

ТРАНСФОРМАЦИИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЫ

Н.Б.Маньковская

Саморефлексия неклассической эстетики*

Новая конфигурация эстетического поля, сложившаяся в результате почти векового развития неклассики, побуждает к обсуждению ряда кардинальных теоретических проблем. Главные из них связаны с потребностями самоидентификации постметафизического эстетического знания. В конце почти векового цикла имплицитного развития, квазитеоретического свободного осмысления эстетического опыта внутри других дисциплин (философии, искусствознания, художественной критики, психологии, лингвистики и др.) неклассика стремится к эксплицитности. Речь идет прежде всего об уточнении предмета неклассической эстетики, ее соотношении с философией, теорией культуры, с одной стороны, и практикой, отнюдь не только художественной, — с другой, а также о проблемах эстетического центра и периферии, о концептуализации новых эстетических феноменов, в том числе и техногенных.

Разумеется, неклассика — лишь одна из тенденций развития современной эстетики, хотя и достаточно значимая. Как на Востоке, так и на Западе, на Севере и Юге существует традиционная эстетика, продолжающая классическую линию и не приемлющая неклассики. Вместе с тем неклассическое направление представляется весьма репрезентативным — в первую очередь для западноевропейского и североамериканского

* В статье использованы материалы, подготовленные в рамках исследовательского проекта № 02-03-00025а, поддержанного РГНФ.

эстетического сознания. О нем и пойдет речь в нашей статье, не претендующей на всеобъемлющий анализ современной эстетической ситуации.

Настоятельная потребность в позиционировании нонклассики связана с дистанцированием от классического понимания эстетики как метафизики, философии прекрасного, философии искусства, критики способности суждения, с отказом от принципов универсализма и незаинтересованности, с пересмотром антично-винкельмановского, гегелевско-кантовского понятийного и категориального аппаратов, ревизией эстетической аксиоматики в целом, с отходом от принципов нормативности, иерархичности. На протяжении истории классической эстетики менялись интерпретации ее базовых принципов, но сами они оставались неизменными. При всем разнообразии подходов, взглядов, концепций в классике сохраняется некое твердое ядро, образующее предмет эстетического знания, позволяющее очертить границы эстетики. Несмотря на миграцию теоретических интересов, существуют центральные, узловые проблемы, вокруг которых разворачиваются эстетические дискуссии. Классика внутренне полемична, вариативна, эстетическое знание реструктурируется, но сам его ареал и сущностные элементы при этом сохраняются.

Иначе обстоит дело сегодня. На смену «океаническим» волнам, ритмичным движениям маятника пришла калейдоскопическая смена художественно-эстетических установок, течений, концепций. Мы являемся свидетелями нарастания процессов, инициированных в начале XX в. авангардом и модернизмом, продолженных в его второй половине контркультурой и постмодернизмом. Для нонклассики характерен дрейф всех составляющих эстетического поля из метафизической сферы в эмпирическую, в результате чего центр неклассической эстетики сместился. То, что было для классики центральным, оказалось на периферии, а ранее маргинальное и даже антиэстетическое хлынуло в центр. Принцип релятивизма стал преобладающим. Границы эстетики чрезвычайно расширились, утратили четкость очертаний. В результате во многом изменились представления о предмете эстетики.

Одной из видимых частей этого теоретического айсберга являются тенденции автономизации эстетики как научной дисциплины, что стимулировало ее обратное воздействие на философию, процессы эстетизации последней, распространившиеся

впоследствии и на другие сферы — политику, науку. На смену дифференциации пришла дедифференциация. Экспансия эстетики в сопредельные, а затем и более отдаленные области привела к ряду трансформаций внешнего и внутреннего характера. Эстетика XX в. отчасти поступилась своим первородством, связанным с чувственно-эмоциональным отношением к миру, в пользу интеллектуального удовольствия, а затем и интерактивного взаимодействия с артефактом. Рационализированное эстетическое потеснило художественное, утвердившись в статусе метакатегории. Искусство же в его классическом понимании постепенно стало этот статус утрачивать. Концепт, симулякр, объект заняли место образа. Другим модусом перемен стал выход из лингвоцентризма в телесность.

