

УДК: 7.01+74.01/09+75.01:111.852

5.10.1. Теория и история культуры, искусства

[https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-4\(9\)-132-197](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-4(9)-132-197)

## УЖЕ МОЖНО СМЕЯТЬСЯ? (КРИЗИС СОВРЕМЕННОЙ ЭСТЕТИКИ И ШАНС НОВОГО ИСКУССТВА)



**Александр Секацкий,**  
Санкт-Петербургский  
государственный  
университет  
(Санкт-Петербург,  
Россия).

**Alexander Secatski,**  
St. Petersburg State  
University  
(Saint Petersburg, Russia).

ORCID: 0009-0008-0716-977X  
e-mail: asecatski@mail.ru

### **Для цитирования статьи:**

Секацкий, А. К. (2024). Уже можно смеяться? (кризис современной эстетики и шанс нового искусства). *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT)*, 4 (9), 132-197. [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-4\(9\)-132-197](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-4(9)-132-197)

**Аннотация.** В статье рассматриваются особенности происходящих сегодня на наших глазах преобразований эстетического пространства, которые во многом определяют саму картину современности и позволяют предсказать возможные направления дальнейшей эволюции западной цивилизации. Сложившая после эпохи Возрождения эстетика опусов в

дальнейшем претерпела настоящую катастрофу. Жанровая разметка, служившая проводником, а порой и сверхпроводником для высокого искусства оказалось «захваченной» социальной инженерией и преобразованной посредством ИИ (пока только в виде «инклюзивной инквизиции», а не искусственного интеллекта) в набор прямых однозначных инструкций по сборке нового упрощенного субъекта. Одновременно с этим мощный толчок получило прежде маргинальное направление китча, которое сегодня господствует, называясь эстетикой «ми-ми-ми» как на бескрайних просторах Интернета, так и в «сырой жизни». И парадоксальным образом именно подобная эстетика защищает сегодня простые эстетические потребности человека в условиях капитуляции прежнего «высокого» искусства. В статье предлагается также рассматривать альтернативный ход искусства, связанный с формированием новой «эстетики свободных стихий», когда эстетическая деятельность может подхватить некоторые практики, уже оставленные наукой (практику натуралиста, полярника и др.) и использовать их для нового преобразования мира, для того, чтобы даровать «слепым стихиям» зрение.

**Ключевые слова:** опус, эстетическое пространство, актуальное искусство, чтение, эмоция, инклюзивность, преобразование стихий.



Проект Л. Кайяра «Хипстеры в камне» как образец современной эстетики.

Изображение размещено в свободном доступе на платформе

<https://ru.pinterest.com/pin/446700856782831643/>

## **Кризис современной эстетики и шанс нового искусства**

Попробуем для начала обрисовать положение дел на «эстетическом фронте» – учитывая, что как раз это положение во многом характеризует и саму современность, одну из самых ее горячих точек – а затем рассмотрим возможный выход из этого кризисного положения, – выход, который должен определить судьбу искусства, включая вопрос о его дальнейшем существовании. Таким образом, наше исследование будет разворачиваться в два этапа.

### **Часть 1**

#### **Чем является искусство сегодня**

В эстетическом пространстве могут меняться фигуры – то, что составляет его *наполнение*. Если определенная стандартная разметка уже задана и затем вынесена за скобки (как нечто само собой разумеющееся), то происходящую смену фигур, расположенных в готовом пространстве объектов, отследить довольно легко. Эти объекты в соответствии с их топологическими характеристиками, объединяются в группы симметрии, именуемые жанрами, а каждый жанр, в свою очередь, может рассматриваться как отдельный объект. Внутри жанров и между ними усматриваются объекты-трансмиссии – опусы, они тоже могут быть подробно исследованы исходя из общей разметки. Можно сказать, что всем этим занимается «стандартная история искусства», герменевтическая по своей сути дисциплина, которой всегда есть, что сказать.

Сформировавшиеся жанры нейтральны по отношению к имеющемуся, как бы специально для них развернутому эстетическому пространству: ничего удивительного, они и вправду были помещены туда в соответствии с принципом совместимости. В свою очередь, и само это пространство было развернуто так, чтобы их вместить и удобно локализовать. Вновь появляющиеся жанры могут не пройти тест на совместимость с наличным эстетическим пространством – тогда они вытесняются, отбрасываются, не получают статус эстетических объектов (произведений искусства), но вполне могут существовать как человеческие объективации иного рода и даже считаться «искусством» в кавычках, хотя бы подразумеваемых, например, искусство обольщения. Или различные фигуры дрессировки животных. Иногда новые жанры меняют некоторые базисные параметры сложившегося пространства: так произошло с внедрением кинематографа.

Однако, существуют и такие настройки или, если угодно, явления, которые способны учреждать новое пространство или видоизменять существующее до неузнаваемости. Подобные переменны – их выявление и оценка – в задачу стандартной истории искусства не входят, тут требуется подключение метафизической оптики. В чем тут дело можно пояснить таким примером. Пусть перед нами два танца, скажем, два танцевальных представления, два балетных спектакля, разделенных столетием. Стандартная теория искусства без труда разберется в различиях хореографии, исполнительской техники, драматургии: опытному

искусствоведу всегда есть, что сказать по этому поводу. И «интересующийся вопросом» всегда может узнать для себя что-нибудь любопытное. Все, вплоть до датировки и стилистической привязки будет установлено с надлежащей точностью: допустим, перед нами окажутся классицизм и модерн.

Но вот перед нами два других танца. Танцующие солисты в обоих случаях смотрят вверх, совершают прыжки и определенные танцевальные движения. «кордебалет» движется в такт, подчеркивая роль солиста. И здесь балетный критик сможет усмотреть сходства и различия в хореографии и высказать на этот счет немало тонких замечаний. Но цена их будет невелика, если он не учтет одной «маленькой детали», не входящей в компетенцию стандартной истории искусства: один из этих спектаклей адресован зрителям и нацелен на то, чтобы вызвать у них соответствующие переживания. А другой, сходный по хореографии танец, адресован богам и его задача – вызвать дождь и прекратить засуху. Соответственно, несмотря на явную общность внешнего вида, первый танец находится совсем в другом пространстве – в том же, где расположена книга, читаемая на сон, грядущий, статуэтка, изображающая балерину, кинофильм предпочитаемого жанра, выбранный для просмотра. А вещий танец заклинателя дождя, конечно, из другого мира, из того, где он соседствует с жертвенными практиками и тотемными праздниками. Если в этих пространствах обнаруживаются общие детали и даже одинаковые фигуры, они все равно не подлежат содержательному сравнению,

как бессмысленно сравнивать живого волка в лесу с надписью «волк» на клетке в зоопарке.



*Греческий танец как пример ритуального действия, посвященного богам.*

*Изображение размещено в свободном доступе на платформе*

*<https://in.pinterest.com/pin/337910778294276301/>*

Но тут следует кое-что отметить. Проникновения из одного имманентного пространства в другое, трансцендентное ему, происходят. Но опознать их нелегко, даже простое опознание здесь является открытием. Карго-культ островов Индийского океана может служить образцом такого контакта: он до сих пор вызывает удивление и заставляет покачивать головой. Но открытие случится, когда мы поймем другую вещь: то, что европейское искусство, начиная с эпохи Возрождения, также является карго-культом античности. А учрежденное пространство эстетического

позволяет транслировать в него феномены, предварительно подвергнутые *обезвреживанию*, дезинфекции и дистилляции.

Когда происходят такие основополагающие события, то многие проблемы, – в частности проблема жанра и стиля, отходят далеко на второй план. Важнее оказываются иные моменты, например, как установлены фильтры гомеопатического допуска, которые, с одной стороны, обеспечивают удивительную чуткость искусства к едва различимым нюансам настроения, к лягушкам в пруду и к улитке, ползущей по склону Фудзи, а с другой стороны, выполняют свою прямую и основную задачу по блокировке влияний тяжелой «ветхой») материи: чем мощнее жизненное силовое поле, все же допущенное в искусство (например, рок-музыка), тем дальше оно от магистральных путей эстетического континуума и тем ближе к периферии эстетического.

Нам важно сейчас отметить, что сейсмические сдвиги в общей топологии самого пространства эстетического выходят за пределы компетенции любой стандартной истории искусства. При этом первоисточники разломов и толчков могут находиться как внутри развернутого на данный момент пространства, так и вне его. Согласно Жижеку такую роль выполняет *рамка*, которая вроде бы ничего не меняет в смысле содержания, и, в то же время, меняет всё: «Постольку, поскольку фантазия предоставляет рамку, позволяющую нам испытать реальное в нашей жизни в качестве осмысленного целого, крушение фантазии может иметь разрушительные последствия» [Жижек, 2018: 43]. Ибо при всей мощи

установленных фильтров, эстетическое пространство не герметично – если угодно, степень его герметичности определяется духом времени. Так, существуют гигантские сдвиги континентальных плит, сопоставимые исчезновением Атлантиды. Для эстетического пространства таким «сейсмо-учредительным актом» было возникновение авторской культуры, или проникновение принципа авторизации в пространство опусов-объективаций. После этого прежний принцип трансперсональной трансляции и мутации опусов (фольклор), потерял источник своих движущих сил и пошел на убыль. Уже упоминавшаяся катастрофа античной цивилизации и последующее возникновение карго-культы в эпоху Возрождения – это как раз пример грандиозного тектонического сдвига в культуре и в эстетике, посредством чего и было учреждено пространство, в котором существовало (происходило) искусство еще совсем недавно.

