всего нескольких элементов – тела и движения.

Актуализация же техногенного компонента в искусствах рубежа XX–XXI веков изменила соотношения видимого и реального вообще как раз ввиду появившегося аспекта видимого движения. Действительно, если ранее динамически аспект мира зрительскому восприятию предложен не был, то появление фото, видео, кино, телевидения, предъявляющих нам эту динамику в реально видимой, а не умозрительной форме. Само такое смещение акцента, поставленного на движении, в центр художественной деятельности спровоцировало коренную трансформацию процесса эстетически-художественного восприятия мира. Действительно, для современной эстетической рефлексии техногенных искусств центром становится хайдеггеровское выведение на поверхность чувственных состояний в том смысле, в каком визуальные искусства, в особенности, самые актуальные художественные формы, осваивают теперь традиционно «нечувствительные» формы человеческой чувственности и самые нехудожественные (а технологические!) формы повседневности.

Сама же машина, технология, технологичность имеет возможность, да и постепенно становится не столько техническим условием существования произведения искусства или физическим его «остовом»; одновременно и впервые выявляется и возможность изъятия из контекста искусства самой *искусности* и замена ее на чувственно-динамические, откровенно нехудожественные образования, с новой четкостью и яркостью представляющие творческую активность художника в *неискусном* актуальном искусстве.

Пример подобной трансформации будет рассмотрен на примере работы **Listening** (2011 г.) Дуга Эйткена (Doug Aitken «Listening», 2011), представляющей собой IPhone с разбитым стеклом.

Л. П. Морина (СПбГУ)

ВЕЩЬ: ПРЕДМЕТНОЕ БЫТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ*

Одной из фундаментальных идей М. С. Кагана является предложенная им типология культуры на основании критерия бытования ее феноменов. Так, образуются три подсистемы культуры — материальная, духовная и художественная — каждая из которых обладает специфической предметностью. Если единицей предметного бытия материальной культуры является вещь, телесное; духовной — материальные формы, ставшие носителями идеального содержания; то единицей предметности художественной культуры становится некое целое, пластично реализованное единство формы и содержания, «воплощенный художественный образ». Именно будучи одновременно «конструктивно-материальной» и «знаково-языковой», материальная форма может стать адекватной формой выражения и реализации духовного содержания. Телесность уже присутствует на этапе замысла («конкретная грядущая телесность»), сопровождает творческую мысль и реализуется в художественном продукте. Поэтому предметное бытие художественной культуры — вещь — понимаемая как произведение искусства, есть говорящий во всей своей телесности художественный образ; и как таковой, обладающий свойствами субъектности. Специфика языка искусства состоит в том, что знаки этой системы не являются внешним средством выражения идеи, но собственной стороной ее образности, ее имманентной характеристикой.

Художественное произведение не существует в том смысле, в каком мы говорим о существовании реальных вещей. Известное высказывание М. Мерло-Понти о трудности определения местоположения визуально воспринимаемой картины, акцентирует сущностный момент бытия произведения искусства. Вещь, в данном случае картина, переходит в категорию невидимого, оставаясь тем не менее, видимой на уровне своих физических предпосылок. То, что воспринимается в художественном образе, находится по ту сторону визуальных данных, как некая таинственная идеальность, обращенная к личности, «вещающая» голосом своей целостности. М. Хайдеггер говорит, что мыслить — значит приводить свой образ действия в соответствии с

*Выступление подготовлено в рамках гранта РФФИ № 17-03-00613 «Феномен вещи в информационной культуре».

тем, что обращено к нему в данный момент в своей сущности (*inter-esse* — стоять в центре вещей и стойко держаться этого положения). Бытие уклоняется, скрывается, удаляется, но не исчезает, а пребывает перед нами.

Это понимание бытия перекликается с метафизикой сакральной вещи в системе Традиции. Вещь несет в себе одновременно и «весть», т.е. сообщение, квант знания, и «вещее», *res sacra*, сакральное. В русском языке, сохранившем архаические пласты, слово «вещь» является однокоренным для слов «ведать», «вещий», «весть» и имеет, помимо онтологического, также и сакрально-гносеологический смысл. Поэтому представляется логичным и обоснованным использование всей полноты значения концепта вещи в культурологическом и философском дискурсах при описании феноменов художественной культуры.

Л. М. Мосолова (РГПУ им. А. И. Герцена)
В. Л. Соловьева (РГПУ им. А. И. Герцена)

ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ. К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Понятие «технология» давно используется в художественных практиках и содержательно близко употреблению этого носителя в инженерных системах. Здесь оно связано с переработкой и трансформацией вещества и энергии. Именно эти технологии находятся в основании современной мощи материального производства и многообразия материальных артефактов, окружающих нас.

В этом значении характерно такое словоупотребление как: «технология приготовления и использования краски для живописных произведений» или «технология использования цветного стекла для мозаики», или же «технология подготовки глины для лепки скульптурного произведения» и тому подобное. Это *первый вид технологий* художественного творчества.

К другому типу относятся технологии, которые оперируют информацией в измененных (физических, цифровых) формах ее бытия. Это информационные технологии, которые обслуживают такие сферы человеческой деятельности, как коммуникация и управление в самом широком понимании (включая и управление в технических системах, значимость которых в жизни современного человека чрезвычайно велика). Это *второй вид технологий*.

Использование художественных произведений в современном информационном пространстве, в системе СМИ сегодня является очень популярным (реклама, шоу-акции, буклеты, репортажи, пресс-релизы и т.д.).

Вместе с тем интенсивно развивается *третий вид технологий*. Он призван воздействовать на сознание человека, опираясь при этом на особым образом организованные знания и знаково-символическую информацию. Это *гуманитарные технологии*.

Этот вид технологий широко распространен и сопряжен практически с любой человеческой деятельностью, в том числе и с художественной. В ряде случаев этот вид технологий составляет едва ли не главную основу деятельности (политика, педагогика, маркетинг).

Существенно, что в наше время в истории технологического прогресса намечается парадигмальный поворот, так как на арену выходит принципиально новый тип технологий — «конвергентная технология». Их специфика состоит в том, что они интегрируют в себе процессы и механизмы инженерно-технических, биологических, информационных, когнитивных и гуманитарных технологий (НБИКС — нано-био-информационно-когнитивно-социогуманитарные). Несмотря на то, что конвергентные технологии – это область исследования пока преимущественно естественных наук, их развитие в долгосрочной перспективе может привести к изменению жизненного мира человека.

В ситуации, когда стираются грани между технологиями, а точнее – инженерные технологии синтезируются с гуманитарными, научное познание, возможно, прежде всего, в модусе междисциплинарного подхода и в тех науках, которые по существу являют собой форму междисциплинарного дискурса (культурология, социология, педагогика, политология, культурология искусства или художественная культура).

Исследования, направленные на конвергенцию современных технологий с «конструкциями живой природы», развиваются в НИЦ «Курчатовский институт» — под руководством профессора М. В. Ковальчука. Это имеет свой просветительский сектор. В обсуждении проблем конвергентных технологий активно участвуют ученые-гуманитарии и представители учреждений искусства — генеральный директор Государственной Третьяковской галереи З. И. Трегулова, генеральный директор музеев Московского Кремля Е. Ю. Гагарина и другие деятели искусства.

По-видимому, современные «генерализирующие» науки, не отказываясь от научной культуры «наблюдения, описания, интерпретации», должны формировать сегменты *новой научно-образовательной культуры*, связанной с рационально-конструктивистской методологией познания и «технологизацией знаний».

А. А. Носков (СПбГУ)

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ ЦИФРОВОЙ ФОТОГРАФИИ

Не очень долгая история фотографического изображения, основание которой — зачин автономии технологии над техникой после введения в художественный обиход камеры-обскуры в Новое время, показывает художественную традиционность фототворчества: с одной стороны подвижную условность жанрового деления, а с другой — неизменность формальных этапов фотопроцесса в виде неизбывной троицы фотосъемки, отбора и редактуры. Потому-то настоящее фотографии, которая стала теперь цифрой, лишь подстегивает очевидные художественные — а потому иллюзорные — свойства фотоизображения. Фотофиксация еще с середины XX в. начинает утрачивать свою протокольную свидетельскую легитимность. И прежде всего благодаря перенятым традиционным художественным приемам композиции, цвето- и материаловедения, технике преодоления эмпирических рамок восприятия человеческого глаза, а также широкой практике ретуши, корректировки и коллажа. Провал документальной подлинности позволяет говорить об иллюзорном значении, обманчивом присутствии объекта в иконическом знаке (Ч. С. Пирс) фотографии. Последнее явление иронической антитетичностью, оптическими парадоксами отсылает к особенностям эстетического опыта, как «чувственного опыта формы многообразного» (А. Е. Радеев) в его предельной заостренности. Помимо прочего автономия и тотальный диктат техники над технологией в цифровой фотографии позволяет говорить о тенденциях сращивания техники и человека прежде всего в виртуальной и аутистичной по своей природе социальности. То есть можно констатировать, что техника задает жесткие рамки для эстетического опыта в новой цифровой социальности, в межличностном цифровом пространстве и внутреннем мироустройстве современного человека.

Н. О. Ноговицын (СПбГУ)

ОБРАЗ ВИРТУАЛЬНОГО В ИСКУССТВЕ

Развитие информационных технологий привело к тому, что все более и более важной частью жизни современного человека становится виртуальный мир. Сам феномен виртуальности влияет на современную культуру и не только потому, что сама виртуальность все чаще появляется в нашей жизни, но и потому, что концепт виртуальности заставляет взглянуть с неожиданной стороны на многие классические феномены. Так, некоторые теоретики культуры и искусства полагают, что активное внедрение новейших

цифровых технологий, являющейся катализатором бурного роста виртуальной реальности, маркируют переход постмодернистской этапа истории к следующему, называемому в разных источниках «постпостмодернизмом» (Н. Б. Маньковская) или «трансмодернизмом» (В. А. Кутырев).

Одним из важных условий виртуальности является то, что в этом мире властные инстанции вынуждены делегировать часть своего авторитета, власти и активности рядовым пользователям. Другой важной тенденцией виртуальности оказывается создание многочисленных цифровых копий экспонатов, что приводит к «мутации» и произведения искусства, и эстетического пространства. В качестве примера можно привести концепцию развития интернета, которая с легкой руки Тима О'Рейли, была названа Web 2.0. По сути дела, это стратегия развития виртуального мира, в которой наполнение контентом (содержанием) совершают сами пользователи (потребители). Вэтих условиях критерием оценки тоже является мнение потребителей. Web 2.0 только самый популярный пример, в качестве другого примера можно было бы привести домашнюю библиотеку или просто естественную память. Это ситуация, когда сохранению, а впоследствии и распространению, показу и анализу подлежит то, что сам потребитель счел достойным сохранения. При этом, условия возникновения виртуальности, как и ее образ, может, очевидно быть развернут в разных горизонтах и разными способами. Общим местом здесь будет то, что вещь (или образ) будут помещены в целое произведения со статусом чего-то, отличного от реальности. Это может быть воображение персонажа, которое, будучи сохраненным в качестве медиаобраза, становится объективным, но не слишком реальным. Также это могут быть разнообразны психоделические жанры и виды искусства. Но могут быть и непосредственно виртуальные образы, созданные автором как демонстрация возможностей виртуального мира.

