

ДИАПАЗОН ЭСТЕТИЧЕСКОГО: ОТ ДИСКУРСА ДО ТЕКСТУРЫ

Земной мир состоит по большей части из поверхностей, а не из тел в пространстве.

Джеймс Гибсон

Введение

Проблема границ эстетического, подразумеваемая в заглавии статьи, сегодня особенно актуальна. Причин тому несколько. Возможно, наиболее очевидная – утрата искусством прежнего нормативного статуса. Речь, естественно, не о том, что современное искусство не соответствует прежним, т. е. высоким, эстетическим стандартам. Скорее сама идея художественных стандартов уже не столь убедительна. Идея универсальных эстетических норм тесно связана с формализмом первоначальной эстетической теории, который в свою очередь во многом был обусловлен жанровым, стилистическим и технологическим единством европейского искусства, сохранявшимся вплоть до второй половины XIX в. Это единство (в том числе и существование содержательных канонов для изображений) позволяло оттеснить на задний план фактор (возможного) многообразия материальных поверхностей, соответственно, многообразия форм перцептивного опыта.

Однако этот фактор стал особенно значим в результате своего рода «эксплозии» и одновременно «имплозии» (экстенсивного роста и интенсивной структурной дифференциации) материального мира, ставшей не только итогом утраты единой (иудео-христианской) европейской культурной традицией ее прежнего доминантного положения, частью которого было упомянутое жанровое и технологическое единство сферы искусства, но и одним из следствий возникновения индустриального капитализма как доминирующей формы экономической жизни. До-модерные системы культурных и социальных конвенций (смысловые системы христианской культуры и повседневных практик до-модерного общества) оказались неспособными канализировать растущие потоки становящейся более разнообразной материи. С другой стороны, процессы секуляризации, образования национальных государств и индустриальной экономики послужили мощнейшими катализаторами упомянутой эксплозии материального.

Чувственный опыт – в его intersubъективных, социально значимых формах – сегодня не может полностью артикулироваться и контролироваться существующими символическими порядками, подобно тому, как в языке материя звука практически без остатка интегрируется в коммуникативные цели. Соответственно, материальные поверхности и объекты уже не могут играть единственную отводимую им в философской традиции роль пассивных и случайных носителей художественных форм и выразителей социальных смыслов. Напротив, будучи освобожденными от прежде обязательной для них инструментальной и семиотической функции, они все чаще берут на себя роль (относительно независимых) сред, в которых генерируются и распространяются неартикулируемые в языке смысловые комплексы, «категоризация» которых, таким образом, составляет отдельную задачу, выполняемую зачастую задним числом (если только такая задача вообще ставится).

Другой ключевой фактор, способствующий размыванию устоявшихся границ эстетического – неконтролируемое (говоря иначе: вирусное) распространение визуальных образов, которые сегодня свободно циркулируют в различных информационных средах, будучи свободными от жесткой привязки к какой-либо заданной символической функции.

Особое значение этого фактора заключается в том, что он выступает в роли как следствия, так и катализатора двух вышеупомянутых тенденций: (1) девальвации Художественного как нормативной системы и (2) плюрализации (соответственно, ревальвации) форм чувственного опыта, включенного так или иначе в социальные контексты и связи. Даже художественные образы, многократно воспроизведенные в различных материальных средах и социальных обстоятельствах, способствуют размыванию нормативности категории художественного и консолидации отдельных изобразительных плоскостей в континуум эстетических поверхностей. Сегодняшний приоритет горизонтального измерения в восприятии образов (измерения отношений между образами) ведет к усилению фактора перцептивного опыта, который во многом нейтрализует прежнее доминирование вертикального, или символического измерения (измерения отношения образа к отображаемому).

Усложнение визуального ландшафта, характерное для современной культуры последних десятилетий, ведет, помимо прочего, к усложнению теоретического ландшафта. Пожалуй, никогда прежде в сфере эстетики не было такого многообразия конфликтующих друг с другом теорий, которые выступают одновременно в роли следствия и катализатора вышеописанных обстоятельств.

В нижеследующем я попытаюсь в форме краткого очерка пояснить и несколько конкретизировать проблему (пере)определения границ эстетического. Очерк будет состоять из двух частей – «Теория» и «Предмет», – а также заключения, в котором я подведу итоги и постараюсь наметить некоторые перспективы, какими они мне представляются.

1. Теория

Эстетика и историческая рефлексия

На мой взгляд, одна из отличительных особенностей эстетической теории – ее существование в двух ипостасях, которые рассинхронизированы: с одной стороны, эстетика – высокодифференцированная философская рефлексия, артикулированная в соответствующем понятийном языке, с другой стороны, она представляет собой своего рода до-теоретический габитус, играющий роль нереплексивного основания большинства повседневных контактов с эстетическими объектами. Две эти «ипостаси» до известной степени рассинхронизированы: они не всегда сосуществовали во времени и не всегда совпадали в содержательном отношении.