Подобные сдвиги привели к модификации классических эстетических категорий. Так новый взгляд на прекрасное как сплав чувственного, концептуального и нравственного обусловлен его интеллектуализацией, сочетающейся с неогедонистической доминантой. Возвышенное замещено удивительным, трагическое — парадоксальным. «Приручение» безобразного посредством эстетизации привело к размыванию его отличительных признаков. Центральное место заняло комическое в форме иронизма. Кроме того, категориальный статус приобрели понятия, традиционно бытовавшие за пределами эстетики: отвращение, абсурд, жестокость, насилие, шок, энтропия, хаос и др.

В современной эстетике переплетается ряд тенденций, маркировавших четыре последних десятилетия. Шестидесятые годы называются в ней римейком эстетических ориентаций молодежной культурной, сексуальной и психоделической революций, антибуржуазностью в стиле «Догмы». В те годы предмет эстетики подвергся пересмотру с позиций леворадикального отрицания культурного наследия, отторжения классических традиций. Слово «музей» стало одиозным. Музей представлялся молодым бунтарям памятником отжившей свое классике, кладбищем культуры, антиподом актуальной контркультуры. Мимесис, творчество, вдохновение, прекрасное оказались негативными референтами; Платон, Аристотель, Бальзак — персонами «нон-грата». Неоавангард 60-х был несовместим с фигуративностью, «новый роман» — с «бальзаковским романом», хэппенинг — с театральной классикой. На причинно-следственные связи, линейное повествование, фабульность налагалось табу. Профессиональному творчеству противопоставлялась креативность, трактуемая

как проявление спонтанного творческого начала. Усилились тенденции растворения искусства в жизни. Дионисийское начало было противопоставлено аполлоновскому, чему немало способствовало увлечение восточными религиозными и философско-эстетическими концепциями.

Таким образом, леворадикальной эстетикой был отвергнут либо радикально пересмотрен ряд ключевых понятий классической эстетики. В центре внимания оказалась проблема «Смерть искусства?», трактуемая как смерть классики и ее замена неоавангардом. Что же касается собственно эстетики, то предлагалась двуединая концепция политизации эстетики и эстетизации политики, нашедшая свое теоретическое обобщение в работе М.Дюффрэнна «Искусство и политика».

Тридцать лет спустя мы можем судить о результатах контр-культурной деятельности. Была сломана культурная иерархия, уравнены в правах профессионализм и любительство. Пристальный интерес к эстетике повседневности дал дополнительный импульс эстетизации окружающей среды, дизайну, стайлингу, рекламе, моде. Был обобщен и концептуализирован художественный опыт неоавангарда. Предмет эстетики подвергся крайней политизации и идеологизации.

Семидесятью годами напоминают о себе тенденциями «балканизации» эстетики. То была переходная эпоха в развитии эстетической мысли, связанная как с имманентными причинами, так и с внешними факторами. К причинам внутриэстетического, внутрихудожественного характера относилась исчерпанность многих неоавангардистских экспериментов, постепенно утрачивающих инновационный характер и выливающиеся в самоповторы. Разочарование творцов и «продвинутых» ценителей сочеталось со стойким неприятием неоавангарда широкой публикой.

Что же касается причин внешнего порядка, то они были связаны с уходом из жизни таких харизматических фигур, как М.Хайдеггер, Ж.Маритен, Э.Жильсон, Г.Марсель, А.Мальро, Д.Лукач, Г.Маркузе, Л.Гольдман. Их ученики и последователи создали новые исследовательские центры, выдвинули инновационные эстетические проекты. Произошло дробление проблематики, усилились прикладные ориентации. Господствующими стали центробежные тенденции, многовекторный поиск. Все это в совокупности изменило конфигурацию эстетического поля. Эстетика раздробилась на множество «эстетик». Эстетическая проблематика чрезвычайно расширилась, что повлекло за собой и расширение предмета эстетики.

Таким образом, в 70-е гг. апогей неоавангарда был пройден. Достигнув кульминации, нефигуративное искусство переживало кризис развития. Но уже намечались новые перспективы. Они были связаны с тем, что существовало в художественной практике, но все еще оставалось «неопознанным эстетическим объектом» — американским искусством «новой реальности». Фигуративность, не чуждая натуралистических приемов, гротескная гипертрофия форм остаются актуальными и сегодня.

