

Проблемы и «болевые точки» современной эстетики*

XX век стал переломным и переходным этапом во всех сферах бытия человеческого. Об этом много писали, пишут и будут писать. Серьезное осмысление этого глобальнейшего перелома в человеке, его бытии, менталитете, в цивилизационном процессе, культуре и всех ее сферах фактически только начинается, ибо сам процесс отнюдь не достиг еще своего апогея, и мы все включены в него в качестве более или менее активных участников. Большое же, по словам поэта, «видится на расстоянии», которого пока нет. Не нам, к счастью (ибо ответственность велика), делать значительные обобщения, поэтому сегодня в сфере мыслительных практик больше в моде самая крайняя маргиналистика и увлечение мельчайшими, милыми и приятными сердцу любого маргиналиста частностями и крохами со стола техногенной цивилизации. Тем не менее начать подготовку почвы для таких будущих обобщений (если для них настанет время) все-таки по силам тем, кто и сегодня еще не совсем утратил вкус к традиционному, классическому мышлению.

Нужна ли такая подготовка? Полагаю, что да, ибо обрыв нити духовной традиции при любом ситуативном цивилизационном раскладе дело все-таки малопродуктивное. Когда-то последствия этого отзываются очень болезненно и начинается кропотливая археология: склеивание из обломков того, о чем остались только смутные представления, да причудливые мифы. Разумнее, кажется, не доводить дело до археологии и псевдомифологии, хотя и у них несомненно есть свои культурологические достоинства.

* В статье использованы материалы, подготовленные в рамках исследовательского проекта № 05–04–04127а, поддержанного РФГФ.

В сфере гуманитарных наук, превратившихся по большей части к концу XX в. в некое аморфное интеллектуально-мыслительное пространство разрушительно-инновационных стратегий, новаторских парадигм и экспериментальных практик, активно размываются границы всех классических дисциплин гуманитарного цикла, утрачиваются их предметы, забываются или отрицаются с трудом наработанные в процессе последних столетий методы, аппарат, инструментарий. Все и вся (по провидению мудрого Ницше) подвергается грандиозному пересмотру, переоценке, переименованию. Интеллектуальный потенциал современных мыслителей от гуманитарной сферы сосредоточен или на последовательном разрушении и отрицании наработок классических гуманитарных наук (философии, филологии, эстетики, истории, искусствознания), или на полном их игнорировании и переносе внимания на крайнюю периферию культурных ценностей (и даже антиценностей) с соответствующей разработкой с нуля нового исследовательского инструментария, новых методологий, новой «оптики» (вместо взгляда, ракурса), нового «дискурса» (вместо анализа) и т.п. Молодое поколение сегодня многое начинает с нуля, в лучшем случае внешне опираясь на самые «продвинутое» стратегии второй пол. XX столетия и никак не углубляясь далее в историю духовной культуры, не используя и не осмысливая ее многовековой опыт. Дух нового тысячелетия, ощущавшийся уже не менее столетия, — все с нуля! Такова одна из глобальных тенденций времени — простая констатация факта, оценки ныне не в моде, да и смысл их не так уж велик.

Значимый парадокс эстетики

Все это касается и эстетики, эстетического опыта, самой художественной культуры и форм и способов ее осмысления. Может быть, даже эстетики в наибольшей мере. Для этого много причин: и объективных, и субъективных. Здесь нет смысла говорить о них подробно, важнее обрисовать ситуацию. Профессионалам известно, что эстетика, как и философия в целом, — предельно элитарная дисциплина или мыслительная практика. Это даже не наука в строгом новоевропейском смысле слова, а скорее — особый образ жизни и мышления, экзистенциальный модус специфического творчески-созерцательного бытия. Для плодотворных занятий ею необходимы редкий дар особого видения, специальное призвание, врожденная тяга к эстетическому опыту, развитый эстетический вкус и большой объем знаний в

основных сферах гуманитарной культуры. Без всего этого в эстетике делать нечего. Эстетиком (как и философом вообще) не становятся, им рождаются.

Между тем исторически сложилось так (и не только в нашей стране), что большая часть современных эстетиков, имеющих степени докторов и кандидатов наук, звания профессоров, подобным комплексом необходимых данных не обладают. В этом одна из объективных и трагических причин глобальной профанации эстетики, скептического отношения к ней со стороны исследователей других областей гуманитарного знания, деятелей искусства, поучать которых нередко берутся высоко «остепененные» горе-эстетики, и хронического дефицита серьезных современных исследований и даже учебников по эстетике. Отсюда нынешний скепсис творческой и гуманитарно ориентированной молодежи к самому термину «эстетика». Просто она редко где может услышать или прочитать вразумительно о том, что же это за чудо такое невиданное — эстетика. Настоящих профессионалов высокого уровня, адекватного предмету самой науки, увы, очень мало. Их и всегда было мало в силу ее высокой элитарности, однако сегодня этот дефицит достигает угрожающего предела в силу общего кризиса Культуры.

Зато почти любой философ, искусствовед или литературовед почему-то считает, что он знает, что такое эстетика, и может без зазрения совести читать лекции и что-то писать на эту тему. И читают все, кому не лень, и статьи, и брошюры и даже учебники сочиняют. Отсюда и хронически низкий уровень эстетического образования, и соответствующее отношение к эстетике, и стремление многих руководителей образовательного процесса вообще исключить эстетику из обязательных дисциплин, читаемых студентам. Может быть, в последнем даже и есть своя (горькая, но убедительная для профессионала-эстетика) логика: чем профанировать науку, лучше вообще не говорить о ней. Для науки и человечества, возможно, будет полезнее, если над ней воссияет некий эзотерический ореол труднодоступности, некой принципиальной сокрытости от профанов. Те, у кого действительно есть дар заниматься ею, найдут, где и у кого получить необходимые и адекватные знания. Нельзя же в конце концов о тонких эстетических материях всем желающим базарить на митингах и в кабаках, как это случалось иногда в истории духовной культуры, когда, например, в IV в. на торжищах и в банях Восточной Римской империи богословски не образованная чернь спорила о двух естествах Христа или об ипостасях Троицы.

Между тем главный парадокс эстетической сферы заключается в том, что если сама наука эстетика — предельно элитарная дисциплина, доступная в своих основаниях пониманию далеко не многих, то элементарный эстетический опыт с древнейших времен органически присущ практически каждому нормальному человеку и достигает (часто без специальной подготовки) высокого уровня у творцов художественной культуры (всех видов искусства), хотя большинство из них даже не подозревают этого, а многие никогда и не слышали слова «эстетика». Однако почти все и тоже с древних времен знают и употребляют слова «красота», «прекрасно», «искусно», «совершенно» и некоторые другие, непосредственно касающиеся предмета эстетики, и даже полагают, что имеют понятие о том, что это такое. Здесь тоже одна из объективных причин вульгаризации и профанации эстетики. Проблема в том, что, обладая элементарным, а иногда и относительно высоким эстетическим вкусом, почти каждый такой обладатель почему-то считает, что этого вполне достаточно, чтобы авторитетно и безапелляционно судить о любых формах проявления красоты, обо всех явлениях искусства и другой художественной деятельности, не имея специальной философско-эстетической и искусствоведческой подготовки. И судят!

Хорошо, если это обычный посетитель выставки или турист, бредущий с раскрытым от удивления ртом по Афинам или Парижу, от мнения и вкусов которых почти ничего не зависит в духовной атмосфере и культуре. А если это госчиновник или член какого-то худсовета, выставкома, оргкомитета, директор экспоцентра, куратор, хозяин галереи и т.п., мнение которого уже существенно влияет на эстетическую организацию городской среды, интерьера, выставки, оформления книг, системы образования и т.п.? Вот тогда — эстетическая катастрофа. И таких катастроф сегодня особенно много в России (наследие еще советского прошлого), где судить, рядить и руководить эстетической и художественной сферами берутся отнюдь не специалисты, не профессионалы с развитым эстетическим вкусом, соответствующими знаниями, богатым эстетическим опытом, а какие-то случайные в этой сфере, но влиятельные персонажи. Самое печальное, что многие из них искренне убеждены, что они вполне компетентны для такой деятельности.

Этот парадокс органически присущ эстетической сфере, и в эмпирической плоскости он разрешается, по крайней мере теоретически, достаточно просто — правильной организацией системы эстетического воспитания всего населения, начиная с раннего детства. Именно в процессе такого воспитания развивается вкус (основной

параметр эстетической культуры человека), определяется индивидуальный потолок (он существует объективно) такого развития, что помогает выявлению собственно профессиональной эстетической элиты, способной и призванной руководить художественно-эстетической сферой культуры после соответствующей и достаточно длительной профессиональной подготовки. Здесь-то косвенно и выявляется и закрепляется в сознании уже достаточно широких слоев эстетически подготовленного населения, что сам эстетический опыт (особенно в сфере эстетического восприятия и творческого отношения к любой деятельности) – необходимый компонент полноценной жизни любого человека; создание эстетических ценностей и профессиональная их оценка – дело узкого круга специалистов, а вот занятия эстетикой как наукой – вообще сфера особо одаренных и призванных к этой деятельности личностей.

О чистоте предмета

Напомнив о значимом парадоксе эстетики, можно сосредоточиться и на собственно *эстетических* проблемах современной *эстетики*. Здесь отнюдь не тавтология. Именно эстетические проблемы вроде бы (по определению) должны стоять в центре внимания одноименной науки (как философские – в центре философии, а филологические – филологии и т.п.). Однако в эстетике XX в. все не совсем так. Под шапкой эстетики нередко рассматриваются вещи, не имеющие не только прямого, но и косвенного отношения к ней, внесенные туда как сознательно, под влиянием определенных венаучных (например, идеологических, коммерческих и т.п.) обстоятельств, так и внесознательно – из-за неясного представления о предмете самой науки. В свою очередь, многие собственно эстетические аспекты и наработки, иногда даже не осознаваемые в качестве таковых, обнаруживаются в смежных гуманитарных дисциплинах и интеллектуальных практиках, вроде бы не обязанных заниматься этим. Имплицитная эстетика в прошлом столетии была, кажется, даже более продуктивной, чем официальная эксплицитная (во всех ее направлениях). Одна из актуальнейших задач современной эстетики – освободиться от внеэстетического балласта и собрать под своей крышей все из смежных и частных дисциплин, имеющее отношение к ее предмету.