Время от времени значимую роль играли события, происходившие, так сказать, в другой трансцендентности, например, появление новых носителей от бумаги до цифровых электронных носителей: соответствующие перемены отследить легче и они нашли отражение даже в стандартных историях искусства. Сюда относится, например, так называемый иконический поворот, проанализированный Вилемом Флюссером [Флюссер, 2006; 2016].





Проект Л. Кайяра «Хипстеры в камне», воплощающая иконический поворот. Изображение размещено в свободном доступе на платформе <https://ru.pinterest.com/pin/446700856782831643/>

Кроме того – и как раз в зависимости от духа времени – правящие классы и власть как целое посягали на автономность эстетического пространства, размещая в нем свои заказы и требования и контролируя их исполнение то в форме цензуры, то посредством общественного мнения. Тут как раз современность дает пример самого жесткого и тотального воздействия социальной среды на сферу эстетического (политкорректность и культура отмены), к тому же, при этом еще и беспрецедентно эффективного воздействия. Так или иначе, но сейсмические толчки

в эстетическом пространстве, появление новых конфигураций, жанров и стилей в том числе, формирование новых пробных пространств, в которых осаждаются человеческие объективации – все это резко активизировалось в ситуации современности. Необходимо, как иногда говорят, провести комплексное обследование, направить метафизический зонд к очагам активности чтобы произвести пробы глубинного бурения. Попробуем сделать это, не предвосхищая возможных выводов.

### **Нотация и эмоция: экскурс в проблему**

Все богатство классической музыки, или музыки композиторов, связано с возникновением ее нотной записи. Равно удивительными выглядят здесь и причины нотной записи, и открывающиеся в ней возможности. Впрочем, согласно Виктору Мартынову [Мартынов 2002], причина была скорее мнемотехнической и служебной, и, разумеется, никто не предвидел за ней какого-либо серьезного будущего.

Однако, нотация отклонила музыку в сторону самодостаточности и невидимых, точнее, неслышимых, а еще точнее прежде неслышимых подробностей. Благодаря нотации, в сущности, конспекту, странным образом развернулась глубина музыки, причем глубина не в измерении звучания, а в обретении совершенно нового измерения побочных последствий, эпифеноменов, которые перестали быть эпифеноменами.

По сути, благодаря нотации, у музыки появились неслыханные прежде «поперечные» направления – сначала крошечные,

свернутые, или, лучше сказать, неразвернутые измерения, через которые можно было связывать вещи, по природе своей не связанные (Аристотель). Нотация стала поводом слуха, его путеводителем по новым измерениям и была воплощена в обретенной материи звучания. Тем самым она отвлекла музыку от ее космологической и всеобщей составляющей: музыка впервые стала герметичной и самодостаточной, тут Мартынов совершенно прав [Мартынов 2002].



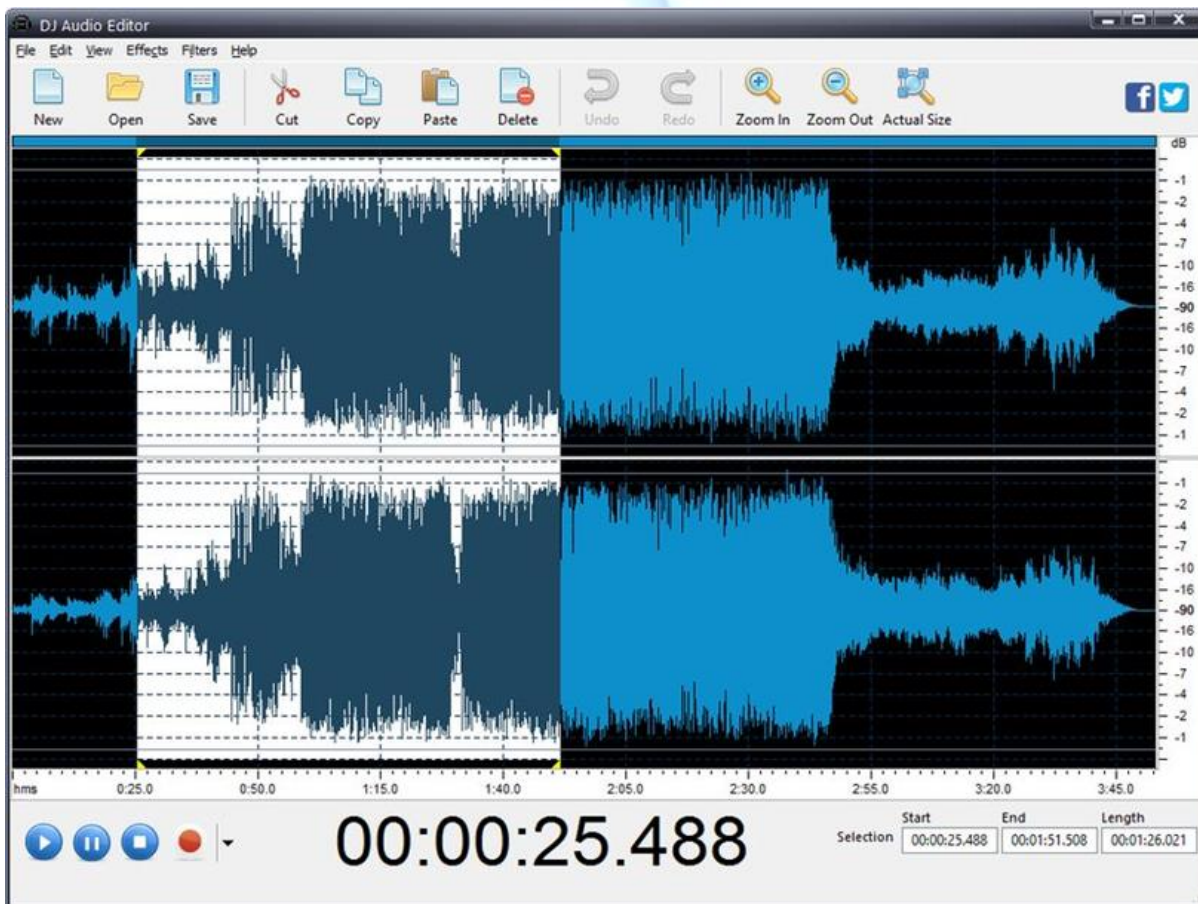
Одна из первых сохранившихся нотных записей. Изображение размещено в свободном доступе на платформе <https://www.lucaleggi.it/blog/breve-storia-notazione-musicale/?amp>

Другое дело, что музыка есть по сути экспериментальный хронопоэзис, так что даже если вначале ей «ничего такого» не соответствует в темпоральных порядках сущего, нарастающая

синестезия выявляет и пробуждает такое соответствие. Завитки-цветочки изохронии начинают раскрываться и пробуждение такого рода тенденции как раз и указывает на гений композитора.

Фонограмма подобными возможностями не обладает. Вроде бы она тоже есть запись, но в этом качестве она не так уж и отличается от памяти пространства, разве что облегчает воспоминание и восстановление. Для записи фонограммы используются, например, бороздки на диске (грампластинке). Помимо этого, должно быть еще подходящее приемное устройство – игла (в самом широком смысле слова). Конечно, могут использоваться и «другие бороздки», для озвучивания которых не требуется игла. Эти другие бороздки проложены в памяти пространства и определенной актуализуемой регулярности. В совокупности они и являются блоком внешней памяти для акына или рапсода.

Сопоставление различных типов фонограмм любопытно тем, что звуковая дорожка грампластинки больше похожа на звуковую дорожку, проложенную в пространстве, которым пользуется рапсод, чем обе они на нотную запись. Суть в том, что фонограмма, какой бы она ни была, не допускает рефлексии или соотношения с самой собой. Если нотация создает новую систему отсчета и позволяет взглянуть на музыку со стороны, то воспроизводимая фонограмма носит, так сказать, кумулятивный характер и вместо шага рефлексии способна произвести лишь казус под названием «пластинку заело».



От нотации к фонограмме. Изображение размещено в свободном доступе на платформе <https://img-src.site/8/editor/>

Нотация же дает возможность приостановиться и заглянуть в свернутое пространство, возможность слушать или считывать музыку в нескольких измерениях сразу, что, казалось бы, противоречит ее кумулятивному характеру. Заодно возникают и сомнения: ну какую уж такую роль могут играть эти значки? Они, однако, выступают в роли консервантов, благодаря чему музыка становится воистину «долгоиграющей», и при этом сохраняется не просто ее плоская проекция как в случае фонограммы – сохраняются ее ствольные клетки, допускающие различную явленность, воистину живую жизнь музыки.

Сама по себе нотная запись, партитура, представляется чем-то мистическим. Вот дирижер держит ее в руках – приношение молодого композитора, вот он ее листает, то хмурясь, то улыбаясь. Изредка берет пару аккордов на стоящем рядом пианино и говорит в итоге: да, это музыка, я готов взяться за ее исполнение. В каком-то смысле это означает запустить в эмбриогенез ее, музыки, полноценную генетическую запись. Фонограмма же, будучи эпифанией музыки, не требует эмбриогенеза, какие бы бороздки не использовались для ее фиксации.