Возникнув в США в 50-е гг., искусство «новой реальности» оказалось по-настоящему востребованным в Европе двадцать лет спустя, когда уже набирали силу эстетические теории постструктуралистского, постфрейдистского плана, послужившие философско-эстетическим фундаментом постмодернизма. Встреча фигуративного искусства с постмодернистской теорией и обусловила кристаллизацию постмодерна, во многом определявшего художественную жизнь 70–90-х гг. В эстетический лексикон вернулись такие понятия, как эстетическое наслаждение («удовольствие от текста»), повествовательность («нарратив»), фабульность, мелодизм. Возродился интерес к культурному прошлому. Речь, разумеется, не шла об автоматическом воспроизводстве традиции. Она просвечивала сквозь цитаты, мерцала в монтажных, коллажных конструкциях, в виде центона, палимпсеста. И главное — выступала в иронически отстраненной форме: иронизм стал одним из ключевых понятий постмодернистской эстетики.

В 80-е гг. формируется постмодернистский культурный континуум, включающий в себя по вертикали — всю историю культуры от архаики, примитивизма до наиболее «продвинутых» художественных течений, а по горизонтали — художественный опыт всех стран и народов: европоцентризм утрачивает актуальность. Эстетическим каноном становится отсутствие канона, антисистемность, неиерархичность. Проблематика интертекстуальности стимулирует интерес к историко-эстетическим и компаративным исследованиям; высвечиваются новые аспекты и грани традиционных эстетических проблем; смысл ряда категорий, понятий, терминов меняется изнутри. Происходит резкое сближение высокой и массовой культуры, грани между ними размываются. Набирают силу тенденции жанровой синестезии, полистилистики в искусстве. Эстетическое ядро как бы взрывается, и его осколки рассыпаются по периферии. В центре же оказываются маргинальные темы, связанные телесностью, сексуальностью, потребительской эстетикой, эстетизацией окружающей

среды. Проблематика эта непрерывно разрастается, экспансионистски захватывая все новые сюжеты — от феминистской эстетики до постмодернизма в науке. Выявляется национальная специфика различных вариантов постмодернизма. Эстетические дискуссии в целом ведутся в контексте постмодернистской ситуации.

90-е гг. отмечены спадом постмодернистской эйфории, концептуальной усталостью создателей и исследователей постмодернизма. Выдвигается гипотеза о перспективах постпостмодернистской эволюции, связанной с виртуалистикой, технообразами, транссентиментализмом. Выявляется специфика постпостмодернизма, заключающаяся в утверждении ряда новых художественно-эстетических канонов (интерактивность), стремлении создать принципиально новую художественную среду (виртуальный мир). Интернетовская арт-деятельность конкурирует с ее прежними формами.

Эстетика грани веков предстает как «транзитная». Вехами поисков идентичности стали девизы Международных конгрессов по эстетике — «Эстетика как практика» (1995 г.), «Эстетика как философия» (1998 г.) и, наконец, декларативно неконцептуальный девиз «Эстетика в XXI веке» (2001 г.). Диапазон, действительно, впечатляет. Саморефлексия неклассической эстетики связана с самоидентификацией в качестве фундаментальной философской науки, имеющей прикладное значение. Наиболее распространенным является определение эстетики как философии искусства и культуры. Причем под культурой имеется в виду культура как духовная, так и материальная. Согласно Уставу Международной эстетической ассоциации «эстетика включает в себя совокупность исследований, посвященных художественному творчеству; эстетическим ценностям искусства, природы, промышленности, повседневности; соотношению эстетической деятельности с экономикой, политикой, общественной жизнью и другими измерениями культуры»¹. Таким образом, предметы эстетики и теории культуры чрезвычайно сближаются, границы между этими дисциплинами становятся все более размытыми.

Вместе с тем та часть определения, которая связана с соотношением эстетики и искусства, является объектом острой полемики. Так, если А.Данто отстаивает концепцию неизменной трансисторической сущности искусства², а А.Эрьявец считает искусство привилегированным предметом эстетики, играющим экзистенциальную роль³, то сведение эстетики исключительно к философии искусства, как одной из «провинций» культуры, ассоциируется В.Велшем с теоретическим провинциализмом⁴.

