

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 130.1

Политики медиа и эстетика^{*}

В. В. Савчук

Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

Для цитирования: Савчук В. В. Политики медиа и эстетика // Вестник Санкт-Петербургского университета. Философия и конфликтология. 2018. Т. 34. Вып. 4. С. 585–596. <https://doi.org/10.21638/spbu17.2018.411>

Статья посвящена сравнительному анализу трансформации эстетического подхода в эпоху медиального поворота. Каким образом изменяются предмет эстетики, ее принципы и методы, как медиааналитика влияет на традиционный эстетический анализ, тематизацию ее предмета. Для этого рассматриваются две крайние позиции: апология эстетики и ее радикальная критика. Выделяется принципиальная особенность медиаанализа, которому присущи безоценочное суждение, формальность и эмоциональная безучастность. Эстетика же сохраняет продуктивность своего оценочного ресурса. У медиа есть свои интересы, свои способы добиваться их. Для этого медиа использует ресурс эстетики. Однако роль эстетики в достижении власти медиа недостаточно изучена. Анализ взаимоотношений политик медиа и эстетического режима позволит определить как собственную специфику политик медиа, направленных на самоучреждение и самообоснование, так и новые горизонты эстетики. У эстетики есть своя политика. Ставится острый вопрос о той сфере, которая не дается эстетике, на которую она не может набросить сеть своих категорий, что вновь свидетельствует о неустрашимости внеэстетического опыта. И напротив, то, что подводится под категорию эстетического, утрачивает модус актуальности, становясь нормативным режимом искусства или легитимной страницей истории культуры. Подмечена закономерность: чем стройнее история эстетики и чем яснее ее основания и критерии саморефлексии, тем более сильную волю к блокированию ее подлинного ресурса мы наблюдаем. Иными словами, воля к истории, конструируемая исходя из оставшихся в прошлом веке принципов ее самоописания, ведет к стагнации эстетики.

Ключевые слова: медиа, эстетика, политика, оценка, перформанс, актуальное искусство.

^{*} Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, грант № 18-011-00414 А «Политики медиа».

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2018

У медиа свои интересы и своя политика. Они же — предмет медиафилософии, которая подходит с иных позиций, нежели эстетика, к одним и тем же явлениям; согласно максиме Спинозы, она тщится не оценивать, т. е. «не осмеивать человеческих поступков, не огорчаться ими и не клясть их, а понимать». Иными словами, не сожалея об ушедшей эпохе, не осуждая и не предписывая с позиции должного настоящему положению вещей, медиафилософия констатирует необратимость трансформации реальности в медиареальность, живого тела — в медиальный конструкт. Она, описывая конструкции и топографию дискретных фрагментов медиареальности, предпочитает исходить из реально сложившейся ситуации, а не оценивать ее с этических или эстетических позиций. Медиаанализ, тематизируя новые сферы культуры как эстетические, побуждает к выходу за границы традиционного предмета эстетики¹. Но и арт-стратегии, со своей стороны, приводят к идее эстетизации жизни, рассмотрения ее в модусе эстетики, подходящей к предметам и явлениям с позиций восприятия, оцениваемых с точки зрения эстетических категорий. При этом эстетизация включает те фрагменты жизни, которые не попадали прежде под понятие эстетики: весь набор актуального искусства, трэш-культуры, неконвенциональные критерии прекрасного субкультур и экстремальных практик тела и т. д. К этому добавим интенцию медиафилософии анализировать механизмы, функции и проблемы воздействия результатов высоких технологий, науки и техники на человека, на его сферу чувственности, картину мира, способ самоидентификации. Поскольку медиафилософию предметно интересует воздействие на человека как всех медиа, так и конкретного их вида, то она нацелена на выявление механизмов возникновения, условий и факторов распространения эпифеноменов медиареальности, а не на оценку их в категориях прекрасного — безобразного, достойного внимания или «не заслуживающей внимания дряни» (Платон).

Если отрешиться от позиции само собой разумеющегося и поставить вопрос о семантике термина «эстетизация», то неизбежно возникает и вопрос о той сфере, том сегменте сущего, которые не были покрыты эстетикой, на которые она не набрасывала сеть своих категорий и которые давали внеэстетический опыт. Говоря об эстетизации (поступь которой в XX в. набирала темп), мы не вольны отмахнуться от вопросов о ее природе, принципах, критериях, этапах и границах, осознавая при этом, что процесс эстетизации приводит к сопротивлению, выражающемуся, во-первых, в концептуализации искусства, во-вторых, в утрате ощущения реальности и, в-третьих, в росте реальности нереального, символического, симуляционного, медиального, в-четвертых, в деэстетизации, или, иначе, инфляции этического.