В данном докладе мы сделаем попытку создать классификацию возможных способов создания виртуальных образов в произведении искусства и приведем несколько примеров подобных произведений.

Н. Х. Орлова (СПбГУ)

ГОРЯЧИЙ ЭСТОНСКИЙ «ИДИОТ»: К ВОПРОСУ О КИНОЭСТЕТИКЕ АДАПТАЦИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДОСТОЕВСКОГО

Актуальность темы определяется исследованиями экспериментами экранизаций литературной классики в контексте новой визуальной антропологии и складывающегося нового типа «читателя с экрана».

Современная культура словесна и включает многие вещи, предметы, которые закодированы в «целые костры полыхающих слов». Литературный текст явлен читателю в смыслопорядке, который как бы канонизирован культурой грамматически, стилистически, лексикографически, эстетически и т.д.

В киноязыке присутствуют две тенденции. Одна, основываясь на повторяемости, узнаваемости элементов, бытовом или художественном опыте зрителей, задает некоторую систему ожиданий, другая, нарушая в определенных пунктах (но не разрушая!) систему ожиданий, выделяет в тексте семантические узлы [Ю. Лотман. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973]. В случае переложения «костров полыхающих слов» литературного текста на язык кино, возникает, говоря словами Лотмана «сложная семиотическая ситуация». Для Лотмана вопрос о том, «Имеет ли кино свой язык», сводится к иному: «Является ли кино коммуникативной системой?»

У кино есть свои каноны, своя лексика. Визуальные слепки людей, предметов, слов становятся их «знаками», выполняют «функцию лексических единиц». Кинематограф говорит и жаждет быть понятым, и есть проблема «букваря киноязыка» [Ю. Лотман, Ю. Цивьян. Диалог с экраном. Таллинн, 1994].

Отношения между кино и литературой зависели не только от уровня киноязыка, но и от способности массовой публики «прочесть» передаваемые с его помощью культурные смыслы [Хренов Н. Экранные искусства и литература: немое кино. М. 1991].

«В кино события показываются ускоренно, оно пользуется намеками, недоговаривает; у него свой сокращенный язык, который мы с удовольствием воспринимаем. Это язык нашей эпохи, язык людей, которые торопятся» [П. Лепроон. Современные французские кинорежиссеры. М., 1960].

Режиссер может устанавливать контакт со своим зрителем, может рассчитывать на культурное единство с публикой, взаимное знание культурных кодов, которое позволяет использовать язык метафор, символов, аллюзий [А. Вайда. Кино и все остальное М., 2005].

Как известно Жан Фейдер был убежден, что на языке кино можно выразить любую мысль, что вполне допускает намерение С. М. Эйзенштейна перенести на экран «Капитал» Маркса. Реализация таких эстетических убеждений запрашивала выработки «точной методики визуальной транспозиции». Фейдер был уверен, что лишь дефицит в этих методиках загоняет кинематограф в ловушку влияний, зависимостей, в том числе и от литературы.

Марсель Паньоль использует термин «кинематургия». Режиссер выступает как своеобразный рассказчик, который не торопится. Здесь кажущаяся легкость, когда достаточно лишь следовать за художником слова, воссоздавая на экране мир уже проверенного временем, насыщенного безусловной ценностью произведения, «открытие уже открытого».

Воссоздание на экране «главных жестов» литературного произведения, каждый кадр должен ставить перед зрителем «жест человека или вещи», «сделать зримым сцепление движений, которое ставит перед нами последовательность фраз писателя» [В. Кожинов. Книга спорит с фильмом. М. 1973]. Под жестом понимается всякая «реализуемая на экране устремленность». Кожинов считал, что ни одна из известных ему экранизаций Достоевского не соответствовала той максиме, которая отражает гениальность писателя. Герои произведений Достоевского в их кинематографической полифонии и многомерности позволят нам ставить вопрос о возможном признании художественной ценности адаптаций в результате «перекодирования семиотики литературного текста».

На примере одной из экранизаций романа «Идиот» попробуем внести свой вклад в разрешение этого вопроса. Заметим, что сложившиеся традиции (об этом подр. см. N.Orlova. The Collective «Idiot»: on Screen Adaptations of Fyodor Dostoyevsky's Novel / Парадигма: философско-культурологический альманах. 2016. № 23 (23). С. 49–58.) эксперимента с пластичным драматургическим материалом романа задали и диапазон режиссёрских «вольностей» в XXI веке: от гротескного фарса российского режиссера Романа Качанова «Даун Хаус» (2001) до утончённой «цепи метафор» эстонского режиссёра Райнера Сарнета («Idioot», 2011).

«Горячего эстонского» князя Мышкина с его «особенным и очень человеческим лицом», реализованного в характерной манере сочетания «психологического реализма с визуальным символизмом» [Н. Караев. Горячий эстонский «Идиот» // Независимый русский еженедельник. 2011. № 42 (273). 21–27 октября], можно полагать знаковым событием в истории интерпретаций романа. Вне всякого сомнения, при всей «каменной скульптурной монументальности» произведений Достоевского, «они текучи и изменчивы, они мягки и податливы, как воск. Словно гений нашёл ту точку, в которой сходятся все жанры, становясь равноправными» [Е. Саульская. Каменная скульптура из мягкого воска // Пятница–Воскресенье. 2011. № 201 (1497). 14–16 октября, с. 9].

Д. А. Поликарпова (СПбГУ)

«ЧТО ТАКОЕ КИНО?»: ПРОБЛЕМА МЕДИАЭССЕНЦИАЛИЗМА В ТЕОРИИ НОЭЛЯ КЭРРОЛЛА*

С начала 1990-х годов одной из ключевых фигур американской философии искусства становится Ноэль Кэрролл, предложивший альтернативные решения для многих ее проблем и, в частности, обозначивший новый подход к теории кино, начинающийся с комментария по базовому для англо-американского подхода вопросу: «Что такое кино?».

Линии, по которым следует Кэрролл в прояснении ключевых понятий, связывают его сразу с двумя полемическими подходами — (анти)эссенциализмом, активно обсуждаемым англо-американскими эстетиками со второй половины 1950-х годов, и медиаэссенциализмом, который, для Кэрролла, определяет основные направления ранней теории кино. Вопрос об антиэссенциализме был поставлен в резонансных статьях Вейца и Кенника, где высказывалось сомнение в необходимости поиска ответа на вопрос «Что такое искусство?». С другой стороны, Кэрролл предлагает обзор текстов ранних кинотеоретиков (Арнхейма, Базена, Перкинса), где с противоположных точек зрения обосновывалось наличие или отсутствие у кино медиальной специфики. Разработка этой проблемы, во-первых, конституировала необходимость изучения кино как особого объекта, во-вторых, устанавливала принцип, по которому кино могло быть выделено среди других видов искусства, и, в-третьих, разрабатывала критерии оценивания отдельных фильмов, исходя из их соответствия «природе» медиа.

Альтернативная позиция Кэрролла базируется на предложении отказаться от сведения теории кино кэссенциалистским поискам. По мнению Кэрролла, вместо разговора о сущности кино, теории следует заниматься его составляющими (монтажом, стилем, зрительским восприятием, нарративом), избегая поспешных генерализаций и оставляя возможность давать на каждый вопрос не зависимые друг от друга ответы.Тем не менее, отход от вопроса о сущности «кино», представляется скорее терминологическим, чем эпистемологическим. Кэрролл предлагает более гибкое понятие «движущихся образов» («movingimages»), включающее в себя не только кино, но ипродукты телевидения и компьютерной графики. Вместе с тем, подход Кэрролла по-прежнему можно с затруднением назвать антиэссенциалистским, так как разговор о движущихся образах начинается с выделения их

*Доклад подготовлен при поддержке РФФИ в рамках проекта № 17-03-00495 «Стратегии философского анализа кинематографического опыта».

сущностных черт. Вместе с тем, характер их выделения в этом случае не идентичен ранней кинотеории, приобретая у Кэрролла отчетливый функциональный оттенок.

Анализируя подход Кэрролла, нам предстоит, с одной стороны, разобраться с тем, какое место он занимает внутри англо-американской философии искусства, вновь обратившись к рефлексиям на тему (анти)эссенциализма, и, с другой стороны, задаться вопросом о том, насколько новаторской, продуктивной и последовательной является предложенная альтернатива для теории кино в ее конкретной реализации.

Г. А. Праздников (РГИСИ)

ИСКУССТВО: МНОГООБРАЗИЕ И ЕДИНСТВО

Изменение и развитие — нормальный процесс, свойство всего сущего. Господствовавшая с Античности «парменидовская аксиома», согласно которой меняются только явления, а в их основе лежит неизменная идентичность, существенным образом подвергнута сомнению в науке XX века. Ныне мы принимаем как данность постоянную изменчивость жизни, не только текучесть ее форм, но и «скольжение смыслов» (У. Эко).

Вместе с тем теоретически несостоятельно абсолютизировать изменчивость. Меняется «что-то», о развитии чего мы и говорим, однако есть константы, позволяющие узнавать эту «чтойность». А. Шёнберг, один из наиболее радикальных преобразователей музыки (именно *музыки*, а не «музыки XX века») в одном из писем настойчиво напоминает, что, делая акцент на его «двенадцатитоновых композициях», не следует забывать, что они не только «двенадцатитоновые», но — «композиции».

В эстетических представлениях давно не только преодолен «европоцентризм» и «реализмоцентризм», но в удивительном разнообразии художественных феноменов со всё большей очевидностью предстала некая устойчивая тенденция: есть *различия во внешне сходных явлениях и смысловое единство в различном*. Мы слышим живой человеческий голос в искусстве Средневековья (хотя многое в его эстетическом своеобразии, возможно, никогда не будет понято нами до конца). И в художественных явлениях недавнего прошлого, привычно связанных в нашем сознании с декоративностью формы (Матисс), с конструктивной изобретательностью (Пикассо) или разрушением эстетического канона (Кандинский), мы переживаем ныне утверждение красоты и света, трагическое постижение судьбы человека и человечества, живую боль и радость художника.

Искусство безгранично, но не беспредельно. Слова эти принадлежат одному синонимическому ряду, но полной синонимии не бывает. Пограничная полоса не только разделяет, но и соединяет территории, она может быть диффузной; предел же — это крайняя черта, грань, за которой явление утрачивает свою самотождественность, перестает быть не только тем, чем было раньше, но и самим собой.

Новая идентичность обретается не только посредством отрицания прежних представлений, но в глубинной соотнесенности старых истин с актуальными запросами. В контексте традиции, выявляющей смысловую общность разнородных явлений, можно обсуждать не «-измы», а определяющие тенденции мирового художественного процесса в его движении из прошлого в будущее. Моцарт, Шостакович, Шнитке и Битлы, ДуФу, Пушкин, Верлен и Хлебников, Микельанджело, Пикассо, Кандинский и Клее в сущности занимались одним делом. «Арт-субъекты» «артеры», «артиколи», «культурные операторы» и иные представители «искусства без качества» связаны с *другим* явлением, которое по отношению к искусству (без пафосной заглавной буквы) скорее его омоним.

