

Екатерина Михайловна АНАНЬЕВА / Ekaterina ANANIEVA

| Эстетика вещного мира. Три способа тематизировать дизайн / Aesthetics of the World of Things. Three Ways of the Design Thematisation |

Екатерина Михайловна АНАНЬЕВА / Ekaterina ANANIEVA

*Санкт-Петербургский государственный университет, Россия
Институт философии, кафедра философской антропологии
Кандидат философских наук, старший преподаватель**St. Petersburg State University, Russia
Institute of Philosophy, Department of philosophical Anthropology
PhD, Senior Lecturer
emananjeva@rambler.ru***ЭСТЕТИКА ВЕЩНОГО МИРА. ТРИ СПОСОБА ТЕМАТИЗИРОВАТЬ ДИЗАЙН**

В эстетической теории, ведущей свою родословную от И.Канта, морфология искусства трактуется в противопоставлении выразительных и изобразительных способов формообразования. Техническое творчество и дизайн оказываются на границах этих сфер и бросают вызов принятому в данном теоретическом подходе проведению границ между видами искусств. В статье реконструируются три возможных подхода обоснования места дизайна в эстетической теории – в логике кантовской эстетики, в логике теоретических аксиом марксистской эстетики (М.С.Каган, «Морфология искусства», И.И.Иоффе, «Синтетическая теория искусства») и полемически настроенной к первым двум концепции «коллективной чувственности» И.М.Чубарова («Коллективная чувственность. Теории и практики левого авангарда», «Освобожденная вещь vs. овеществленное сознание»), в которых автор, ориентируясь на теорию и практику литературного и художественного авангарда формулирует новую гипотезу, описывающую существование вещи в художественном пространстве.

Ключевые слова: эстетическая теория, морфология искусства, история эстетики, эстетической теории постмодерна.

AESTHETICS OF THE WORLD OF THINGS. THREE WAYS OF THE DESIGN THEMATISATION

Three possible approaches towards justification of the place of design in the aesthetic theory are reconstructed in the article – within the Kant's esthetics, within the theoretical axioms of Marx' esthetics (M.S Kagan, "The art morphology", I.I. Ioffe, "The Synthetic theory of art", as well as within the polemically oriented towards the above mentioned conceptions "collective sensibility" by I.M. Chubarov ("Collective sensibility. Theories and practices of left vanguard", "Liberated object vs. objectivated conscience"), in which the author, based on the theory and practice of literature and art vanguard formulates a new hypothesis describing objects existing in art space.

Key words: Aesthetic Theory, Art Morphology, History of Esthetics, Aesthetic Theory of Post-Modern.



Екатерина Михайловна АНАНЬЕВА / Ekaterina ANANIEVA

| Эстетика вещного мира. Три способа тематизировать дизайн / Aesthetics of the World of Things. Three Ways of the Design Thematisation |

Если в эстетической теории и возможно говорить о тенденциях к субъективизации (известный проект «Лирики как парадигмы современности») и объективизации (функционализм и конструктивизм как культурная доминанта), то дизайн, бесспорно, мы обнаружим на последнем рубеже объективного. Если возможно уловить за дисциплинарной строгостью эстетического дискурса в эпоху «технической воспроизводимости» предметов искусства следы биографического сюжета его теоретиков, то в дискурсе о вещи, определенно, в меньшей степени, чем в дискурсе о лирическом переживании. Тем интереснее понаблюдать за сбоями в настройке этой безупречной оптики, увидеть случайные соринки на объективе этого телескопа, предназначенного наблюдать вечный порядок космоса прекрасных вещей.