¹ Так, например, Ричард Шустерман предлагает расширить область эстетического, обращаясь к тому, что, по его мнению, было «ниже уровня интерпретации», т. е. к телу, а также к маргинальному для академических исследователей стилю рэп [1, с. 292–340], а Гюнтер Фигаль, исходя из положенных в основу исследования понятий «опыт» и «описание произведения искусства», предлагает свою версию расширения предмета эстетики как философской дисциплины, привлекая внимание к возможностям феноменологического метода, который в ситуации кризиса эстетики должен расширить жанровые ограничения изобразительного искусства, включив в него танец, керамику, садовое искусство и японское искусство заваривать чай. К ним он применяет тщательно разрабатываемую и адаптируемую к новым видам искусства категорию «прекрасное» [2].

В сфере эстетического мы все еще переживаем этап референциальности — превращенной формы концептуальной робости. Понять и пересказать чужой текст намного проще, чем понять собственную культуру и искусство. В этой перспективе важна позиция художника, которому противопоставлено чистое умозрительное творчество, лишенное контекста. Искусство по природе своей топологично. Философ обращается к искусству, подозревая, что художник обращается к тем же предметам, размышляет и дает ответы в форме художественных образов, не переводимых в рациональные формы. Живший по *своей мысли* философ приходит не столько к телу (проблема телесности тематизирована философией XX в.) и бессознательному, сколько, реализуя единство своего экзистенциального переживания и мысли, к публичному действию, к искусству коммуникации, к синтезу слова и жеста, сближается с художником-акционистом, художником-концептуалистом, медиахудожником и куратором. Таким образом, искусство, обращенное на собственную культуру, исходящее из нее, пытается понять и выразить ее актуальное состояние. И оно же позволяет человеку в дефрагментирующейся реальности обрести вновь ее цельность в медиареальности, воссоздать свою идентичность, не проводя экспансию эстетического режима, соответствующего другому времени, другой ситуации, другому топосу. Искусство, часто опережая философию в деле отражения и понимания актуальных процессов жизни, побуждает философию к рефлексии. В противном случае, как указывал критик консервативных взглядов, «непонимание искусства составляет здесь явление, параллельное глубокому непониманию жизни» [3, с. 80]. И он прав, так как обратившись к актуальному искусству, под паутиной действий которого проглядывать истина бытия, мы имеем шанс осмыслить саму жизнь. На всплески мутаций реальности, которую всегда с запозданием — в сумерках — облетает сова Минервы, куда оперативнее реагируют художники и поэты, на что обратил внимание уже Декарт: «Может показаться удивительным, что великие мысли чаще встречаются в произведениях поэтов, чем в трудах философов. Это потому, что поэты пишут, движимые вдохновением, исходящим от воображения. Зародыши знания имеются в нас наподобие огня в кремне. Философы культивируют их с помощью разума, поэты же разжигают их посредством воображения, так что они воспламеняются скорее» [4, с. 575]². Именно здесь искусство посягает на право философии — понимать мир в его становлении, показывая *состояние* человека и мира.

II

Различие эстетического и медиального подходов можно обнаружить в трактовке перформанса, существо дела которого проявляется в неустранимой *тактильности* реакции на окружающий мир. Информационные, экологические, экономические, социальные, психологические и прочие волны, накатывающиеся на человека и проходящие через него, воздействуют на «внутреннее» тело человека, или, в терминах Лиотара, *minima anima*. Подобно тому как эмбрион реагирует движением тела и мимикой на воздействия окружающей среды и психологическое состояние

² Ему вторит Шиллер, говоря, что эстетическое состояние «оставляет вполне незатронутым наше интеллектуальное и моральное достоинство, все же это состояние есть необходимое условие, без коего мы никак не можем достичь разумения и убеждений» [5, с. 327].

матери, так и перформансист, считывая воздействия всего контекста существования и к тому же обладая волей к репрезентации, *обнаруживает свое внутреннее тело*, делает его зримым и дает ему форму; он *конверсив* внутреннего состояния, соответствующего внешним, далеко не очевидным и не схваченным разумом, воздействиям. При этом форма — зрелый вид конверсива, а по мысли Плотина, «форма — это след реальности, не имеющей формы. Именно она порождает форму» [6, с. 63], т. е. то, чего еще нет, что *становится*, а благодаря художникам, поэтам, мыслителям обретает завершенность. Облечь смутное (долингвистическое и дообразное в целом) восприятие в точное слово, придать форму, равно как и найти верный образ глубокой идеи (ее мы ныне все чаще именуем концептом), выбрать точный жест — талант в равной мере редкий как у художника, так и у мыслителя. Процесс порождения формы из «реальности, не имеющей формы», бесформенного требует особого качества души, творчества, а посему таит непредсказуемость, неопределенность, непредзаданность целенаправленного разума, неизменно опирающегося на логику эстетического опыта. Перформанс как вид медиа немислим без документации фото- или видеотехникой. В противном случае перформанс может остаться в культуре лишь в качестве легенды или мифа.