Демаркационная линия, отделяющая искусство от того, что лежит за его пределами, не в привычных оппозициях: элитное — массовое, простое — сложное, традиционное — авангардное, уникальное — тиражированное, но в понимании его сущностного жизненного назначения.

Убедительным примером понимания сущности искусства как понимания его необходимости в структуре человеческой жизни, является последняя книга М. С. Кагана «Метаморфозы бытия и небытия». Искусство трактуется как универсальный инструмент «очеловечивания человека», расширяющий опыт нашего реального существования до общечеловеческого масштаба — независимо от исторически меняющихся средств и возможностей художественного воздействия, от толкования этой деятельности разными теоретиками, критиками, самими художниками.

В. В. Прозерский (СПбГУ)

СИСТЕМАТИЗАЦИЯ ИСКУССТВ В НЕКЛАССИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКЕ

Чтобы уяснить принципысовременной систематизации искусств, надо обратиться к моменту появления этой проблемы в эстетике. Отправной точкой может служить трактат Г. Лессинга «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии» (1766 год). В нем высказана мысль о том, что, так как сред-

ства выражения в искусстве должны быть адекватны способам выражения, то из этого следует, что живопись и скульптура, пользующиеся «знаками выражения, располагаемыми друг подле друга» должны изображать предметы, находящиеся в пространстве, в то время как поэзия, использующая знаки выражения, следующие друг за другом во времени, «должна обозначать только такие предметы,…которые в действительности представляются нам во временной последовательности».

Что касается изобразительных искусств, которым дано, по Лессингу, изобразить только один момент в движении времени, то с помощью воображения зрителя его можно расширить — представить себе, что было до и будет после изображенного момента. Следовательно, время присутствует в психологии зрителя, но не в самом произведении. С этого момента установилось существующее поныне разделение искусств на пространственные (живопись, скульптура, архитектура), представленные взору зрителя как двухмерные или трехмерные предметы, и временные (процессы) — поэзия и музыка.

В конце XX века известный философ, логик и аналитик языка, Нельсон Гудмен. исследуя язык эстетики, предложил новый вариант систематизации основных видов искусств. Разделив виды искусства на две группы, одной из них он дал название «аллографических» искусств, а другой — «аутографических». По Гудмену, искусства первого типа — аллографические — имеют текст (нотацию) и его исполнение, следовательно, они являются исполнительскими (перформативными) искусствам. К ним относятся — музыка, литература, танец, театр. Искусства второго типа (аутографические) — живопись, графика, скульптура — не имеют текста и его исполнения. В этих искусствах каждое произведение — не класс исполнений текста, а единственный уникальный экземпляр, облеченный в пространственную форму.

Нетрудно заметить, что систематизация искусств Гудмена представляет собой современную модификацию традиционного разделения искусств, начало которому положил «Лаокоон» Лессинга. Возникает вопрос: действительно ли художественный мир делится без остатка на две группы искусств — имеющих текст и его исполнение, и лишенных этих атрибутов, существующих в виде пространственных артефактов? Решить эту проблему, то есть доказать, что в аутографических искусствах также имеется текст и его артистическое исполнение, можно в том случае, если отказаться от ошибочного отождествления текста с самим произведением.

Е. Д. Пруцких (УрФУ им. Б. Н. Ельцина)

«ПРОВОКАТИВНЫЙ» ЯЗЫК ИСКУССТВА ПОСТМОДЕРНИЗМА

В XX–XXI в. искусство осваивает новые пространства, нехарактерные для классической эстетики. Для того, чтобы понять и описать такое искусство, требуются новые способы, новый словарь, *новый язык*. В дискурсе «нового» искусства появляется понятие провокации или «артпровокации». В современном искусстве провокация проглядывается наиболее отчетливо, становится основным художественным приёмом (особенно в искусстве перформанса). Многие исследователи считают, что провокативность и эпатаж современного искусства полностью выводят его из эстетической сферы и из сферы самого искусства. Однако язык современного искусства (*язык артпровокации*) — это действенный способ воздействия на зрителя, который позволяет искусству существовать на совершенно новом уровне.

Искусство в постмодернизме обращено к зрителю, на которого накладывается большая интеллектуальная нагрузка — художник обращается к публике с предложением разгадать ребус и поиграть в интеллектуальную игру. С. А. Исаев пишет: «В многозначном смысловом пространстве постмодернизма зритель получает право на риск, выбирая свою версию из числа возможных интерпретаций. Итог он рассматривает уже как свою собственную находку, как результат собственного свободного выбора».

Язык постмодернизма сумел разрушить главный принцип предшествующего ему искусства — принцип художественной условности. Теперь та дистанция, которая существовала между искусством и реальной, обыденной жизнью, стерлась. Все слилось воедино и создало потенциальную почву для человеческого выбора. Постмодернизм отвергает теорию «метаязыка», «метатекста» и рассматривает весь мир как один огромный текст с бесконечным количеством рассказов, которые не имеют никакой детерминированной упорядоченности. У С. А. Исаева: «Мы удивлены, растеряны, смущены, мы сопротивляемся или даже отворачиваемся в негодовании, мы требуем комментариев и разъяснений. Большая часть публики отвергает этот тип и даже критики ей смущены». Провоцирующая сила нового языка искусства обладает активирующей функцией. Юнг подчеркивает, что «искусство-наоборот» (провокативное искусство) разрушает человеческие понятия о красоте и смысле, оскорбляет чувства публики, заставляет отказываться от своих ожиданий, однако такой язык крайне продуктивен, ведь нередко, чтобы вызвать в зрителях эмоции, следует сначала их атрофиро-

вать через абсурд и провокацию. Провокативный язык искусства позволяет художнику не относиться к зрителю, как к субъекту. Художник, провоцируя зрителя, превращает его в объект своего творчества. Реакция публики на провокацию становится отдельным эстетическим объектом. Главным становится действенность искусства — оно призвано поразить, растормошить, взбудоражить, вызвать активную реакцию у человека со стороны.

А. Е. Радеев (СПбГУ)

О НЕВОЗМОЖНОСТИ ВЫЙТИ ИЗ ОДНОЙ И ТОЙ ЖЕ РЕКИ: ТИПЫ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ОПЫТА*

В современных рефлексиях об искусстве можно заметить одну странную особенность: настойчивое обращение к понятию опыта. Даже если не брать в расчёт работы о эстетическом опыте и опыте искусства, за последние 30 лет число исследований, посвященных «музыкальному опыту», «кинематографическому опыту», «театральному опыту» и т.п. возросло настолько, что случайностью это назвать никак нельзя, а ссылка на моду на понятие, которая действительно периодически охватывает гуманитарные исследования, выглядит явно недостаточной. Причин для такого пристального внимания к понятию опыта может быть несколько, и среди них следует назвать стремление найти основания для возвращения к Большим теориям, поскольку проблематика опыта является наиболее подходящей для этого.

Поле современных концепций кинематографического опыта крайне разнообразно, но в нем четко выделяются две доминирующих тенденции. Во-первых, это исследования, посвященные аудиовизуальному и нарративному измерениям этого опыта, т.е. особому опыту видения и/или слышания, производимого самой киноформой (К. Метц, С. Жижек и др.). Со временем стало очевидно, что для объяснения того, какой тип чувственности представляет собою кинематографический опыт, названных измерений недостаточно (прежде всего, подвергается критике нарративность и визуальность), и поэтому, во-вторых, возникает тенденция, рассматривающая ольфакторные, гаптические и мультисенсорные аспекты кинематографического опыта (В. Собчак, Л. Маркс, С. Фриленд и др.).

*Доклад подготовлен при поддержке РФФИ в рамках проекта № 17-03-00495 «Стратегии философского анализа кинематографического опыта».

Однако погоня за чувственным в понимании кинематографического опыта упускает из виду, что речь идет именно об опыте, т.е. особом состоянии испытывания. В этой связи возможно предложить альтернативу описанным выше тенденциям, если рассмотреть, каковы особенности этого испытывания в кинематографическом опыте. Для этого, следует, во-первых, отличать опыт от реакции на него, и, во-вторых, рассматривать опыт как определенный процесс, подразумевающий переход от одного его момента к другому. Представление о процессуальности кинематографического опыта является альтернативной пониманию этого опыта как совокупности дискретных моментов, однако саму процессуальность (длительность) едва ли возможно рассматривать как абсолют. Скорее, процессуальность кинематографического опыта следует охарактеризовать как совокупность ряда моментов ускользания, не образующих единое целое.

Это позволяет выделить такой аспект кинематографического опыта, как перебивка. Понятие перебивки (cutaway) активно используется в монтажной практике, однако возможно его рассмотреть как одну из существенных черт кинематографического опыта в целом. Иначе говоря, перебивка опыта, ускользание от испытанного и конституирует само испытывание.

А. Б. Ройфе (Москва)

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО В ТРУДАХ М. С. КАГАНА

Для эстетика и культуролога М. С. Кагана тема искусства, «самосознания культуры», была сквозной в его научном творчестве. Поднимая вопросы истории искусства, его морфологии, особенностей развития в различных регионах, реализации в искусстве отдельных значимых тем, ученый отличался масштабностью и системностью исследований, точностью оценок, широтой иллюстративного материала.

Среди актуальных для него проблем при анализе художественной сферы было и современное ему искусство. Времена менялись, поэтому и взгляды М.С. Кагана на искусство минувшего, которое он несколько раньше воспринимал как современник, тоже претерпевали изменения, зачастую значительные. Динамика оценок актуального искусства в их историческом становлении и является предметом данных тезисов.

В СССР в научном мире опора на идеи марксизма-ленинизма была институционально закреплена и необходима, считал себя марксистом и М. С. Каган. И даже в эпоху кризиса коммунистической идеологии не отрекался от своей позиции. В годы расцвета советского государства ученый положительно оценивал современную ему социалистическую культуру и

искусство и в прогностическом плане пролонгировал актуальные на тот момент художественные тенденции в коммунистическое будущее.

Однако, как показала история, советское государство оказалось недолговечным… Социальный кризис 1980-х годов сказался и на содержании художественного творчества, и на его научных оценках. Уже на этом этапе в трудах М. С. Кагана прослеживается критика отечественного искусства предыдущего исторического периода. А что касается современного, ученый подчеркивает его достоинства по сравнению буржуазной массовой культурой, проводя последовательную критику последней, а также обращает внимание на содержательные трансформации современного искусства, порожденные «гласностью» той эпохи…

Наконец, история Новой России открывает иные перспективы для развития искусства и науки. В этот период М. С. Каган отходит от ограничительных марксистских схем и дополняет сложившийся к тому времени в его трудах системный подход синергетическим компонентом. Подчеркивая сложность и противоречивость персоналистского типа культуры, воплощающего в себе доминантный вектор цивилизационного развития, он видит эту противоречивость и в художественной сфере. Однако в последних работах он был более осторожен в прогностических высказываниях, чем в пору расцвета СССР…

Таким образом, ученый на протяжении всей своей научной деятельности сохранял интерес к современной ему культурной и художественной жизни, оценивая ее не только саму по себе, но и в контексте культурной предыстории, а иногда и с учетом ее перспектив. А те изменения во взглядах, которые характеризовали само научное творчество М. С. Кагана и были связаны как с развитием научного потенциала ученого, так и с социокультурными контекстуальными изменениями, помогают современному исследователю в осмыслении сложных и неоднозначных художественных процессов последних десятилетий.