Выберем в качестве точки отсчета эстетическую теорию И.Канта. Общепринятым суждением в отношении Канта является то, что он ограничил сферу искусства лишь его классическими образцами. Сам Кант недвусмысленно указывает на способ ограничения – «изящные искусства». Поэтому в предложенной Кантом морфологии искусства не приходится искать наряду с другими предметными искусствами дизайн. Но не обнаруживаем ли мы в его построении нишу, зарезервированную под устремленную в будущее тенденцию к конструктивизму? В данной работе не предполагается уделять особое внимание Канту, поэтому сошлемся на изрядную изученность этого философского проекта, что делает возможными прописать эту линию лишь пунктиром, сосредоточившись на немногих акцентах. Хотя, по Канту, эстетическое сознание ориентировано на особый род предметности и целесообразности, – «целесообразность без цели» («кто есть я не нуждаюсь для этой целесообразности в какой-либо особой цели в объекте вне меня»¹), теоретическое осмысление эстетического существ-

ственным образом связано с телеологией в самом основополагающем смысле, и целесообразность Кант определяет в общем виде как «каузальность понятия по отношению к его объекту», «*forma finalis*»². В этом смысле ориентация на своеобразный конструктивизм в широком смысле заложена в самое основание эстетической теории Канта: «там, где не только познание предмета, но и самый предмет (его форма или существование) как действие мыслится возможным только посредством понятия этого действия, там мыслят цель. Представление о действии есть здесь определяющее основание его причины и предшествует ей. Сознание каузальности представления в отношении состояния субъекта, направленное на то, чтобы сохранить это состояние, может здесь, в общем, означать то, что называют удовольствием»³.

Однако, изыскивать в кантовском проекте безусловную тенденцию к технически воспроизводимым объектам излишне опрометчиво: морфологию искусства Кант описывает в ориентации на риторическую традицию: три разновидности искусств подразделяются с ориентацией на метафоры словесного выражения – слова, жеста и звука (артикуляции, жестикуляции и модуляции). Отсюда искусства подразделяются на словесные, изобразительные и искусства «прекрасной игры ощущений»⁴. Поэтому ряд искусств начинают словесные, а продукты «технической воспроизводимости» следует искать в ряду изобразительных и определенно ближе к полюсу «искусства чувственной истины» (в традиционном определении – пластика), чем к полюсу «чувственной иллюзии» (в традиционном определении – живописи).

Историки искусства знают условность этого деления, поскольку пластика может тяготеть к изобразительности, и живопись практикует преодоление своих «чувственно-иллюзорных» границ. Но особенный ход обоснования, принятый Кантом,

² Там же. С. 238.³ Там же. С.88.⁴ Там же. С. 29.¹ Кант И. Критика способности суждения. / Пер. с нем. М.: Искусство, 1994. С.238.

Екатерина Михайловна АНАНЬЕВА / Ekaterina ANANIEVA

| Эстетика вещного мира. Три способа тематизировать дизайн / Aesthetics of the World of Things. Three Ways of the Design Thematisation |

ориентирован на особого рода образцы, не на вещи из предметного мира: «В основе того и другого (чувственной видимости и чувственной иллюзии) в воображении лежит эстетическая идея (archetypon, прообраз); образ же, который составляет выражение этой идеи (ektypon, воспроизведение), дается либо в его телесной протяженности (так же как существует сам предмет), либо так, как он рисуется глазу (по его видимости на плоскости)⁵.

Поэтому «малая форма» в архитектуре – «арки, колонны, гробницы и т. п., воздвигнутые для увековечения памяти» оказываются в одном ряду с продуктами ремесленного производства: к ним «можно отнести хозяйственную утварь (поделки столяра и другие обиходные вещи такого рода); существенное в произведении зодчества — это соответствие продукта возможности его определенного использования, тогда как произведение скульптуры, которое создано только для созерцания, и должно нравиться само по себе, есть в качестве телесного изображения просто подражание природе, но в соотношении с эстетическими идеями; однако чувственная истина не должна доходить до того, чтобы произведение переставало быть искусством и продуктом произвола⁶.

В области «чувственной иллюзии» кантово описание формообразований неожиданно обнаруживает наряду с живописью декоративное садоводство, «ибо первое дает лишь видимость телесной протяженности, второе дает эту протяженность в ее истине, но при этом лишь видимость ее использования и применения для других целей, а не только для игры воображения при созерцании его форм. Это не что иное, как украшение земли тем же многообразием (травы, кусты, цветы и деревьями, даже воды, холмами и долинами), которое предлагает созерцанию природа, с той только разницей, что здесь это сочетается иначе и в соответствии с определенными идеями. Но прекрасное сочетание телесных вещей так же, как и

живопись, дано только для глаза; осязание не может дать наглядного представления о такой форме»⁷.