Наличие этих двух ипостасей и характерная для них асинхронность, как мне кажется, имеют свои исторические основания, свою историческую динамику. Эта динамика задается изначально конститутивным характером эстетической теории по отношению к эстетическому полю, с одной стороны, и последующей эмансипацией эстетического поля от этого конституирующего влияния, с другой стороны. Иными словами, речь идет об исторической динамике отношений между эстетической теорией и эстетическим полем.

От истории к систематике

На основе этой динамики, идея которой не может не быть теоретической абстракцией со всеми вытекающими отсюда последствиями, я бы предложил различать следующие этапы в истории эстетической теории, которым соответствуют определенные типы отношения между эстетикой и эстетическим полем: (1) прескрипция; (2) конструкция; (3) дейксис.

Кратко их охарактеризую.

(1) Время, когда эстетика выполняла учредительную, или нормативную, функцию – это эпоха формирования эстетики в контексте масштабных философских доктрин XVII–XIX столетий. Эстетика в этом случае предписывает границы эстетического в нормативном и пространственном смысле. «Учредительный» характер эстетики дает о себе знать, например, в двояком употреблении термина: «эстетика» как наука и как предмет. А также в отождествлении «эстетического» и «художественного», которое, как известно, представляет собой прескриптивное, т. е. нормативное понятие.

(2) Относительное содержательное и жанровое единство классического искусства подрывается плюрализацией эстетической деятельности, возникновением локальных художественных сообществ, претендующих, в конечном итоге, на учреждение новых типов социальности и новых способов артикуляции социального мира. Философско-эстетическое понятие «абсолютно свободного творческого субъекта» стало обретать конкретные социальные формы, обладающие своими собственными, партикулярными логиками развития. Утраченное смысловое единство отныне требует специальных усилий по его воссозданию (на деле: речь идет скорее о создании механизмов, способных в какой-то мере компенсировать потери, связанные с ростом социальной и культурной дифференциации, характерной для современного общества). Эстетика потеряла возможность опираться на формалистическую стратегию, характерную для ранних философско-эстетических доктрин. Различные теории (и не только эстетические) утратили статус нормативных инстанций, превратившись в ресурсы и инструменты локальных эстетических практик. Такова функция инструментализированной эстетической теории в эпоху художественного модерна и авангарда. Статусом «конституирующий основы» в этом случае наделяются сами многообразные художественные практики, сохраняющие связь с «нехудожественным» жизненным миром.

(3) Если единство классического искусства базировалось на непрерывности (религиозной) традиции и социальном консенсусе национального государства, то в современном глубоко дифференцированном и дискретном мире эстетическое служит одним из немногих эффективных средств формирования и поддержания как личной, так и коллективной социальной идентичности. Процессы, которые делают эстетику важным и даже необходимым средством формирования идентичности, сегодня зачастую называют «эстетизацией повседневности»¹, или «глобальной эстетизацией»².

В этой ситуации возникает третий тип эстетической теории, который бы я предложил именовать дейктическим (термин, конечно же, предварительный). Задача эстетической теории на этом этапе – не учреждение эстетической сферы, не снабжение художников и реципиентов искусства тео-

¹ Featherstone M. *The Aestheticization of Everyday Life* // Featherstone M. *Consumer Culture and Postmodernism*. Los Angeles–L., 2007. Или: Schulze G. *Erlebnisgesellschaft*. Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt–N.Y., 2005.

² Welsch W. *Ästhetisierungsprozesse – Phänomene, Unterscheidungen, Perspektiven* // Welsch W. *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart, 1996.

ретическим инструментарием, а, скорее, ориентация индивида в контексте современных эстетизированных жизненных миров. Теория теперь не конституирует универсальную категориальную рамку и не служит инструментом конструирования локальные системы артефактов, но «указывает» на формы опыта, зачастую превосходящие в аспекте плотности своего содержания артикуляционные возможности понятийного языка.

Эстетическая теория отныне и, по всей видимости, навсегда меняет свое место и положение по отношению к полю эстетического. Теперь она не опережает его развитие, устанавливая – априори – параметры и границы самой идеи эстетического, а отстает, вырабатывая окказиональные стратегии теоретической и индивидуально-практической реакции на это развитие, безо всякой надежды когда-нибудь вновь встать с ним вровень.

Эстетика и междисциплинарность: гибридизация предметных полей, гибридизация теоретических подходов

Таким образом, потеря философской эстетикой категориального контроля над эстетическим полем – следствие не только ее внутренней эволюции. Как мне кажется, комплексную логику трансформации эстетического поля можно описать как сравнительно долгое и вместе с тем довольно последовательное движение от идеи искусства, нашедшей свою артикуляцию в философско-эстетических понятиях, к материальным поверхностям, все чаще берущих на себя роль не пассивных носителей (или проекционных плоскостей), а производителей социальных значений³. Последнее обстоятельство находит свое выражение в трансформации позиции субъекта по отношению к эстетической предметности, произошедшей при развитии вышеупомянутой логики: речь идет о переходе от приоритета «вертикальной» позиции субъекта к приоритету «горизонтальной» позиции, от восприятия эстетического как объекта, наделенного определенными символическими и экспрессивными функциями, к его восприятию как многообразия поверхностей, формирующих специфически человеческие перцептивные среды.