Т. Н. Смирнова (УрФУ им. Б. Н. Ельцина, Екатеринбург)

МУЗЫКА КАК ОСНОВА АБСТРАКТНОГО ИСКУССТВА В ТВОРЧЕСТВЕ В. В. КАНДИНСКОГО

В. Кандинский был не только выдающимся практиком, но и теоретиком абстрактного искусства. В теоретических работах В. Кандинского прослеживается мысль, что абстракционизм, который являет собой вершину творческого пути человека, должен был появиться с неизбежностью.

Абстракционизм поднял вопрос о синтезе искусств, о их связи, о переносе элементов одного вида искусства на другой. Например, синтез живописи и музыки. Музыка, в отличие от живописи, обладает протяжённостью во времени, движением. Музыка, выражающая себя через звук и динамику, помогает слушателю понять абстрактность, так как её основа не предметная, не описательная, а абстрактная, числовая, чего нет в предметной живописи. Для Кандинского в музыке важным элементом была эмоциональность, поскольку музыка является непосредственной живой формой ино-бытия человеческой духовности. То есть, для Кандинского, музыка наиболее совершенное искусство. Связь музыки и живописи Кандинский излагает в теоретической работе «О сценической композиции», в пьесе «Желтый звук», и в стихотворениях в прозе, содержащих графику «Звуки».

Подтолкнуло Кандинского к идее синтеза искусств, творчество Р.Вагнера. Вагнеру удалось соединить музыку, визуальное искусство и театр в рамках драматических опер. Тем самым Вагнер заложил основу синтеза искусств, использовал новые для того времени способы постановки и создания музыкальной драмы. Использование Вагнером смешения различных приёмов и способов художественного мышления вдохновило Кандинского на мысли о Монументальном искусстве, в котором будут соединяться все виды искусства, последовательно сменяющие друг друга.

Как известно, Кандинский был крайне впечатлён концертом атональной музыки создателя додекафонии Арнольда Шёнберга. Шёнберг представил атональную музыку, однако зрители не приняли её. Но Кандинского, который присутствовал в зале, эта музыка сильно впечатлила и, впоследствии, он написал картину «Впечатление III (Концерт)». Он считал, что музыка Шёнберга — это именно то, что сам художник хотел выразить абстрактной живописью.

Атональная музыка и абстрактная живопись во многом похожи: беспредметная живопись перекликается с диссонирующими без-тональными звуками атональной музыки. Создав атональную музыку, Шёнберг совершил революцию в музыке, а Кандинский, при помощи абстрактной живописи совершил переворот в живописи. Также как и Кандинский, Шёнберг пытался соединить с музыкой другие виды искусства.

Вдохновляясь музыкой начала XX века, в которой воплотился «дух времени», В.Кандинский создает свою уникальную синтетическую форму творчества, которая соединяет абстрактную живопись с диссонансными звучаниями атональной музыки, словом, пространством и пластикой. Выделяя общие элементы абстрактной живописи и музыки, Кандинский при-

ходит к выводу, что отказавшись от фигуративности, можно в живописи по уровню абстракции приблизиться к музыке, наиболее смыслонасыщенной из всех искусств.

Б. Г. Соколов (СПбГУ)

ДИЗАЙН АВТОМОБИЛЯ: СИМВОЛИЧЕСКАЯ КОНСТРУКЦИЯ*

Современный автомобиль — не только конденсация новейших достижений технической мысли и полигон испытания и внедрения для всевозможных компьютерных новаций. Прежде всего — это символическое пространство. Вообще автомобиль в европейской культуре стоит на одном из первых символических мест, поскольку сам автомобиль является символом основного конститутива новоевропейской культурной традиции, а именно новоевропейского субъекта: так же как субъект он замкнут, самодостаточен и формирует особый «автономный» жизненный мир его потребителя.

Особое место в этом жизненном пространстве современного человека занимает способ выстраивания вещного пространства, а именно современный промышленный дизайн. В этом отношении автомобиль с одной стороны «повторяет» общий тренд в развитии, чередовании и возникновении новых дизайнерских стилей и подходов. Достаточно упомянуть, что уже в 1926 году промышленная группа General Motors создала специальное подразделение, занимавшееся художественным конструированием выпускаемых тогда автомобилей. С тех пор дизайнерская работа в этой сфере одна из самых востребованных профессий, ибо как раз облик автомобиля и его агрегатов — это то, что прежде всего оценивает покупатель, на что он обращает свое внимание при покупке и выборе автомобиля. С другой стороны, дизайн автомобиля, как продукта современности предельно символически инфицирован, ибо мир вещи — это символический мир. Как то, что произведено рукой человека, любая вещь — это свое иное, в котором запечатлевается символический пласт нашего сознания и нашей культуры. В этом отношении современный автомобиль, как произведенная вещь, предельно инфицирован символизмом, причем возможно даже в большей степени, чем любой другой предмет.

---

*Выступление подготовлено в рамках гранта РФФИ № 17-03-00613 «Феномен вещи в информационной культуре».

В автомобиле мы можем довольно просто разглядеть те основные символические конститутивы, которые формуют жизненный мир современности, мир современной культуры. Мы остановимся лишь на нескольких конститутивах, которые зримо проступают в самом облике и дизайне современного автомобиля, причудливо хранящем как те императивы, которые действовали более ста лет назад, так и вполне современные модели выстраивания современной реальности.

1. Временная преференция Будущего. Этот императив, являющейся манифестации т.н. проективности европейской культуры и сознания, можно довольно просто проследить на тех лозунгах, которые внятно прописаны на одном из регулярных автосалонах, в которых происходит не только апробация-показ новых разработок в сфере дизайна автомобильной промышленности, но и фиксация и императивное проговаривание основных требований, которым должен (а, значит, будет) соответствовать современный автомобиль.

— «Наслаждаясь жизнью на колёсах — вдохновляя будущее человека и автомобиля» (1987 г.)

— «Взгляд в будущее. Изменение транспортных средств для планеты Земля» (1999 г.)

— «Откройте дверь! Светлое будущее автомобилей» (2001 г.)

— «Управление автомобилем завтра!» (2005 г.)

— «Конкурируйте! И формируйте новое будущее» (2013 г.) (выделено мной — Б. С)

И дизайн, и технические параметры современного автомобиля — и это относится не только «анонсовой» ситуации автосалона — ориентируются на завтрашний день. Конечно, речь идет о том проекте, который подготавливается и конституируется из настоящего. Но сама ценность настоящего определяется тем, насколько оно способно предугадать это самое будущее. Т.е. настоящее налично лишь настолько, насколько оно форматируется этим самым будущим.

2. Императив «Кролика Роджерса».

«Кролик Роджерс» персонаж из фильма «Кто подставил Кролика Роджерса» берется в данном смысле как отражение ситуации обратного движения из нового виртуального пространства в нашу повседневную реальность, когда императивы виртуала оказываются тем, с чем согласуется наш «архаичный» жизненный мир. Уже больше десятилетия современный мир живет в ситуации, когда не виртуал копирует и «обслуживает» реальный мир, но императивы и способы выстраивания компьютерной вселенной оказываются эйдосами и образцами для форматирования нашей повседнев-

ности. В данном случае речь пойдет о своеобразной «мультяшности», которая оказывается тем императивом для выстраивания реальности, которая, будучи генетически связана с миром Интернета его «правилами игры» и моделями дизайна, служит моделью для дизайна автомобиля. Как примеры подобной нарочитой «мультяшности», когда предлагаемый продукт напоминает детскую игрушку мы можем привести (их, конечно, в десятки раз больше, особенно когда речь идет о т.н. концептах, не всегда результирующихся в промышленную сборку, но опробирующих новые тренды и подходы) концепт кар Ford 021C созданный дизайнером Марком Ньюсоном, Marc Newson, а также уже серийный, позиционируемый как самый дешевый современный автомобиль, выпущенный в Индии, а именно Tata Nano, дизайн которого разработан итальянской компанией «I.DE.A Institute».

Е. Н. Суворкина (Ряз. ГУ им. С. А. Есенина, г. Рязань)

КОНСТРУИРОВАНИЕ ФАНТАЗИЙНЫХ ЭРЗАЦ-МИРОВ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА СУБКУЛЬТУРЫ ДЕТСТВА

Практика создания детского вымышленного мира представляет собой творческое, во многих случаях художественное преобразование ребенком приобретенного опыта, полученного в условиях бытования в реальности. При этом фантазийный мир конструируется как перевернутый аналог реального мира. В определенной степени этот процесс можно сравнить с созданием смехового мира средневековья (Д. С. Лихачев, М. М. Бахтин), в котором представлена реальность, вывернутая наизнанку, где устрашающее высмеивается, очищается и перестает быть пугающим.

Вымышленный мир выступает как заместитель существующего мира. В данном случае заменитель, который может иметь две крайние формы — субститут (полный заменитель) и эрзац (неполный заменитель), находит реализацию исключительно в последнем варианте, который целесообразно обозначить понятием *«фантазийный эрзац-мир»*. Указанную дефиницию можно интерпретировать как иррациональность, создаваемую продуктивным воображением ребенка, в которой он осуществляет конструирование выдуманных предметов, объектов, субъектов, явлений и пр. с соответствующим атрибутивным наполнением, идентичным определенному образцу модели реального мира.

Как можно видеть, ребенок выступает в роли архитектора, проектируя и конструируя вымышленный мир. Данный процесс можно рассматривать как художественную практику, которая имеет два вида: индивидуальная

форма фантазийного эрзац-мира создается отдельным ребенком, тогда как коллективная форма — группой детей, «артелью архитекторов».

Процесс конструирования начинается с определения пространственно-временной системы координат, в плоскостях которой фиксируются первые точки. Их соединение — это построение «каркаса» нового мира, который может принимать форму отдельной административной единицы (государство, город и т.п.) или их совокупности, в связи с чем концепция обозначения вымышленного мира метафорой «страна» (С. М. Лойтер, Ж. Пиаже) требует уточнения.

Несколько слов следует сказать отдельно о точках — опорных пунктах конструкта. Известно, что первым художественным опытом ребенка является именно точка, как некий способ фиксирования своего присутствия в этом мире. Далее появляются хаотичные линии, которые по мере взросления ребенка уже не выходят за границы листа, а более того, сами служат границами верха и низа, родного и чужого и т.п.

В определенной степени эту плоскостную модель конструирования ребенок повторяет в более старшем возрасте, но использует уже трехмерное пространство. Создавая фантазийный эрзац-мир, ребенок выступает не только как архитектор, но и как художник, поэт, писатель, историк и т.п. Он может разрабатывать историю вымышленного мира с комплексом «артефактов», культурную составляющую (писать миниатюрные «книги», рисовать «картины» и пр.). Выражением художественной практики в данном случае является и конструирование ономастического пространства вымышленного мира, которое включает имена собственные различных объектов, субъектов (мифонимы). Таким образом, конструирование фантазийного эрзац-мира, как отдельным ребенком, так и группой детей, является одной из форм выражения художественной практики обыденного уровня субкультуры детства.