На этом пути преодоления устоявшихся границ мира искусства мы обнаруживаем еще одно отступление, предопределенное общей логикой исследования формообразования: «К живописи в широком смысле слова я бы отнес также украшение комнат обоями, орнаментом и красивой мебелью, которые служат только для лицезрения, а также искусство одеваться со вкусом (кольца, табакерки и т. д.). Ибо клумбы со всевозможными цветами, комнаты со всевозможными украшениями (в том числе и наряды дам) составляют своего рода картину на пышном празднестве, которая, подобно подлинным картинам (не ставящим своей целью обучать истории или естествознанию), служат только лицезрению, чтобы занять идеями воображение в его свободной игре и занять без определенной цели способность эстетического суждения»⁸.

Есть и еще одна ниша в формообразовании, точка на пересечении вещественного и ментального пространств в морфологии Канта – игра. Самое произвольное и в этом смысле не детерминированное производное мира природы, мира причин и следствий – игра наших субъективных способностей («свободная игра воображения в созерцании»⁹), в ряду которых мы обнаруживаем такие исторические казусы, как арабески и игру красок («искусство колорита»): во влиянии на восприятие «...изменения качества (не только степени ощущения) при различной напряженности на шкале красок и звуков...окажется необходимым рассматривать оба названных ощущения не просто как чувственное впечатление, а как действие суждения о форме в игре многих ощущений»¹⁰. В логике построения Канта – это чистое экспериментирование, в терминологии современных эстетических теорий

⁷ Там же. С. 197.⁸ Там же. С. 197.⁹ Там же. С. 197.¹⁰ Там же. С. 199.⁵ Там же. С. 196.⁶ Там же. С. 197.

Екатерина Михайловна АНАНЬЕВА / Ekaterina ANANIEVA

| Эстетика вещного мира. Три способа тематизировать дизайн / Aesthetics of the World of Things. Three Ways of the Design Thematisation |

– совершенный авангард, революционных эксперимент.

Можно с некоторой степенью условности возвести к Канту многие современные теоретические построения, тематизирующие искусство предметной среды. Они либо согласны с Кантом в его предпосылках, либо оппонируют ему, но в обоих случаях учитывают этот тренд описания. По всей видимости, он, формулируя лаконично, состоит в функциональном описании видов искусства. Система и функция являются главными инструментами такого анализа. В свою очередь, функции соплагаются либо с антропологическими константами (учением о способностях), либо с регулятивными идеями, в этом смысле с общими очертаниями метафизического проекта.

В оппонировании тенденции, восходящей к Канту формулирует свою позицию автор другого проекта, принятый нами для сравнения. И.М.Чубаров так характеризует свой подход, со ссылкой на Вальтера Беньямина: «Язык Беньямина – это такой альтернативный кантовско-хайдеггеровскому времени интерфейс, обеспечивающий перевод видимого в говоримое в обход онто-теологической матрицы коммуникативного языка»¹¹. В самом деле, на линии развития Кант-Хайдеггер мы обнаруживаем устойчивые инварианты – в системе описания вещного мира, предложенном Хайдеггером, мы видим следы наследия кантовской эстетики «archetypon'a» и «ektypon'a». Опять же, из желания не перегружать изложение боковыми сюжетами, сошлемся на изрядную изученность данной тематики и проиллюстрируем лишь одной выразительной цитатой: «Изготовление, конечно, дает чаше войти в свое собственное существо. Но это собственное существо чаши никогда не создается изготовлением. Высвобожденная изготовлением, самостоятельная чаша нацелена на то, чтобы вмещать. В ходе изготовления чаша

должна сперва, разумеется, явить изготовителю свой вид. Но это являющее себя, вид (эйдос, идея) характеризует чашу лишь в том аспекте, в каком емкость как подлежащая изготовлению предстает изготовителю»¹².