Это крайне широкое и «секуляризованное» понимание эстетического обостряет проблему единства эстетического поля. Формализм традиционной эстетики, а также жанровое и технологическое единообразие эстетической сферы прежних эпох обеспечивали возможность применения «категориального», или «идентификационного», принципа конструирования предметного единства эстетики.

Альтернативной стратегией, как мне кажется, мог бы быть «структурный» подход, рассматривающий эстетическое не как ценностную или категориальную характеристику, а как структурную черту многих форм повседневного опыта. Эстетическое в этом случае – особая конфигурация материальных поверхностей повседневного мира. Восприятие этих поверхностей, становящиеся сегодня интегральной частью нашего обиденного опыта, сопровождается активацией специфических возможностей опыта и самосознания, которые – ввиду их все возрастающей распространенности – становятся одной из ключевых черт современного мира.

Структурный подход (при его должном обосновании) позволяет помимо прочего избежать чрезмерно контрастных различий предметных полей, обеспечивая тем самым возможность более дифференцированного теорети-

³ В этом отношении, если прежде эстетическая сфера следовала языку (эстетический категориям), то теперь, скорее, опережает его.

ческого анализа. Континуальность и неиерархичность «структурной» стратегии, основная исследовательская задача которой – не поиск новых предметных полей, а поиск факторов, влияющих на изменение «агрегатных состояний» тривиального опыта и его содержаний, – вполне соответствует тренду, наблюдаемому в последние годы в социологии искусства.

Например, Джорджина Борн выступила недавно с большой программной статьей, посвященной обоснованию идеи «нередуктивного анализа эстетического» в контексте задачи по разрешению ряда апорий социологии искусства⁴. Основная проблема, с которой сталкивается социология искусства, – фатальная недооценка специфики эстетического: эстетическое объясняется как форма социальных отношений с деформированной оптикой, как, например, у Бурдьё, для которого идея автономии эстетической сферы – лишь инструмент социальной стратификации. Борн, как и многие другие социологи искусства – например, Антуан Эньон⁵, Эдуардо Де Ла Фуэнте⁶, Джанет Стюарт⁷ – нацелена на обоснование синтетической и посреднической роли художественного эстетического в социальной жизни.

Для нее, как и для ряда других теоретиков, одним из ключевых ресурсов современных эстетико-социологических рефлексий служит современная социальная антропология, стремящаяся преодолеть европоцентризм большинства социально-теоретических моделей. Это преодоление, как правило, достигается посредством идеи искусства и эстетического как опосредующего звена в контексте ряда ключевых социальных практик.

При этом идея посредника варьируется в интерпретациях теоретиков от сильной к слабой: от модели опосредующего звена до модели генеративной среды, или, в терминах, предложенных Бруно Латуром, от посредника (*intermediary*) до медиатора (*mediator*)⁸. Обе эти модели, но прежде всего вторая, требуют дальнейших пояснений.

2. Предмет

Произведение искусства, товар, поверхность

Пожалуй, одним из первых кто обратил внимание на основополагающее значение материальных поверхностей в трансформации эстетической сферы и попытался извлечь из этого обстоятельства систематические выводы, был Фредрик Джеймисон, который в своем анализе социально-экономических оснований современных форм чувственности рассматривает приоритет «горизонтального» и «поверхностного» над «вертикальным и глубинным» в качестве важного симптома, указывающего на базовые структурные черты эпохи «позднего капитализма»⁹.

⁴ *Born G.* The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production // *Cultural Sociology*. 2010. № 4. P. 171.

⁵ *Hennion A.* Music and Mediation: Toward a New Sociology of Music // Clayton Marton and al. (ed.). *Cultural Studies of Music: A Critical Introduction*. N.Y.-L., 2003.

⁶ *Fuente De La E.* The Artwork Made Me Do It: Introduction to the New Sociology // *Thesis Eleven*. 2010. Vol. 103(3).

⁷ *Stewart J.* Making Globalization Visible? The Oil Assemblage, the Work of Sociology and the Work of Art // *Cultural Sociology*. 2013. Vol. 7. Sage.

⁸ *Latour B.* *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford, 2007.

⁹ *Jameson F.* *Postmodernism, or Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, 1991.

При этом он настаивает на том, что характерное для постмодернизма «отсутствие глубины» (depthlessness) – не просто метафора, а интегральная часть повседневной чувственности современного мира, находящая свою наиболее полную и масштабную манифестацию, конечно же, в архитектуре¹⁰.

Однако архитектура – это, если можно так выразиться, «обоюдоострый» пример. Если для Джеймисона современная архитектура – важный симптом и один из ключевых факторов стимулируемой «поздним капитализмом» де-субстанциализации мира со всеми ее политическими следствиями, то, например, для Беньямина – и, как ни странно, для Гадамера – архитектура являет собой парадигму антропологически фундированного перцептивного опыта, не лишённого – по крайней мере, с точки зрения Беньямина, – эмансипативного потенциала. Архитектура не заслоняет собой «субстанциальное», а, напротив, артикулирует его в виде доступных человеческому восприятию (поскольку ему соразмерных) поверхностей, составляющих принципиальное условие обитаемости мира (мира в смысле «жизненного мира»). Взаимосвязь декоративности и функциональности, визуального и тактильного в концепциях архитектуры Беньямина и Гадамера (да и многих других) косвенно подтверждает «субстанциальный» характер архитектурно артикулированного материального мира.