Н. Н. Суворов (СПбГИК)

ВООБРАЖАЕМОЕ КАК ВЕКТОР СМЫСЛОВ

Утверждение события в воображаемом предстаёт как серия возможных миров, имеющих право на независимое представление. Вариативность восприятия расширяет диапазон свободного фантазирования. Серийность, повторяемость, копирование заложены в планетарной модели субъекта как архетипические черты, всплывающие из глубин подсознательного и переходящие на более ясные орбиты осознания. Нарративные интриги, истории

по краям, швы и маргиналии пронизывают произведения искусства, создавая силовые поля смыслов. Освоение художественной информации идёт по спирали, охватывающей всё новые горизонты произведения, раскрывая его глубины. Воображаемые события закрепляются в сериях интерпретаций, активизируя центробежное вращение силовых полей, порождая реальные события, идущие от центра художественности. Известно влияние произведений искусств на поступки и судьбы. Воображаемые миры формируют реальные события жизни. Событие — «вдруг» — между прошлым и будущим. Очевидно, такое резкое вторжение может вызвать шок, как неожиданная и яркая встреча, сокращающая постепенность знакомства. Она закрепляется как последовательное центростремительное прохождение в сокровенный мир. Из такой встречи вырастает воображаемое событие, побуждающее к перестановке акцентов и, возможно, к радикальному пересмотру позиций. Результатом является инсайт, взрыв в пространстве субъективного, ответ на вторжение инородного «тела». Интеллектуальное прозрение движется к новым горизонтам ментального видения, к очередному «открытию истины». Интуитивное озарение происходит вследствие дополнительной информации, как переход в новое качество, неожиданное для субъективного сознания. Такого рода инсайт сопровождается эмоциональным страхом/восторгом — встречей с неизвестным, приносящим разочарование или наслаждение. Переоценка ценностей, пересмотр позиций, переосмысление концептов становятся результатом пересечения с реальным или воображаемым событием, возможно, встречей с «человеком-событием». Как предчувствие или преддверие события, воображаемое может быть пронизано желанием события. Как будто событие притягивается, делаются шаги ему навстречу — событие приближается активностью воображения. Событие выстраивается в воображаемом, обретает подвижность и воздушность. Воображаемое конкретизирует, развивает и дополняет смыслы, заложенные в бытии. Оно навязчиво влияет на галактику субъективного, изменяет скорость и силу центробежного и центростремительного полей. Воплощение в реальность мало изменяет воображаемое событие, всегда отличного от своего опредмеченного «двойника». Воображаемое зависает как фантазия или мечта. Превращается в статику, манящую своей недостижимостью. Так, идея или замысел художника всегда отличны от созданного произведения, дразнят творца своим несовершенством. Замысел навсегда остаётся воображаемым идеалом, как недостигнутая цель. Мимикрия воображаемого, размывание границ меняет траекторию реальности, превращает её в причудливую смесь реальности и фантазии, из которой не всегда возможно выбраться.

Е. М. Сычева (СПбГУ)

МОЛЧАНИЕ И ЭПИФАНИЯ В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ОПЫТЕ СОЗНАНИЯ

Молчание может быть рассмотрено как альфа и омега эстетического опыта: с одной стороны оно представляет собой смыслопорождающее пространство возможности для речи бытия, с другой стороны — являет особый способ выражения невместимого и запредельного в этом опыте. По словам Марины Михайловой, современной исследовательницы эстетического аспекта молчания «глубинный молчаливый опыт является источником и художественного и философского письма». Иначе говоря разрыв или просвет в обыденном пребывании сознания на уровне стимул-реакции, непрерывного внешнего и внутреннего говорения, создает ту парадоксальную ситуацию, в которой лишь замолчав человек становится способен себя услышать. При этом молчание не может быть сведено только к паузам той или иной длительности между творимой речью, только к негативной текстуальности, но напротив стоит признать за молчанием самоценность и способность хранить неявляемый смысл. Именно из средоточия безмолвия берет свой исток слово человека и язык искусства. В этой связи эпифания (греч. Φώτως) как внезапное озарение и чувственное восприятие феномена находящегося по ту сторону привычных представлений субъекта о самом себе и о мире, может быть соотнесено с эстетическим опытом сознания в аспекте трансформации или катарсиса, как его понимал Аристотель. Катарсис возможен лишь в ситуации нахождения на пределе, границе и изломе доступного сознанию понимания. В такую «предельную ситуацию» человека способно поставить именно эстетическое переживание как в сфере культурного бытия, так и в сфере природного. Очищение и преображение ума делает доступной ту ясность, которая становится предначальным условием всякого подлинного выражения опыта соприкосновения с трансцендентным. Художник (в широком смысле этого слова) выступает здесь как проводник виденного им в области невыразимого. Из глубины внутреннего постижения на поверхность осознания выступают зримые и очерченные формой образы, обретающие свою конкретность в материале — будь то, слово для мысли, золото для выражения фаворского света и т.д. Молчание творца при эпифании трансцендентного и молчание зрителя при восприятии логоса сотворенного — также стоит рассматривать как особую форму взаимодействия, при которой изреченное на доступном пониманию языке, имеет не меньшее значение чем то, что остается не выявленным.

Е. С. Тапилина (СХУ им. И. Д. Шадра, Екатеринбург).

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ СИНЕСТЕЗИЙНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ

Отмечая многомерный формат бытия современной художественной культуры, определяемый радикальной трансформацией видов и жанров искусства, нельзя не обратить внимание на проблему изменения качества художественной деятельности. И художественное творчество, и восприятие искусства, начиная с авангарда прошлого века, обладают новым *синестезийным* качеством.

Языки современного искусства активно взаимодействуют, разрушая традиционные границы видов и жанров, а также непреложное для классики разделение художественного и повседневного мира. Художественное творчество, как и художественное восприятие в этих условиях предполагает «единство чувств» — синестезию, на основе которой существует образный мир нового искусства.

Современное искусство и арт-практики обращаются к ансамблю человеческих чувств, например, визуальная поэзия, цветомузыка, но и перформанс, флэш-моб, паблик арт.

Понятно, что ведущей и определяющей задачей художественного образования и воспитания в настоящем времени становится развитие и совершенствование механизма чувственной синестезии. Поэтому, с целью приобретения личностью разностороннего культурного опыта синестезийной художественно-творческой практики, способностей художественного «нововидения» в системе художественного образования и воспитания должно развиваться органическое взаимодействие, полилог истории искусства, культурологии, педагогики и психологии. Гармоничное единство этих наук создает условия для накопления позитивного опыта синестезийной художественной деятельности, что определяет следующие векторы развития знаний, умений, навыков личности:

Приобщение к культуре современности во взаимодействии с культурной традицией способствует развитию индивидуальных синестетических способностей: синестезия выступает как эффективное средство освоения многозначной культурной ценности произведений искусств.

Следование принципу преемственности и диалогичности эмоционального и интеллектуального взаимодействия с художественной культурой становится приоритетным основанием формирования синестезийного художественного восприятия современных артефактов.

Восприятие и оценка многообразия синестезийных художественных театрально-зрелищных, музейных, рекламных, дизайнерских, медийных, экологических и других художественно-эстетических артефактов побуждает создание новых проектных вариантов артефактов и арт-объектов.

Таким образом, можно определить и воспринимать синестезийную художественно-творческую практику как современное социальное и культурное явление — *культурологический феномен*, создающий художественно- эстетическое качество воспроизводства, производства и восприятия духовных ценностей на основе синтеза искусств, кооперации духовных чувств и интеллекта.

Благодаря аттрактивной синестезийной художественно-творческой деятельности закладываются основы актуального культуротворчества.

К. Н. Тимашов (Санкт-Петербург)

КРИТИКА СЕМИОЛОГИИ В КИНОТЕОРИИ ЖИЛЯ ДЕЛЁЗА

Называя свой масштабный труд, посвящённый кинематографу, «таксономией», Жиль Делёз подчёркивает, что написание истории кино не является его целью, но, скорее, он представляет собой «попытку классификации образов и знаков». Вместе с тем, двухтомник «Кино» предлагает читателю (и зрителю) обширную теорию кинообраза. Конечно, это далеко не первая попытка создания кинотеории и не первая встреча философии и кино, в котором она усматривает свой объект; но что отличает встречу Делёза и кино, так это следование принципу «теория кино — это теория не «о» кино (*«sur» le cinéma*), но о концептах, вызванных кино к жизни». Взятый в кавычки предлог *sur* может иметь и пространственное значение — «*над* кино», как если бы теории нависали *над* кино, на кино накладывались.

Действительно, строя классификацию знаков кино и претендуя на рассмотрение их в их специфичности (за пределами литературы, театра и т.д.), французский философ разворачивает обширную полемику с семиологией и семиотикой кино, вдохновляющимися структурной лингвистикой и теорией коммуникации. Уделяя некоторое внимание теориям Р. Барта, Ю. Кристевой, У. Эко и П.-П. Пазолини, Делёз, прежде всего, критически рассматривает семиологию Кристиана Метца, наиболее сильно повлиявшую на исследователей кино во Франции. Критика семиологии имеет следующие направления: а) *лингвистика* как основание семиологии, источник её инструментария; б) *бинарная структура знака*, единство означающего означаемого; в) кинематографический план как единица кино-речи — *эквивалент фразы, высказывания*; г) *повествование* как сущность кино.

Оспаривая каждый из этих постулатов семиологии, Делёз выстраивает свою теорию на следующих основаниях: а) опора на *теорию множеств* при описании кинокадра и *бергсоновскую метафизику* образа, движения и длительности в концептуализации кинематографического плана; б) троичность знака, заимствованная из логики Ч. С. Пирса; в) различие по природе есть основание для разграничения образов и знаков; г) наряду с тремя пространственными измерениями, кино способно явить четвёртое, т.е. время, а также пятое — духовное. Таким образом, проблематика знака здесь не сводится к проблеме значения и смысла. Делёз разрабатывает собственную семиотику (в определённой мере перерабатывая семиотику Пирса), нелингвистического типа, которая строится на тезисе о предсуществовании языку интеллигибельной материи, которую схватывает кино и возвращает в форме подвижных срезов длительности. Выросшая на критике структурализма, эта постструктуралистская семиотика предлагает новый подход в эстетике кино, который занимает особое место в актуальной философии.

А. Ю. Тылик (СПбГУ)

ОПЫТ СЕМИОТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ПРОИЗВЕДЕНИЙ УЛИЧНОГО ИСКУССТВА

Формальный метод перенес акцент с извечного вопроса «что есть искусство?» на вопрос «как искусство работает?». Это позволило посредством преимущественно семиотического анализа обнаружить и описать ряд поэтических приемов (техник создания поэтического эффекта).

Одним из таких приемов, описаных формалистами (Тынянов, Лотман), стал отмеченный еще Ломоносовым прием «сопряжения далековатых идей». Тынянов так описывает этот прием в исполнении самого Ломоносова: «Излюбленным приемом Ломоносова является соединение союзом далеких по лексическим и предметным рядам слов...»

По Лотману рифма может обритать «поэтическую силу» в том случае если «сталкивает» слова (понятия) максимально близкие по звучанию и максимально далекие по значению (семантике).