Прежде, чем двинуться альтернативным в выше очерченном смысле путем, обратим более пристальное внимание на детали той эстетической теории, которая следует кантовскими предпосылками. Сразу необходимо оговориться, что задачей данной работы не является исчерпание всех возможностей развития эстетические идеи Канта от классики к постмодерну. Предлагается иная логика исследования: очертить место дизайнера в ряду искусств и в связи с этим проэкзаменовать логику самой выстраиваемой теоретиками эстетической системы. «Маргинальность», существование феномена дизайнера на границе между предметным и виртуальным, позволяет подвинуть с привычных позиций устоявшиеся характеристики самих эстетических теорий. Именно с учетом этого критического импульса определен выбор второго примера. В современном художественном и культурологическом образовании весьма широко представлена эстетическая концепция М.С.Кагана. Сформулированная в 70-е годы прошлого века, она пережила смену ориентиров в эстетике от трактовки ее как дисциплины в ряду философских наук к тенденции вписать сферу эстетического в целое культуры. В эстетической концепции М.С.Кагана без труда узнаются многие значимые черты эстетической теории Канта, однако сам Моисей Самойлович в качестве своих теоретических ориентиров указывал марксистскую теорию и понимание искусства как социального феномена.

Но в интересующем нас аспекте – определении места дизайнера в контексте морфологии искусства – его подход наследует кантовскому: образительное (символическое) и внеобразительное (функциональное) направление в членении ви-

¹¹ Чубаров И.М. Коллективная чувственность: Теории и практики левого авангарда. М.: Изд. дом «Высшая школа экономики», 2014. С. 9.

¹² Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. / Пер. с нем. М.: Республика, 1993. С. 317-318.



Екатерина Михайловна АНАНЬЕВА / Ekaterina ANANIEVA

| Эстетика вещного мира. Три способа тематизировать дизайн / Aesthetics of the World of Things. Three Ways of the Design Thematisation |

дов искусства выступают двумя основными тенденциями в формообразовании искусств, движущимися как в направлении рождения синтетических форм, так и в направлении очищения функций от исторически случайных привнесений. Однако логика описания эстетического формообразования, рассматриваемая Каганом, развивает и отличные от кантианского подхода предпосылки – прежде всего делает акцент на социальных функциях искусства и вследствие этого на исторически изменчивом и социально ангажированном понимании целесообразности. Социум нуждается в символической функции искусства для того, чтобы реализовать «агитационные и декоративные потенции этих искусств»¹³, поэтому с ослаблением тенденции к насилию в полисном искусстве, в движении к «царству свободы», виды искусства должны необходимым образом освобождаться от непрофильных функций, проявлять свою исконную природу. Поэтому «процесс обособления изобразительных искусств от архитектуры и художественного ремесла быстро дошел до полного завершения... Расщепление начального единства пластических искусств сказалось в равной мере и на судьбах архитектуры и прикладных искусств. Характеризуя эту сторону дела наиболее общим образом, можно сказать, что исторический процесс вел к постепенному очищению зодчества, художественно-ремесленного, а затем художественно-промышленного конструирования от изобразительных элементов... Средства эти обусловлены функционально-конструктивной основой утилитарных предметов, которая заставляет художника оперировать не изобразительными формами, а формами, образующимися при решении конструктивно-технической задачи и имеющими, естественно, неизобразительный, абстрактный, стереометрический характер»¹⁴.

¹³ Каган М.С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Ленинград, Издательство «Искусство», 1972. С.227.

¹⁴ Там же. С. 227-228.

Можем ли мы рассматривать внесение такого нового – социального – измерения как радикальную альтернативу Канту? В теоретических исследованиях мы видим тенденцию трактовать марксистский тренд в эстетике именно таким образом. Укажем на методологические параллели, которые подчеркивал сам М.С. Каган – предметом такого возможного родственного сопоставления во многих своих работах он называл «Синтетическую теорию искусства» И.И. Иоффе.

Насколько можно судить, влияние этой работы, написанной в 20-е годы XX века, на современную эстетическую и культурологическую теорию весьма незначительно. Издатель современной публикации «Синтетической теории...» – Л.А. Сыченкова – рассматривает подход Иоффе как присоединяющийся к позитивистской традиции, подчеркивает характерную для нее редукцию сложных духовных образований к их «материальной» основе. Такова в общих чертах и возобладавшая в современной научной литературе оценка данного проекта. На этом основании значение данной традиции для современного эстетического и культурологического образования представляется весьма небольшим – эта страница в истории эстетического сознания давно прочитана и без сожаления перевернута.