И все же, когда мы определенный фрагмент культуры рассматриваем *sub specie* эстетики, мы, хотим того или нет, говорим о завершении *становления* стиля художника или целого художественного направления, о зрелости формы, представляемой художниками, т. е. о ситуации самоповторения, самоцитирования и самовоспроизведения. Эстетика в этом случае — пространственный комментарий к тому представлению, которое плотной завесой закрывает эмоционально-чувственный опыт настоящего времени, требующий нового понятия, новой позы Логоса, новой эстетики. Актуальный художественный опыт эксцентричен, а воля к репрезентации ее в художественном образе входит в неразрешимое противоречие с волей к самосохранению, рискуя здоровьем (аутодеструктивные перформансы — важная, если не важнейшая часть перформанса XX в.). К примеру, упомянутый перформансист, отвергая традиционное изобразительное искусство, предполагающее в отношении к реальности художественную репрезентацию, в большей мере чувствует *идентичность*. Зрителям же, присутствующим на акции, перформанс возвращает тело, подлинность его соматических реакций и точность телесного жеста. Действия перформансиста не являются *представлением* состояния человека, они и есть само это состояние. Впрочем, на это указывал еще Декарт: «То, что для души является претерпеванием действия, для тела есть вообще действие» [4, с. 482]. Однако здесь необходимо считаться с важным обстоятельством: художник, как бы правдив он ни был, не исчерпывается этим состоянием, требуя как документации, так и интерпретации.

III

Какие же выводы следуют из сказанного выше? Философская эстетика, пребывающая в тисках прекрасного и возвышенного самих по себе, встает в ряд изысканных духовных упражнений прошлого: астрологии, ангелологии или теории научного профетизма. Ради самосохранения ей следовало бы направить усилия на переопределение дела эстетики ради выживания самой дисциплины. Ведь, и это

хорошо известно, эстетическое как таковое умозрачительно; в природе нет эстетических объектов, они появляются в процессе наложения на нее *эстетического представления*, которое обнаруживает в дикой природе или произведениях художников (тем самым делая их авторов художниками) определенную форму. Исток новой формы лежит в социально-экономических интересах определенных групп; они могут быть как относительно малыми, как, например, представители квир-сообщества, так и большими, как, например, те, на которые указывает Никола Буррио: «Фотография некогда соответствовала стадии развития западной экономики, характеризовавшейся колониальной экспансией и рационализации трудового процесса» [7, с. 76]³.

Повторять инвективы эстетике — дело изрядно запоздалое, да и неблагоприятное. Гораздо продуктивнее выявить тот ресурс, который она сохраняет в наши дни, очертить поле ее применимости, указать на расширение предмета ее анализа, с неизбежностью инициировавшее совершенствование ее инструментария, но главное — что, быть может, является наитруднейшим, — отказаться от неререфлексивной оценки в пользу холодной формальности ее дискурса. Все это верно, как верно и то, что эстетическое низводится в наши дни до обыденных представлений о красоте, господствующих в нормативно-педагогическом дискурсе и нынешнем инструментарии теории искусства.

Несмотря ни на многократно подтвержденную констатацию смерти эстетики, ни на столь же частотное указание на ее безжизненность и неуместность, а также на ее бесполезность и незаинтересованность в оценке конкретного произведения, как и ее гордую самоизоляцию в истории мысли, т.е. в сфере самоописания, термин «эстетика» все же не уходит из понятийного аппарата аналитиков искусства. Поскольку искусство непрестанно расширяет сферу своей репрезентации, создавая новые, в том числе нонспектакулярные, немиметические и нефигуративные произведения, постольку, пусть и запоздало, реагирует на него эстетика, сближая художественный опыт с экзистенциальным, а в своих радикальных проектах искусство претендует отождествить свой опыт с повседневным, как на это претендует концепт «искусства жизни». Иными словами, эстетический опыт, соотносясь художественным опытом, исподволь говорит и о жизненном опыте в целом. К тому же эстетика указывает — пусть и в неопределенно-метафорическом смысле — и на абстрактный уровень, оседая в понятиях «стиль», «жанровые особенности», «принцип организации произведения эпохи» и т. д.

IV

Эстетика в своем академическом статусе неуязвима для критики из-за предельно абстрактного уровня ее подхода к искусству. Но, как известно, неуязвимым является только мертвое тело, живое же — ранимо, задеваемо, уязвимо. Претендуя на окончательность суждений в понимании функций искусства, его роли в обществе,

³ Здесь стоит вспомнить мысль Эрнста Юнгера, который еще в 30-х годах XX в. писал о колонизирующем взгляде: «Фотография является выражением свойственного нам жесткого способа видеть. В ней проявляется форма злого взгляда, тип магической экспроприации. Особенно это чувствуется там, где еще живы другие культовые субстанции. В тот момент, когда город, подобный Мекке, становится доступен фотографированию, он включается в колониальную область» [8, с. 44].