А вот нотная запись не только допускает эмбриогенез, но даже именно требует его. Эмбриогенез существует у многоклеточных организмов, не потому ли партитура требуется именно для «многоклеточной», многомерной музыки? Оркестр же во главе с дирижером, предстает как транспортная и информационная РНК: так выстраиваются партии объемного, звучащего произведения. Вот что пишет изучавший вопрос автор:

*«Координация, от которой зависит существование наделенной сознанием психики, достается рядом разнообразных способов. На простом, базовом уровне начинается тихое, спонтанное объединение образов, возникающих один за другим в тесной последовательности, с одной стороны – это образ объекта, а с другой – образ прото-самости, измененной этим объектом. Координация происходит естественным образом, порой напоминая музыкальный дуэт, который разыгрывают организм и объект, а порой – ансамбль камерной музыки. Но так или иначе, на этом этапе, на этом этапе обходится без дирижера» [Дамасио 2018: 36].*

Построение психики, способной охватить прожитое прошлое и предполагаемое будущее, а также вплетенные в ткань события жизни других личностей и плюс к тому загрузить размышления,

напоминает исполнение симфонии уровня Густава Малера. Главное же чудо, как уже говорилось, заключается в том, что и музыка, и дирижер, возникают в реальности лишь, когда начинает разворачиваться сама жизнь. Координаторами выступают не мифические разумные гомункулусы, в обязанности которых входит интерпретация всего подряд – и все же координаторы справляются с задачей и помогают сложить из различных носителей огромную вселенную, в центре которой помещается сам протагонист.



*Дирижер всегда на своем месте.*

*Изображение размещено в свободном доступе на платформе  
<https://www.culture.ru/events/1287941/koncert-shostakovich-simfoniya-5>*

Так или иначе, тот факт, что музыка может быть записана не бороздками фонограммы, а отдельной проекцией на плоскость,

которая тоже есть музыка, принципиально важен. Музыка, тем самым, обретает и означаемое, и означающее, в ней возникает семиотика. Отсюда вытекают два направления рассмотрения:

- 1) к письменности вообще и даже в целом к языку и речи;
- 2) к иным возможным попыткам создания алфавита (нотации).

Начнем со второй возможности, с чисто спекулятивного хода. Внесение в звуковую материю дискретных единиц привело к обогащению материи и созданию музыкальных текстов, появление которых было бы невозможным в режиме аутопоэзиса музыки. Теперь представим себе, что создается алфавит эмоций и настроений, тем более что его реальный аналог уже имеется, это «эмодзи» в сетевой среде: набор символов, означающих эмоциональные реакции.

Пока же имеющиеся заготовки алфавита носят характер детских каракулей, хотя такой проницательный автор как В. Пелевин уже обратил внимание на потенциально имеющиеся возможности. Так или иначе, недооценивать эти каракули было бы большой ошибкой, в конце концов, и та же музыкальная нотация начиналась с неких факультативных «крючков» для певчих, да и фонетический алфавит, истоки которого до сих пор не раскрыты мог быть сначала чем-то вроде стенографии или справочного пособия для переводчиков.

Успех нотации эмоций должен быть связан с отказом от пиктографии и переходом к символическим обозначениям всех состояний органики двойного назначения.



## Эмотация как коммуникация

Такому алфавиту может быть дано название *эмотация*. Уже одно наличие удобного термина способно привести к некоторой прибавке понимания, особенно если составить соответствующий реестр: письменность, пиктография, слоговое письмо, буквенный алфавит, музыкальная нотация, эмотация – общий обзор ряда позволяет предположить далеко идущее развитие алфавита эмоций, а в итоге, как знать, и обретение нового фрагмента человеческой реальности.

Что ж, пусть мы имеем эмотацию наряду с другими алфавитами символического как пробный на сегодняшний день алфавит – «эмодзи». Он пока уступает даже «крюкам», применявшимся певчими еще в X веке. Отталкиваясь от этой простой позитивистской классификации, можно произвести несколько дополнительных экскурсов.



Пример алфавита эмодзи. Изображение размещено в свободном доступе на платформе <https://online.vsu.by/slovo-ili-emoji/>

Вот первый. Мы сразу же замечаем, что эмоция, представленная пиктограммами эмодзи, образовалась путем сокращения и, так сказать, потворства ленивому разуму. Сокращения и упрощения являются господствующей тенденцией СМС-языка в целом. Стоит тебе начать писать в сообщении «по...» и встроенная грамматика тут же подсказывает вариант продолжения: «поздравляю». Стоит призадуматься о том, как приободрить своего визави, и вот тебе клубничка, пару вишеночек и ломтик арбуза. И несколько улыбок до ушей в придачу. Стало быть, нет никакой нужды мучительно подбирать слова... Отсюда следует, что эмоция, конечно же, появилась не на ровном месте, просто прежде для передачи эмоций и самых различных чувственных оттенков нужен был правильный порядок слов, подбор которого был делом непростым. Кое-какие знаки эмодзи давным-давно присутствуют в любом буквенном алфавите: восклицательные знаки, заглавные буквы, курсивы, но они интегрированы в соответствующие системы письма и сами по себе никак не решают проблемы. Настоящий писатель тот, кто знает: для передачи отдельного оттенка чувства требуется несколько страниц, испещренных знаками обычного алфавита. Проще не получится.

Зато он знает также, что если желанный порядок слов удастся, то описанное, зарегистрированное чувство, войдет в свои права. Его можно будет действительно *испытывать*, эндокринный алфавит подтянется к алфавиту обычному. И это знает не только писатель, но и художник, музыкант и даже архитектор – но больше

всего – поэт. Так это работает, и работает, по крайней мере, уже несколько столетий.

С другой стороны, вербальное общение содержит свою собственную эмоцию, представленную преимущественно нецензурной лексикой. Без экспрессивных возможностей мата трудно представить себе живой полноценный язык.



*Пример эмодзи для выражения  
нецензурной лексики.  
Изображение размещено в свободном  
доступе на платформе  
<https://online.vsu.by/slovo-ili-emoji/>*

Но будем исходить из того, что вкрапление символических обозначений – еще не эмоция, как и музыка стихов является все же поэзией, а не музыкой. Нас сейчас интересуют современные возможности уже имеющейся пиктографии и выявляющиеся перспективы. Предположим, что по какой-то причине обычная клавиатура становится недоступной, и в распоряжении пользователей остается лишь клавиатура со знаками эмодзи, и лишь составленные из таких знаков сообщения могут быть

переданы в режиме СМС. При этом с устной речью ничего не происходит, звонить можно сколько угодно.

В таком случае эмоция не просто возникнет с неизбежностью, она закрепилась бы достаточно быстро, и ясно, что появились бы тексты довольно высоких рангов сложности. Мне вспоминается полузабытая книга, читанная в детстве, где сидевшие в тюрьме заключенные могли свободно перестукиваться – надзиратели почему-то не обращали на это внимания. Автор пишет, что «стенограмма перестука» оформилась быстро, и главный герой особенно любил общаться с одним из соседей сверху: они прекрасно понимали друг друга и за полчаса могли всласть наговориться. Представить себе увлеченно общающихся с помощью знаков эмоции тоже вполне возможно, если общепризнанный алфавит эмодзи действительно будет создан.

Еще одним, быть может, более важным фактором (и аргументом) в пользу эмоции, может служить *аутизация* социума. Важнейшей приметой аутизма, а на самом деле его атрибутом служит нарушение комплектации психического и комплектации Я в первую очередь, а это значит утрата достоверности эмоционального перевода, «неузнавание» чисто имманентного содержания сообщения в его чувственной мелодии или эмоциональном шлейфе. Тут вновь приходит на ум мальчик-аутист, который, услышав новость об аварии с человеческими жертвами, предварительно взглянул на маму, чтобы определить: следует ли в данном случае посмеяться или грустно вздохнуть. Он с надеждой ждал определенного сигнала, например: «уже можно смеяться!»

Вот кто на экзистенциальном уровне нуждается в общепризнанном алфавите эмодзи! Ведь тогда все было бы объективно: поднятый вверх палец или две вишенки свидетельствуют, что все замечательно, а «grimаска страдания», например, опущенные уголки губ, объективно свидетельствуют о противоположном...

Так что вырисовываются фрагментарные картинки разной степени утопичности. Например, сейчас телевизионная картинка сопровождается специальной трансляцией для глухонемых – во многих странах это требуется по закону. Но доколе можно мириться с дискриминацией аутистов? И для них трансляция последних известий должна сопровождаться эмоцией, ведь растущий контингент аутистов имеет право знать, где плакать, где смеяться, а где протестовать...

Так, если сообщение о том, что какой-нибудь очень прогрессивный университет очень прогрессивной страны выделил специальную квоту мест для профессоров-трансгендеров, сопровождается двумя вишенками, то ясно, что это повод для гордости. Если же тиран какой-нибудь варварской страны заявляет: пока я жив, никакого признания однополых браков мы не допустим, и поясняющая эмоция выводит фигурку какого-нибудь «кариозного монстра», то нужно возмущаться и протестовать. Страдающие аутизмом были бы благодарны за такую подсказку, за то, что мир решил, наконец, отправлять внятные и для них сообщения. То есть, эмоция здесь есть искусственный алфавит языка, специально созданного для коммуникации с большой группой малых сих.