Социальная критика эстетизации, будучи во многом справедливой (прежде всего, в том, что касается инструментализации эстетического в экономической сфере), тем не менее чрезмерно ограничивает свой горизонт, отдавая предпочтение антропологическим и эпистемологическим концепциям, отражающим логику специфически европейской траектории исторического развития в эпоху модерна. Иные шкалы и иная оптика исследования могли бы скорректировать односторонне негативные оценки процессов эстетизации со стороны марксистски ориентированных теоретиков и сделать социальную критику эстетизации более сбалансированной и адресной.

Для этого необходимо, в первую очередь, предложить иной взгляд на процесс «горизонтализации», «уплощения» современного мира, на то, что Джеймисон и другие диагностирует как утрату (символической) глубины, субстанциальности, а также иной взгляд на структуру и социальные функции эстетизированных поверхностей, распространившихся сегодня далеко за пределы сферы искусства.

Примечательно, что марксистская критика эстетизации базируется на тех же философских моделях, что и классическая эстетика: моделях субъекта, субстанции и выражения. В рамках такого теоретического каркаса эстетическое легитимируется лишь в своей производности от «самотождественного субъекта»; статус эстетического как искусства обуславливается качеством и характером функциональной связи между самотождественным субъектом и не самотождественным искусством. Художественное эстетическое представляет своего рода легитимную форму самоотчуждения: репрезентация, лишённая по определению самостоятельности, не оказывающая серьёзного воздействия на репрезентируемое. Пожалуй, только в такой системе координат возможно сохранять (безопасную) дистанцию между субстанцией и символом, между глубиной и поверхностью.

Кроме того, такая дистанция – условие возможности того, что в культурных исследованиях называют критической позицией. В этом заключается важный методологический аспект: сегодня расширение предметного поля эстетики зачастую испытывает сопротивление со стороны тех теоретиков, для которых возможность понятийно артикулированной критики – родовая черта и обоснование самого существования социальных наук.

¹⁰ Jameson F. Postmodernism, or Cultural Logic of Late Capitalism. P. 12–13.

В итоге сегодня мы нередко оказываемся свидетелями конфликта между двумя теоретическими стратегиями, которое можно условно обозначить как аффирмативная, с одной стороны, и критическая, с другой. Первая ставит акцент на перцептивно-материальной стороне опыта, вторая – на критическом потенциале исследования, укорененном с необходимостью в языке. Две эти стратегии, невзирая на их очевидную комплементарность, с трудом совместимы, заставляя тем самым ставить вопрос об адекватных формах языкового выражения в исследованиях материальности¹¹.

Эстетическая поверхность: материализованные значения

Тем не менее на сегодня мы располагаем рядом теоретических моделей, позволяющих выработать альтернативный, или аффирмативный взгляд на современные трансформационные процессы в сфере эстетики. При всех их различиях, эти модели объединяет одна специфическая черта: особое внимание к материальности и чувственному опыту как факторам социального взаимодействия.

При этом, с моей точки зрения, необходимо различать, как минимум, два уровня анализа материальности в культурных контекстах: (мезо)-уровень антропологического и этнографического анализа социальных практик и (микро)-уровень структурного анализа материальных поверхностей, а также соответствующего им перцептивного опыта.

Мезо-уровень: эстетические практики

Исследовательская работа на мезо-уровне сегодня разворачивается в рамках нескольких дисциплин, традиционно отличающихся сильной эмпирической составляющей: в социологии, социальной антропологии, психологии и медиа-исследованиях. Легитимность этих дисциплин как форм исследования сферы эстетического проистекает из двух взаимосвязанных факторов, характерных для ситуации с эстетическим полем начиная со второй половины – конца XIX в. и выше уже упоминавшихся: 1) эмансипация эстетических практик от категориального аппарата философии искусства и 2) плюрализация материальных ресурсов и техник эстетического производства, а также форм его социальной организации. Эстетическое, как было сказано выше, теперь не определяется нормативно «извне», а, напротив, спонтанно конструируется «изнутри» эстетического поля.

При этом многие из современных исследований различных эстетических практик – главным образом те, что придерживаются стратегии, отличной от принципиальных установок марксистски ориентированных эстетических теорий – рассматривают эстетическое восприятие как специфическую форму социальной интеракции, соответственно, объект эстетического восприятия – как «агент» (agent) социального взаимодействия.

Ориентируясь на существующие дисциплинарные рамки, мы можем на сегодня различать следующие основные подходы к проблематике эстетического как агента социальной интеракции¹².

¹¹ *Wolff J.* After Cultural Theory: The Power of Images, the Lure of Immediacy // *Journal of Visual Culture.* 2012. Vol. 11. P. 3–19.