его природы, эстетика консервирует архаичный и скомпрометированный современным арт-процессом образ. Подверженная дисциплинарной инерции, эстетика занимает себя тем, что интересно эстетикам, что входит в предмет эстетики. Она удваивает свое представление о самой себе и переносит его на искусство, добиваясь комфортной (поскольку неуязвимой) ситуации понимания. Но само искусство постоянно отрицает свои границы и делает легитимным неискусство, область, до недавнего времени оценивавшуюся как низменная, отвратительная, аморальная и негативная, т. е. по определению — чуждая искусству. И в своих радикальных жестах искусство дает эстетическое переживание, которое не покрывается эстетическими категориями и не схватывается в понятиях. Очевидно, что скорость трансформации современных форм искусства такова, что не только эстетики, включающие в свой предмет только «подлинное» искусство, но и отслеживающие историческую динамику арт-критики пребывают в сомнении относительно своей нужности и уместности. На повестке дня открытая эстетика, эстетика, не чахнувшая над златом византийского искусства, сиянием и благородством изобразительного искусства Возрождения или — в прогрессивном изводе — холодной эстетикой авангарда. Открытая эстетика заранее не устанавливает границы, она чутко реагирует на то, с какой глубиной (не стоит бояться этой метафизической перспективы) отражается и выражается наше время, его противоречия; эстетика, обращающаяся к тому, что есть, а не только к тому, что должно быть.

Эстетический опыт, пребывающий в зазоре между гносеологическим и экзистенциально-психологическим опытом, питается искусством, его до поры до времени неосмысленными стратегиями, его риском выразить не то, его предельной искренностью (пусть и под маской отказа от искренности или деклараций о формировании новой искренности), его способностью сделать сокровенное публичным. Скорость, с которой меняется сцена радикального, задевающего и вызывающего, столь велика, что промежуточные — первичные — критические высказывания арт-критиков оказываются под вопросом. Современные психоанализ, деконструкция и медиафилософия дают гораздо больше искусству, участвуя в выборе актуальных художественных стратегий, чем эстетические суждения.

V

Как следствие, нам, с одной стороны, следует отказаться от той эстетики, которая так точно описывается хлесткими ленинскими словами: «хвостизм» и «комчанство», т. е. эстетики, ограничивающей свой предмет классическим искусством, которое она не столько *анализирует*, сколько, что греха таить, *глорифицирует*. С другой — ситуация, когда «эстетика без оговорок» используется аналитиками актуального искусства, бросая вызов хору клиницистов, публично исполняющих эпикриз о ее смерти, требует самого внимательного к ней подхода и глубокого анализа ее возможности понимать актуальные процессы. Стоит пристально всмотреться в тот живой остаток, который, отвергая пафос эстетики, ее самолюбование и брезгливость по отношению к актуальным художественным практикам, открывает возможность использовать ее неявный (или явный, но еще не востребованный) ресурс, приводя в движение как поле эстетического подхода, которое начинает расширяться, так и саморефлексию эстетики. Иными словами, когда философ

искусства или теоретик искусства (кто бы внятно указал на различие этих фигур?) пытается осмыслить то, что не было предметом искусства еще вчера, используя при этом ресурс эстетики, он должен дать себе отчет о продуктивности ресурса эстетики, который вопреки всему (кстати, и Гегель, не любя слово «эстетика», *вынужден* был использовать этот термин в силу его неотчуждаемости от разговора об искусстве) продолжает существовать. Ясно, по меньшей мере, одно: эстетика ретроактивна в силу ее спекулятивного характера. Так, если мы укажем на почерк или стиль художников Христо, Марины Абрамович, Аниша Капура или Моны Хатум, то это один уровень обобщения, когда же мы привлекаем аналитический ресурс эстетики, это будет другой — более высокий — уровень обобщения, который свидетельствует о признании того, что художник обрел и — нелишним будет сказать — изобрел новый узнаваемый стиль, проявившийся в определенный период его творчества. Итак, спросим себя: что мы говорим, когда произносим, например, «эстетика авангарда»? Не только то, что авангард радикально отвергает предшествующее искусство, ставит своей задачей создать совершенно новое *ex nihilo*, но и модернистские жесты, убежденность в истинности пути, по которому идет художник, который, опережая время, приближает будущее (футуризм), наконец, узнаваемый язык, который здесь выступает эквивалентом того, что было названо Фуко дискурсивностью. Художник после авангарда мог творить в *духе* авангарда, в *его эстетике*. На вопрос, отчего же это происходит и что добавляет конкретным художникам или группам художников указание на их эстетику, еще предстоит ответить. Но прежде, возвращаясь к исходному, спросим себя еще раз: почему эстетика жива, если ее уже давно отпели и похоронили? Почему, наконец, существует нечто эстетическое, не редуцируемое ни к философскому подходу, ни к искусствоведческому и критическому?