Отсюда понятно, что сегодня с новой остротой встает вопрос о предмете эстетики и соответственно о способах и формах ее существования в грядущую эпоху. Ясно, что он стоял и всегда, в последние

пару столетий по крайней мере, ибо эстетика в своем официальном статусе науки достаточно молода и находится еще в стадии активного становления. Почему именно сегодня он обострился-то? Не вдаваясь в подробности, отошлю интересующихся к моим работам на эту тему, где, на мой взгляд, убедительно и со ссылками на предшественников показано, что человечество, в частности в результате взрыва НТП, переживает глобальный этап цивилизационного слома, перехода от Культуры (всегда в обозримой истории ориентировавшейся на Великого Другого) к чему-то принципиально *иному*, еще не бывшему в истории человечества в качественном отношении. Сам этот переходный этап, особенно резко обозначившийся со второй половины XX в. и характеризующийся принципиальным отказом от традиционной ориентации на Великого Другого, я назвал *пост-культурой*¹. Одним из существенных признаков его стала сознательная, последовательно проводимая и вполне для него логичная переоценка всех традиционных ценностей и универсалий культуры. Очевидно, что наряду со многим другим такой переоценке подвергаются и эстетические ценности, ставится под сомнение легитимность самой науки эстетики вместе с ее предметом.

Понятно, что в этой ситуации (а она факт современного интеллектуально-культурного бытия человечества, и не только евроамериканского ареала) профессионалы эстетики вынуждены адекватно реагировать на вызовы времени. Это не означает, конечно, что они должны «с пеной у рта» вопить на каждом перекрестке о роли, значении и смысле эстетики. Отнюдь. Однако и спать в своем теплом хлевушке, вяло пережевывая тексты Аристотеля, Канта и Гегеля, им тоже вряд ли пристало. И дело здесь не в чести мундира, а в том, что наш предмет — *эстетический опыт* человека и человечества — не пустой звук и выдумка досужих келейных мудрецов, но исторически сформировавшаяся универсальная реалья человеческого бытия; человека как не только мыслящей, но и *творящей* и *созерцающей* личности. Без и вне эстетического опыта, главное содержание которого состоит в *гармонизации* человека с Универсумом, с природой, с себе подобными, с самим собой, известный нам вид человека (со времен палеолита, по крайней мере) никогда не существовал и, кажется, существовать не может. Другой вопрос, что исторически менялись формы этого опыта, а в последние столетия и формы его осмысления и описания. Сегодня эстетикам (как и всем гуманитариям) брошен очередной вызов на интеллектуально-аналитическую дуэль со временем, с эпохой, с самими собой. И на него необходимо отвечать, отвечать адекватно времени, чтобы быть понятным и принятым этим столь изменчивым, а ныне и агрессивным временем.

Для меня, например, как и для многих моих коллег, нет вопроса ни о постоянной значимости эстетики как науки, ни о сущностной инвариантности ее предмета (но не о его вербальном описании, которое всегда не совсем аутентично). Весь ход истории культуры, включая и ее современный этап (*пост*-культуру), убеждает меня в том, что эстетический опыт (так же, как способность человека мыслить или жить по законам совести, нравственности) относится к сущностным началам человеческого бытия. При этом очевидно, что исторически он претерпевает *значительные, но не сущностные* (!) модификации. И сегодня мы как раз переживаем такой момент (он касается, как я постоянно подчеркиваю, не только эстетического опыта, естественно), когда эта «значительность» находится на грани сущностных изменений, однако пока ее не перешла. Ее переход в цивилизационном плане чреват непредсказуемыми последствиями, однако перед исследователем уже сегодняшняя ситуация открывает благодатное пространство для уникальных аналитических изысканий, и грех не воспользоваться этим, в том числе и в плане размышлений о чистоте предмета эстетики.

Новое на старом фундаменте

Сформулировав рабочее определение предмета эстетики², опирающееся на опыт классической эстетики и новейшее состояние художественно-эстетической сферы, сегодня путем анализа современного искусства, «продвинутых» интеллектуально-мыслительных движений в гуманитарной сфере и современных эстетических изысканий фактически можно строить новое здание эстетики. Уже сейчас очевидно, что оно будет значительно отличаться от классической эстетики, но сохранит метафизическую сущность исторически нащупанного ею предмета. Понятно, что вербальное оформление его будет постоянно меняться, ибо он принадлежит к сфере трудно осмысляемых и плохо поддающихся адекватной вербализации феноменов, однако не описуемая до конца, но хорошо ощущаемая специалистами сущность его будет сохраняться до тех пор, пока актуальным остается бытие самого эстетического опыта. Науки, особенно большие, как правило, не появляются и не исчезают произвольно. Они исторически возникают как следствие внутренней необходимости изучения того или иного значимого для человечества явления и сходят на нет, когда или исчезает само явление, или оно окончательно исследовано (чего на практике не случается), или исчерпал себя инструментарий дан-

ной науки. Эстетике, как относительно молодой науке с сущностно значимым для бытия человечества предметом, пока ничто из этого не грозит.

Более того, XX век дал ей мощные и новые импульсы для развития, притом с разных направлений. Первое — это НТП (научно-технический прогресс), который, пошатнув веру интеллектуалов, создателей искусства, да и основной массы человечества в объективное бытие Великого Другого (в сфере христианства — Бога), показал новый научный инструментарий всем гуманитариям, в их числе и эстетикам. В течение всего XX в. предпринимались иногда успешные, чаще тщетные попытки использования новейших достижений многих наук для изучения эстетического опыта. Особенно активно и успешно эстетика опиралась на психологические исследования (включая и психоанализ во всех его модификациях), на базе которых возникла наиболее продуктивная для XX в. ветвь эстетики — феноменологическая. Эти разработки органически входят в поле самых современных эстетических исследований.

Другое направление сильных импульсов эстетике — современная художественная культура. НТП дал мощнейший толчок глобальным изменениям во всех сферах художественной практики, в искусстве всего столетия, начиная с его первого десятилетия. На магистральном направлении оптимальной трансформации художественного мышления экспериментально и эмпирически вырабатывались новые принципы художественного выражения, многие из которых далеко (если не совсем) отошли от традиционных, по крайней мере для европейско-средиземноморского ареала последних пяти-шести тысячелетий, принципов выражения, от традиционного эстетического опыта. Очевидно, что современная эстетика не может остаться в стороне от изучения этих принципов, выяснения действительно ли они расширяют доселе существовавшую сферу эстетического опыта или просто выходят за ее пределы. Если выходят, то они уже не очень интересуют эстетику, если расширяют, то эстетика обязана исследовать этот формат расширения, понять его принципы и место в системе нашего опыта.

Хронотипология современного искусства

Более того, перед эстетикой встает задача хронотипологии основных процессов, протекавших в евро-американском искусстве последнего столетия, поскольку в его пространстве уже не работают тра-

диционные принципы типологизации, связанные в основном со стиливыми особенностями искусства прошлого. Эпоха больших стилей давно в прошлом. Актуальной становится и проблема нового определения (выявления) границ искусства или того, что идет ему на смену и чаще всего самоидентифицирует себя как «арт-практика», «арт-проект», просто артефакт. Очевидно, что в нашей сфере главным принципом и типологизации, и определения границ является *эстетический принцип*, обусловленный предметом эстетики. Для искусства он всегда был и остается одним — *художественное выражение*, или *самовыражение*, *автопрезентация*, т.е. типология основывается на характере и способах *организации художественной формы*, на принципах подхода к ней, ее внутреннем понимании творцом искусства. Опираясь на этот принцип, я предложил и проработал в свое время один из наиболее, на мой взгляд, логичных, удобных для дальнейшей аналитики и, главное, вытекающих из самой природы исторической трансформации искусства XX в. вариантов его хронотипологии.

В этой вводной статье в новую серию изданий по эстетике имеет смысл напомнить его главные положения в кратком, но уточненном изложении, ибо они, кажется, не всеми исследователями понимаются адекватно³. Несколько иной вариант хронотипологии неклассического художественно-эстетического опыта, построенный на иных основаниях и обладающий своей внутренней логикой и убедительностью, предлагает Н.Б.Маньковская в статье, публикуемой в данном сборнике.

Ретротекст:

Хронотипология искусства XX века

Процесс переоценки ценностей культуры, предопределенный во многом взрывом НТП, наиболее радикально протекал в искусстве с самого начала XX в. и прошел несколько стадий, которые имеет смысл обозначить как *Авангард*, *Модернизм* и *Постмодернизм*, используя уже стихийно работающую в науке терминологию, но конкретизировав ее смысл применительно к эстетической сфере. К сожалению, пока эти категории употребляются в самых разных смыслах, хотя внутренняя тенденция использования все больше тяготеет к той, которую в 90-е годы прошлого века я ввел в своих работах. Понятно, что эта хронотипология является рабочей, однако в эстетике она помогает понять, о чем идет речь при употреблении этих понятий и, более того, осмыслить характер глобального движения в художественной практике столетия, что и существенно в первую очередь для эстетики.

Авангардом, исходя из смысла самого слова, я обозначил всю совокупность бунтарских, скандальных, эпатажных, манифестарных, новаторских направлений первой половины века. Искусствоведы

нередко называют этот период и модернизмом, что отражает новаторский характер художественных процессов, но не выражает его внутренней взрывоподобной, бунтарской энергетики. И если назвать его модернизмом, то не совсем понятно, как именовать следующий, более спокойный, но тоже новаторский этап. Искусствоведы иногда называют его (послевоенные годы особенно) вторым авангардом или неоавангардом. Однако по существу в нем практически нет уже боевого авангардного духа и задора первооткрывателей (все в сфере художественной выразительности и презентации было открыто в первой половине столетия – собственно авангардистами), нет вдохновенной спонтанности и авантюриности авангарда. Да и не очень понятна будет логика именованя и причины возникновения следующего этапа постмодернизмом.