Как и во всякой утопии непредсказуемы либо детали картинки, либо, в зависимости от ракурса, судьба конкретной детали, как раз той, например, которая, будучи отброшенной строителями, может быть положена во главу угла. Однако в данном случае возникает неожиданный вопрос или, скорее, подозрение: а так ли уж утопична это сопровождающая эмоция, претендующая на пояснение сути дела? Насколько аутизация планеты есть простая очевидность? – что ж, в пользу такого предположения свидетельствует то, что первый этап развития эмоции уже успешно свершился. Достаточно оглянуться по сторонам, чтобы понять, что эмоция уже давно на марше, она давно уже не просто дополнительный знаковый набор для оживления и расцветивания содержания. Она – правда пока еще в форме пиктографии, бушует буквально по всему фронту человеческой коммуникации. Например.



Эмоциональное  
общение.  
Изображение  
размещено в  
свободном доступе на  
платформе  
<https://pikabu.ru/tag/Переписка%2Ссмайл>

Эволюция или даже довольно быстрая редукция докладов, включая уже доклады на научных конференциях, к стадии картинки и схемы, по-видимому, есть часть того же процесса, когда поверх слишком сложного и, так сказать, затейливого дискурса записывается для ясности «язык глухонемых». В данном случае, исходно глуховатых по отношению к логосу, но требующих ясности, точности и однозначности.

Так или иначе, тенденция к усилению параллельной эмоции налицо. Дело обстоит так, как если бы и вправду содержательная мотивированность чувства перестала срабатывать и потребовалось более ясное указание относительно эмоций, которые подобает испытывать в данном конкретном случае. Что там испытывали в подобных случаях эти «прежне»? Да кто их знает... Может они были просто лицемерами, но в любом случае их ветхое знание – это не то, чем стоит себя загружать.

Быстрое отслоение аффектации от содержания стартовало, по-видимому, в начале 80-х. Одним из свидетельств этого стала, между прочим, уже исчезнувшая субкультура эмо, в свою очередь ведущая начало от кукольного персонажа Пьеро. При этом из чувственной гаммы выпадают оттенки, а вместе с ними и особое специфическое содержание, остаются лишь основные аккорды: «ах, ох, ля-ля-ля» – при этом «ах» и «ох» решительно преобладают. Сейчас эмо-культура вроде бы в прошлом, ее уроки освоены, а наследие усвоено, протестные реакции общественного мнения столь же прямолинейны и примитивны и состоят из одного аккорда. Они также основаны на самой простой картинке. Именно в этом

секрет их эффективности, достаточно вспомнить массовые шествия по Европе «девок с крашеными задницами» как выразилась одна моя знакомая. Эти шествия вызвали массовые «ахи и охи» сокрушительной силы и повлияли на решения политиков и настроения общественности.

Эмoтация как аналог перевода на язык глухонемых безусловно затронула политику. Если мы проанализируем, что же составляет популизм сегодня, мы обнаружим, что это уже не классическая демагогия, предполагающая сложное сокрытие незаконных логических переходов, а именно эмоция, то есть, абсолютно недвусмысленное расставление знаков эмодзи там, где необходимо плакать, гневаться, возмущаться, «хейтить». Профессиональный политик должен владеть этим так же уверенно, как жонглер своими тарелочками.

Но как же справляется с эмоцией искусство? Оно, конечно, покидает свой плацдарм автороцентризма и расстается с претензией на синтез долгосрочных продуктов. Сопоставим еще раз основные изменения и их тенденции.

### **«Ми-ми-ми-мир»**

Эстетика «ми-ми-ми». Несомненно, это наиболее очевидный пример доминирования эмоции. Каждая «ми-ми-ми-картинка» есть, во-первых, мыльная опера, сжатая в точку или сведенная к двум-трем челночным движениям. «Кошечки-енотики» это, конечно полноценные фотоизображения наряду с пандами, коалами и прочим, но одновременно, фактически, они столь же полноценные



знаки эмоции, соседи «вишенок», «арбузиков» и смайликов, учитывая легкость их получения. Эстетика «ми-ми-ми» регулирует повседневные эстетические запросы, поэтому обмен котиками можно сопоставить с вручением цветов или с записью в девичий альбом в XIX веке с учетом несравненно большей распространенности современной «ми-ми-графии».



«Прибор» для измерения степени «ми-ми-ми».

Изображение размещено в свободном доступе на платформе  
[https://pti.aminoapps.com/7562/oid65afe7da273c7403343ee3e2639a5b4252913r1-480-360v2\\_hq.jpg](https://pti.aminoapps.com/7562/oid65afe7da273c7403343ee3e2639a5b4252913r1-480-360v2_hq.jpg)

Пока эти ряды идут параллельно, но ничто не мешает синтезу единого алфавита и слиянию некоторых, прежде отдельных жанров искусства в супержанр универсальной эмоции. Пока эстетика «ми-ми-ми» и соответствующая эмоция уперлись в дефицит знаков протеста. «Кариозный монстр» не задержался, «Струйка мочи» уже давно положительный персонаж в детских телепередачах в Скандинавии, да и вообще, дискриминация физиологических отправлений, что называется, «не наш метод». Весьма вероятно, что знаки негодования будут заимствованы из политической пиктографии, где они как раз и преобладают. Стилизованное изображение Путина на какое-то время может

заменить кариозного монстра. Вполне представима в качестве знака негодования, например Белоснежка – наглая безупречная блондинка, нисколько не испытывающая вины перед афро-американскими девочками-даунами. Годится для этого и стилизованное изображение Мэрилин Монро как нечто погружающее мир в архаическую бинарную сексуальность.

Крушение автороцентризма и «иллюзионизма», то есть иллюзиона Нового Времени, основанного на *истинной видимости*, не только обуславливает эмоцию, но и само обусловлено ею. Прямое сопроводительное указание насчет эмоций взамен изощренной расшифровки затейливого порядка слов направлены на отказ от фокуса и фокусничанья, на отбрасывание той самой *чарующей видимости*, с помощью которой, как считается теперь, «дурят нашего брата».

Резюме по отношению к архаике теперь может звучать так: ну что это за тексты, именуемые «классикой»? Нигде не поставлен честный значок эмодзи. А ведь один Фолкнер чего стоит, а там еще Пруст и вся их компания... Но без нужных вишенки и смайликов как тут разберешься, как получишь удовольствие от текста? Ситуация похожа на недоумение слепого, которому вместо книги с нормальным шрифтом Брайля, подсунули обычную (пока обычную) книгу, в содержание которой не проникнуть, сколько ни води пальцем по страницам... Но теперь к чтению приступают слепые в переносном смысле и, они, конечно, чрезвычайно досадуют, что их собственный «шрифт Брайля» практически не извлекаем из текста.

Возможно, они будут вскоре называть эти старые книги «слепыми» поскольку к ним не приложена расшифровка (напрочь отсутствует эмоция), а человек способный читать такую книгу будет вызывать своеобразное уважение как сегодня человек, читающий Горация по латыни. Правда, искренняя вовлеченность и увлеченность подобным чтением скорее всего будет восприниматься как лицемерие.

Так или иначе, зачарованность иллюзией есть первое, что потеряет достоверность поскольку уже стремительно теряет ее. Поддаться очарованию, например, порядка слов или архитектоники созвучий, сегодня называется иначе: позволять себя дурачить. Вместо четко расставленных «ах», «ох», «ля-ля-ля» (или «ми-ми-ми»), возводятся какие-то бескрайние чувственно – эмоциональные постройки, неизвестно на чем стоящие, как если бы вместо вишенки, смайликов и прочего сразу-понятного, нам отправили бы послание, где были бы никому уже неизвестные скрепки-прищепки вместе со стружками и обрывками паутины. Получатель наверняка сказал бы: делать мне больше нечего кроме, как только сидеть, гадать и разбираться в этом...

Таким образом, эстетика «ми-ми-ми», дополненная правильной политической пиктографией, становится как бы естественной эстетической реакцией или подкладкой, на которой только и возможен какой-нибудь вторичный узор, и желательно без всяких виньеток и загогулин.



«Ми-ми-ми» в политическом контексте.

Изображение размещено в свободном доступе на платформе:

[https://cs9.pikabu.ru/post\\_img/2020/10/19/8/1603109034198494111.jpg](https://cs9.pikabu.ru/post_img/2020/10/19/8/1603109034198494111.jpg)

Демонтаж Иллюзиона ставит вопрос о новом возможном синтезе, резко обостряя «борьбу за имя». Допустим, ми-ми-графия вытеснит эстетику в прежнем смысле слова, но предъявит ли она претензии на прежнее имя, захочет ли совокупность своих занятий называть «искусством»? Избавление от «избыточной сложности» и вправду вновь и вновь ставит вопрос о самоопределении искусства. Вот что, например, пишет Борис Гройс, один из самых пронцательных аналитиков современного искусства:

*«Историю тоже недавно объявили фикцией. Коммунизм был последней общественной формацией, основанной на исторически аргументирующей идеологии – на определенном историческом нарративе, который считался истинным. В этом отношении после конца коммунизма история действительно подошла к концу, так как в ней больше не нуждаются для управления настоящим. Поэтому любая история превращается в фикцию, в рассказ, в сказку» [Гройс 2003: 229].*

Что же таким образом получается? Сначала прорыв в использовании эмодзи, предположение о том, что эмоция может стать еще одним алфавитом, жанром и даже супержанром, который откроет новые, дополнительные возможности для производства смысла, для осмысленного чувства и чувственного осмысления.