Однако попробуем рассмотреть в контексте заявленной темы некоторые аргументационные ходы, предложенные Иоффе. Поскольку речь идет об историческом рассмотрении искусства, существенно воспроизвести не отдельные теоретические гипотезы, а логику развития форм искусства. Прежде всего следует хронологически определить появление среди иных художественных практик дизайнерских экспериментов. Наиболее вероятная версия – эпоха Просвещения. В эту эпоху рождается как эстетика, вписанная в контекст немецкой классической философии, так и ее оппонент – художественные практики, реализующиеся на траектории интереса к повседневной жизни. У этой тенденции – свои формы и свои приоритеты: «Искусство должно давать куски реальной жизни, должно



Екатерина Михайловна АНАНЬЕВА / Ekaterina ANANIEVA

| Эстетика вещного мира. Три способа тематизировать дизайн / Aesthetics of the World of Things. Three Ways of the Design Thematisation |

приближаться к науке. Произведение искусства — логически упорядоченное наблюдение; факт и смысл — его необходимые элементы. Вместо формального совершенства классицизма эстетика требует реальной передачи жизни и суждения о ней, идейного реализма. Борясь с классической и идеалистической эстетикой, мелкая буржуазия отходит от монументального общинного искусства, которое все более утрачивает свой общественный смысл. На передний план выдвигается домашнее, семейное искусство, искусство повседневного частного быта, который для мелкой буржуазии — ремесленника, торговца — является основной формой бытия. Это реалистическое бытовое искусство еще более рационалистично и идеологично, чем цеховое ремесленно-торговое искусство»¹⁵.

Поскольку принятая в данной работе стратегия предполагает пространное обращение к тексту Иоффе, хочу предложить сразу ориентирующие направляющие. Иоффе описывает эволюцию искусства с ориентацией на понятие стиля, а последнее предполагает чуткий интерес к формообразованию. Формообразование вышеописанного вида дифференцируется от влечения к чистым формам. Первым выбором этого рода становится сентиментализм как общий настрой эпохи, но вслед за ним на сцену выходит и его оппонент: «Переживания, богатые оттенками настроений, медлительные, безвольные, малодейственные и бездейственные, должны были уступить место коротким и четким разрядам силы и воли. Человек словно налился напряженной энергией машины. Вялую медлительность и рефлексивную внутреннюю деятельность заменяет биомеханический человек крепких мускулов и нервов, знающих функциональную точность и выдержку машины. Новое мировоззрение отличается огромной актуальностью: не в пассивном созерцании и осознании мира, а в активном воздействии — раскрытии функ-

ций — его жизнь. Познание для предвидения, для воздействия, стало лозунгом индустриальной науки. Мир — сырье, которое надо организовать и формировать»¹⁶.

Приведенные выдержки из «Синтетической теории искусства» представляются достаточно репрезентативными, чтобы высказать предварительную оценку. Представляется, что то, что виделось критикам марксистской эстетики как признаки социального детерминизма, никак с не меньшим основанием может быть трактовано и как оппозиции, совершенно нейтральные идеологической ангажированности. В современном культурологическом знании мы знаем этот подход под названием бинарных оппозиций. Если эта гипотеза верна, то мы можем обнаруживать в качестве ориентира стремление к стилистически чистым формам, отделяющимся в историческом процессе от синтетических и смешанных.

И это подтверждает дальнейшее изложение: «Она (наука) стремится к знанию не изолированной вещи, вещи самой по себе, но вещи в действии, к знанию массы одинаковых вещей, — и это есть знание функции, в которой отливаются тысячи одинаковых вещей. Важна не отдельная эмпирическая вещь, но конструкция вещи, по которой делаются и могут быть сделаны тысячи одинаковых вещей. План вещи — в то же время знание ее функций; при этом отдельная вещь интересуется своим подобием массе других, а не отличием, как это было с вещами кустаря, интересуется подобием функций, а не индивидуальностью формы»¹⁷.

Хронологически в этой точке формообразование добирается до максимальной значимости дизайна в ряду искусств — и в качестве в узком смысле понятой художественной практики, и в широком смысле — в качестве социального дизайна. «Человек в производстве — биологическая машина среди механических машин. Но машины и конструкции — не самоценные энергетические ме-

¹⁵ Иоффе И.И. Избранное. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. М.: ООО РАО Говорящая Книга, 2010. С. 267.