Ответ оказывается нелюбимым и досадным как для охранителей эстетики, так и для ее могильщиков. Для истовых охранителей раздражающим, но неустраняемым фактом является то, что эстетика, подобно желанию Сократа, который при встрече с отвратительным и безобразным «поспешно обращается в бегство», все чаще отвращает от себя критиков и кураторов, искусствоведов и теоретиков искусства. И если она исподволь используется, то выступает чаще всего как метафора дискурса об искусстве. И в этой перспективе она выживает не благодаря консервативно-охранительным пассам эстетиков, но вопреки им. Эстетику следует спасать от эстетиков, консервирующих скомпрометировавший ее образ. Когда же эстетика выламывается из рамок приличия, тогда есть шанс выйти, по мысли Рансьера, к эстетическому бессознательному, к той живой сердцевине, которая остается в ней, вопреки несовместимой с жизнью дозе консервантов, добавленных в ее дисциплинарное тело. Могильщиков же эстетики раздражает факт ее живучести, востребованности у аналитиков радикального искусства, всевозможных видов неискусства: трэш-культуры, рэпа, порнографии, граффити и пр. В книге об искусстве XX в. ведущих теоретиков и критиков искусства Х. Фостера, Р. Краусса, И.-А. Буа, Б. Х. Д. Бухло, Д. Джослита термин «эстетика» используется без оговорок и оправданий: «эстетика фашизма», «машинная эстетика», «эстетика автономности», как и «квир-эстетика» (см.: [9, с. 64–655, 668]). При этом авторы не оценивают, а, используя эстетический ресурс в анализе радикальных жестов художников, расширяют тем самым рамки и искусства, и эстетики. В ряд нынешних изгоев

эстетики добавим «эстетику порнографии или порнофильма». Так, Вернер Фаульштих не оценивал, не осуждал, а исследовал «порнографию как феномен культуры», используя ресурс эстетики [10; 11]. Его работы дают возможность вернуться к размышлениям о природе запрета, о феномене власти над человеческой чувственностью, о тяжелом бремени слабостей человека, которые, возможно, стоит принять, придав им культурную форму, а не запрещать или делать вид, что их не существует вовсе. Ведь эстетика есть непрерывный живой процесс постижения самого себя, своей чувственности, форм ее проявления. Чувственность являет нам область всесмешения (Якоб Бёме), глядя на которую разум видит разумные истоки, а чувственность — чувственные.

И трудно сказать, кто более пострадал: эстетика от близости с порнографией, лишившись незапятнанной и безукоризненной связи с прекрасным, или же порнография, которая под сенью эстетики лишается силы вожделения запретного. И все же, по трезвому размышлению, следует сказать: определенно эстетика выиграла, так как она впитала ресурс запретного желания и вожделения, а порнография, ставшая предметом анализа, стала скучной, как работа на конвейере, и в результате: «Порнография сейчас не имеет особого значения. Она лишилась какого-либо обаяния» [12], стала рядовым жанром кинематографа, а порноактеры получают свои «Оскары», что транслируется в прямом эфире, дают интервью и гордятся своей профессией⁴.

Игнорирование порнографии эстетикой лишает ее ядерных значений: отнесенности к чувственному восприятию, к эстетическим объектам — и выдает неспособность адекватно реагировать на новые регионы чувственного опыта, восприятия и рефлексии в условиях всепроникающих медиа. Отказ от реального положения вещей ведет к забвению традиционной темы: различию смотреть и видеть, в нашем случае преломившемуся оппозицией смотреть — подсматривать. Смотреть — значит трудиться, вооружившись взглядом, осознающим, что такой взгляд не подвержен эмоциям, он расчленяет, сравнивает, анализирует. Подглядывать же — значит вовлекаться, возбуждаться, получать удовольствие. Аналитик смотрит порнографию, анализируя, а потребитель — подглядывает, увлекаясь. Поистине прав Ф.М. Достоевский: «Боязнь эстетики — первый признак бессилия» [14, с. 165], и в первую очередь аналитического.