Процессы синтеза искусства и не-искусства побуждают к отказу от понятия «художественная культура», его растворению в «культуре» как таковой (Л.Крефт). Отделение эстетического опыта от художественного произведения интерпретируется как свидетельство того, что сбылось гегелевское пророчество: философия пришла на смену искусству (М.Джей). У экстремистски настроенных эстетиков очередная констатация «конца» искусства вызывает не грусть, но своего рода суицидальный синдром. Компромиссная позиция заключается в том, что фамильное сходство эстетики с искусством сохраняется, но эстетическое семейство чрезвычайно разрослось за счет прикладных областей. Эстетика концептуализируется как широкое понятие, включающее в себя все феномены, к которым применимо прилагательное «эстетическое» и в то же время сохраняющее за собой значение философии искусства. Искусство же воспринимается как специфическая сфера человеческой деятельности, побуждающая к учреждению особой формы intersubjectivity, обостряющая самосознание, в том числе и телесным путем. Выдвигается принцип «не вместо искусства, но вместе с искусством». Само искусство понимается скорее как событие, творческий процесс, арт-деятельность, а не художественный объект. В результате предмет эстетики становится все более проницаемым, эластичным.

Современный эстетический вызов связан с необходимостью выработки новой эстетической теории, соответствующей фактам арт-деятельности и реалиям эстетического опыта. Он мыслится как радикальный пересмотр оснований эстетической науки в ее классическом понимании, переосмысление эстетической аксиоматики. В качестве негативных референтов фигурируют кантовская незаинтересованность и универсализм. Неклассическая эстетика самоопределяется как заинтересованная, вовлеченная, ангажированная, с одной стороны, плюрикультурная, мультикультурная, кросскультурная, транскультурная — с другой. Она прокламирует конец тотальности, вытеснение всеобщего частным, дисконтинуальным. «Империя эстетики» как «чистой» академической науки распадается, эстетика интегрируется с другими видами деятельности, становится ингредиентом политики, бизнеса, садово-паркового искусства и т.п.

Как соотносятся в этой новой ситуации эстетика и философия? На этот счет существует ряд конкурирующих концепций. Одна из них — политологическая (Т.Иглтон⁵), трактующая эстетику с прагматических позиций как сердцевину борьбы средне

го класса за свою политическую и культурную гегемонию и одновременно — некую «целесообразность без цели», локус воображаемого. Другая концепция связана с глобализацией эстетики. Она получила название «Эстетика по ту сторону эстетики» (В.Велш⁶). Эстетика предстает как сердцевина философского мышления, философия эстетизации, новая «наука наук», обнимающая не только искусство, но и культуру в целом, всю действительность. Этика и другие философские дисциплины становятся ее подразделами. Выдвигается идея эпистемологической эстетизации, в результате которой «истина, познание и реальность приобретают все более эстетический характер»⁷.

Первая позиция представляется чересчур локальной, зауживающей предмет эстетики, вторая — расширительной, лишающей эстетическое знание своей специфики, ставящей знак равенства между «эстетикой» и «эстетическим». В качестве альтернативы фигурирует концепция эстетической ангажированности (А.Берлеант) — вовлеченности эстетики в жизненные процессы⁸. Берлеант наделяет термин «ангажированность», прочно вошедший в эстетический лексикон благодаря Ж.-П.Сартру и А.Камю как обозначающий вовлеченность творца в общественно-политическую деятельность, гораздо более широким смыслом причастности к практической стороне жизни как таковой.

Исходя из необходимости теоретической самокритики эстетики, играющей роль своего рода Троянского коня, Берлеант усматривает специфику современного посткантианства в отходе от идеи чистого восприятия, созерцательного отношения, эстетической дистанции, отказе от бинарных оппозиций чувство — разум, субъект — объект, иллюзия — реальность, форма — содержание, опосредованное — непосредственное, красота — польза, заинтересованность — незаинтересованность. В постиндустриальном обществе процесс этот стимулируется медиа-реальностью — виртуальным миром киберпространства, идеей множественности миров. Концепция рационального миропорядка становится достоянием музея истории идей. Герменевтика и деконструкция подорвали когнитивную основу незаинтересованности, отказавшись от самой идеи объективного, универсального суждения как мифической и невозможной. Неклассическая эстетика тяготеет к плюралистичности, неиерархичности, выходит из сферы изящных искусств в мир многообразных творческих занятий, в социум, естественную и рукотворную окружающую

щую среду, повседневность. Ангажированная эстетика есть эстетика взаимодействия и контекста, предполагающая вовлеченность творцов, исполнителей и реципиентов в эстетический опыт.