¹² Несмотря на то, что эти подходы разрабатывались в рамках конкретных дисциплин, разрабатываемая ими проблематика, в свою очередь, оказывала на них трансформативное воздействие, вынуждая до известной степени пересматривать или расширять сложившиеся дисциплинарные каноны.

Иконология – базирующийся на истории (по преимуществу визуальных) искусства проект расширения поля исследования образов за пределы практикуемых в искусствознании постановок вопроса. Наследуя проекту Варбурга и Панофски и развивая его, современные проекты иконологии¹³ настаивают на том, что по меньшей мере некоторые из привычных для нас форм визуального опыта, нацеленного на восприятие неодушевленных изобразительных поверхностей, заключают в себе «анимистические» моменты. Восприятие визуальных образов представляет собой форму социальной интеракции, осуществляющейся, как правило, ниже «порога восприятия» как субъекта социального взаимодействия, так и социального критика/социального исследователя. Циркуляция разномасштабных по своему культурному значению образов, образующая его «оптическое бессознательное», – одна из ключевых составляющих не только до-модерного, но и модерного общества. Образуемое этой циркуляцией символическое поле, исключенное по большей части из тематического горизонта социальных наук, составляет тему современной иконологии, осознающей себя не столько отстраненным историческим исследованием, сколько интегральной частью самой этой циркуляции со всеми прилегающими из этого осознания методологическими затруднениями.

Социальная антропология, этнография и ассоциированные с ними современные исследования материальной культуры в силу своей радикальной эмпирической позиции до известной степени успешно блокируют нивелирующее влияние понятийного аппарата и форм мышления, выработанных в европейских науках. Это достигается не в последнюю очередь посредством продолжительного погружения в повседневные практики неевропейских культур, составляющего момент спонтанности и «недисциплинированности» современной антропологии¹⁴. Одна из центральных задач современного социально-антропологического исследования – позволить партикулярному опыту артикулировать себя, используя выработанные в нем самом средства выражения. Отсюда – приоритет перформативного, или процессуального, момента в исследовании над аналитико-дескриптивным. Речь идет о своего рода аффирмативной позиции, о презумпции доверия, признании факта существования анализируемых форм жизни, не квалифицируя их заранее как тот или иной тип отклонения от некой «нормы». Здесь также важен вопрос шкалы, или «глубины фокуса» исследования¹⁵. Большинство современных социально-антропологических теорий стремятся закрепиться на уровне специфической темпоральности и пространственности действия отдельного субъекта, или «агента» социального действия¹⁶, который – в этой перспективе – не обязательно оказывается человеческим субъектом¹⁷. Субъектность и объектность рассматриваются не как дискретные, доступные моментальному теоретическому постижению, а как распределенные в ситуативном пространстве и времени партикулярного действия.

Культурная социология, ставшая за последнее десятилетие одним из наиболее влиятельных направлений в современной социальной теории, все чаще ставит вопрос о роли чувственного (эстетического) восприятия в социальной

¹³ См., например: *Freedberg D. The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response.* Chicago, 1989; *Belting H. Image, Body, Medium: A New Approach to Iconology // Critical Inquiry.* Winter 2005. Vol. 31; *Mitchell W.J.T. What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images.* Chicago, 2005; *Bredenkamp H. Theorie des Bildakts.* Frankfurt a/M., 2010.

¹⁴ *Miller D. Stuff.* Cambridge, 2010.

¹⁵ *Gell A. Art and Agency. An Anthropological Theory.* Oxford, 1998.

¹⁶ *Ibid.* P. 12.

¹⁷ *Ibid.* P. 17–18.

коммуникации. Воспринимаемые поверхности рассматриваются здесь как особые формы генерирования и трансляции интерсубъективных значений, важность которых многократно усиливается, если принять во внимание вышеупомянутые эксплозию и имплозию материальной культуры¹⁸.

Микро-уровень: эстетические текстуры

Свой тезис о семантической функции материальности в социальных контекстах Джеффри Александер поясняет, говоря об «эстетически сконструированных материальных поверхностях», которые подобно «магниту или пылесосу всасывают восприимчивого наблюдателя в значение»¹⁹.

Тем не менее мы не находим в его работах, как и в работах других сторонников «иконического поворота» в культурной социологии, необходимой конкретизации этого важного тезиса, а именно: описания конкретных «механизмов», которые бы объясняли постулируемую способность «культурной материальности» брать на себя функцию формирования и распространения интерсубъективных значений.

Таким образом, макро-анализ, исследующий специфически эстетические реакции, установки и практики, нуждается в дополнении со стороны микро-анализа, нацеленного на исследование специфики эстетической предметности. При этом микроанализ (и в этом оправдание его именованья) подразумевает нисходящее движение от эстетических артефактов к эстетическим поверхностям и, далее, к текстурам.

На сегодня, как мне представляется, мы можем выделить как минимум две линии в рамках такого рода микро-анализа. Одну из них можно условно назвать «экологической», или «инвайронменталистской», другую «комбинаторной». При этом обе эти линии, скорее, – «идеальные типы», всегда предполагающие ту или иную степень взаимосвязи и гибридации.