Модернизм логичнее обозначить период середины столетия, когда началась повсеместная легитимация и даже своего рода академизация авангардных находок в искусстве уже без бунтарско-скандального задора авангарда. Многие бывшие авангардисты стали метрами, кумирами, профессорами в сфере искусства. Молодежь свято чтит их и в своих поисках стремилась, как правило, развивать те или иные находки авангардистов, отнюдь не сокрушая и не отрицая своих предшественников. Фактически ничего принципиально нового в сфере художественного выражения в этот период не было явлено миру. Понятно, что период пережевывания реди-мейдс, находок абстракционистов, дадаистов, сюрреалистов и иже с ними не мог продолжаться бесконечно; он плавно и безболезненно перетек в **постмодернизм**. В вопросе понимания сути этого этапа практически все исследователи сегодня более-менее единодушны: это начавшаяся тоже где-то в середине столетия своеобразная ироническая калейдоскопическая игра всеми ценностями и феноменами культуры, включая и авангард с модернизмом.

Теоретически авангардные явления характерны для всех переходных этапов в истории художественной культуры, отдельных видов искусства. В начале XX в., однако, авангард приобрел глобальное значение мощного феномена художественной культуры, охватившего практически все ее более или менее значимые стороны и явления и возвестившего начало какого-то качественно нового грандиозного переходного периода в искусстве и культуре в целом, который к середине столетия стал приобретать черты **пост**-культуры.

К характерным и общим чертам большинства авангардных направлений и явлений относятся их осозанный заостренно экспериментальный характер; революционно-разрушительный пафос отно-

сительно традиционного искусства (особенно его последнего этапа – новоевропейского) и традиционных ценностей культуры; резкий протест против всего, что представлялось их создателям консервативным, обывательским, буржуазным, академическим; в визуальных искусствах и литературе – демонстративный отказ от утвердившегося в XIX в. реалистически-натуралистического изображения («отражения») видимой действительности вплоть до манифестации полной «беспредметности», «нефигуративности» (абстрактное искусство); безудержное стремление к созданию принципиально нового во всем и, прежде всего, в формах, приемах и средствах художественного выражения; а отсюда – часто декларативно-манифестарный и подчеркнута скандальный характер демонстрации представителями авангарда самих себя и своих произведений, направлений, движений и т.п.

Остро ощутив грандиозность начавшегося перелома в культуре и цивилизации в целом, художественный авангард принял на себя функции ниспровергателя старого, пророка и творца нового в своей сфере – в искусстве. Этот процесс начался еще в XIX в. и на рубеже столетий с появлением символизма, импрессионизма, постимпрессионизма и активно продолжился во всех основных направлениях и движениях искусства первой половины XX в. В качестве сущностного, принципиального парадокса, а точнее антиномизма авангарда, следует указать на следующее. Авангардисты, поставив в качестве одной из главных задач очистить искусство от всего внехудожественного, явить искусство в его чистом виде, т.е. в его собственно и только эстетическом смысле, демонстративно отказываются от многих нравственных, духовных и даже художественно-эстетических ценностей европейско-средиземноморской культуры, стремятся утвердить и абсолютизировать найденные, изобретенные ими самими или, отчасти, заимствованные у неевропейских культур формы, способы, приемы художественного выражения, чем нередко, не осознавая этого, выводят искусство из традиционного эстетического контекста.

Обычно методы авангардистов сводились к абсолютизации и доведению до логического завершения (часто предельно абсурдного с позиции традиционной культуры) того или иного элемента или совокупности элементов художественных языков, изобразительно-выразительных приемов традиционных искусств. При этом цели и задачи искусства виделись представителям различных направлений авангарда самыми разными вплоть до отрицания искусства как такового вообще, во всяком случае в его классическом понимании. Если крупнейшие представители и создатели основных направлений абстрактного искусства Кандинский, Малевич, Мондриан усматрива-

ли в этом искусстве высшую форму живописной реализации главной функции искусства – предельно возможного выражения Духовного и возведения (возвышения) к нему зрителя, то конструктивисты, футуристы, дадаисты считали, что традиционное искусство со всеми его функциями полностью изжило себя и должно быть отправлено на свалку истории.

К основным направлениям авангарда относятся фовизм, кубизм, абстрактное искусство, супрематизм, дадаизм, конструктивизм и некоторые более мелкие бунтарские явления в визуальных искусствах; додекафония и алеаторика в музыке; экспрессионизм, футуризм, сюрреализм – в живописи, литературе, театре, кино; а также такие крупные фигуры, не принадлежавшие в целом ни одному из указанных направлений арт-деятельности, как Пикассо, Шагал, Филонов, Клее, Матисс, Модильяни, Ле Корбюзье, Джойс, Пруст, Кафка, Мейерхольд и некоторые другие.

Авангард провозгласил и во многом начал активно реализовывать отказ от тысячелетних традиционных фундаментальных принципов искусства: миметизма, идеализации, символизации и любого выражения (уже при переходе в стадию модернизма) и обозначения. Дегуманизация искусства (отказ от изображения человека и выражения всего комплекса человеческих отношений, исканий, переживаний) приобрела в авангарде глобальные масштабы, как и абсолютизация творческого жеста художника.

Авангард стал завершителем многовековой истории классического искусства и родоначальником и провозвестником некоего принципиально нового этапа в истории того, что классическая эстетика обозначала как искусство и что ныне все еще находится в муках рождения и поисках адекватного наименования. Отказавшись от миметизма, искусство авангарда в первую очередь отказалось от ориентации на человека. Если человек, его внешний облик, его красота, его устремления и образ действия, события его жизни, его переживания, побуждения, духовные и душевные искания, его участие в Священной истории и в земных исторических событиях всегда находились в центре внимания классического искусства и литературы с античности до начала XX в., то авангард в основных своих направлениях фактически исключил человека из поля своих интересов. Пафоса абсолютной беспредметности, предельно аннигилирующей человека, а вместе с ним и все, относящееся к чувственно воспринимаемой сфере жизни вообще, авангард достигает в абстрактном искусстве Василия Кандинского, в супрематизме Казимира Малевича, в неопластицизме Пита Мондриана, в зауми Хлебникова.

У остальных же авангардистов, а также у модернистов и постмодернистов мы наблюдаем более или менее тонкую или, напротив, сознательно огрубленную игру в дегуманизацию самого разного игрового спектра. Авангард вольно или невольно начал абсолютизацию **игрового принципа** искусства. Выдвинув на первое место в искусстве художественность в чистом виде, нередко в самых обостренных формах ее демонстрации в качестве основы творчества, авангард ощутил игру (во всех аспектах — смыслами, формами, цветом, звуками, словами, бунтарскими манифестами) мощным внутренним двигателем искусства и устремил свои могучие энергии на «раскрутку» этого двигателя. Игра на уровне самой высокой эстетической серьезности именно с авангарда и на протяжении всего XX в. стала существенным стимулом возникновения все новых и новых, все более и более «продвинутых» направлений в искусстве.

Одним из мощных игровых принципов отношения к художественной материи, к сущности искусства, к выражаемой или отрицаемой в нем и через него реальности, к человеку, к жизни и смерти, к самому творчеству и к своему художественному «Я» стал в авангарде, а затем и во всем «актуальном» искусстве столетия (в модернизме и постмодернизме) **иронизм**. Искусство авангарда во многих его проявлениях, направлениях, крупнейших личностях пронизано (часто без осознания самими художниками) тонкой, глубокой, иногда ядовито-разъедающей, иногда ностальгически-романтической иронией. Достаточно вспомнить кубизм, экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм, всего Пикассо, Шагала, Джойса, Хлебникова etc.

Таков был дух времени. Искусство пришло в период активной переоценки ценностей и поисков новых форм и принципов к ироническому выявлению своей сущности (**художественности**) в ее предельно обнаженном, очищенном ото всего внеэстетического виде. Живопись отказывается от изображения и интересуется только выразительными особенностями цвета и формы, музыка отказывается от мелодии и ритма, литература и поэзия — от описания и логики изложения и т.п. Абсурд, парадокс, алогизм, отказ от всего словесно описываемого и выражаемого характерны для искусства авангарда. С их помощью художественное сознание начала XX в. пыталось выразить дух своего времени, свою тревогу относительно дальнейшей судьбы культуры, искусства, человека, жизни на планете перед фактом грандиозных, часто устрашающих своими масштабами и непредсказуемостью научных, социальных, политических сдвигов.

Вторая мировая война и появившееся в ее ходе ядерное оружие массового уничтожения знаменовали собой некий глобальный перелом в человеческом сознании и в культурно-цивилизационных процессах XX в. Уже в ряде направлений и феноменов авангарда первой трети столетия, особенно в сюрреализме, в творчестве таких классиков авангарда, как Кандинский (драматического периода), Шагал, Пикассо, Дали, Джойс, Кафка, Шёнберг, Берг, Веберн и некоторых других, мы как бы ощущаем предчувствие глобальной катастрофы, атмосферу грядущего почти апокалиптического конфликта в человеческом обществе. И конфликт этот в облике монстра Второй мировой войны, унеся миллионы жизней, уничтожив множество памятников культуры и искусства, радикально повлияв на психику и менталитет выживших, существенно изменил всю духовно-культурную атмосферу в евро-американском ареале. На базе становящегося классикой авангарда, хотя еще живы были многие его главные представители, выросло новое поколение художников, писателей, композиторов, драматургов, кинематографистов, апологетически узаконившее самые радикальные авангардные находки в сфере художественных языков практически всех искусств и начавшее процесс бесконечного манипулирования ими, но уже без могучего творческого горения, присущего собственно авангардистам. Война существенно охладила творческий соиздательско-поисковый пыл, присущий художественно-эстетической культуре первой половины столетия; стала реальным водоразделом между авангардом и модернизмом.

Модернизм — это как бы академицировавшийся авангард; он принимает многие из новаторских художественно-эстетических находок авангарда уже в качестве само собой разумеющейся классики. Для модернизма кубизм, абстракционизм, экспрессионизм, сюрреализм, конструктивизм, додекафония, литература Джойса — новая классика, органично продолжившая многовековую историю мирового искусства. Хронологически апогей модернизма приходится где-то на поздние 40—70-е годы, т.е. частично захватывает и поздний авангард и вливается в ранний постмодернизм, являя собой как бы некое посредствующее звено между ними.