Но оказалось, что эмоция, по крайней мере вплоть до настоящего момента, предстает в качестве взрывной разрушительной силы. Благодаря прямой эмоции разрушена какая-никакая культура дебатов. Наблюдатель, проведший лет тридцать в летаргическом сне и оказавшийся сегодня на заседании какого-нибудь европейского парламента, был бы поражен тем, что считается сегодня убедительным аргументом. Но побывав на художественных выставках, в университетских аудиториях и прочих присутственных местах, наш наблюдатель сообразил бы, что вторжение пиктографии и ми-ми-графии произошло по всему фронту и с очевидными разрушительными последствиями.

Между тем, определенные предпосылки как для общего синтеза, так и для синтезов локальных, все еще имеются. Почему-то в качестве возможного образца на ум приходит опять партитура.

Вспоминается, например, «Пиковая дама». Опера Чайковского была написана «по мотивам» произведения Пушкина. А если добавить сюда еще какой-нибудь балет, тоже «по мотивам», непременно возник бы вопрос: как возможно такое переложение на язык музыки, пластики и хореографии признанной классической вещи? Вопрос не ставится так лишь потому, что сам балет является чем-то слишком привычным. Но почему бы ни предположить, что на язык эмоции и ми-ми-графии может быть переложена, например, «Анна Каренина»? Эта «вещь» будет сделана именно по мотивам. Как она будет выглядеть на языке эмодзи и в новом алфавите эмоции, сегодня представить невозможно. Но со временем такой опус по мотивам какой-нибудь классики наверняка будет казаться ничуть не более абсурдным чем сегодня балет.



Возможное переложение «Анны Карениной» в логике эмодзи.  
Изображение размещено в свободном доступе на платформе  
[https://vk.com/wall-51075844\\_1401](https://vk.com/wall-51075844_1401) \*\*\*

## Нужно ли обезвреживать книгу?

Сейчас пока неясно, как отделить в этом расплаве главное от второстепенного, мимолетные всплески *времени*, отражающиеся в характере опусов, от неожиданного воздействия мощных силовых полей, иные из которых имеют тот же возраст, что и само человечество, а иные возникли совсем недавно, буквально вчера. Тут формируется целый рой вопросов, пока не слишком поддающихся упорядочиванию, но, чтобы не перескакивать с пятого на десятое продолжим пока рассмотрение сопроводительной эмоции как аналога сурдоперевода. Можно смело предположить, что литература с сопровождающей ее эмоциональной расшифровкой будет существовать. Есть целый ряд процессов, идущих параллельно в том же направлении. Скажем, крепнет представление о том, что книгу нужно *обезвредить*, прежде чем подавать ее к чтению. Подобное уже было в библиотеках, книжных кафе и книжных клубах во время пандемии, но там мы имели дело с устранением внешней заразы. Куда важнее, однако, зараза внутренняя, например, содержащиеся в тексте «прежних времен» сорняки ксенофобии, расизма, гомофобии и вообще всего того, что было отменено декретами социальной инженерии или просто отвергнуто *прогрессивным человечеством*. Такая чистка идет уже сейчас и ее можно было бы назвать цензурой, но тогда цензура прежних веков будет дискредитирована как совершенно неэффективная. Так что здесь лучше использовать термин «дезинфекция» или «санобработка». Сопроводительная эмоция тоже представляет собой шаг в этом направлении.

Отсюда следует важный вывод: та, *прежняя* книга, которой довольствовались «прежние» (как оказалось, очень удачный термин из романа Татьяны Толстой «Кысь»), сегодня есть не что иное как полуфабрикат, нуждающийся еще в приготовлении для возможного потребления. Такого рода понимание быстро внедряется в сознание, и на наивный вопрос «а ведь раньше читали просто так, без всякой эмоции и санобработки», последует резонный ответ: мало ли, что делали эти «прежние»? Они когда-то ели сырое мясо – что же, и мы теперь должны следовать проявлениям этой дикости?

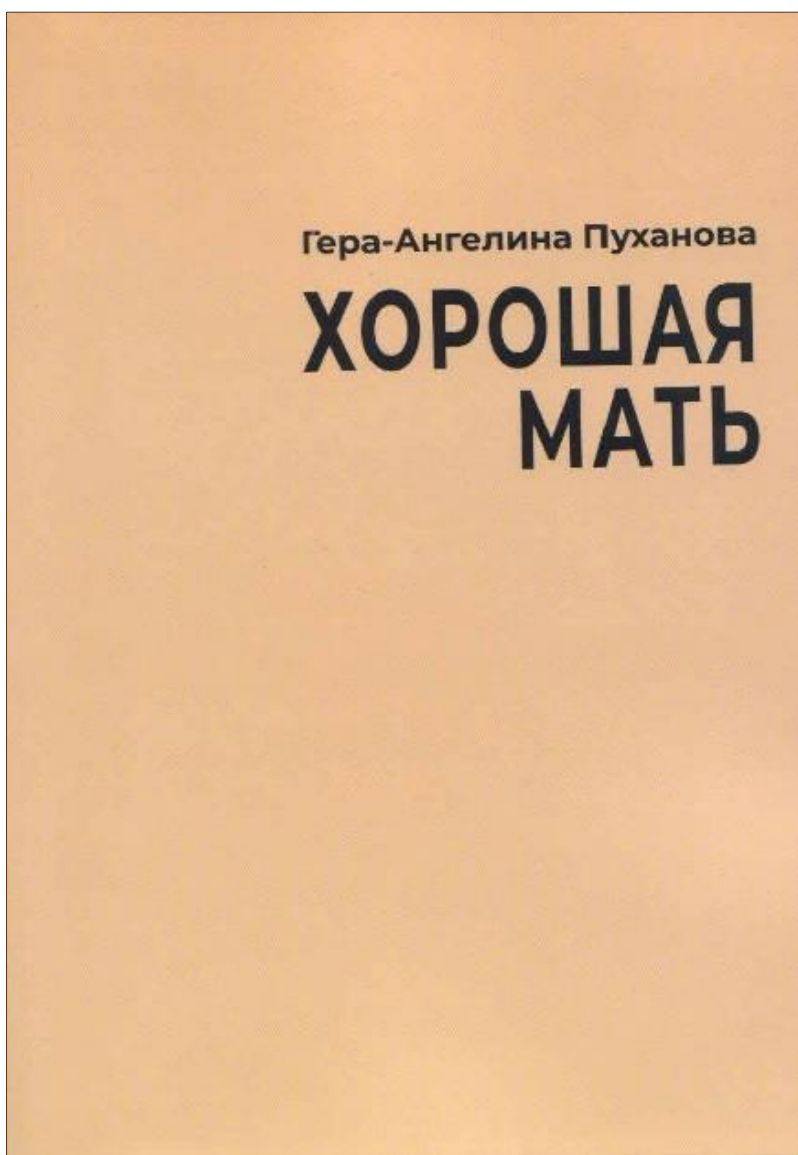
Полуфабрикат может быть подвергнут и такой обработке, о которой прежде даже и не подозревали. Книга как конечный продукт представлена теперь в широком ассортименте. Вот, например, книга Геры-Ангелины Пухановой «Хорошая мать». Она выглядит как обычная книга, в ней 400 страниц, выходные данные и прочая атрибутика, включая аннотацию. Но вот мы открываем любую страницу, например, 240 и читаем:

*«Спал три часа хорошо.  
Кормила в 02.20.  
Спал два часа.  
Проснулся в 04.30.  
Кормила в 04.50.  
Памперс в 05.00.  
Уснул в 5.20.  
Спал 2 часа...» [Пуханова 2022: 240].*

И так на протяжении всех четырех сотен страниц. Если вдуматься, то мистика Стивена Кинга просто «отдыхает» рядом с загадочностью этой книги, особенно загадочная фигура ее



возможного читателя (фигура читательницы, пожалуй, менее загадочна). Между тем, книга, безусловно, содержит в себе смысл, причем смысл новаторский, в котором стоит разобраться. Мне вспоминается давний иронический отзыв о книге приятеля студенческих лет – отзыв о книге, которую я дал ему для ознакомления: «Вещь, конечно, хорошая. Но все же не настолько, чтобы ее можно было читать...».



Обложка книги  
Г.- А. Пухановой «Хорошая  
мать».