⁴ Петербуржец Алексей Маетный, известный под псевдонимом Маркус Дюпри, с совершеннолетия снимающийся в порнофильмах в США, 29 января 2018 г., выдержав конкуренцию среди многих актеров данного жанра, получил четыре порно-«Оскара» — главную награду секс-индустрии в Лос-Анджелесе. В интервью интернет-газете «Фонтанка.ру» на вопрос корреспондента: «У вас сразу 4 порно-«Оскара»? Это каждый за отдельный фильм?» Маетный ответил: «Да, каждая за отдельный. Всего 4 фильма. Самое главное, что мне дали за лучшую мужскую роль. Это как лучшему актеру «Оскара» дают. Это значит, что я лучший исполнитель в плане секса. ...Потом мне дали номинацию «Лучшая анальная сцена», лучший «Double penetration» (двойное проникновение) и «Лучшая групповая сцена». При этом, по словам лауреата, все серьезно: анонимная и «большая коллегия, как и на «Оскаре», отбор из 300–400 актеров. Себя же он характеризует так: «Я вообще патриот, потому что моя бабушка меня воспитывала так. Я люблю свою страну и скучаю. Я один — как феномен в этой индустрии. Я пытаюсь сделать так, чтобы нашу страну уважали». И наконец, «у меня нет татуировок, я не пропагандирую порно. Я стараюсь выглядеть интеллигентно». В социальных сетях вал поздравлений от соотечественников: «Я очень приятно удивлен. Парни все поддерживают. Девушки гордятся» [13]. Индустрия порно, снимая завесу запретного, лишает порнографию эффектов шока, скандала, силы возбуждения и в итоге делает первые шаги к икеевской широте охвата потребителей порнопродукцией и превращению ее в массовый товар.

Не без основания можно предположить: все то, что подводится под категорию эстетического, утрачивает модус актуальности, переходя в режим музеефицированного искусства или становясь легитимной страницей истории культуры. Исходя из перспективы художественного процесса, проявляется закономерность: чем стройнее история эстетики и чем яснее ее основания и критерии саморефлексии, тем более сильную волю к блокированию ее подлинного ресурса мы наблюдаем. Иными словами, воля к истории, конструируемая исходя из оставшихся в прошлом веке принципов ее самоописания, ведет к стагнации эстетики. Самоуверенность теории историей, настоящего — прошлым убивает волю к анализу актуального художественного опыта, поскольку в этом случае эстетическое созерцание не только ретроактивно, но и «просто пассивно» [15, с. 89].

В целом же следует заметить, что ослабевание признака непосредственности приводит к усилению позиций эстетики, позволяющей выйти из ситуации, когда оправданность выбора предмета анализа диктуется законами не разума, а эстетики. Исходя из чего нам становятся понятны как мотивация художников, так и ответ на вопрос, почему то, что в искусстве вызывает самый живой интерес, в «жизни» часто вызывает лишь скуку и отвращение.

Нельзя не затронуть исходных принципов критики, которые теоретики искусства и искусствоведы вытесняют из сферы саморефлексии, декларируя свою незапятнанность стратегиями не только деконструкции, но и деструкции. Принципы эстетики вступают в свои права после поэтики, т. е. на следующем уровне отвлечения от реального процесса создания, позволяя проявить неявное, вытесненное, бессознательно умалчиваемое. Пресловутая эстетика авангарда формировалась в определенном философском и научно-теоретическом контексте, ей присущи характерные стилеобразующие черты, определенная идеология. Важной задачей саморефлексии эстетики (заметив при этом, что к саморефлексии чаще призывают те, кто ее серьезно проводить не собирается) является осознание ценности того, в чем ее часто обвиняют — оценочного отношения. Даже в тех случаях, когда назойливый ригоризм оценочных суждений, опирающийся на критерии давно ушедшей эпохи, подвергается заслуженной критике, когда во главу угла ставятся безоценочное суждение, формальность и эмоциональная безучастность, эстетика сохраняет продуктивность своего оценочного ресурса. Он раскрывается в эмоциональной безучастности и холодности, именно они становятся ценностями. И здесь прав Шиллер, говоря: «...человеческая природа на самом деле более единое целое, чем дозволено изображать ее философу, который может добиться чего-либо только путем расчленения. Никогда природа не может отвергнуть, как недостойные ее, аффекты, радостно признаваемые сердцем» [16, с. 148]. Эмоциональная сфера человека всегда находит новые формы самореализации, которые со временем признаются культурными, а часть из них — искусством. Человеческая природа полна сюрпризов для философии и, следовательно, для эстетики. Ибо эстетика — это не то, что думают о ней эстетики, что является предметом эстетики. Ее ресурс, ее неокостеневшая и негенномодифицированная часть (и в этом эстетика и человеческая природа сходны) обнаруживаются там, где о присутствии эстетики не подозревали. В актуальном существовании эстетика решительно трансгрессивна.

Медиафилософия выступает не против эстетики — она принципиально не против любого домедиального подхода, — она лишь сообщает о том, что после медиального поворота «любая философская мысль проходит проверку на степень медиазависимости путем саморефлексии» [17, с.143]. У медиа есть свои интересы, диктующие определенную политику медиа, своя логика, своя рациональность и своя же эстетика. Иллюстрацией сказанному может послужить трансформация перформанса, идущего в поиске новых форм выражения от чувствующего, реагирующего, тактильно-переживающего индивидуального тела к перформансу в Сети, в котором действующим и реагирующим оказывается виртуальное тело художников, радостно откликающихся сердцем как на аффекты, так и концепты современного искусства. И, возможно, вслед за утвердившимися концептами: медиареальность, медиаэкология, медиаискусство, медиааналитика и целым рядом других, близких к ним, — в дверь стучит не узнанная еще медиаэстетика. Нам же следовало бы без опасений открыть дверь и пригласить ее в XXI в.