Эстетический инвайронментализм, как правило, основывается на теории восприятия, отстаивающей генетический приоритет восприятия материальной поверхности на восприятием предмета. Поверхность при этом трактуется не как изолируемый в процессе восприятия фрагмент материальной вещи, а как отправная точка и базовая форма, – среда перцептивного опыта. Говоря иначе, не восприятие поверхности – результат поступательной модификации восприятия пространственной вещи (например, в процессе целенаправленной элиминации из поля зрения смежных поверхностей и других элементов вещи), а, напротив, восприятие пространственной вещи – производная от восприятия поверхности в смысле среды.

Например, Гернот Бёме настаивает на том, что восприятие окружающего мира всегда начинается с дорефлексивного ощущения атмосферы и атмосферического как материальной, медиальной среды. Атмосфера и атмосферическое, с его точки зрения, опосредуют присутствие материального мира и (коррелятивное ему) телесно-эмоциональное само-присутствие воспринимающего «субъекта»²⁰. Идентифицирующее восприятие единичных вещей, согласно Бёме, – лишь поздний этап процесса артикуляции (дифференциро-

¹⁸ *Alexander J., Bartmansi D., Giesen B. (ed.). Iconic Power: Materiality and Meaning in Social Life. N.Y., 2012.*

¹⁹ *Alexander J. Iconic Consciousness: The Material Feeling of Meaning // Thesis Eleven. 2010. 103(1). P. 11.*

²⁰ *Böhme G. Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre. München, 2001.*

вания и структурирования) восприятия атмосфер, которые Бёме понимает как первоначальные формы пространственного присутствия материальных поверхностей и самоприсутствия «субъекта». Согласно его «экстатической» онтологии, материальные свойства вещей, такие как, например, их цвет и форма, не просто позволяют идентифицировать вещь в трехмерном пространстве, отграничивая ее от других вещей, но артикулируют само ее пространственное существование, которое коррелирует с соответствующим модусом телесно-эмоционального самоприсутствия того, кто ее воспринимает.

Медиа-теоретик Лаура Маркс в этой связи различает два – пусть и взаимосвязанных – типа визуального восприятия: оптическое и тактильное²¹. Оптическое восприятие предоставляет возможность контроля, обеспечиваемого дистанционностью этого восприятия от воспринимаемого, которое ориентируется и аналитически препарируется в рамках визуального поля таким образом, чтобы облегчить его идентификацию и последующее встраивание в гетерогенные контексты и связи мысли и действия.

Идея тактильного (**the haptic**), **развиваемая Лаурой Маркс применительно** к визуальному опыту, позаимствована ею из предложенного Жилем Делезом и Феликсом Гваттари описания «ровного пространства» (*smooth space*), специфика которого заключается в том, что «в нем необходимо перемещаться посредством постоянного соотношения с непосредственным окружением, как при движении по песчаному или заснеженному простору». «Навигация в ближних окружающих пространствах, – продолжает Маркс, – осуществляется не посредством соотношения с абстракциями карт или компасов, но посредством тактильного восприятия, сосредотачивающегося на их особенности»²². Двум типам визуальности соответствуют два типа идентификации, заключающие в себе соответствующие экзистенциальные и политические следствия: нарративная идентификация и телесная идентификация²³.

Американский психолог Джеймс Гибсон предлагает модель «средового видения» (*ambient vision*), лишённого редуционизма и искусственности, свойственных традиционным представлениям о видении: экранному видению (*snapshot vision*), **апертурному видению (aperture vision)** и **амбулаторному видению (ambulatory vision)**²⁴. Ключевая особенность средового видения – его «расположение» на «экологическом уровне», уровне сред, а не физических тел.

Уровень сред (*environments*) – **уровень материальных поверхностей, соразмерных воспринимающему их «животному» (the animal)**. Помимо прочего, эта соразмерность находит свое выражение в том, что Гибсон называет «*affordance*»: коррелятивность структуры какой-либо материальной поверхности определенным поведенческим возможностям, которые она делает возможными для контактирующего с ней «субъекта»²⁵. «Наблюдатель и его окружение комплементарны», резюмирует Гибсон структурную корреляцию и «онтологическую» взаимозависимость живого существа и его окружения²⁶. Эти идеи Гибсона сегодня продуктивно используются, например, в теории дизайна²⁷.

²¹ Marks L.U. *Touch: Sensuous Theory und Multisensory Media*. L., 2002.

²² Ibid. P. xii.

²³ Ibid. P. 7.

²⁴ Gibson J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. N.Y., 1986.

²⁵ *Affordance* («аффорданс») от английского глагола *afford*: быть в состоянии, позволить себе, доставлять, принести. Термин был введен в оборот Джеймсом Гибсоном во второй половине 1960-х. Существительное «*affordance*», которое сегодня достаточно широко употребляется в теории дизайна, психологии, социальной теории и других социальных науках, означает способность определенных материальных текстур вызывать определенные перцептивные и поведенческие реакции у того, кто их воспринимает.

²⁶ Gibson J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. P. 15.