Изображение размещено в  
свободном доступе на  
платформе  
[https://svoi-  
knigi.ru/collection/poeziya/pr  
oduct/puhanova-g-a-  
horoshaya-mat](https://svoi-knigi.ru/collection/poeziya/product/puhanova-g-a-horoshaya-mat)

Все дело в том, что теперь мы вступили в мир, в котором ирония подобного ответа выдыхается и стремительно идет на убыль. Если предназначенность к прочтению перестать рассматривать как неременное условие для выхода книги, то произведение Геры-Ангелины Пухановой можно считать знаменательным. Этот текст дает ответ на вопрос как справиться с мучительностью жизни, допустим, какого-то определенного ее периода, когда ты привязана к ребенку. Ответ гласит: пиши книгу! – и тебе будет намного легче с этим справиться. Подобный ответ, собственно, существовал всегда, просто эта внутренняя целительная миссия письма была прикрыта и перекрыта приоритетными интересами читателя. Но вспомним дневники Франца Кафки, тот знаменитый эпизод, когда Кафка мучительно ждал водопроводчика, который должен был прийти в течение дня – и то облегчение, которое испытал ожидающий, когда сантехник сделал свое дело и ушел. Тогда писатель, тут же не теряя времени занялся любимым делом – письмом. Он отправился в кабинет и с наслаждением стал писать о своем мучительном ожидании [Кафка, 1999]...

Все это оставалось примером парадокса, но теперь становится прямым тезисом: удвоение мучительности посредством ее записывания лишает события их мучительного характера. Эффект обезболивания усиливается, если ты знаешь, что это будет книга – настоящая книга среди книг. Для автора воистину целительная книга, которая реально успокаивает и помогает. Но, как бы между делом, для того, кто к ней обратится, – допустим, для

другой кормящей матери, там содержится полезный рецепт: пиши, записывай все регулярности и все мелочи – и это поможет.



*Джакометти А. Кафка. Изображение  
размещено в свободном доступе на  
платформе:*

*<https://in.pinterest.com/pin/380132024768668597/>*

Все это оставалось примером парадокса, но теперь становится прямым тезисом: удвоение мучительности посредством ее записывания лишает события их мучительного характера. Эффект обезболивания усиливается, если ты знаешь, что это будет книга – настоящая книга среди книг. Для автора воистину целительная книга, которая реально успокаивает и помогает. Но, как бы между делом, для того, кто к ней обратится, – допустим, для другой кормящей матери, там содержится полезный рецепт: пиши, записывай все регулярности и все мелочи – и это поможет.

Собственно, сборники рецептов, телефонные и кулинарные книги были всегда, но они все же были как бы на особом счету,

содержали явную или подразумеваемую инструкцию для *пользователя*. Прочие же книги не требовали никаких пометок поскольку были *просто книгами*.

Как-то, несколько лет назад, покупая продукты в магазине, я взял бутылку молока и обратил внимание на этикетку, где большими буквами было написано «молоко питьевое». Эта надпись, помнится, вызвала у меня умиление: какая забота о покупателе, да что там, забота о человеке! Ведь кто-то мог долго и мучительно размышлять: для чего же предназначен этот продукт? Быть может для увлажнения рук или для жертвоприношений? Но надпись в форме короткой инструкции успокоила его: молоко питьевое, можно покупать и далее поступать в соответствии с инструкцией. В соседнем отделе наш осторожный покупатель мог бы приобрести клей – если, конечно, на нем написано, что это «клей для склеивания», а заодно и упаковку пуговиц с необходимым пояснением: для пришивания.

Ну да ладно, шутки в сторону. Представим себе, что мы заходим в книжный магазин уже ближайшего будущего. Перед нами на полках много книг, хороших и разных. Но для чего они предназначены – вот в чем вопрос, и экстраполируя уже сегодняшние процессы, инструкции наподобие надписи «молоко питьевое» отнюдь не помешают в этой книжной лавке. Допустим, у тебя есть любимый кот, за ним тоже нужно ухаживать, а кроме этого, особо и нечем заняться. Продавцы консультанты подскажут тебе, как облагородить эту миссию, показав недавно изданную книгу хорошей и ответственной «котовладелицы», верной (а может и

отчасти завистливой) подражательницы Геры-Ангелины Пухановой:

*«Дала корм в 08-40.  
Съел всё.  
Спал 1,5 часа.  
Мурлыкал – 3 мин.  
Пил водичку – в 11-44.  
Гладила в 12-15.  
Насрал в 14-01.  
Забрался в кресло в 16-00.  
Спал 2 часа» [Пуханова 2022: 240].*

В конце книги, как и положено, кульминация, открывающая широкий простор для творчества последователей: «для разнообразия дернула за хвост в 22-22. Поцарапал» [Пуханова 2022: 243].

Да мало ли какие книги могут оказаться полезными, если не зацикливаться на привычке их чтения Продавец может предложить одну из новинок под названием «Хороший старик. Дневник борьбы с деменцией».

Но самым большим кластером скорее всего будут книги-эталоны – образцы классики с обезвреженным контентом. Поскольку в сети могут попадаться разные тексты, да мало ли что оставшегося от «прежних» могло завалиться в кладовках и чуланах у граждан. А между тем, для учителей, например, да и вообще для законопослушных граждан важно знать, что на самом деле написали Гомер или Шекспир после того как из их опусов были отфильтрованы все сорные, токсичные примеси ксенофобии, фаллоцентризма, гомофобии, разнузданной гетеросексуальности

и прочего недопустимого варварства – так что выполненные в виде бумажных книг эталонные образцы вполне могут иметь спрос.

Словом, уместно ожидать наличия книг для самых разнообразных нужд, следует просто предварительно узнать, что это: клей для склеивания или для чего-то другого. Можно представить себе, что кто-нибудь из посетителей вдруг спросит: скажите, а нет ли у вас, случайно, книг для прочитывания...то есть такой книги, которую можно было бы просто читать перед сном?

И продавец ответит: есть и такие! Их, правда, завозят редко...но вот с прошлого раза осталась еще такая книга...как раз для бесцельного чтения. Вот! Детектив Агаты Кристи: «Десять афроамериканчиков»!

Но если оставить ближайшее будущее в покое и продолжить оглядываться по сторонам в беспокойном настоящем, где крайне трудно отделить явления-однодневки от долгосрочных трендов, то все же можно отметить рост произведений (тут, наверное, точнее будет сказать «объективаций»), создаваемых *по мотивам книги*. Этому способствовало и способствует множество обстоятельств, включая то, что бумажная книга перестала быть основным «текстоносителем», что изменило спектр возможностей для использования этого носителя. В электронных документах существует режим ограниченного доступа, который так и называется – «только для чтения» и постепенно в мире бумажных или собственно «книжных» книг подобная пометка становится не менее актуальной чем в сфере электронных документов – так что опять напрашивается сравнение двух танцев, которые, несмотря

на схожесть хореографии относятся к двум разным, более того, взаимно трансцендентным мирам.

Просто объективации по мотивам книги как бы начинают с пробной стартовой площадки, а где они окажутся завтра неизвестно, неизвестно также, выйдут ли они окончательно за пределы эстетического пространства или, напротив, увлекут это пространство за собой и разместят его во вселенной иной конфигурации.



*Объективация по мотивам  
«Русалочки». Постер фильму  
«The Little Mermaid» (2023).  
Изображение размещено в  
свободном доступе на  
платформе:  
<https://clck.ru/3EAjox>*

Тут следует заметить, что литература (fiction) оказалась едва ли не самым устойчивым видом символического производства с точки зрения сопротивления усилиям социальной инженерии (потребность в *занимательной истории* с большим трудом поддается замещению и вытеснению), но и она постепенно сдает позиции. Визуальное искусство, напротив, является наиболее чутким по отношению к запросам со стороны, поэтому там новая цензура свирепствует уже несколько десятилетий, а произведения «не для рассматривания» и вообще не для зрителя появились гораздо раньше, чем книги не для чтения. Если вспомнить королеву перформансов Марину Абрамович или Ханну Дарбовен, да и других передовых актуальных художников, то там «шаманские пляски, замаскированные под балетную хореографию», практикуются уже давно. Кто-то сохраняет для экспозиции ежедневные продукты метаболизма, кто-то выставляет в ряд костяшки домино как свидетельства тысячи затраченных часов. Что ж, обычное дело, еще в 1997 году Борис Гройс об этом писал:

*«В самом деле, художественная документация как форма искусства могла возникнуть только в современных условиях биополитической эпохи, когда сама жизнь стала объектом технической и художественной интервенции. Так перед нами снова встает вопрос об отношении искусства и жизни, и встает, конечно, в абсолютно новом контексте, определенном стремлением сегодняшнего искусства стать самой жизнью, а не просто отображать жизнь или предлагать ей готовый художественный продукт» [Гройс 2003: 181].*

С тех пор искусство продолжает продвигаться в направлении репрезентации и документации «сырой жизни» и, как видим, литература примкнула к визуальным практикам в этом



направлении. Визуальное искусство сегодня – это политический инструктаж по преимуществу, книги – не обязательно для того, чтобы их просто читать, да и музыка – мало-помалу развивается, например, музыка для засыпания...

### **Самостоятельное измерение бытия эстетического пространства**

Все это – творчество по мотивам книги, по мотивам выставки или спектакля (ибо под видом спектакля дается теперь обычно прямая инструкция – как правильно чувствовать, когда нужно негодовать, когда можно смеяться) на первый взгляд предстает как необычайное расширение ассортимента предложений, но действительным смыслом такого расширения является дискредитация классической формы опуса и упрощение, редукция слишком сложных и поэтому не контролируемых форм самочувствия и иночувствия [Секацкий 2022].