И в завершение, вернувшись к политикам медиа, замечу: ни одна частная политика, будь то геополитика, политика образования или политика искусства, не обходится без вовлечения стратегий медиа для реализации поставленных задач — привлечения внимания и донесения до широкой общественности своих целей, привлечения новых сторонников или дискредитации противников. Но роль эстетики в достижении власти медиа недостаточно изучена. Так, любое сообщение, любая информация по природе оценочны, поскольку они — результат выбора, отбора, предпочтения — оценки — именно этого события, именно этой информации, а не любой другой. Анализ взаимоотношений политик медиа и эстетического режима позволит определить как собственную специфику политик медиа, направленных на самоучреждение и самообоснование, на доминирование и формирование властных отношений, на превращение в единственный оплот и гарант социального взаимодействия, на единственный определяющий ценности фактор, так и тот ресурс эстетики, который востребован актуальными теоретиками искусства и кураторами.

Литература

1. Шустерман Р. Прагматическая эстетика. Живая красота, переосмысление искусства / пер. с англ. М. Кукарцевой, Н. Соколовой, В. Волкова. М.: Канон+РООИ «Реабилитация», 2012. 408 с.
2. Figal G. Erscheinungsdinge. Ästhetik als Phänomenologie. Tübingen: Mohr Siebeck, 2010. S. 304.
3. Страхов Н. Н. Литературная критика. М.: Современник, 1984. 431 с.
4. Декарт Р. Сочинения. Т. 1. М.: Мысль, 1989. 654 с.
5. Шиллер Ф. О грации и достоинстве // Шиллер Ф. Собр. соч.: в 7 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1957. 584 с.
6. Плотин VI 7, 33, 30 // Адо П. Плотин, или Простота взгляда. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1991. 142 с.
7. Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 216 с.
8. Юнгер Э. О боли / пер. с нем. Г. Хайдаровой // Ступени. Петербургский альманах. 2000, № 1 (11). С. 23–49.
9. Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б. Х. Д., Джослит Д. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм / пер. с англ. под ред. А. Фоменко, А. Шестакова. М.: Ад Маргинем, 2015. 816 с.
10. Faulstich W. Die Kultur der Pornografie. Kleine Einführung in Geschichte, Medien, Ästhetik, Markt und Bedeutung. Bardowick: Wissenschaftler-Verlag. 1994. S. 301.

11. Faulstich W. Hardcore-Pornofilme. Geschichte, Typologie, Ästhetik und Bedeutung // Unser Jahrhundert in Film und Fernsehen. Beiträge zu zeitgeschichtlichen Film- und Fernsehdokumenten / Hrsg. K. Friedrich Reimers. München, 1995. S. 231–248.
12. Жижек С. «Порнография лишилась всего своего обаяния»: интервью. URL: <http://doxajournal.ru/texts/zizek2> (дата обращения: 24.01.2018).
13. Как «простой парнишка с Нарвской» получил 4 порно-«Оскара» в США. URL: <http://www.fontanka.ru/2018/01/29/143/> (дата обращения: 31.01.2018).
14. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. VII. Л.: Наука, 1973. 211 с.
15. Фостер Х. Хвала актуальности // Художественный журнал. 2017. № 103. С. 81–91.
16. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Ф. Собр. соч.: в 7 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1957. С. 251–358.
17. Мюнкер С. После медиального поворота. Семь тезисов о медиафилософии // Медиареальность: концепты и культурные практики: учебное пособие. СПб.: Фонд развития конфликтологии, 2017. С. 142–149.

Статья поступила в редакцию 23 февраля 2018 г.;
рекомендована в печать 26 июня 2018 г.

Контактная информация:

Савчук Валерий Владимирович — д-р филос. наук, проф.; savcuk.valeri@gmail.com

Media policies and aesthetics*

V. V. Savchuk

St. Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

For citation: Savchuk V. V. Media policies and aesthetics. *Vestnik of Saint Petersburg University. Philosophy and Conflict Studies*, 2018, vol. 34, issue 4, pp. 585–596. <https://doi.org/10.21638/spbu17.2018.411> (In Russian)

The article suggests comparative analysis of the transformation of the aesthetic approach in the era of the medial turn. How does the object of aesthetics change, what are its principles and methods? How does media-analytics affect the traditional aesthetic analysis and its subject's theming? For this purpose, the author examines two extreme positions of the apology of aesthetics and its radical criticism. The principal feature of the media analysis stands out, to which a value-neutral judgment, formality and emotional indifference are inherent. Aesthetics, however, retain the productivity of its evaluation resource. Media has its own interests and its own approaches to pursue them. In this case the media relies on the aesthetics resource. However, the role of aesthetics in obtaining the media power is explored insufficiently. The analysis of relationship between media policies and aesthetic regime will allow to define the media's own specific policies aimed at self-determination and self-justification, as well as the new horizons of aesthetics. Aesthetics has its own policy. An acute question is raised about the sphere that is not given to aesthetics, on which it cannot draw a network of its categories, which again indicates the irrevocability of out-of-aesthetic experience. And on the contrary, what is brought under the category of aesthetic loses its modus of relevance, turning into a normative regime of art or a legitimate page in the history of culture. The regularity is noticed, the more slender is the history of aesthetics and the clearer are its foundations and criteria