Среди главных особенностей модернизма необходимо указать на воспринятую от ряда направлений авангарда эстетическую стратегию **автономии искусства**, принципиальной независимости от каких-либо внехудожественных контекстов (социального, политического, религиозного и т.п.); на предельное затушевывание или полный отказ от миметического принципа в искусстве; на особое внимание к **форме** произведения; на понимание его в качестве принципиально нового кванта бытия, самобытного и самодостаточного.

Если авангард во многом довел до логического предела (часто до абсурда) независимость средств и способов художественного выражения традиционных искусств, как правило, еще в их рамках (живописи, музыки, скульптуры, литературы) и только наметил некие принципиально новые творческие формы для искусства (реди-мейдс Дюшана, пространственные коллажи, фотомонтажи и т.п.), то модернизм в основном разрабатывал именно эти нетрадиционные для классического искусства приемы создания своих произведений. Начиная с поп-арта, кинетизма, минимализма, концептуального искусства, всевозможных акций, инсталляций, энвайронментов, художники-модернисты выводят свои произведения (их называют теперь чаще арт-объектами) за рамки традиционных видов и жанров, за пределы собственно искусства в классическом понимании, разрушают границы между искусством и окружающей действительностью, часто активно вовлекают зрителей в процесс творчества-созерцания-участия в арт-проектах. Создатели модернистских объектов и концептуальных пространств или акций, как правило, отказываются от традиционной для искусства эстетической (=художественной) значимости и констатируют только их самобытное и уникальное бытие в момент их создания-восприятия, их своеобразную, чувственно воспринимаемую энергетику.

Парадоксы, абсурдные ходы, алогичные сочетания вроде бы несочетаемых элементов и т.п. приемы, выполненные методом сборки на основе коллажа-монтажа часто из далеких от традиционных для искусства материалов (обычно бывших в употреблении вещей обихода и их фрагментов, отслуживших машин, механизмов, приборов индустриальной цивилизации, реже – заново созданных неких технологических неутилитарных конструкций, не имеющих реальных прообразов и какого-либо функционального назначения), призваны активизировать восприятие реципиента и рассчитаны на очень широкое и субъективное смысловое понимание. Среди типично модернистских явлений можно указать на **конкретное искусство, абстрактный экспрессионизм, поп-арт, минимализм, концептуализм, кинематизм**, на такую символическую для всего XX в. фигуру, как Пикассо; на появление специфических пристрастенно-временных арт-действий: **перформанса и хэппенинга**.

Модернисты практически отказывают своим объектам и современному искусству в целом в их эстетической сущности. Искусства перестают отныне быть «изящными искусствами». Модернизм на путях поп-арта, минимализма, арте- повера, кинематизма, концептуализма практически полностью отказался и от традиционных ви-

дов искусства, и от традиционных материалов искусства и способов творчества. Его мастера переключились на создание неких пространственных (часто подвижных) объектов и вершащихся во времени абсурдных театрализованных акций, не поддающихся какому-либо рациональному осмыслению, рассчитанных исключительно на внесознательное воздействие на психику реципиента, но не претендующих на возбуждение эстетического удовольствия, на возведение субъекта восприятия куда-то далее созерцаемого объекта. В ряде своих арт-направлений модернизм, исчерпав свой новаторский («модернистский») характер, с 60–70-х годов перетекает в постмодернизм.

В контексте художественной хронотипологии *постмодернизм* — это новый этап художественно-эстетической деятельности, когда в культуре осуществляется своего рода «нео-классическая» (на сугубо игровом уровне — *как бы* опирающаяся на классику) предельно ироническая ревизия модернизма, а вслед за ним и всей предшествовавшей ему культуры. Постмодернизм — это, прежде всего, ощущение и осознание бытия, культуры, мышления как абсолютной бескорыстной игры, т.е. чисто и исключительно *эстетический* (а иногда даже и эстетский) подход ко всему и вся в жизни и культуре; возвращение на каком-то ином уровне к эстетическому опыту, в котором акцент теперь сделан не на сущностных для классического эстетического сознания принципах организации художественного текста, — *прекрасного, возвышенного, трагического*, — а на маргинальных для классической эстетики, хотя и всегда присущих эстетическому опыту принципах *игры, иронии, безобразного*.

Если лейтмотивом деятельности авангардистов и модернистов была неудержимая устремленность куда-то вперед, к чему-то принципиально новому, не бывшему до них, к открытию новых (и конечно истинных в их понимании) путей или окон в неопишумые словами, но существенные художественно-смысловые пространства; т.е. предельно серьезная и ответственная деятельность, направленная на свержение чего-то устаревшего и утверждение нового, еще никогда не бывшего, то постмодернизму все это чуждо. Это умудренный опытом столетней бунтарско-инновационной борьбы «старец» от культуры (точнее от *пост-культуры*), который знает все и вся в планетарном масштабе и в глубокой исторической ретроспективе, понимает бессмысленность каких-либо серьезных усилий, веры в разум, прогресс, истину, добро, красоту, и вообще бессмысленность всякой веры и ценит только одно — наслаждение от игры во всех сферах бытия и сознания, или по крайней мере в том, что еще недавно называлось искусством.

Суть постмодернистских процедур сводится к принципиальному отказу от новоевропейской серьезности в отношении всех традиционных ценностей культуры при внешней сверхсерьезности (игра в серьезность); к глобальному расшатыванию, снятию их в потоке иронически-игровых отношений, событий, жестов, ходов; к всеразрушающему скептицизму и тихой грусти по уходящей культуре; к созданию бесчисленного количества будто-философских, будто-научных текстов, будто-политических трактатов, будто-художественных произведений и т.п. Прекрасным примером последних являются «романы» Умберто Эко, произведения Милорада Павича, фильмы Квентина Тарантино.

В силу своей творческой установки на отказ от каких-либо глобальных амбиций, осознанной демонстрации «усталости» от культуры и иронического отношения к ней в целом, и к творческой деятельности в частности, постмодернизм не создал шедевров и не дал выдающихся имен в сфере искусства, какие мы имеем от авангарда и даже от модернизма. Однако и среди бесчисленного множества постмодернистов можно отметить такие, существенно выделившиеся за счет незаурядного таланта фигуры, как Й. Бойс и Я. Кунеллис в визуальных искусствах, Дж. Кейдж и К.-Х. Штокхаузен в музыке, П. Гринуэй в кино, Ж. Батай, У. Берроуз, У. Эко, М. Павич в литературе. В качестве принципиально нового события в арт-практиках следует указать на возникновение *энвайронментов* (особых художественных пространств) и активное развитие модернистского жанра *акций* (*хэппенингов*, *перформансов*) — неких абсурдных полутеатрализованных действий с привлечением старых предметов житейского обихода (одежды, мебели, различных устаревших приборов и т.п.). Уже сама форма этих феноменов и используемые материалы ориентируют их участников и зрителей на особый игровой и иронический настрой при соблюдении абсолютной серьезности.

Для завершения картины хронотипологии художественной культуры XX в. необходимо указать, что наряду с указанными тремя этапами движения предельно «продвинутого» элитарного искусства на протяжении всего столетия сохранялись и активно функционировали художественные явления, которые я достаточно схематично обозначил в свое время как *консерватизм*. Это условное обозначение для всей совокупности художественно-около-художественных явлений в искусстве XX в., противостоящих или не вписывающихся в магистральную для этого столетия линию развития: *авангард* — *модернизм* — *постмодернизм*. Консерватизм — пестрая и бескрайняя охранительно-академизированно-коммерциализированная сфера художествен-

ной культуры, ориентированная (иногда сущностно, чаще формально) на сохранение и поддержание жизни классики путем подражания традициям художественной культуры прошлого (прежде всего ближайшего — реалистически-академического искусства XIX в.) с включением каких-то новаторских элементов, часто механически заимствованных у символизма, авангарда, модернизма. Среди его представителей немало профессиональных мастеров во многих странах западной цивилизации, стремившихся работать в лучших традициях искусств прошлого на сохранение разрушающихся классических ценностей Культуры, как в духовном, так и в собственно художественно-эстетическом планах. Однако их время как творцов уже практически ушло, их творчество мало соответствовало духу техногенной цивилизации, и поэтому консерватизм не дал каких-либо заметных и тем более выдающихся явлений или имен в искусстве ушедшего века. Тем более, что его представители на протяжении всего столетия испытывали значительный прессинг, а иногда и дискриминацию со стороны магистральных «продвинутых» направлений, вокруг которых к середине века сгруппировались лучшие силы мировой художественной критики, галеристов, кураторов, спонсоров, менеджеров, активно раскручивавших, повинувшись духу времени, любую «продвинутость». Определенную актуальность некоторые направления консерватизма сохраняют в системе художественного образования и обучения, в сферах поддержания традиционных навыков художественного выражения.

Особого размаха и крайней идеологической гипертрофии консерватизм достиг при мощной государственной поддержке в странах-монстрах тоталитарных режимов: Советском Союзе, нацистской Германии, коммунистическом Китае. Здесь он принял форму тотальной эстетической «мифологии» (псевдо-мифологии), работающей на политический режим, и вплотную сомкнулся с художественно-идеологическим кичем. В его поле зародилось и существовало официальное искусство коммунистических режимов — «соцреализм». Так называемая *массовая культура* — характерная и мощная ветвь внутри консерватизма. Собственно живое творческое движение немногочисленных искренних охранителей классических традиций и в консерватизме чувствует себя неуютно и задвинуто дельцами от искусства на самый задний план, в нишу современного нонконформизма.

Напомню, что речь здесь идет о хронотипологии *искусства*, или художественного мышления, XX в., проведенной с *эстетических* позиций, т.е. с позиции сущностной специфики искусства — принципов *организации художественной формы*, в первую очередь, т.е. с позиции, которая значима именно для эстетического подхода и анализа искусства.

