

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 вненаучных (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 евро-американского 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 понятым 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» находитесь 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 стилевыми 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 авантюренности авангарда. Да и не очень понятна будет логика именования 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 сокращая 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 подчеркнуто 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.