Если свержение диктатуры символического уподобить Большому Взрыву – после чего от языческих алтарей и жертвенников остались только руины, на месте которых, впрочем, были возведены *храмы искусства*, причем с использованием строительного материала руин, осколков взорвавшихся реакторов, благодаря чему сохранялась слабая магическая радиоактивность объектов искусства, опусов, то сейчас можно говорить о цепочки взрывов и о продолжающемся минировании все еще действующих реакторов эстетического.

Ведь после первого взрыва и последующего Возрождения, эстетическое пространство все же было развернуто в

самостоятельное измерение человеческого бытия, а произведенные синтезы позволяли себя чувствовать в этом пространстве кому-то жрецом, кому-то истинным верующим, поскольку погруженность в эстетическое, в искусство для искусства воссоздавало что-то вроде опыта веры, то теперь подрывные работы преобразовали ландшафт до неузнаваемости.

Сохранившиеся и сохраняемые вывески – «музей», «театр», «галерея», а также формат опуса (книги, картины, спектакли и др.) используются теперь для прямой передачи инструкций социальной инженерии. Уже отмечалось, что никогда прежде художественная политика не обладала такой императивностью и таким влиянием как сегодня. Сегодня припертый к стене художник может только ностальгически вздохнуть о временах инквизиции (обойти ее требования было все же полегче), радуясь лишь тому, что его жизни вроде бы ничего не угрожает. Но зато для его свободы, для его творческих замыслов, угроза беспрецедентна. Увы, на сегодняшний день художественный авангард терпит поражение на всех фронтах, добросовестно озвучивая те политкорректные актуальности, которые доводят до его сведения идеологи инклюзивности. Один неверный шаг – и ты вычеркнут не только из фестивально-премиальных списков, но и из прогрессивного сообщества в целом, считай, что ты *отменен*. Лишь единицы дерзают в таких условиях заявлять что-то свое, да и то зачастую по неведению. Ларс фон Триер, режиссер и настоящий художник – один из таких непокорных, едва выйдя из-под изоляции за неполиткорректное высказывание, умудрился ляпнуть, что «жизни

русских имеют значение» – теперь, надо полагать, его ждет новая ссылка неизвестной продолжительности.



*Пост Ларса фон Триера «Жизни русских тоже важны».  
Изображение размещено в свободном доступе на платформе  
[https://static22.tgcnt.ru/posts/\\_o/64/6467cebbe1f55133d1bccbf5cc79152f.jpg](https://static22.tgcnt.ru/posts/_o/64/6467cebbe1f55133d1bccbf5cc79152f.jpg)*

Словом, все форматы традиционных жанров взломаны, а выстроенное в течение столетий пространство эстетического оккупировано. Искусство вовлечено в решение «не-эстетических» задач, такой вывод легко сделает любой исследователь, располагающий батискафом для погружения на глубины разного уровня. Попутно он, конечно, отметит, что «текущее» эстетическое пространство само далеко от стабилизации и, следовательно, получаемые данные не слишком релевантны для окончательных выводов. Но кое-что можно зарегистрировать со всей очевидностью.

1. Опусы как привычные объекты искусства в основном инфицированы посторонними репликаторами. Можно видеть книги, предназначенные не для чтения – и при этом по-своему полезные книги, их процентная доля растет, картины и экспозиции не для эстетического созерцания (оно хоть и осуществляется, но вытесняется на периферию); мы обнаруживаем спектакли уличных театров – даже если эти «театральные коллективы» занимают роскошные здания, в которых столетиями осуществлял свою миссию Театр, идущие там теперь спектакли могут быть названы уличными агитками, то есть, формой прямого инструктажа на предмет обретения «правильного» мировоззрения.

2. Ориентированность художника на зрителя, на удовлетворения его, зрителя, «эстетических потребностей», как было принято когда-то, уже давно поставлена под вопрос. В конце XX века сформировался арт-пролетариат, своеобразный класс, претендующий, в том числе, и на политическую роль, который тут же приступил к осуществлению собственного бытия. Принцип этого бытия прост: получение систематического удовольствия от «занятия искусством». Удовольствие должен, в первую очередь получить сам художник, а не кто-то посторонний, например, пресловутый зритель-теорос. Уличные художники, и прежде всего граффитисты, стали пионерами в освоении этого направления, к ним затем присоединились передвижные (бродячие) театры и пограничные с искусством субкультуры – риферы, байкеры, паркурщики и др. Они изменили гравитацию эстетического пространства и могли сделать сдвиг необратимым [Бодрийяр 2000:

327–351], но потерпели жестокое поражение в период испытаний на прочность: во время пандемии они беспрекословно подчинились медицинской ветви власти и даже чуть ли не первыми разбежались по норкам. В общем, с их р-р-революционностью сразу стало все понятно. После КОВИДа арт-пролетариат оказался фактически расформирован, хотя, быть может, это его первая ипостась выявила его нежизнеспособность, а сама идея переформатирования символического производства на первоочередное отстаивание интересов «производителей», то есть, художников, никуда не делась. Ну а то, что «нынешние» теперь безропотно подчиняются собственно политической власти и ее художественной политике – это другой вопрос.

3. И все же, не могла ведь напрочь исчезнуть потребность этих самых «зрителей», читателей, так сказать, реципиентов в продукции того, что совсем недавно было чистым искусством по преимуществу? Потребность в книгах для самозабвенного чтения, в поэзии, которая не озвучивает политические лозунги, а предлагает альтернативную демиургию мира, потребность в детективах и приключениях? Подобная потребность, разумеется, не исчезла, но была оттеснена к самым краям матрицы искусства. С этим связаны перемены, вроде бы очевидные для всех, но до сих пор не осмысленные в их истинном значении. Речь идет, как уже упоминалось, о торжестве эстетики «ми-ми-ми», о завоевании «котиками» огромного, и притом самого жизнеспособного региона эстетического пространства. Котики и примкнувшие к ним собачки-енотики оказались такими трогательными, искренними и

беззащитными, что обезоружили нас, и в итоге мы оказались беззащитны перед их вторжением. В 1875 году Ницше записывает в черновиках: «Не исключено, что для человека отнюдь не невозможно состояние, в котором он мог бы обойтись без искусства и религии» [Ницше 2005: 270].

Теперь нет нужды напрягать воображение, достаточно просто оглянуться по сторонам. Удивительная точность русского языка сказалась в выборе самого термина «ми-ми-ми». Он отражает победившую чувственную составляющую, связанную с воздействием символического. Прежняя «составляющая» носила имя катарсис и могла быть передана местоимением «ах!» При этом осуществлялись многоступенчатые преобразования органики двойного назначения (работа души) – все это вытеснила простая детская непосредственность:

*«Идет бычок, шатается, вздыхает на ходу*

*Вот-вот доска кончается, сейчас я упаду» [Барто 2016: 3].*

Это прямой недвусмысленный сигнал испытываемого умиления и сработавшей трогательности. Эмоция здесь встроена в сам текст или в саму картинку, дополнительная транскрипция в виде значков-эмоджи не требуется.

### **Китч? Попса? Массовая культура!**

Наблюдатель в батискафе, погружившийся в гущу противоречивых тенденций и процессов, происходящих в сфере

эстетического, и сохраняющий при этом некоторую инопланетность восприятия, может заметить еще много интересного в этом процессе происходящего на его глазах переучреждения символического: тут будут и долгосрочные, набирающие силу тренды, и мимолетные изменения поверхности. Но мы еще задержимся на поляризации пространства опусов, которое, как теперь выясняется, было достаточно гомогенным. В нем были заданы большие многомерные объекты, которые включали в себя и поучительность, и гражданскую позицию, а также стремление к самоутверждению, реакцию на фоновую скуку и много чего еще – но при этом сохранялось сакральное ядро чистого искусства.

Всякая маргинальность по отношению к этому ядру нуждалась в тех или иных кавычках: прямолинейная агитка воспринималась со скептической улыбкой (и, конечно, рассматривалась как подделка) в отличие от подлинного произведения искусства, сохраняющего ядро, стержень той самой магической руды. Другого рода кавычки использовались для оценки искусства, создаваемого «на потребу публики». Массовая культура – это, пожалуй, было самым благопристойным названием для такого рода изделий, большинство используемых терминов типа «китч», «попса» и прочее были похлеще.

Поляризация привела к разрушению многомерных объектов и их растаскиванию по полюсам. Показательно, что термин «массовая культура» начинает потихоньку покрываться пылью. Причина в распаде культуры «немассовой» благодаря чему

снисходительно-презрительное отношение к объектам массовой культуры потеряло свою опору. Пионером в переоценке ценностей был уже постмодернизм, но его ход был чисто эпатажным: можно, не стыдясь признаться, что ты получаешь удовольствие от «Резни бензопилой в Техасе» или от «Похождений живых мертвецов» – и тебе ничего не будет (в смысле репутации) если на той же странице ты упомянешь философию раннего Гуссерля и прозу позднего Джойса (Finnegan's Wake, к примеру).



Вот как выглядит слияние массовой культуры и глобализации.