²⁷ Norman D. *Design of Everyday Things*. N.Y., 1988.

«Комбинаторный» подход в рамках микро-анализа эстетической материальности наиболее ярко представлен эстетической теорией Мартина Зееля, для которого эстетическое – во всяком случае в его элементарной форме – представляет собой событие обнаружения свойств вещи воспринимаемой вне прагматической, или – по выражению Зееля – пропозициональной установки, в результате чего эти свойства, оставаясь частью внешнего мира, образуют новые конфигурации, доступные лишь в рамках этого типа восприятия, называемого эстетическим, но не относящимся напрямую к сфере искусства²⁸.

Эстетическое восприятие для Зееля – интегральная часть повседневного опыта, предметом которого может быть любая поверхность, реконфигурированная в контексте эстетического восприятия, основная отличительная черта которого – «непереходность»: этот тип восприятия осуществляется ради самого явления, а не встраивается в прагматические последовательности повседневных практик (последовательности других восприятий), которые, как правило, «трансцендируют» всякое уникальное «теперь», образуя свое собственное пространство. Иными словами, особое присутствие предмета коррелирует с особым присутствием акта восприятия: «Мы не можем обратить внимание на присутствие предмета, не осознавая своего собственного присутствия»²⁹.

Ключевой момент здесь: эстетическое удается мыслить вполне эмпирически и вместе с тем по ту сторону дуализма экстернатального и интернатального, художественного и обыденного, теоретического и практического.

Искусство в концепции Зееля – одна из форм структурирования в эстетическом восприятии ординарных материальных поверхностей, один из типов «явлений», особенность которого в одновременной «подаче» (*Darbietung*) некоторого содержания. Однако специфика этой «подачи» в том, что ее содержание «имманентно» явлению как специфической конфигурации элементов материальной поверхности, коррелятивной эстетическому восприятию с его особыми пространственностью и темпоральностью. Например, условием возможности восприятия «содержания» фильма является восприятие иконического пространства экрана, которое устроено иначе, нежели экран как физическая поверхность, и требует иной перцептивной установки от воспринимающего по сравнению с той, которую он занимает большую часть времени, будучи погружен в прагматические контексты повседневности. Однако при всем при этом эстетическая «предметность» располагается на одном «онтологическом уровне» с не-эстетизированным материальным миром, а эстетическая установка составляет интегральную часть (современной) повседневной жизни.

Еще один теоретический проект, относящийся, с моей точки зрения, к одной из наиболее последовательных и радикальных форм «комбинаторной» стратегии – социальная семиотика и теория мультимодальности³⁰. Ее радикальность заключается в том, что ее отправной пункт – не отдельные вещи, не символы и даже не поверхности, а более элементарные составляющие, именуемые семиотическими ресурсами: цвет, форма, расположение на плоскости, звук и т. д., которые в различных сочетаниях образуют окказиональные каналы и средства социальной коммуникации. В итоге, современная социальная коммуникация оказывается беспрестанным процессом

²⁸ *Seel M. Ästhetik des Erscheinens. Frankfurt a/M., 2003.*

²⁹ *Ibid. S. 60.*

³⁰ *Kress G. Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication. L., 2010; Leeuwe T. Van. Introducing Social Semiotics. L., 2005; Hodge R., Kress G. Social Semiotics. Cornell, 1988.*

комбинирования и ре-комбинирования существующих и изобретения новых семиотических ресурсов. Игнорирование этого процесса имеет не только теоретические, но и социально-политические следствия.

Таким образом, эстетизация сегодня – это не только безличная производная и агент «позднего капитализма», но и (возможный) инструмент социальной эмансипации, находящийся в руках индивида.

Заключение

Выход эстетического за категориальные и институциональные рамки искусства был распознан довольно давно. Достаточно вспомнить терминологическое (пусть и без должного теоретического обоснования) использование термина «эстетизация» в программной статье В.Беньямина 1935 года «Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости». При этом Беньямин – как позднее Фредрик Джеймисон и Вольфганг Ф.Хауг³¹ – остаются в плену дуалистической модели традиционной эстетики: эстетическое – негативно ли (вуалируя), позитивно ли (символически репрезентируя или чувственно артикулируя) – всякий раз соотносится с чем-то «субстанциальным», принципиально неэстетическим. Механизмы этого соотнесения трактуются крайне разнообразно, и эти различия – надо заметить – весьма продуктивны.

И все же, базовая модель в большинстве случаев остается неизменной. Примечательно, что постоянный спутник и ключевой компонент этой модели – идея эстетического как совокупности идентифицируемых при определенных условиях свойств или объектов. Это обстоятельство, пожалуй, вполне объясняется тем, что только посредством этой идеи удастся сохранить столь важную для традиционной эстетики реляционность.

Джеймисон был одним из первых, кто обратил внимание на специфически «плоскостной», или, вернее, «поверхностный» характер современной – в его терминологии: постмодернистской, поздне-капиталистической – эстетики. Однако он усмотрел в нем лишь тревожный симптом социальных патологий исторического момента.