Беспредел как предел «говорения»

Между тем все использованные здесь термины (авангард, модернизм и т.п.) употребляются на протяжении столетия всеми, кому не лень, и в самых разных смыслах, иногда перекрывающих друг друга, иногда никак не совпадающих. Никто не задумывается сегодня о принципах упорядочивания терминологии. В современных интеллектуальных и мыслительных практиках вместо стремления к установлению некоего более-менее общезначимого понимания в той или иной сфере знания чаще всего начинает господствовать конвенциональный постмодернистский принцип «говорения мимо». Об одном и том же предмете каждый говорит, что ему на ум взбредет, наделяя употребляемые термины произвольными (своими) смыслами и не интересуясь тем, что говорят по этому поводу его коллеги и поймут ли они его вообще. Главное — родить свой самобытный дискурс на тему, к которому все остальные должны отнестись с уважением и даже благоговением, не стремясь ни понять его, ни вступить с ним в контакт, дискуссию, диалог.

Околонаучное (или паранаучное) сознание *пост*-культуры принципиально *моно*-логично и даже претендует на иератичность. Оно не рассчитано на диалог. Авторский дискурс для автора священен. Никто не имеет права посягать на него, вторгаться в него, ибо глубинный смысл его никому кроме автора (а иногда и ему самому) непонятен. Коллега из его клана (например, из цеха искусствоведов или филологов) имеет право только положить рядом свой, такой же уникальный, «священный» и мало понятный дискурс. А все непосвященные должны с благоговением созерцать это таинство рождения и рядоположения дискурсов «посвященными» (в то, что они «посвященные», но не в принципы понимания того, что далеко не всегда доступно пониманию). Понятно, что все эти процедуры с позиций классической науки, к которой все еще относится главная ветвь эстетики, не могут относиться к науке. Это что-то совсем иное (ближе к вербальной арт-практике), не добавляющее знания в традиционном (рационально однозначном, вербализуемом) смысле, но скорее путающее все, имевшиеся до этого, наработки данной науки.

Именно такая атмосфера царит сегодня в «продвинутых» науках (скорее паранаучных дисциплинах) об искусстве, отчасти в философии и эстетике. Никакой типологии не признается: почти каждый исследователь употребляет термины авангард, модернизм, постмодернизм, неоавангард, второй авангард и др. как ему вздумается, не пытаясь соотнестись с их историческим смыслом, внутренним содер-

жанием, логикой исторического словоупотребления и не рассчитывая на серьезное понимание своих коллег (соответственно не вчитываясь и в смысл их текстов). Может быть, этот подход и оправдывает как-то себя в хаосогенной искусствоведческой атмосфере, создавая некое глобальное и предельно подвижное поле смыслов, которое эстетически дополняет художественно бедное поле самого современного искусства, но для более строгих дисциплин философского цикла, к которым принадлежит пока эстетика, считаю подобное философствование мало продуктивным. Я с удовольствием читаю современные самые продвинутые философские, филологические, искусствоведческие тексты, получая от многих из них эстетическое наслаждение, но когда я хочу понять и осмыслить, что же произошло с искусством, с эстетическим сознанием в целом за последнее столетие, я вынужден обратиться к доброму старому аналитическому мышлению и с его помощью строить типологии и классифицировать процессы и явления так, чтобы меня более-менее однозначно понимали все мои коллеги по цеху и могли адекватно реагировать на мои исследования и суждения.

Я изложил проблему в форме личной реакции на ситуацию в современных гуманитарных пространствах *пост*-культуры, однако она предельно объективна и актуальна. Я отнюдь не ретроград, хотя уютно чувствую себя только в лоне классической, уже почти ушедшей Культуры, когда ученый, прежде чем написать что-то о какой-то проблеме, брал на себя труд изучить, что здесь было сделано всеми его предшественниками, с уважением относился к их работе, активно опирался на нее, что-то в ней принимая, с чем-то полемизируя и в этом диалоге с предшественниками и на основе новых знаний делая новый шаг в решении, осмыслении данной проблемы. Так строилась классическая наука.

Однако я не исключаю, что на этом пути она могла зайти в тупик, задавленная грузом уже почти неподъемной научной традиции, научного аппарата. Возможно, что продолжаемый мною путь формально-аналитического всматривания в художественно-эстетические процессы XX в.⁴ и попытка традиционного рассовывания всего и вся по своим полочкам — бессмысленные удары головой в бетонную стену этого тупика. Я могу предположить, что процветающий ныне метод глобального «говорения мимо» (фактически применение эстетического опыта в сферах традиционного научного мышления) может вывести из этого тупика на новый уровень внерациональной аналитики (уже и не аналитики по существу, но какого-то нового внеформального понимания, вневербального проникновения) там, где тра-

диционные формы понимания исчерпали себя. Все это имеет под собой известные основания, и я с интересом и вниманием наблюдаю за самыми радикальными экспериментами в мыслительных, паранаучных, интеллектуальных практиках. Однако мне также очевидно, что все они пока — именно экспериментальные, поисковые, переходные практики, разрушающие традицию, но практически не обретшие еще чего-то качественно и ценностно нового.

Отсюда и мой определенный консерватизм в сфере научной методологии, не отрицающий при этом ничего суперноваторского. Ныне работаем, кто как может, у кого к чему душа лежит. Традиционалисты в своей методологической парадигме, мимоговорящие, деконструктивисты, постмодернисты и другие «продвинутые» — в своих. Все во благо, если на благо.

Аналитика художественной сферы

Между тем от проблем хронотипологии художественной сферы я незаметно вплыл в другую эстетическую проблему — новейших методологических и методических подходов к анализу самого искусства, конкретных произведений. Активное развитие в XX в. разнообразных мыслительных практик, ориентированных на последние достижения как самих гуманитарных, так и негуманитарных наук, привело к возникновению целого спектра методов анализа произведений искусства (как современного, так и классического). Среди них можно указать хотя бы на психоаналитический, феноменологический, социологический, структуралистский, семиотический, герменевтический, деконструктивистский, онтический и некоторые другие. Их теоретики и изобретатели работают, как правило, с художественными, а нередко и с высокохудожественными произведениями искусства. Однако, являясь за редким исключением непрофессионалами в эстетике (а иногда даже — в искусствознании, филологии), они, как правило, оставляют без внимания собственно *художественную* сущность искусства. Исключения здесь составляют только отдельные крупные представители этих направлений вроде Р.Ингардена, Н.Гартмана, Г.-Г.Гадамера, Ю.Лотмана, позднего Р.Барта, П. де Мана, У.Эко.

Основная же масса исследователей (а новейшие методы господствуют сегодня в мировой практике исследования искусства) занимается какими угодно маргинальными, косвенными, интертекстуальными и т.п. изысканиями вокруг произведения искусства, оставляя в девственной неприкосновенности его эстетическую сущность — ху-

дожественность. Эстетику это очень понятно, хотя и не совсем приятно. Да, действительно, сегодня стало как никогда очевидно, что художественность (как и любое эстетическое «качество») — это настолько тонкая материя, что она почти не поддается формально-логическому пониманию и вербальному описанию. И, может быть, честнее и корректнее ее впрямую сегодня не трогать, а подходить к ней исподволь, косвенными путями, с периферии, из околохудожественных окраин. В этом плане перечисленные и многие другие частные методы и методики дают немало. При этом анализ идет с двух сторон, что в эстетике XX в. стало почти аксиомой: от произведения искусства и от субъекта восприятия, его психики, его внутреннего мира. Собственно эстетический опыт и вершится в активном динамическом пространстве субъект—произведение в процессе эстетического восприятия.

Кто-то занимается только структурой произведения, кто-то структурой психики воспринимающего, а кто-то и элементами самого феномена искусства, актуализованного в психике реципиента. Общая тенденция многих частных методов анализа искусства сводится сегодня к отысканию в нем (чаще в уже хорошо известном вроде бы классическом искусстве прошлого) неких, не замеченных ранее исследователями элементов, их связей между собой и с внележащими явлениями, их структур, уровней организации и т.п., которые несут какие-то скрытые и от невнимательного исследователя, и от реципиента, и даже от самого художника смыслы, «подпольные» значения, архетипические инварианты, которые внесознательно действуют на реципиента, может быть, даже более сильно и эффективно, чем внешне хорошо артикулированные элементы формы. Идут попытки отыскания в искусстве того, что лежит где-то за самой художественной формой, — глубинных визуальных, звуковых, гаптических энергий формы, самой вещи, вещества и т.п.

Вершится активный поиск. Здесь вроде бы впрямую стесняются говорить о таких глобальных (и мало кому понятных, признаемся) вещах, как художественность, эстетическое качество, но фактически работают в направлении отыскания того, что и составляет блоки (хотя и не центральные) фундамента этих уникальных оснований произведения искусства. Для современного эстетика частные исследовательские стратегии нарабатывают, обычно сами того не подозревая и не ставя такой задачи, крайне интересный и богатый материал, который ему следует только бережно изучить и корректно осмыслить.

Неклассическая эстетика

Все сказанное и отчасти подразумеваемое, просвечивающее где-то сквозь сказанное (нельзя все сказать в конце концов), подводит нас (в который раз) к пониманию того, что эстетика сегодня переживает особый этап своего бытия, как и культура в целом, находится в стадии глобального переходного периода, некоего интенсивного поиска, эксперимента, активного становления в какое-то иное качество. В начале 90-х гг. прошлого века мы с Н.Б.Маньковской пришли к пониманию того, что его имеет смысл условно обозначить как «неклассическая эстетика» (нонклассика) и занялись его «изучением». Однако скоро выяснилось, что термин *изучение* здесь не совсем уместен. Нонклассика — это имплицитная эстетика, нигде и никак еще не прописанная. Она нуждается не столько в изучении, сколько в корректном выявлении и реконструкции, т.е. фактически каждый исследователь, хорошо ощутивший ее токи в глубинах современного эстетического сознания и художественной практики, вынужден давать свой, лично остроокрашенный вариант реконструкции. В этом специфика подхода к проблеме и она очень скоро была нами прочувствована. Собственно неклассическая эстетика есть некое смысловое и принципиально подвижное поле реконструированных, т.е. в той или иной мере формализованных личностных вариантов этой эстетики. Напомню здесь основные положения моего понимания нонклассики⁵.