* The research has been performed within the grant of Russian Foundation for Basic Research № 18-011-00414 А «Media policy».

of self-reflection, the stronger is the will to block its true resource. In other words, the will to history, constructed on the basis of the principles of its self-description remaining in the last century, leads to the stagnation of aesthetics.

Keywords: media, aesthetics, policies, judgment, performance, contemporary art.

References

1. Shusterman, R. (2012), *Pragmaticheskaiia estetika. Zhivaia krasota, pereosmyslenie iskusstva* [Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art], trans. by M. Kukartseva, N. Sokolova, V. Volkov, Kanon+ROOI "Reabilitatsiia" Publ., Moscow, Russia, pp. 292–340.
2. Figal, G. (2010), *Erscheinungsdinge. Ästhetik als Phänomenologie*, Mohr Siebeck, Tübingen, Germany.
3. Strahov, N. N. (1984), *Literaturnaia kritika* [Literary criticism], Sovremennik Publ., Moscow, Russia.
4. Descartes, R. (1989), *Sochineniia* [Writings], vol. 1, Mysl', Moscow, Russia.
5. Schiller, F. (1957), "About grace and dignity", in Schiller, F. *Sobraniie sochinenii* [Collected works], in 7 vols., vol. 6, Khudozhestvennaia literatura Publ., Moscow, Russia.
6. "Plotin, VI 7, 33, 30" (1991), in Ado, P. *Plotin ili Prostota vzglyada* [Plotin or Simplicity of view], Greko-latinskii kabinet Iu. A. Shichalina, Moscow, Russia.
7. Bourriaud, N. (2016), *Relatsionnaia estetika. Postproduksiia* [Relational aesthetics. Postproduction], Ad Marginem Publ., Moscow, Russia.
8. Jünger, E. (2000), "About pain", trans. by G. Hajdarova, *Stupeni. Peterburgskii al'manakh*, no. 1 (11), pp. 23–49.
9. Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., Buchloh, B. H. D. and Joselit, D. (2015), *Iskusstvo s 1900 goda: modernizm, antimodernizm, postmodernizm* [Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism], trans. from eng., ed. by A. Fomenko, A. Shestakova, Ad Marginem Publ., Moscow, Russia.
10. Faulstich, W. (1994), *Die Kultur der Pornografie. Kleine Einführung in Geschichte, Medien, Ästhetik, Markt und Bedeutung*, Wissenschaftler-Verlag, Bardowick, Germany.
11. Faulstich, W. (1995), "Hardcore-Pornofilme. Geschichte, Typologie, Ästhetik und Bedeutung", in *Unser Jahrhundert in Film und Fernsehen. Beiträge zu zeitgeschichtlichen Film- und Fernsehdokumenten*, Hrsg. K. Friedrich Reimers, Ölschläger, München, Germany, pp. 231–248.
12. Žižek, S. "Pornografija lishilas' vsego svoego obaianiia". *Interv'iu* ["Pornography has lost all its charm". Interview], available at: <http://doxajournal.ru/texts/zizek2> (Accessed 24 January 2018).
13. *Kak «prostoi parnishka s Narvskoi» poluchil 4 porno-«Oskara» v SShA* [As "a simple guy with Narva" has received 4 porn "Oscar" in USA], available at: <http://www.fontanka.ru/2018/01/29/143/> (Accessed 31 January 2018).
14. Dostoyevskii, F. M. (1973), *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete works], in 30 vols., vol. 7, Nauka, Moscow, Russia.
15. Foster, H. (2017), "Praise for relevance", *Khudozhestvennyi zhurnal*, no. 103, pp. 81–91.
16. Schiller, F. (1957) "Letters about the aesthetic education of man" in Schiller, F. *Sobraniie sochinenii* [Collected works], in 7 vols., vol. 6, Khudozhestvennaia literatura Publ., Moscow, Russia, pp. 251–358.
17. Münker, S. (2017), "After the medial turn. Seven theses about media philosophy", *Mediareal'nost': koncepty i kul'turnye praktiki* [Media reality: concerts and cultural practices], textbook. Fond razvitiia konfliktologii, St. Petersburg, Russia.

Received: February 23, 2018

Accepted: June 26, 2018

Author's information:

Valery V. Savchuk — Dr. Sci. in Philosophy, Professor; savcuk.valeri@gmail.com