Казалось бы, какое отношение эти филологические изыскания формалистов (к тому же вышедшие из моды) имеют к современному «уличное искусству», пусть и ушедшиму далеко от примитивного тэггинга?

Оказывается, однако, что современные «уличные художники» реорганизуя городские контексты и артефакты прибегают к тому же приему: «сопряжение далековатых идей».

В Екатеринбурге художник Тимофей Радя посредством изгатовленных в мастерской абажуров превратил фонари одного из центральных парков города в уютные торшеры. Особое очерование работе придает смешение в одном объекте черт «фонаря» (традиционно воспринимаемого как элемент внешнего, уличного, общественного пространства) и «торшера» (традиционно воспринимаемого как элемент пространства внутреннего, домашнего, личного, даже интимного). Два полюса, две противоположности (личное и общественное, публичное и интимное, уличное и домашнее), соединяясь в одном, создают известное поэтическое напряжение.

Отметим также работу Паши 183, созданную в период обострения социальных конфликтов и активизации уличной протестной активности в мегаполисах Российской Федерации. Художник наклеил на двери московского метрополитена изображения сотрудников ОМОНа, вооруженных щитами. Как и в работе Тимофея Ради напряжение создается за счет «совмещения несовместимого»: «дверей», пропускающих ежедневно десятки тысяч горожан и «щитов ОМОНа», призванных не пропустить ни единого. Дополнительную силу работе придает тот факт, что функциональность дверей не утрачивается. На утро после ночной интервенции горожане, постояв лишь мгновение в нерешительности, отталкивают щиты ОМОНа, уверено продвигаясь сквозь «непроходимую» стену.

Неожиданная актуализация формалистской методологии в ходе анализа произведений современных «уличных художников» — станет темой доклада.

Е. Н. Устюгова (СПбГУ)

«МОРФОЛОГИЯ ИСКУССТВА» М. С. КАГАНА КАК ОТКРЫТАЯ СИСТЕМА

Эстетическую концепцию Кагана можно считать восстановлением преемственной связи со сложившимся еще в первой половине XX века подходом к искусству в контексте культуры. На фоне гносеологизма, царившего в советской эстетике с 1930-х годов, Каган отстаивал идею о том, что искусство выражает ценностное отношение субъекта к миру, на основе которого конструируется новая художественная реальность, интегрирующая субъективное, объективное, духовное и материальное, индивидуальное и общечеловеческое.

Идеи и принципы соединения структурного и исторического подходов к эстетике М. С. Каган воплотил в своей монографии «Морфология искусства» (Л., 1972). Он трактует художественную культуру как систему, истори-

чески самоорганизующуюся и меняющую свою конфигурацию в ходе истории культуры. Исходя из этого, раскрываются общие законы взаимосвязи отдельных видов, родов, жанров искусства и образование из них системы.

В 1990-е годы М. С.Каган развернул морфологическую картину художественного формообразования в историческом ракурсе на основе синергетической методологии, согласно которой закономерности развития сложных систем разворачиваются по принципу саморазвития, диалектики хаоса и гармонии, целевой ориентации. Если в 1970-е годы его концепция опиралась на опыт сложившейся в классической эстетике жанрово-видовой системы, то в 1990-е годы Каган анализирует современное состояние культуры и искусства, которое отражает изменения, произошедшие в содержании и формах субъектно-объектных отношений. Морфология искусства предстает динамической системой поиска средств выражения содержания новой субъектности, невыразимого традиционными средствами классического искусства. Так, в культуре постмодернизма на морфологическом уровне возникают новые синкретические художественные формы, отражающие современную социокультурную интегрированность: идет сближение с жизненными формами поведения человека, направленное на выражение взаимных превращений в человеке духовного и телесно-природного, целого и его частей, индивидуального и общего. Каган отмечает тенденцию к взаимопроникновению дифференцированных ранее классов пространственных, временных и пространственно-временных систем формообразования, в результате чего образуются новые смешанные формы художественной практики, увеличивается число оттенков спектрального ряда, обозначающего зоны переходности, наращивается выразительная ёмкость жанровых структур. Интуиция новой парадигмальной целостности в постмодернистском искусстве лежит в русле сопряженности творческих кодов, пересмотра существовавших грамматик в сторону их диалогичности как способности к взаимопроникновению. Таким образом, сквозной идеей Кагана становится рассмотрение морфологической системы искусства как открытой образованию новых формотворческих синтезов.

И. М. Федосеева (Балтийская международная академия, Рига)

ЭСТЕТИКА ПАМЯТНИКОВ ЖЕРТВАМ ИСТОРИИ

Коллективную память характеризуют два взаимосвязанных процесса – сакрализация памяти и выдвижение на передний план жертв истории. В связи с этим, предположение, что памятники жертвам истории в публичном пространстве будут занимать все более заметное место, актуализирует во-

прос, какими художественными выразительными средствами увековечивается память о жертвах.

Традиция увековечивания памяти героев и жертв достаточно консервативна. Как показывает исследование Р. Козелека, многие из образов и символов, пережив столетия, оказались востребованы и в культуре XX и XXI века.Один из таких сюжетов, который использовался для увековечивания памяти о жертвах, в рамках совершенно различных идеологий — Пьета — Мать Христа с распятым Сыном на руках. Сегодня использование религиозных сюжетов и символов для увековечивания памяти жертв истории представляется проблематичным. Во-первых, жертвы истории таким образом вписываются в пространство символической реальности, хотяакт их уничтожения сам по себе является отрицанием символического значения человеческой жизни. Во-вторых, что касается массовых жертв, то они скорее всего не будут принадлежать одной культуре или одной религии и использование символов конкретной культуры или религиинеизбежно «исключает» из поминовения кого-то из жертв. Пьета художницы Кете Кольвиц в мемориале *Neue Wache* жертвам войны и тоталитаризма в Берлине, ставит вопрос о правомерности использования христианских сюжетов для увековечания памяти о жертвах других вероисповеданий, в том числе и евреев.

Вторая группа памятников, характеризуется попытками художественными средствами реконструировать события прошлого. В такого рода реконструкциях трагического прошлого прослеживаются две крайности, одна — героизация жертв, которую ярко подтверждаютхудожественное решение большинства военных мемориалов. Вторую крайность представляет изображение обезображенных тел. Но следует отметить, что авторы мемориалов в данном случаепоступают также, как и та бесчеловечная власть, которая превратила жертвы, используя терминологию Дж. Агамбена, в *homo sacer*. Средства художественноговыражения, как бы дублируют акт власти. Мемориал жертвам коммунистического режима 1948–1989 гг. в Праге (скульптор Олбрам Зубек, архитекторы Ян Керел и Зденек Хользел) не зря вызвал сравнение с китчем.

Третью группу памятников объединяет использование абстрактных форм при обращении к воспоминаниямзаключенным в человеческом теле. Средства художественного выражения в данном случае обращены не на реконструкцию прошлого, а на то, чтобы сохранить в коллективной памяти шок, порожденный этими событиями. П. Айзенман, один из авторов мемориала жертвам холокоста в Берлине, глубоко уверен, что даже через 50 лет приехавшие японские туристы почувствуют, как это — отправиться в га-

зовую камеру.Художественная форма, в этом случае,позволяет совместить пержитое жертвами с личным опытом, сохраняя в силе память о жертвах и их бессмысленной смерти.

М. В. Филиппова (УрФУ им. Б. Н. Елцина, Екатеринбург).

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЦЕННОСТЬ АКТУАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Современная художественная практика опережает всякую теорию, отличающуюся сегодня высокой степенью относительности эстетических суждений и оценок. Следствием этого является размывание границ художественности. Таким образом, возникает проблема определения критериев художественной ценности произведения актуального искусства. Обладает ли вообще актуальное искусство художественной ценностью?

В ходе исследование понятие ценности определяется как специфическое «отношение субъекта к объекту». Ценностное отношение имеет релятивный характер и всегда предполагает переживание субъектом чувств, которые он относит к объекту. Поэтому ценность невозможно ни доказать, ни опровергнуть, так как она является «субъективированным» объектом. Ценность обладает своей самобытным значением, и ее следует отличать от таких понятий как «цель», «идеал», «польза» и т.д.

Художественная ценность выступает как интегральноесвойствоарт-объекта, в котором соединяются его эстетическая, нравственная, политическая, религиозная и экзистенциальная ценности. Художественная реальность, которую переживает зритель, становитсявымышленной, претворенной художником действительностью, а не подлинным ее «наличным бытием», благодаря своеобразиюхудожественной ценности как ценности самого этого претворения, то есть целостного эстетически-анэстетически осмысленного преобразования бытия.

Специфика актуального искусства заключается в том, что оно использует новые средства и формы выразительности. Кроме того, артефакт обретает свою значимость лишь в том случае, если он помещен в определенный контекст. Актуальное искусство лучше назвать арт-деятельностью, которая функционирует как производство, конструирующее арт-объекты, сочетающие в себе интеллектуальный замысел, логическую рефлексию и элементы художественного произведения.

Актуальное искусство существует как эксперимент, находящийся в режиме настоящего времени; через актуальные артефакты художники произ-

водят рефлексию современности, в них обнаруживаются приметы настоящего времени – в этом и заключается художественная ценность актуального искусства.

При восприятииданного искусства у зрителя возникает ценностное отношение к миру. Искусство отвечает на общественные интересы и запросы. Арт-объекты заставляют зрителя переживать чувственно и интеллектуально (при этом оставляя поле для свободной интерпретации смыслов и символов), тем самым задавая ценностные ориентиры для человека. И наконец, такое художественное творчество становится определенным средством коммуникации, оно влияет на развитие общественной деятельности и сознания. А становясь предметом публичной дискуссии, произведение искусства ведет к общественным переменам.

А. О. Царев (СПбГУ)

BECAUSE THE INTERNET. РЭП-БАТТЛЫ И ВИДЕОХОСТИНГ: РАССКАЗ О ПРОДУКТИВНОМ ВЗАИМОДЕЙСТВИИ

В наши дни происходит становление хип-хопа как актуального в пространстве популярной культуры дискурса о современности. На наш взгляд, это связано не только с его тематической направленностью, но также с тем, каким образом происходит взаимодействие между хип-хоп культурой и информационными технологиями.

В докладе речь пойдет о рэп-баттлах, которые являются важной смыслообразующей практикой хип-хопа и, вместе с тем, существуют параллельно основному вектору развития этой культуры. Исторические аналогии рэп-баттлам можно находить в поэтических поединках греков, кельтов или скандинавов и т.д. Поэтические состязания древности были предельно локализованы и с трудом поддавались прямой фиксации, существуя преимущественно в устной форме. Столкновение подобной традиции с эффективными и дешевыми способами работы с информацией привели к тому, что архаичная по сути художественная практика приобрела актуальность в современной популярной культуре.