Ретротекст:

*Нонклассика*⁶

Внутри совокупного опыта наиболее продвинутого (авангардного, модернистского, постмодернистского) искусства и литературы XX в., активно тяготеющих к саморефлексии дискурсивного порядка, сложилась новая имплицитная эстетика, точнее *параэстетика* со своим в целом достаточно подвижным полем понятий и терминов — *паракатегорий*, которую я обозначаю как *неклассическая* эстетика, или кратко — нонклассика.

Нонклассика, являясь по существу вроде бы новым этапом после классической эстетики, не может быть названа наукой в строгом смысле слова. Это некое научно-около-научное достаточно напряженное поле смыслов и представлений. В отличие от гуманитарной науки в классическом понимании его саморефлексия вершится не на путях четкого дефинирования своего предмета и категориального аппарата, но через показывание, высвечивание, представление, выставление напоказ неких смысловых единиц, далеко не всегда поддающихся четкому, а тем более однозначному словесному определению,

но получивших уже вербальное обозначение (паракатегориальное имя). Количество этих смысловых единиц нестабильно, строго не определено, ситуативно. Они возникают по мере внутренней необходимости, как бы выплывают из общего интеллектуального поля и исчезают в нем, выполнив свою функцию. Паракатегории неиерархичны, то есть равноценны и равновесны, полисемантичны и не образуют никакой жесткой системы.

Нонклассика – это принципиально бессистемное, почти аморфное образование, некое пространство эстетических смыслов, одни из которых неожиданно приобретают достаточно конкретные понятийные очертания и вербальное закрепление, выходят почти на уровень дефиниций, а другие предстают перед взыскующим разумом в очень расплывчатом облике, с трудом ощущаются как неопределенная флюктуирующая смысловая реальность. При изменении интеллектуальной стратегии или ситуации картина меняется: расплывчатое приобретает форму и очертание, а только что вполне вроде бы конкретное и определенное расплывается в бесконечной полисемии.

Нонклассика манифестировала сущностную *трансформацию* предмета эстетики вплоть до нулевого уровня (аннигиляции), «отставку» традиционных эстетических категорий и введение в «актуальную» сферу эстетического (или околоэстетического) дискурса немалого ряда понятий, большинство из которых в классической эстетике были не только маргинальными, но обычно вообще не попадали в эстетическое поле. Часть из них возникла внутри нищезанятия, фрейдизма, экзистенциализма, структурализма, постструктурализма, другие привлекаются из самых разных областей знания, нередко меняя свой изначальный смысл на новый. В первую очередь среди них можно указать на такие, как *лабиринт*, *абсурд*, *повседневность*, *телесность*, *жестокость*, *шок*, *вещь (вещность)*, *вещество*, *симулякр*, *артефакт*, *электика*, *жест*, *интертекст*, *гипертекст*, *деконструкция* и другие.

В этом достаточно разнородном поле отсутствует термин, описывающий предмет дисциплины. И его действительно нет в нонклассике. Манифестарно отказавшись от традиционного предмета эстетики, в действительности она не аннигилировала его окончательно, но как бы сокрыла от поверхностного наблюдателя, завесила плотной пеленой маргинальных или чуждых классической эстетике смыслов, принципов, понятий, паракатегорий. Они создают особую смысловую ауру вокруг вроде бы пустого, точнее – неопределенного, центра (предмета эстетики), на деле оказывающегося скрытым, не

требующим на данном этапе мыслительной игры дискурсивного выражения полюсом притяжения, собственно и формирующим вокруг себя достаточно целостное поле этих паракатегорий.

Неклассическая эстетика — это имплицитная паратеория, точнее — некоторое смысловое образование, сложившееся в сфере эстетического сознания для более-менее адекватного выражения на вербальном уровне процессов, протекающих в современном актуальном арт-пространстве; для описания ситуаций, стратегий, событий и состояний в той сфере неутилитарного арт-опыта, которой в классической Культуре занималась эстетика.

Сознательно отказавшись от основных принципов классического эстетического опыта — прекрасного, возвышенного, трагического, миметизма, идеализации и т.п. — как излишне патетических и не коррелирующих с современным состоянием человеческого существования, неклассика акцентирует внимание на маргинальных для классической эстетики принципах *игры, иронизма, безобразного*, понимая их в качестве *базовых* принципов инновационного арт-сознания современности. Главный поток художественно-эстетической культуры XX в. двигался в модусе именно этих принципов, и в неклассике они вполне закономерно предстают в качестве основы ее смыслового поля и категориального аппарата.

Наряду с названными категориями классической эстетики в базовом категориальном поле неклассики центральное место заняли такие понятия структурализма и постмодернизма, как *артефакт, текст, объект, симулякр, структура*, ориентированные на *именование* и *описание* произведений современного искусства.

Расширительными понятиями *артефакт, текст, объект*, как и обобщающим префиксом *арт-* перед внеэстетическими терминами *практика, деятельность, проект* и другими, обозначается продукт современного арт-производства, чем подчеркивается его принципиальное отличие от категорий «произведение искусства», «творение» классической эстетики, именно — необязательность необходимого для произведения искусства эстетического качества — *художественности*. Неклассика констатирует, что результат деятельности современного актуального художника, прежде всего, *объект* (или арт-объект), то есть нечто, объективно существующее и предложенное в арт-пространстве современной экспозиции субъекту восприятия в качестве внеположенной реальности. Классическими и первыми примерами объектов являются реди-мейдс Марселя Дюшана. Понятиями объект, арте-

факт сознательно нивелируется эстетическая специфика арт-объекта; он демонстративно уравнивается со всеми другими продуктами человеческой деятельности.

Термин *текст* при обозначении арт-объекта или артефакта указывает на принадлежность так обозначенного феномена лингвистическому полю, то есть свидетельствует, что он подчиняется общим законам лингвистики, обладает каким-то значением, которое в принципе может быть кем-то прочитано или кому-то передано. Понятие *структура*, пришедшее на смену классической категории «композиция», означает, что артефакт представляет собой некое сложное и достаточно жестко организованное образование из какого-то количества элементов, к которым, как и к их связям и отношениям, применимы исследовательские методы и процедуры структурализма. Иногда в качестве синонима структуры используется понятие *конструкции*, подчеркивающее рассудочно-механический, техногенный характер изготовления артефакта.

Отказавшись от традиционных общечеловеческих ценностей, утверждая принципиальную аксиологическую релятивность, современное эстетическое сознание утверждает новую поликанальную многоуровневую параэстетику на элитарной *конвенциональности*, которая, в частности, исключает из сферы искусства его фундаментальный принцип *отображения*. Место классических *образа* и *символа* теперь занимает *симулякр*. Эта категория пришла в неонклассику из философии постструктурализма, где она указывала на наличие автономного означающего, не отсылающего ни к какому означаемому за принципиальным отсутствием такового; это подобие или образ, не имеющие прообраза. Симулякр является элементом своеобразной семантической *игры*, в которой принципиально отказываются от какой-либо референциальности и увлечены только самими игровыми фигурами и их ходами.

Симулякр не отсылает ни к чему иному, кроме себя самого, но при этом имитирует (играет, передразнивает) ситуацию трансляции смысла. Симулякр — муляж, видимость, имитация образа, символа, знака; за ним не стоит никакой иной реальности кроме него самого. Эта категория оказалась адекватной сущностным процессам, стратегиям и парадигмам, определяющим ситуацию в арт-сознании современности. Сегодня художник, в принципе отказываясь от образно-символического контакта с реальностью, строит свои отношения с миром на симуляциях и симулякрах, псевдовещах и игровых действиях, моделирующих самих себя; на парадийно-ироническом передразнивании образно-символической природы классического искус-

ства. Симулякр – наиболее общая категория в ряду паракатегорий, описывающих стратегии, события и состояния современного артпроизводства, принципы организации артефактов.

Этот ряд достаточно велик, поэтому здесь я кратко остановлюсь только на нескольких паракатегориях, значимых для понимания специфики современного артмышления. На одно из видных мест в художественно-эстетических пространствах XX в. выдвигается понятие *лабиринта*, выступающее символом запутанности, сложности, многоаспектности бытия человеческого и культуры, полисемии культурно-бытийных состояний. В этом смысле образ лабиринта возникает в постмодернистской литературе (у Х.Л. Борхеса, У.Эко и др.) и искусстве (у Ф.Хундертвассера в живописи, П.Гринуэя в кино, К.-Х.Штокхаузена в музыке и т.п.). Особое значение это понятие начинает играть при анализе сетевых (компьютерных) арт-практик, где киберпространства и виртуальные реальности строятся на принципах бесконечного лабиринта.

Одной из разновидностей лабиринта в сфере текстовых практик является *гипертекст*. Наиболее активно понятие гипертекста работает применительно к культуре, искусству и литературе XX в., многие произведения которых, особенно второй половины столетия, сознательно создаются в жанре гипертекста, гиперлитературы, ибо этот тип текста наиболее адекватен типу восприятия современного человека и ситуации XX в. В современный лексикон понятие гипертекста активно вошло в связи с развитием компьютерных сетей коммуникаций. В частности, самым грандиозным гипертекстом является на сегодня Интернет. Принципиальная дисперсность, нелинейность и как следствие полисемия гипертекста, а также возможность свободной *навигации* (также одна из значимых паракатегорий неонклассики) в нем реципиента наиболее полно соответствуют современным тенденциям эстетического сознания на отказ от поисков какого-то одного смысла, одной линии развития, тенденции, сюжета; от абсолютизации каких-либо ценностей, от моногносеологизма и т.п.