¹⁶ Там же. С. 352.

¹⁷ Там же. С. 407.



Екатерина Михайловна АНАНЬЕВА / Ekaterina ANANIEVA

| Эстетика вещного мира. Три способа тематизировать дизайн / Aesthetics of the World of Things. Three Ways of the Design Thematization |

ханизмы, но механические средства труда; они овлаиваются деятельностью человека, его напряжением, его волей и борьбой. Отсюда очеловеченность, социальность этих механических образов, их культурная и социальная осмысленность»¹⁸.

Стилистической особенностью этой формы является сдвиг природного в сторону социального: «Человек понимается не как ремесленник, кустарь-одиночка, но как человек-масса, человек-коллектив. Натурализм идет от передачи рабочих типов к передаче трудовых процессов коллектива и массовых актов производства. Стремление передать массы людей не как множество законченных индивидуальных портретов, но как единую стихийную форму, оттеснив психологизм. Оттеснен психологизм и в изображении отдельных фигур в лесу, горах, у машины, на вокзале; человек дан как профессиональный тип, как социальная функция»¹⁹.

На этой стадии на первый план выходит функционализм как стилистическая особенность: «Учение о системе как совокупности элементов, подчиненных одному принципу движения, замещает учение о телах и силах. Элемент – это функция, действующая сила определенной системы, а не изолированное замкнутое в себе абсолютное тело. Формы тела – это направление движения, это силовое поле; грани телесных форм условны и переходны. Тела пересекают друг друга, воздействуют друг на друга, определяют взаимное бытие как функции системы. Каждое тело, являясь функцией системы, представляет, в свою очередь, систему разнородных элементов-функций. Понять тело – значит вскрыть его динамическую, функциональную сущность. Протяженность и длительность утрачивают свою несоизмеримость, свой дуализм. Пространство и время – не статическая протяженность и динамическая длительность: они не существуют вне материи и движения; они не внешние

для материи, абсолютные, неизменные условия бытия, но сами материальны и конкретны»²⁰.

Под влиянием этой эволюции формообразование художественной практики замещается стилистикой конструктивизма: «Инженерный интеллект подчиняет себе чувственный опыт и заставляет глаз видеть не эмпирическую материальность, а энергетическую сущность, ее техно-энергетическую функцию. Материалы и тела – не мертвые, косные объекты, а живые носители сил, динамические формы, развертывающиеся изнутри, развертывающиеся по определенным, подводимым под точные теоретические формулы законам. Знать эти формулы – значит знать сущность мира и уметь управлять им»²¹.

Двигаясь от эстетики Канта как отправной точки, мы достигли в следовании полюса описания чистой формы конструктивизма в марксистском анализе. Настало время обратиться к оппонировавшей эстетической теории. Следующий проект выбран по контрасту с первым. Монография и диссертация Игоря Чубарова – один из последних по времени проектов анализа вещественности. Радикальность этого теоретического построения для русскоязычной традиции очевидна, автор не оставляет нам пространства для сомнения в революционных амбициях предложенного замысла. Ключевым инструментом предложенного в нем анализа выбирается проверка на прочность гипотезы мимезиса, одного из краеугольных камней классической эстетики, даже если она реализует центростремительные тенденции от миметического к конструктивному.

По мысли И.М. Чубарова, «единственный мимесис, о котором имеет смысл говорить в отношении искусства авангарда, – это приостановка аристотелевского мимесиса, отказ от какого-либо подражания, отражения и поддержания форм существующей действительности и их отношений. Речь идет даже не о режиме негативного мимесиса»

¹⁸ Там же. С. 408.¹⁹ Там же. С. 408.²⁰ Там же. С. 452.²¹ Там же. С. 453.

Екатерина Михайловна АНАНЬЕВА / Ekaterina ANANIEVA

| Эстетика вещного мира. Три способа тематизировать дизайн / Aesthetics of the World of Things. Three Ways of the Design Thematization |

са..., а о своего рода антимимесисе – мимесисе бессознательном, сохранившемся в языке в виде архива нечувственных уподоблений (В. Беньямин)»²².