Нас интересуют способы фиксации и распространения баттлов, которые неразрывно связаны с использованием информационных технологий. В фокусе нашего внимания находится взаимодействие баттловой хип-хоп среды с таким веб-сервисом как видеохостинг, который подразумевает работу прежде всего с загружаемым пользовательским контентом. Видеохостинг становится не просто способом распространения и популяризации баттлов,

но также оказывает влияние на всю практику проведения рэп-поединков. Видеохостинг осуществляет фреймирование как в техническом и формальном, так и в содержательном аспекте. В результате такого взаимодействия происходит упорядочивание внутренней (на уровне монтажа) и внешней (на уровне установления периодичности) темпоральности рэп-баттлов, что, как кажется, во многом определяет практику потребления контента зрителем.

Итогом союза между специфической состязательной хип-хоп практикой и сервисами видеохостинга становится превращение рэп-баттлов из довольно герметичного, субкультурного феномена в популярный контент, приобретающий характер одного из *маркеров современности*.

О. Н. Черных (СПбГУ)

«ПРОЕКТНОСТЬ»: КЛАСТЕРНЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ И ОРГАНИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИК*

Кластерные взаимодействия — сетевые взаимодействия, определяемые через 1) полинаправленные, децентрированные коммуникативно-деятельностные, 2) ценностно-плюралистичные и 3) полиидентификационные позиции индивида, участвующего в подобного рода множественных коммуникативных практиках.

В основании кластерных взаимодействий, как «он-лайн», так и «офф-лайн», лежит идея «проекта», вокруг которого и формируется групповая идентичность участников. Коммуникативная организация индивидов вокруг избранных «проектов» — наиболее оптимальная форма социокультурного взаимодействия: динамичность, быстрота, множественность современных повседневных взаимодействий, а также постоянный интерес индивидов к совместно разделяемому новому опыту, имеющему трансгрессивный характер, оставляет все меньше места долговременным взаимосвязям.

«Проект» выступает формой взаимодействия, которое может иметь под собой любые разделяемые участниками цели — игровые, творческие, образовательные, научные, политические, коммерческие и т.д. Он целостен и конечен. Специфика «проекта» — ограниченность процессуальности и развертывания во времени и пространстве, важнейшие характеристики – свобода участия и самоорганизация. Один и тот же индивид может участвовать в открытом множестве разнообразных проектов. Так, в качестве наибо-

*Выступление подготовлено в рамках гранта РФФИ № 17-03-00613 «Феномен вещи в информационной культуре».

лее ограниченного во времени и пространстве «проекта» может выступать «флэш-моб» или ситуативная группа в социальной сети. Более длительными могут быть разнообразные коммерческие, творческие и др. проекты.

Сама идея «проекта», «проектности» возникла намного раньше актуальных коммуникативных процессов в культуре и обществе — ее основания можно увидеть в сфере искусства. Речь идет о проекционизме – направлении в советском изобразительном искусстве 20-х годов XX века, связанного с деятельностью группы «Метод». Разработчиком теории проекционизма («Манифест проекционистов», 1919) и его лидером был С. Б. Никритин. В концепции проекционизма речь шла о презентации проектов или «проекций»: идей и концептов изображаемых явлений как цели деятельности художника. «Проекции» понимались как главное содержание произведения искусства, они должны были отражать метод автора и его принцип организации художественного материала. Так, в качестве конечных продуктов творчества зрителям представлялись таблицы, чертежи, фотографии, объемные модели, концепции исследований в области живописного пространства и т.п. Речь шла о создании нового художественного языка, имеющего универсальный характер, который позволял создать проекцию метода художника в творчестве последующих авторов.

Возникнув в рамках искусства проектность определяет и современные кластерные формы организации художественных практик. В качестве примера организации проектных художественных практик можно привести мероприятия, реализуемые на базе культурного центра «Лофт Проект Этажи» в С.-Петербурге, на площадке которого происходят достаточно ситуативные культурные события — «серии лекций и дискуссий по искусству и дизайну, кинопоказы, театральные события, занятия теорией и практикой кураторства, мастер-классы для детей» и т.п., участников и посетителей которых объединяет реализация конкретных творческих «проектов». Как утверждает реклама – это «поиски несуществующего искусства под крышей советского индустриального здания. На пяти этажах связанных бесконечными ступенями миксуются люди, пространства, процессы».

И. А. Шик (СПбГУ)

ТВОРЧЕСТВО Д. УЭЛСМАНА И ТЕОРИЯ АРХЕТИПОВ К. Г. ЮНГА

Стремясь к высвобождению творческих сил бессознательного, сюрреализм во многом опирался на открытия в области психоанализа – в первую очередь, на работы З. Фрейда. Поэтому закономерно, что взаимодействие

сюрреализма и фрейдизма исследовано достаточно хорошо. Несколько иначе дело обстоит с юнгианством, так как идеи аналитической психологии К. Г. Юнга, в отличии от концептов психоанализа З. Фрейда, не поднимались на щит теоретиками движения. Однако при анализе творчества художников, которые работали с концептуальной программой сюрреализма, можно ряд провести параллелей с юнгианской теорией архетипов.

Одним из наиболее репрезентативным примеров рецепции идей К. Г. Юнга в современном искусстве является творчество американского фотографа Джерри Уэлсмана — мастера, с начала 1960-х гг. и по сей день создающего сюрреалистические фотомонтажи, основанные на принципе «удивительных сопоставлений». В США идеи К. Г. Юнга пользовались большой популярностью, а интеллектуальная атмосфера 1960-х гг., с присущим ей интересом к восточным учениям, эзотерике и открытию «дверей восприятия», способствовала погружению в глубины человеческой психики.

В своих работах Д. Уэлсман, следуя завету А. Бретона о необходимости обращения «к чисто внутренней модели», стремится воспроизвести атмосферу сна, наполненного знаками, символами и архетипическими образами. Лейтмотивом фотомонтажей Уэлсмана является метафора духовного поиска, которая символически воплощается в образах человека, стоящего перед открытыми в неизведанное дверьми, замершего под сводами барочного собора или же заблудившегося в «лесу галлюцинаций», а также лестницы в небеса или повисшей в пространстве лодки.

Архетип *Персоны*, воплощаемый с помощью мотивов масок и удвоений, позволяет фотографу показать внутреннюю расщепленность современного субъекта, играющего множество социальных ролей, забывая свое истинное «Я». Обращаясь к архетипу *Анимы* посредством образов «внутренней женщины» йога, женщины-ангела или Музы, Уэлсман подчеркивает, что установление гармоничных отношений с ней ведет мужчину к просветлению и духовной целостности.

Архетипы *Мирового древа* и *Великой Матери* (образы женщины-реки, женщины-земли, женщины-скалы) в работах Уэлсмана олицетворяют стремление личности к Знанию и обретению изначального единства с миром Природы — стихийного и мудрого бессознательного, способствующих, согласно юнгианской философии, формированию целостной личности и раскрытию *Самости* (символические образы камня и мандалы), то есть подлинного смысла человеческого существования.

Итак, юнгианская теория архетипов может рассматриваться как один из «ключей» к образной структуре работ Д. Уэлсмана. Обращение к архе-

типическим образам придает творчеству Д. Уэлсманна интеллектуальную доступность и внешнюю эффектность, которые способствуют популярности его работ и их колоссальному влиянию на развитие современной манипулятивной фотографии.

Е. С. Щекотова (УрФУ им Б.Н. Ельцина, Екатеринбург)

ТЕХНОРОМАНТИЗМ И КИБЕРГОТИКА В ЛИТЕРАТУРНОМ ЖАНРЕ КИБЕРПАНКА

В докладе представлены постгуманистические тенденции англо–американской популярной культуры, которые выражаются в образах киборгов, клонов и искусственного интеллекта и постулируют особенности научно–фантастического жанра киберпанк. Образ киборга здесь выступает в качестве центральной мифологемы киберкультуры. Мы попытаемся раскрыть драматичность и антагонистичность пророческих видений эволюции человечества, лежащих в основе литературы киберпанка. Мы обратимся к разнообразным противоречивым значениям, приписываемым фантастическим гибридным существам, используя в качестве идейной основы концепты «техноромантизм» и «киберготика», а также соответствующие им доминирующую и контркультурную тенденции в рамках киберкультуры.

Несмотря на то, что нарративы литературного жанра киберпанк традиционно ассоциируются с субверсивностью и бунтарством в дистопичной «киберготике», они также включают в себя и утопическое видение будущего «техноромантиков». Дискурсы «техноромантизма» и «киберготики» существуют параллельно во многих романах киберпанка, что провоцирует формирование шизоидного и параноидального туннельного видения как у персонажей, так и у читателей. Мечты героев киберпанка концентрируются вокруг фигуры киборга, страдающего нарциссистическим комплексом. В своем стремлении к бессмертию киберпанки, которые слишком тесно слились с машиной, трансформировали свой разум и тело с помощью цифровых технологий, похоже, стали жертвой собственного солипсизма.. Они сформировали движение, которое пытается избежать любой формы идеологии, но которое захватывает их вместо этого в сети собственных противоречивых убеждений, что проявляется в стремлениях к бесконечной свободе от навязанных условий объективной действительности и одновременно к абсолютному контролю над виртуальной реальностью.

В литературе киберпанка сосуществуют две различные тенденции – массовой культуры и научного дискурса. Часто эти два модуса существо-

вания современной культуры противопоставляются друг другу. Это разделение кажется необходимым из-за различных способов видения будущего, которое каждый из них репрезентирует: научный дискурс тяготеет к технологической утопии, а современная популярная литература — к технологической дистопии. Несмотря на то, что подобное противопоставление является продуктивным во многих случаях, мы все же обратимся к концепциям «техноромантизма» и «киберготики», которые кажутся нам более точными в рамках описания постгуманистических тенденций в киберпанке.

С. В. Юрлова (Ур.ФУ им Б. Н.Ельцина, Екатеринбург)

СОВРЕМЕННОЕ РОССИЙСКОЕ ИСТОРИЧЕСКОЕ КИНО: МЕЖДУ ИСТОРИЕЙ И ИСКУССТВОМ

Каждая эпоха видит прошлое по-своему, у каждого народа свои герои и предатели. Но давайте задумаемся, как видится обычному человеку история? Из чьих рук он получает знание о прошлом? Современный человек живет в мире медиа, где важное место занимает массовый кинематограф и телевидение, а значит и источником такого знания выступают вовсе не труды известных историков. Образ прошлого создается и транслируется современными режиссерами, сценаристами и продюсерами.

Последние десятилетия на российских кино и теле экранах появилась целая плеяда фильмов и сериалов, обращенных к нашей истории. За это время появилась кинокритика, ряд академических исследований, направленных на анализ такого рода произведений. Значительная часть фильмов и сериалов посвящена Великой Отечественной войне, однако в последние годы проявилась еще одна тенденция — обращение к более далекому прошлому. Речь идет о таких телепроектах как «Софья Палеолог» (реж. А. Андрианов), «Екатерина» (реж. А. Баранов, Р. Сабитов), и, разумеется о фильме «Викинг» (реж. А. Кравчук).

В целом среди исторических фильмов можно выделить несколько типов: 1) фильмы, основанные на конкретных исторических событиях; 2) историко-биографические фильмы; 3) игровые фильмы, воспроизводящие контекст той или иной эпохи. Как правило, исторический фильм призван создать образ прошлого, который найдет отклик в сердце массового зрителя.