В этой связи профилирующей становится тема эстетического консьюмеризма (от англ. *to consume* — потреблять). Один из ее ракурсов связан с тем, что современным художественным практикам уже тесны границы консенсуса внутри мира искусства, как его понимала теория институализации 70-х гг., ознаменовавшая собой отказ от нормативности в пользу релятивизма интерпретаций, примата «интересного», «оригинального» над «художественным». В наши дни артистический жест становится самодостаточным. Духовная составляющая творческой деятельности подвергается эрозии. Постмодернизм слишком широк для консенсуса, он оперирует совокупным опытом предшествующей культуры, придавая артефакту онтологический статус наравне с природными феноменами. Релевантность эстетического утрачивается. Поэтому постмодернистский артефакт требует не институализации, а консьюминга (А.Эрьяец). Тем самым снимается различие между «первой» и «второй» природой, а вместе с ним, на наш взгляд, и проблематика экологической эстетики, построенной на выявлении специфики эстетических объектов в природе и искусстве.

Современный тип эстетического потребления мыслится как псевдоаристократический, оторванный от художественного производства (Б.Гройс⁹). В артефакте стерты черты творческого труда, не только пользователь, но и художник не трудятся, но лишь цитатно используют, присваивают, репродуцируют, потребляют искусство прошлого. Переставая быть творцом, художник становится образцовым потребителем искусства. На долю аудитории остается лишь консьюминг второй степени и ощущение, что художником может быть каждый. Оригинальность, индивидуальность художника выветриваются, он выступает медиатором, менеджером, носителем артистического взгляда, вырабатывающим стратегию и создающим модели арт-потребления. Акцентируя внимание на тривиальном, он играет роль образцового наблюдателя, способного придать эстетико-потребительские качества любому объекту, сделать его экономически привлекательным. Художник, как и философ, превращается в потребителя языка (витгенштейнианство, деконструктивизм), и именно в этом базисном принципе заключена специфика современной корреляции эстетики и философии. Включив в себя

элементы самоотрицания, картезианство в философии, авангардизм в искусстве, деконструкция в эстетике придали этим сферам абсолютный характер: если перманентный философско-эстетический потлач — высшая форма их саморефлексии, то они становятся нерушимыми, бесконечными.

В своих рассуждениях Б.Гройс апеллирует к знаковой фигуре фотографа¹⁰. Труд живописца, порой многолетний, может быть быстро, легко воспринят поверхностным взглядом зрителя, а фотохудожник одним нажатием кнопки уравнивает себя со зрителем в плане энергетических и временных затрат. Цифровые технологии в еще большей мере изменяют классический баланс «художник — зритель», вносят свои коррективы в арт-практику и ее эстетическое осмысление.

Появление сетевого искусства, развитие виртуалистики существенно трансформировали эстетическую среду. Технообразы (термин А.Коклен¹¹) не вписываются в классические эстетические установки. Существенное отличие технообраза от классического текста — образ закладывается в замене интерпретации «деланием», интерактивностью, требующими знания способа применения художественно-эстетического инструментария, «инструкции». Если образ сопряжен с интерпретацией, *finito*, линейным распространением, то технообраз — с интерактивностью, виртуальным процессом, сетевым способом распространения.

Как все новое, технообраз провоцирует реакцию отторжения как у некоторых теоретиков, так и у части публики. Это прежде всего связано с тем, что не оправдываются ожидания, сопряженные с кантовской идеей незаинтересованности: свободу интерпретации вытесняет необходимость интерактивного вмешательства аудитории. Ведь без знания ею инструкции, способа применения артефакта, то есть правил взаимодействия с инсталляцией, поведения при перформансе, хэппенинге, приемов виртуальных манипуляций и т.д. события искусства может и не произойти. Отказ от созерцательной позиции, необходимость в том числе и утрачивающего метафоричность физического «делания» вызывают эстетический шок. Художественное раздражение обостряется из-за отсутствия адекватного языка описания технообразов; в свое время эта проблема была актуальной и для фотографии, кинематографа. Она также некоторое время оставались «голыми», лексически неупакованными.

Проблема усугубляется тем, что в технообразе объект растворен в процессе сетевой передачи информации, смешивающей роли творца и публики. Традиционное поле деятельности