Альтернативная точка зрения состоит как раз в том, чтобы расценивать распространение эстетического за границы артефакта и качества, а также его массивный переход на уровень поверхности (блокирующей возможность дистанцированного, идентифицирующего восприятия) как позитивный момент, который в текущих исторических контекстах поздне-модерного общества активизирует ряд ключевых возможностей человеческой жизни.

Примечательно, что переход эстетического на микро-уровень ведет к макро-последствиям, масштабы которых нередко дают о себе знать и в несколько алармистских теоретических реакциях, таких как критическая теория Франкфуртской школы или культурная критика позднего капитализма. Кроме того, анализ упомянутого перехода – от произведения искусства к материальным текстурам – способен внести вклад и в развитие важной и интересной идеи Жака Рансьера касательно эстетики как формы микро-политики³².

Что касается проблематики искусства, рассматриваемая выше комбинация макро- и микро-подходов ориентирована на систематическое исследование структурных характеристик поверхностей, связанных с определенным типом перцепции и рассматриваемых в качестве базового принципа дефиниции эстетического. «Художественное» представляет собой частный случай так понимаемого эстетического.

³¹ Haug W.F. Kritik der Warenästhetik. Frankfurt a/M., 1971.

³² Rancière J. Aesthetics and its Discontents. Cambridge, 2009. P. 22.

Таким образом, предлагается осуществить переход от категориального определения художественного/эстетического к структурному, одно из основных достоинств которого – возможность комплексного анализа, не ориентированного чрезмерно на содержательные и индивидуально-субъективные аспекты (как в самом анализируемом объекте, так и в процессе анализа).

Что касается дальнейшего развития проблематики эстетического в духе предложенного здесь его понимания, одним из наиболее продуктивных направлений мне представляется дальнейшее сближение эстетического и инвайронментального, содержательного и структурного.

Со своей стороны, в развитие темы я бы предложил идею «горизонтального мимесиса»: идея континуальности – в противоположность традиционной дискретности – между «реальным» и «художественным» мирами. Иными словами, «пикториальность» – структурная возможность любой материальной поверхности, а не «продукт» дискретного субъективного акта и категориальная характеристика.

Одна из центральных задач исследований в этой сфере – проанализировать корреляции между структурными метаморфозами материальных поверхностей и соответствующими изменениями в их «репрезентационных» возможностях. В итоге, помимо прочего, появляется альтернативное основание для классификации пикториальных объектов: от поверхностей повседневных вещей до признанных произведений искусства.

Следует заметить, что текущая ситуация в сфере эстетики осложняется «параллельным» существованием множества теорий, многие из которых – если не все – описывают фактически существующие формы, практики и кондидии эстетического. Но тем актуальней задача обнаружения динамических связей между этими теориями и анализируемыми ими типами эстетического.

В заключение, для наглядности, представим диапазон эстетического в его основных измерениях в виде таблицы: в первой колонке указаны измерения, во второй и третьей – крайние точки спектра, задающие, как мне представляется, диапазон эстетической сферы.

Процесс:	дискурс	переживание
Предмет:	артефакт	текстура
Рефлексия:	норма	дескрипция
Институт:	искусство	стиль

Список литературы

Alexander J., Bartmanski D., Giesen B. (ed.). *Iconic Power: Materiality and Meaning in Social Life*. N.Y.: Palgrave Macmillan, 2012.

Böhme G. *Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.

Bredenkamp H. *Theorie des Bildakts*. Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 2010.

Clayton M. and al. (ed.). *Cultural Studies of Music: A Critical Introduction*. N.Y.–L.: Routledge, 2003.

Featherstone M. *Consumer Culture and Postmodernism*. Sage, 2007.

Freedberg D. *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1989.

Jameson F. *Postmodernism, or Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke Univ. Press, 1991.

- Gell A.* Art and Agency. An Anthropological Theory. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Gibson, James J.* The Ecological Approach to Visual Perception. N.Y.: Psychology Press, 1986.
- Haug W.F.* Kritik der Warenästhetik. Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 1971.
- Latour B.* Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory. Oxford Univ. Press, 2007.
- Marks L.U.* Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media. L.: Univ. of Minnesota Press, 2002.
- Kress G.* Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication. N.Y.–L.: Routledge, 2010.
- Leeuwen T. Van.* Introducing Social Semiotics. L.: Routledge, 2005.
- Miller D.* Stuff. Cambridge: Polity Press, 2010.
- Mitchell W.J.T.* What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images. Chicago: The Univ. of Chicago Press, 2005.
- Norman D.* Design of Everyday Things. N.Y.: Currency and Doubleday, 1988.
- Ranciér J.* Aesthetics and its Discontents. Cambridge: Polity, 2009.
- Schulze G.* Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt–N.Y.: Campus Verlag, 2005.
- Seel M.* Ästhetik des Erscheinens. Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 2003.
- Welsch W.* Grenzgänge der Ästhetik. Stuttgart: Reclam, 1996.
- Wolff J.* After Cultural Theory: The Power of Images, the Lure of Immediacy // Journal of Visual Culture. 2012. Vol. 11. P. 3–19.