В мирах *лабиринта* и *гипертекста* главным творческим принципом является *интуиция*, действия, мотивы, выражения которой разуму нередко представляются *парадоксальными* или *абсурдными*. Поэтому *абсурд* в неонклассике отнюдь не негативное понятие; он имеет здесь особую семантику, ибо на нем основываются многие арт-практики и артефакты XX в. С помощью этого понятия описывается большой круг явлений современного искусства, литературы и культуры, неподдающихся формально-логической интерпретации, вербальной формализации и часто сознательно сконструированных на принципах

алогизма, парадокса, нонсенса. Во многих направлениях авангарда и модернизма абсурд воспринимался не как нечто негативное, не как отсутствие смысла, но как значимое *иного* уровня, чем формально-логический. Абсурд, алогизм, парадоксальность, бессмыслица, беспредметное, нефигуративное, заумь, глоссолалия и т.п. понятия привлекались для обозначения таких артструктур, которые выражали иррациональные основы бытия, жизни, творчества. Изображение и выражение абсурдности человеческой жизни, социальных отношений, бытия в целом занимают центральное место в произведениях Кафки, Джойса, Хармса, Введенского, Беккета, Ионеско, Берроуза.

Основной смысл активного обращения современного арттворчества к абсурду заключается, видимо, в расшатывании, разрушении традиционных представлений о разуме, рассудке, логике, порядке, как о незыблемых универсалиях человеческого бытия и культуры; в попытке путем эпатажа или *шока* (значимое понятие в нонклассике) активизировать человеческое сознание и творческий потенциал на поиски каких-то принципиально иных, альтернативных парадигм бытия, мышления, художественно-эстетического выражения, адекватных современному этапу космо-этно-антропо-цивилизационного процесса.

Достаточно сильный поток презентации насилия и жестоких актов в современном как элитарном, так и массовом искусстве вывел понятие *жестокости* на уровень паракатегории нонклассики. Жестокость в искусстве, начиная с произведений Де Сада, но особенно в арт-практиках и словесности XX в. сознательно или бессознательно является одной из крайних форм выражения какого-то глобального протеста, бунта творческой личности против потребительского общества, современной цивилизации, против самой жизни наконец, с которыми эта личность не может или не желает по каким-то причинам найти внутренний контакт. Отсюда и стремление путем эксплуатации жестокости в искусстве произвести эффект *шока*, добиться скандала и других конфликтных ситуаций. В ряде современных арт-практик, фото-, видеоинсталляций акты жестокости демонстрируются вне традиционного эстетического опыта («по ту сторону» прекрасного и безобразного) в качестве самодостаточного автономного *жеста* художника, не претендующего ни на какое традиционное восприятие, ассоциативное соотнесение с какой-либо реальностью, кроме самого факта конкретной презентации события в данном экспопространстве. На таком же уровне, как жестокость, в более широком контексте находятся многие другие внеэстетические в понимании классической эстетики явления жизни, так или иначе трансли-

руемые или трансформируемые в артпространство, поэтому в нонклассике особой значимостью наполняются такие понятия, выходящие на уровень паракатегорий, как *неискусство* и *повседневность*.

Если классический художник всегда пытался выразить свое отношение к повседневности путем ее соответствующей художественной интерпретации, то в инновационном искусстве XX в. с реди-мейдс Дюшана наметилось принципиально иное отношение к повседневности, которое затем было развито в поп-арте, фотореализме, концептуализме, постмодернизме, арт-практиках последних десятилетий XX в. Повседневность стала рассматриваться как бесконечное поле возможностей для современных арт-проектов, неограниченное пространство приложения конструктивной энергии художника. Любой, произвольно взятый фрагмент повседневности изымается из потока обыденной жизни и переносится практически в нетронутом виде в пространство, понимаемое как художественное (выставочного зала, музея, экспозиционной площадки и т.п.). Предметы обычно перемещаются непосредственно, а фрагменты того или иного эпизода повседневности чаще всего в виде документальных фотографий, кино- или видеозаписей, изображений художников-фотореалистов, аудиозаписи и т.п. Смысл акта остается одним и тем же: наделить любой фрагмент повседневности *иным*, неповседневным, необыденным, неутилитарным значением (или выявить это значение), превратить его в *событие* арт-бытия.

Опыт модернистского, постмодернистского и иного «актуального» искусства второй пол. XX в., с одной стороны, и философский постструктуралистский и постфрейдистский дискурсы — с другой, вывели в последней трети столетия на одни из первых мест и в философской мысли, и в параэстетическом сознании понятия *телесности, сексуальности, вещи, вещества*, которые стали псевдо- и анти-заменителями изгнанного из культуры понятия *духовности*. Реабилитация чувственности достигла в современных арт-практиках своего апогея. Однако это все хорошо известно. Понятно, что без этих категорий нонклассика не может строить ни один свой дискурс.

Среди других значимых категорий нонклассики мне хотелось бы еще указать на категории, описывающие главные творческие принципы современных арт-истов. Это *автоматизм*, как основа творческого метода многих арт-практик XX в. (сюрреализма, литературы «потока сознания», ряда направлений в музыке); *интертекст* в двух его главных смыслах: как сознательное конструирование произведения путем цитирования других произведений и как неосознаваемое автором вхождение в его текст в процессе творчества цитат, аллюзий, парафраз, сле-

дов, реминисценций из текстов других авторов; **деконструкция** как один из существенных принципов создания инновационных произведений искусства, а также и как на главный прием их интерпретации⁷.

Итак, здесь схематически представлен один из возможных путей реконструкции имплицитной **неклассической эстетики**. Понятно, что его не следует рассматривать как единственно возможный. Адекватным может быть признано только некое множество подобных дискурсов, при том, что каждый из них неадекватно адекватен целому, то есть имеет смысл и значение, и действительно их **имеет**, только при допущении, что он не единственный и не претендует на полноту выражения смысла описываемого ноумена. Эта предпосылка позволяет нам подвести некоторые итоги предложенной реконструкции нонклассики, особенно в ее паракатегориальной части. Уже из приведенного ряда паракатегорий (в целом их поле значительно шире и в принципе ничем не ограничено) видно, что нонклассика отказалась от метафизических оснований эстетики и перенесла центр тяжести в методологическом плане в **эмпирическую** сферу. Она имплицитно функционирует в процессе осмысления современного состояния элитарного искусства с опорой на опыт конкретных гуманитарных наук. По сути своей — это **экспериментальная**, предельно парадоксальная, даже **негативная** эстетика, паразстетика. Объект ее интеллектуального притяжения сам строится на принципах, активно отрицающих главные универсалии классической эстетики, предельно экспериментален и требует поэтому экспериментальных мыслительных практик (адекватных языков) для своего описания или даже для дискурсивной саморефлексии.

Несмотря на всю свою экспериментальность, парадоксальность, эпатажность, непохожесть на все, доселе входившее в эстетическую сферу, объект нонклассики претендует на эстетическую сферу уже тем, что манифестирует свою полную **автономию и неутилитарность**, притом неутилитарность абсолютную, как бы доведенную до своего логического предела. Большая часть произведений инновационного потока артпродукции XX столетия абсолютно бесполезна во всех смыслах. Они претендуют только на одно: быть тем, чем они являются — чистым объектом в экспопространстве, презентовать только себя в качестве самоценного объекта внимания неутилитарно настроенному реципиенту. В эстетическом поле эти арт-объекты удерживает часто только глобальный интерактивный **контекст** иронизма, игры или близкой к эстетической (все-таки!) организации структуры арт-объекта (например, на принципе напряженной оппозиционности или искусной технологической обработки).

Постнеклассическая эстетика

Поняты отсюда и главный смысл и одновременно принципиально переходный характер самой нонклассики, этого большого эксперимента в сфере эстетической интеллектуалистики. Не открывая великих истин в эстетике, она дает современному человеку ключ к “актуальному” искусству, возможность более-менее уверенно ориентироваться в инновационных процессах, протекающих в искусстве последнего столетия, как минимум. Тем самым она существенно расширяет поле традиционных эстетических представлений и позволяет по-новому взглянуть на многие глобальные положения эстетики, разработанные классикой, но нуждающиеся в существенной корректировке. В свою очередь нонклассика, являясь в целом экспериментальным смысловым полем, тяготеющим нередко к отрицательным ценностным величинам, представляется мне переходным этапом в эстетике, открывающим новые и широкие перспективы для становления следующего этапа эстетической теории, который может быть условно назван как *постнеклассическая* эстетика, эстетика XXI века, на пороге формирования которой мы стоим сегодня⁸.

Главная стратегия этой эстетики, на мой взгляд, должна складываться на путях корректного пересмотра основных позиций классической эстетики с учетом новейших сдвигов в художественно-эстетическом сознании XX в., отчасти уже сформировавшихся в русле неклассической эстетики. При этом от классической эстетики наследуются *метафизические* основы предмета эстетики, а с учетом нонклассики существенно уточняется, модернизируется, модифицируется смысловое поле эстетических принципов и категорий, расширяется методологическое пространство и конкретные методы анализа эстетических и художественных (и паражудожественных, коль скоро они существуют) феноменов.

Парадокс современного этапа эстетики заключается в том, что нонклассика, резко отмежевавшись от традиционных ценностей, от классических эстетических парадигм, введя в поле художественно-эстетического сознания многие, далекие от классической эстетики феномены и понятия, обострила внимание исследователей к предмету эстетики. Вторжение в эстетический опыт и в элитарную художественную практику массы внеэстетических элементов, ходов, явлений заставляет нас на новом уровне обратиться к сущностным основаниям эстетического опыта, т.е. всмотреться в его метафизическую природу. Нонклассика по принципу «от противного» убеждает нас, что разговор об этой природе — не пустой звук, не говорение ради

красного словца и псевдо-мудрого жеста, а реальность нашей дисциплины, о которой эстетики мало задумывались на протяжении последнего столетия. Весь опыт *пост*-культурного переходного эксперимента, убеждает нас в том, что настало время нового этапа, нового уровня осмысления духовно-метафизических основ и Культуры в целом, и эстетического опыта в частности.

Между тем нельзя однозначно утверждать, что авангардно-модернистско-постмодернистский поток художественной культуры и сложившаяся внутри него нонклассика полностью отказались от метафизических основ Культуры и искусства. Точнее было бы сказать, что, начиная с символизма, европейское художественно-эстетическое сознание ощутило недостаточность, ограниченность тех форм духовности, которые существовали в то время в европейском ареале. Реалии новейшего социально-культурного и цивилизационного бытия в целом привели авангард интеллектуально-художественной элиты не только к глобальному отказу от сложившихся в европейско-средиземноморском ареале ценностей, но и к поискам их альтернативы в иных культурных ареалах - прежде всего в той мало знакомой и манящей цивилизационной ойкумене, которая условно обозначалась европейцами как Восток. Индия, Япония, Китай, Полинезия, Африка начали приоткрывать современным евро-американцам какие-то принципиально иные духовные горизонты и художественные парадигмы, в которых западные интеллектуалы продвинутой ориентации ищут выходов из духовно-художественных тупиков бурно развивающейся техногенной цивилизации.