Первая проблема, которая нас интересует, касается причин актуализации того или иного исторического периода в массовом сознании. Фильмы и телесериалы, создающие образ прошлого всегда стремятся «повернуть»

его лицом к современности. В случае упомянутых фильмов важным аспектом является государственное финансирование (полное или частичное) большинства проектов, а значит, в выборе материала не последнюю роль играет государственная идеология. Основная причина, безусловно, связана с мучительным поиском национальной и культурной идентичности современной России.

Вторая проблема, касается соотношения исторической достоверности и художественной правды образа эпохи и героев прошлого. Должен ли художник скрупулезно следовать историческим свидетельствам эпохи или его задача иная — передать дух эпохи и сформировать у современного зрителя образ прошлого, дающего надежду на будущее?

Итак: Выбор авторами исторического материала для создания произведения фиксирует важнейшую особенность нашего общества — *культурная* и *национальная* идентичность строится на основе *государственной* идентичности. Именно поэтому авторы вышеназванных произведений выбирают переломные моменты в формировании российской государственности, как внутри страны, так и на мировой арене.

В большинстве случаев художественные задачи оказываются подчиненными стремлению создать образ прошлого как проекта будущего. Следовательно, *разрушается важнейшее качество произведения — его полифункциональность*. На первый план выходят социально-организующая и дидактическая функции, замещая собой эстетическую и человекотворческую задачи.

СОДЕРЖАНИЕ

Акиндинова Т. А. (СПб)
ТАНЕЦ В СИСТЕМЕ ИСКУССТВ 5

Алексеев-Апраксин А. М. (СПб)
ЭСТЕТИКА И ОЛЬФАКТОРНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ 6

Артамошкина Л. Е. (СПб)
ПОНЯТИЕ «ПОКОЛЕНИЕ» В ИСКУССТВОЗНАНИИ 20-х ГОДОВ XX ВЕКА:
К ИСТОРИИ НЕМЕЦКО-РУССКИХ СВЯЗЕЙ 7

Астраханцева Ю. Ю. (СПб)
«SCIENCE ART» В РУСЛЕ ПОСТ-АВАНГАРДА 8

Баркова Е. В. (СПб)
СОВРЕМЕННАЯ ФЛОРИСТИКА
В КУЛЬТУРЕ ПОВСЕДНЕВНОСТИ:
ВИЗУАЛЬНАЯ ПРАКТИКА ИЛИ ИСКУССТВО? 9

Бабаева А. В. (СПб)
КОДИРОВАНИЕ И ДЕКОДИРОВАНИЕ В ИСКУССТВЕ 10

Баркова Э. В. (Москва)
ЭКОЭСТЕТИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ ПЛАНЕТАРНОГО
БЫТИЯ В ЗЕРКАЛЕ ДЕТСКОГО РИСУНКА 11

Венкова А. В. (СПб)
ТОТАЛЬНЫЙ ЭНВАЙРОНМЕНТ КАК ФОРМА
ПАРТИЦИПАТИВНОГО ИСКУССТВА 13

Гарипова Л. М. (СПб)
«ПАФОС МАШИНЫ» В «СТАРОМ И НОВОМ» С. ЭЙЗЕНШТЕЙНА 14

Грякалов А. А. (СПб)
ЯЗЫКИ ИСКУССТВА И ЯЗЫКИ ЭСЕТИКИ:
ОТ ТЕКСТА К ПРОИЗВЕДЕНИЮ 15

Гудова М. Ю. (Екатеринбург)
ЛИНГВО-МОРФОЛОГИЧЕСКИЙ СИНТЕЗ
И ПОЛИМОРФНЫЕ ЯЗЫКИ В АКТУАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ 17

Давыдова О. С. (СПб)
РАДИКАЛЬНАЯ ДЛИТЕЛЬНОСТЬ: ОБЪЕКТИВНОЕ
И ИММАНЕНТНОЕ ВРЕМЯ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО 18

Дзикевич С. А., Дзикевич Е. А (Москва)
ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ДИСТАНЦИЯ И СОВРЕМЕННЫЙ
ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС 19

Дианова В. М. (СПб)
ЖАНР АПРОПРИАЦИИ
В КОНТЕКСТЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ЭСТЕТИКИ 21

Добронравов К. О. (СПб)
РЕЛИГИОЗНОЕ И СВЕТСКОЕ В КУЛЬТУРЕ: КОНТЕКСТЫ
СУЩЕСТВОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
И ПОСТИЖЕНИЕ КАК МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД 21

Дриккер А. С. (СПб)
ЧИСЛОВЫЕ ГОРИЗОНТЫ ОБРАЗА 23

Закс Л. А. (Екатеринбург)
РЕВОЛЮЦИЯ В КУЛЬТУРЕ
КАК ОСНОВАНИЕ СОВРЕМЕННОГО МИРА ИСКУССТВА 24

Киселева М. Е. (СПб)
РОССИЙСКИЙ АКЦИОНИЗМ КАК АКТУАЛЬНАЯ
ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ПОЛИТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА 25

Клюев А. С. (СПб)
МУЗЫКОТЕРАПИЯ В ЗЕРКАЛЕ ФИЛОСОФИИ 26

Колосков А. Н. (СПб)
ОВЕЩЕСТВЛЕНИЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ:
ДИАЛОГ С ВЛАСТЬЮ В ТРАДИЦИИ ПРОСВЕЩЕНИЯ 27

Конанчук С. В. (СПб)
НОВЫЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ ИЗУЧЕНИЯ ИСКУССТВА:
МУЗЫКАЛЬНАЯ СИНЕСТЕТИКА 28

Конев В. А. (Самара)
УМБЕРТО ЭКО: ПОЭТИКА ДЖОЙСА И СМЕНА ТИПА КУЛЬТУРЫ 30

Лисовец И. М., Орлов Б. В. (Екатеринбург)
УРБАНИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО И ПРОЕКТИВНАЯ ЭСТЕТИКА 31

Мальцева Ю. М. (СПб)
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ И ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЕ
В АКТУАЬНОМ ИСКУССТВЕ: РАЗБИТЫЙ IPHONE 33

Морина Л. П. (СПб)
ВЕЩЬ: ПРЕДМЕТНОЕ БЫТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ 35

Мосолова Л. М., Соловьева В. Л. (СПб)
ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ.
К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ 36

Носков А. А. (СПб)
ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ ЦИФРОВОЙ ФОТОГРАФИИ 38

Ноговицын Н. О. (СПб)
ОБРАЗ ВИРТУАЛЬНОГО В ИСКУССТВЕ 38

Орлова Н. Х. (СПб)
ГОРЯЧИЙ ЭСТОНСКИЙ «ИДИОТ»: К ВОПРОСУ О КИНОЭСТЕТИКЕ
АДАПТАЦИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДОСТОЕВСКОГО 39

Поликарпова Д. А. (СПб)
«ЧТО ТАКОЕ КИНО?»: ПРОБЛЕМА МЕДИАЭССЕНЦИАЛИЗМА
В ТЕОРИИ НОЭЛЯ КЭРРОЛЛА 42

Праздников Г. А. (СПб)
ИСКУССТВО: МНОГООБРАЗИЕ И ЕДИНСТВО 43

Прозерский В. В. (СПб)
СИСТЕМАТИЗАЦИЯ ИССКУСТВ В НЕКЛАСИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКЕ 44

Пруцких Е. Д. (Екатеринбург)
«ПРОВОКАТИВНЫЙ» ЯЗЫК ИСКУССТВА ПОСТМОДЕРНИЗМА 46

Радеев А. Е. (СПб)
ОТ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА К КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМУ 47

Ройфе А. Б. (Москва)
СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО В ТРУДАХ М. С. КАГАНА 48

Смирнова Т. Н. (Екатеринбург)
МУЗЫКА КАК ОСНОВА АБСТРАКТНОГО ИСКУССТВА
В ТВОРЧЕСТВЕ В. В. КАНДИНСКОГО 49

Соколов Б. Г. (СПб)
ДИЗАЙН АВТОМОБИЛЯ: СИМВОЛИЧЕСКАЯ КОНСТРУКЦИЯ 51

Суворкина Е. Н. (Рязань)
КОНСТРУИРОВАНИЕ ФАНТАЗИЙНЫХ ЭРЗАЦ-МИРОВ
КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА СУБКУЛЬТУРЫ ДЕТСТВА 53

Суворов Н. Н. (СПб)
ВООБРАЖАЕМОЕ КАК ВЕКТОР СМЫСЛОВ 54

Сычева Е. М. (СПб)
МОЛЧАНИЕ И ЭПИФАНИЯ В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ОПЫТЕ СОЗНАНИЯ 56

Тапилина Е. С. (Екатеринбург)
КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ
СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ СИНЕСТЕЗИЙНОЙ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ 57

Тимашов К. Н. (СПб)
КРИТИКА СЕМИОЛОГИИ В КИНОТЕОРИИ ЖИЛЯ ДЕЛЁЗА 58

Тылик А. Ю. (СПб)
ОПЫТ СЕМИОТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ПРОИЗВЕДЕНИЙ
УЛИЧНОГО ИСКУССТВА 59

Устюгова Е. Н. (СПб)
«МОРФОЛОГИЯ ИСКУССТВА» М. С. КАГАНА
КАК ОТКРЫТАЯ СИСТЕМА..... 60

Федосеева И. М. (Рига)
ЭСТЕТИКА ПАМЯТНИКОВ ЖЕРТВАМ ИСТОРИИ 61

Филипова М. В. (Екатеринбург)
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЦЕННОСТЬ АКТУАЛЬНОГО ИСКУССТВА 63

Царев А. О. (СПб)
BECAUSE THE INTERNET. РЭП-БАТТЛЫ И ВИДЕОХОСТИНГ:
РАССКАЗ О ПРОДУКТИВНОМ ВЗАИМОДЕЙСТВИИ 64

Черных О. Н. (СПб)
«ПРОЕКТНОСТЬ»: КЛАСТЕРНЫЕ ВЗАММОДЕЙСТВИЯ
И ОРГАНИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИК 65

Шик И. А. (СПб)
ТВОРЧЕСТВО Д.УЭЛСМАНА И ТЕОРИЯ АРХЕТИПОВ К. Г. ЮНГА 66

Щекотова Е. С. (Екатеринбург)
ТЕХНОРОМАНТИЗМ И КИБЕРГОТИКА
В ЛИТЕРАТУРНОМ ЖАНРЕ КИБЕРПАНКА 68

Юрлова С. В. (Екатеринбург)
СОВРЕМЕННОЕ РОССИЙСКОЕ ИСТОРИЧЕСКОЕ КИНО:
МЕЖДУ ИСТОРИЕЙ И ИСКУССТВОМ 69

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Приложение
философско-культурологического альманаха
«ПАРАДИГМА», , Вып. 27 (27)

Материалы всероссийской конференции
XI Кагановские чтения.
Актуальные художественные практики
и их теоретическое осмысление
18 – 19 мая 2017 г.

Место проведения:
Санкт-Петербург, Менделеевская линия, д.5.
Институт философии СПбГУ.

Оригинал макет: Е. Ю. Соколова

Формат 60 х 84 1/6
Бумага офсетная. Гарнитура Times
Тираж 150 экземпляров.
Подписано в печать 4.05.2017
Отпечатано в типографии «Сборка»