Обращение к иной по своей логике работе аналогии, обращения к ресурсу коллективного бессознательного, в новом смысле позволяет тематизировать эпоху и идеологию авангарда: «В соответствующих машинных утопиях рутинный труд предполагалось переложить на плечи машин (прямо по раннему Марксу). Человеку же оставалось учиться, изобретать сами эти машины и заниматься другим общественно полезным творчеством. Но чересчур оптимистические надежды на тотальную механизацию хозяйства очень скоро пришлось умерить. Не то чтобы утопии эти оказались неосуществимы в принципе, просто на пути их реализации встали, помимо чисто технических проблем, мирового капиталистического окружения, разрухи и голода, достаточно консервативные залежи коллективной российской чувственности: стереотипы господства-рабства, объектное, насильственное отношение к телу Другого и т.д.»²³

В известном смысле ориентация на работу коллективного бессознательного возвращает нас к кантовской «игре способностей воображения», за тем существенным исключением, что фундирующая кантовское построение гипотеза влияния на сферу эстетического регулятивных идей не предполагает введение в игру слепых сил бессознательного. В эстетическом построении Чубарова машины и люди как бы обмениваются своими функциями.

Наряду с В. Беньямином, которому данная теория отводит важное место в обосновании предложенного подхода, И.М. Чубаров сочувственно цитирует Симондона – вновь открытую современной эстетической теорией теорию труда и конструктивистского сознания. Но трактовка Си-

мондона скорее выступает бинарной оппозицией к гипотезе нечувственных уподоблений, поскольку французский исследователь предлагает не очеловечить машину, а распредмечивать сам труд: «Именно труд должен быть понят как фаза техничности [technicité], а не техничность — как фаза труда, поскольку техничность есть целое, частью которого является труд, а не наоборот. Натуралистическое определение труда является недостаточным: сказать, что труд есть эксплуатация природы человеком в обществе, значит свести его к реакции, выработанной человеком как видом в соприкосновении с природой, к которой он приспосабливается и которая его обуславливает»²⁴.

Если неверна данная гипотеза, то должна быть проверена обратная ей: труд существенным образом содержит телеологическую интенцию. «В труде человек лепит материю по форме; он приходит с этой формой, которая является некоей интенцией, замыслом результата, чем-то предопределённым, тем, чего нужно достигнуть в соответствии с предсуществующими нуждами. Эта форма-интенция не есть часть материи, на которую обращён труд; она выражает полезность или необходимость для человека, но сама исходит не из природы»²⁵.

Рациональность, характерная для данного способа деятельности, оппозиционна всем рассмотренным ранее – являясь природно-социальной одновременно и конструктивно-предметной одновременно: «Отсюда: над социальной общностью труда, за пределами интериндивидуальных отношений, которые не опираются на операторную деятельность, учреждается ментальный и практический универсум, в котором человеческие существа коммуницируют через то, что они изобретают»²⁶.

Подводя итоги сказанному, представляется возможным отметить следующие важные позиции:

²⁴ Simondon G. Du mode d'existence des objets techniques. Paris: Aubier, 1958. [Текст] // Пер. с фр. и комм. М. Куртова – trans-lit.info | #9 [Транслит] 2011. С.95.

²⁵ Там же. С. 96.

²⁶ Там же. С. 100.

²² Чубаров И.М. Коллективная чувственность: Теории и практики левого авангарда. С.17.

²³ Там же. С.32.



Екатерина Михайловна АНАНЬЕВА / Ekaterina ANANIEVA

| Эстетика вещного мира. Три способа тематизировать дизайн / Aesthetics of the World of Things. Three Ways of the Design Thematisation |

дизайн как предмет осмысления эстетической теории и как исторически определенная художественная практика может быть тематизирован в рамках эстетических концепций, построенных на совершенно разных метафизических предпосылках, но нужды художественного и культурологического образования диктуют построение адекватных и

структурно прозрачных объяснительных моделей. Таковой моделью представляется предпринятый сопоставительный анализ марксистской эстетики (с ориентацией на социальные закономерности) и эстетики авангарда с ориентацией на внерациональное формообразование.