С этим же связано и повышение интереса к всевозможным эзотерическим и оккультным учениям и практикам, берущим, как правило, свое начало на Востоке. Собственно, в этом нет ничего принципиально нового. Европейская цивилизация всегда жила с комплексом неполноценности по отношению к духовной мудрости Востока. Уже древние греки ходили за этой мудростью в Египет, поздний Рим вообще принял в свой пантеон почти всех египетских, да и других восточных богов и божков; христианство просто пришло с Востока, а с мудростью своих вроде бы Платона и Аристотеля Западная Европа первоначально познакомилась по арабским переводам. Вот и в конце XIX в. импрессионисты, символисты, а за ними и многие модернисты получили сильные творческие импульсы от восточного искусства и восточных духовных практик. Неклассическое эстетическое сознание, отталкиваясь от европейских классических эстетических и духовных ценностей, пыталось, как правило, достаточно поверхностно и неуклюже, обрести новые духовные, метафизические основания для своего опыта в восточных культурах и эзотерических практиках.

Если мы внимательно вчитаемся в тексты многих художников, писателей, композиторов авангардистов-модернистов, то практически не обнаружим среди них чистых материалистов или позитивистов. Почти все они были устремлены на поиски каких-то иных, отнюдь не материальных реальностей, а свою деятельность понимали нередко как сакральное действо. Фигуры Кандинского, Малевича, Шагала, Клее, Миро, Мондриана, Мессиана, Штокхаузена в этом плане хрестоматийны. Однако можно назвать и множество других имен авангардистов, модернистов, постмодернистов, которые, кто всерьез, кто в игровом ключе, а кто и просто внесознательно, видели в своей деятельности элементы сакральности. Все это требует от современной эстетики заново всмотреться в свою историю и в историю художественной культуры, включая ее последний этап.

Новая история нестареющего старого

Таким образом, на одно из главных мест в эстетических исследованиях выходят сегодня историко-эстетические исследования. История эстетики, особенно в ее имплицитной части, изучена отнюдь не полностью и не основательно. Историки эстетики пока мало внимания уделяли метафизическому фундаменту эстетического опыта и попыткам его осмысления в истории культуры. Религиозная эстетика с древнейших времен до наших дней изучена очень фрагментарно, а часто поверхностно или сознательно искажена. Между тем сегодня этот исторический опыт был бы крайне полезен для построения здания постнеклассической эстетики. Это не значит, что он должен быть искусственно реанимирован (или клонирован) и перенесен на современную почву, но концептуальный диалог с ним очевидно может дать существенные импульсы для формирования нового эстетического сознания, которое будет аутентичным и конгруэнтным современной техногенной цивилизации и, одновременно, одухотворит ее пустые и безжизненные киберпространства живой водой традиционной Культуры. Умершие традиции и феномены Культуры нельзя реанимировать, но их метафизические основы, всегда живущие в глубинах человеческого духа, могут существенно одухотворить, наполнить жизнью и ввести в контекст Универсума в качестве полноправного участника то, что идет на смену Culture и как-то очень мучительно рождается в недрах *пост*-культуры. Органически сложившийся на основе постнеклассических парадигм современный эстетический опыт мог бы сыграть здесь существенную роль. И по-новому понятая история эстетики отнюдь была бы не лишней в этом процессе.

Чему учит неонклассика современного историка эстетики? Я думаю, в первую очередь, отказу от исследовательского авторитаризма и одномерности мышления. Опыт маргинализма, принципиальной полисемии любого текста, интертекстуальности, новейшей герменевтики требует от современного исследователя исторического материала табуировать метод грабителя древних могил, варварски вырывающего из них только самое ценное с его меркантильной точки зрения, и даже осторожно отнестись к современному опыту «археологии гуманитарного знания». Сегодня, на что мудро указывал Гадамер, древность (фактически любой текст культуры прошлого) важна нам, в первую очередь, как мудрый собеседник. Не ее реконструкция (как мертвого археологического артефакта), а доброжелательный и вдумчивый диалог с нею как с равным (а часто и более мудрым) собеседником существен для современного, находящегося в кризисной ситуации, человека.

Для эстетики такой диалог особенно важен. До XVIII в. и в XX в. эстетика в большей мере существовала в имплицитной, чем в эксплицитной форме. Смыслы эстетического опыта как бы просвечивали сквозь большинство текстов культуры, но почти никогда не выступали на поверхности, не были однозначно вербализованы. Многие тексты прошлых столетий излучают эстетическую энергетику, которая ориентирована на адекватное восприятие, но отнюдь не на однозначное понимание. Имплицитная эстетика прошлого, как далекого (от Древнего Египта и Древней Греции), так и новейшего (продвинутых арт-практик XX в.), не только ждет нашего вопроса, но и сама вопрошает нас о чем-то. Диалог сквозь время развивается в форме вопросов, а ответы возникают сами в глубинах духовного мира вопрошающего. При этом такой диалог не превращается (что в какой-то мере даже парадоксально) в постмодернистское «говoreние мимо». Я, например, вопрошаю византийского мыслителя о том, что волнует меня сегодня притом в сфере знания, о которой он даже и не знал, что она может существовать (в эстетике). Он, естественно, не отвечает мне прямо, а ставит передо мной проблему, которая значима для него, но уже не является проблемой для меня, хотя я должен хорошо понимать ее значимость для него. Оба мы *искренни* и *предельно честны* (главное в таких диалогах через время) в своих вопросах и поисках кванта знания. И между нами возникает некое духовно-интеллектуальное активное энергетически-смысловое поле, в котором каждый обретает какой-то ответ из актуальной для него сферы: азь, грешный, — реальный и вербализуемый, византиец — виртуальный.

При таком корректном и предельно доверительном разговоре с прошлым мы действительно можем приобрести уникальные знания, подспудно добытые человечеством, но не актуализованные им в свое время, как бы сложенные на хранение под более актуальными для своего времени смыслами для последующих поколений. И вот теперь в ситуации глобального духовного и культурно-цивилизационного кризиса нам остро потребовались эти некогда внесознательно добытые и законсервированные для нас в структуре древних текстов знания. Сегодня они крайне необходимы нам, и одна из существенных задач — заняться их актуализацией в процессе живого собеседования с предками. Задача для современных историков эстетики (да и философии в целом).

Затронутые или напомненные здесь только некоторые из наиболее актуальных проблем современной эстетики свидетельствуют, что перед эстетиками непочатый и предельно интересный край работы. Именно на нее ориентирован данный сборник, самим своим названием манифестирующий значимость эстетики в современных ареалах науки и культуры и открывающий, как хотелось бы надеяться издателям, новый этап исследовательских усилий отечественных эстетиков.

Примечания

- ¹ Подробнее см. в моих последних работах, в частности: Эстетика. Краткий курс. М., 2003. С. 272 и далее.
- ² Мне дано во многих работах и один из вариантов (в плане уточнения формулировок нет предела) сводится к следующему: *Эстетика* — это наука о неутилитарном созерцательном или творческом отношении человека к реальности (любого типа — природной, предметной, духовной), изучающая специфический опыт ее освоения: глубинного контакта с ней, начинающегося с конкретно чувственного — зрительного или слухового — восприятия определенного класса объектов. В процессе (и в результате) этого опыта человек ощущает, чувствует, переживает в состояниях восторга, неописуемой радости, катарсиса, духовного наслаждения полную гармонию своего Я с Универсумом, свою органическую причастность к нему в единстве его духовно-материальных основ. Он достигает сущностной нераздельности с ним, реально переживает абсолютную полноту бытия как неописуемое блаженное состояние и получает существенный заряд духовной энергии, духовно обогащается. Или короче: *эстетика* — это наука о неутилитарных субъект-объектных отношениях, в результате которых субъект через посредство особого класса объектов достигает абсолютной личной свободы и полноты бытия. Или несколько по-иному: *эстетика* — это наука о таком опыте освоения реальности, который основан на созерцании или выражении в чувственно воспринимаемой форме абсолютных ценностей, не поддающихся адекватному словесному выражению, но явленных субъекту в переживании им сопричастности полноте бытия; или совсем коротко: *эстетика* — это наука о гармонии человека с Универсумом.
- ³ Подробнее хронология современного искусства разработана в моих учебниках (Эстетика. М.: Гардарики, 2002; 2004; Эстетика. Краткий курс. М.: Проект, 2003) и некоторых статьях.
- ⁴ В свое время я предложил и опробовал иной, далекий от какой-либо формализации и аналитики способ проникновения в дух и смысл этих процессов (метод ПОСТ-адекватий) и считаю его также продуктивным, но совсем в иной плоскости эстетического сознания, отличной от строго научной.
- ⁵ Концепцию *Н. Маньковской* см. в ее итоговой статье: Саморефлексия неклассической эстетики // Эстетика на переломе культурных традиций. М., 2002. С. 5–24. Развитие темы можно найти в ее статье в настоящем сборнике.
- ⁶ В основу этого текста лег доклад, прочитанный автором на XVI Международном эстетическом конгрессе (Рио-де-Жанейро, июль 2004 г.).
- ⁷ Подробнее о смысле и проблемах неклассики см.: *Бычков В.В.* Эстетика. М., 2002. С. 297–515; *его же.* Феномен неклассического эстетического сознания // Вopr. философии. 2003. № 10, 12. С. 61–71; 80–92; Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX в. М., 2003.
- ⁸ Подробнее о моем понимании постнеклассической эстетики см. в последних публикациях, в частности, в статье: *Бычков В.В.* После «КорневиЩа». Прологомены к постнеклассической эстетике // Эстетика на переломе культурных традиций. М., 2002. С. 49–58.