Изображение размещено в свободном доступе на платформе:

<https://id.pinterest.com/pin/299348706458970833/>

Но в последнее время эта эпатажная составляющая исчезла, и именно поэтому массовая культура больше не стоит в кавычках. Кошки и в самом деле трогательны, телесериалы – заняты и увлекательны, а что касается вампиров и зомби, то у них есть свои



достоинства, словом, эстетические предпочтения сблизились с предпочтениями кулинарными и перестали быть поводом для скептицизма. Важнейшей причиной этого является, однако, не честность самоотчета, а как раз то обстоятельство, что объекты высокого искусства сегодня насквозь инфицированы политикой и прочими внеэстетическими соображениями. Плюс художники, создающие «искусство широкого профиля» теперь не слишком озабочены потребностями зрителей, слушателей и прочих «реципиентов» – тем самым источники для удовлетворения базисных потребностей эстетического стремительно скудеют, тут, пожалуй, уместно говорить о блокировке основных эвокаций, если использовать терминологию Г. Лукача [Лукач 1985]. Центры притяжения в эстетическом пространстве, большинство из которых древнее этого пространства как целого, сформировались в эпоху Возрождения; они включают в себя и позывные чистого авантюрного разума, только воплощенные не в событийности самой жизни, а номинированные в легкой материи искусства: приключения, сказка странствий, структура родства, подмены и детективная интрига как таковая, разумеется, любовная история: у нас сейчас нет задачи как-то ранжировать эти эвокации (структуралисты, включая Проппа, тут неплохо в свое время поработали). Важно то, что из инопланетного батискафа отчетливо видны две вещи.

1) Художник, используя имеющиеся «эстетические экзистенциалы (назовем их так), насыщал их своей магией, например, особым порядком слов если речь идет о литературе и

вообще о письме. Искусство, во всяком случае, его лучшие образцы, достигнутые в разных стилистических оформлениях, принимало форму своеобразной матрешки: иллюзион внутри иллюзиона. Вот матрешка композиция, вот интриги, не дающие читателю покоя, вот оригинальная техника письма и в ней отсылки к другим объектам эстетического пространства. Перфекционизм может измеряться количеством таких матрешек и изяществом их вложения друг в друга. Но это было в прошлом и теперь предстает как исчезающая натура.

2) И вот из опуса-матрешки вытряхнули все вложения, им не место там, где девизом теперь является прозрачность. Вот, например, книга – исключительно прогрессивная по своему мировоззрению, тщательно выверенная на предмет возможного опасного содержания, книга про Белоснежку. Главная героиня предстает в ней, разумеется, афроамериканкой лесбийской ориентации, а ее гномы это «семь людей особого роста». В общем, ничего обидного для тех, кто хоть когда-либо подвергался дискриминации, в книге нет. Одна беда – порядок слов был при этом непоправимо нарушен. И, конечно, выяснилось, что творческое воображение не может работать на полную мощь если находится в состоянии страха ляпнуть что-нибудь не то. Словом, драконовские запреты *правильной художественной политики* разрушили все потайные ящички, без которых, как выяснилось, не может функционировать иллюзион.

Такая картинка открывается из батискафа. Стоит ли удивляться, что интерес читателей и зрителей к пустотелым

оболочкам, по сути, к макетам картин, книг, спектаклей плавно и неотвратно падал и в конце концов достиг сегодняшнего уровня, когда вполне достаточно просто ознакомиться со списком самых передовых, самых прогрессивных и гуманных (пardon, трансгуманных) опусов и не заморачиваться чтением или просмотром подобных шедевров. Они хороши, но не настолько, чтобы все это можно было и нужно было читать.

На фоне катастрофического разрушения многомерных объектов чистого искусства, эстетика «ми-ми-ми» и массовая культура (то, что ею считалось) не претерпели столь мощного давления и выстояли, хотя и с некоторыми потерями. Такова одна из причин экспансии котиков в эстетическом пространстве: эта продукция поднялась вверх как жидкость по трубочке из которой выкачан воздух. Социальная инженерия пока не изобрела формулу полной нейтрализации и очистки низового искусства, напротив, это искусство усилилось, так что и мораль, и бизнес вынуждены сегодня искать у него поддержки, используя и пиктографию, и эмоцию и эстетику «ми-ми-ми» в целом.

В этом смысле современные политические акции достаточно любопытны. Многие из них, притом самые радикальные, представляют собой инсценировки комиксов. Вот молодая женщина покрывает себя накладной или приклеенной шерстью,



*Результат откачки эстетики «ми-ми-ми».*

*Изображение размещено в свободном доступе на платформе  
<https://daryo.uz/cache/2021/03/7b2efa559b92da05419a250def-728x807.jpg>*

символизируя козу. Потом под камеру эту шерсть с нее снимают (отдирают), и она кричит. Смысл акции – запретить использование меха животных для одежды. Ролик показали все главные

телеканалы Европы. А до этого по Европе прошли уже упомянутые шествия «раскрашенных задниц», символизирующие страдания женщин Украины и внесшие свой вклад в формирование устойчивой русофобии – но для нас эти и подобные им примеры постановок в эстетике «ми-ми-ми» важны как образец вторжения политической пропаганды во все еще действенную эстетику массовой культуры.



Пиктографизация научного доклада.

Изображение размещено в свободном доступе на платформе <https://i.pinimg.com/736x/74/b8/38/74b838e8c7c1c495fc9454b3b61eb702.jpg>

Можно напомнить также, что еще до этого пиктография вторглась в процесс образования и даже трансляции науки: то, что прежде называлось «выступлением», «докладом», «раскрытием темы», теперь стало *презентацией*, что, по сути, означает параллельную демонстрацию каких-нибудь незатейливых картинок. Ну и схем, без которых прежде прекрасно обходились. Истинная роль этого видеоряда состоит, конечно, в обесценивании порядка слов и сцепления мыслей. И ни у кого сегодня не вызывает удивления, что подобное предъявление картинок, разбавленных банальными словами, принимается в качестве объяснения и в качестве научного вклада...

### **Когда б вы знали, из какого сора?**

Уже приходилось писать, что освоение психологической реальности человеческого мира начинается с букваря эмоций [Секацкий 2022: 5-31]. Простые зооморфные образы (зайка-зазнайка, лисичка-сестричка) и мультяшные персонажи являются квантами последующих базисных эмоций, эти картинки из букваря подобраны там, чтобы никто не усомнился, где можно смеяться, а где негодовать. То есть, дети всегда начинали с того, что познавали мир людей по зверюшкам. Теперь мир людей, скорее, выравнивается по зверюшкам, а интеллектуальные и чувственные конструкции, выходящие за пределы «ми-ми-ми» отбрасываются как невнятица.

И все же именно здесь сейчас пульсирует живой нерв культуры. Еще раз: поскольку прежнее высокое искусство

пронизано идеологией и фактически захвачено социальной инженерией, оно, тем самым, разрушено как искусство или глубоко маргинализировано и загнано в электронное подполье. Между тем, сферу низовой эстетики подчинить современной инквизиции не удалось: по ней то и дело пробегают волны непокорности, бытия-вопреки, и это вселяет надежду. Да, зона «ми-ми-ми» обширна и в целом убога, но вокруг и сквозь нее проскакивают молнии того, что Бахтин назвал когда-то «карнавально-смеховой культурой» [Бахтин 1990: 14], которую «классической» инквизиции, в свое время, подчинить не удалось. Есть шанс, что карнавально-смеховое начало устоит и сегодня.

Мы пока не знаем, что из этой бросовой, китчевой среды может вырасти такого, что могло бы составить замену, так сказать, настоящему искусству. Но коль скоро прежние вольнодумцы перевелись, сегодня можно рассчитывать лишь на тех, кто и не собирается зачислять себя в ряды творцов разумного-доброгочечного. И исходя из того, что ничто не ново под луной, кое-какие аналогии провести все-таки можно.

Вспомним о процессе появления литературы на национальных языках в период Возрождения: ведь это был настоящий трехвековой скандал. Тогда образованное сословие Европы использовало латынь для всех «высоких контактов» и переход на «подножные языки» считало уступкой невежеству. Однако этот период, начиная с Данте и вплоть до Франсуа Рабле ознаменовался разворачиванием чрезвычайно вместительного многомерного пространства чтения, которого хватило на шесть

столетий. Вскоре к литературе присоединилась пресса, или медиасреда, которая тоже, как мы помним, начиналась с ярмарочных листков, с «презренных газет», считавшихся тогда настолько маргинальными, что они не заслуживали даже цензуры и уж тем более библиотечного хранения.

Минимум полтора столетия потребовалось для того чтобы эта сфера руморологии и доксографии сформировала эшелоны своей собственной четвертой власти – но вплоть до начала XXI столетия медиасреда оставалась оплотом свободы слова пока идеология политкорректности не прибрала так называемые «большие СМИ» к рукам. Но и высокая эстетика успешно внедрялась в открывшееся пространство свободы, выходящее по ту сторону добра и зла: прорыв кино был одним из последних великих вторжений, наверное, поэтому так грустно наблюдать, что именно кинематограф едва ли не больше всех порабощён сегодня установками новой цензуры.

Похоже, что мы сейчас в некотором смысле вернулись в преддверие Возрождения – или окончательного угасания как альтернативы, в которую не хочется верить... Художники, способные на *БОЛЬШОЕ ИСКУССТВО* деморализованы и подкуплены, интеллектуалы из разряда тех, кого Ницше называл «свободными умам» – зачищены, тут, пожалуй, можно смело использовать этот глагол.

Но вокруг расстилаются безбрежные электронные пастбища, где произрастают не только выведенные специальной селекцией



растения: кое-где ощущается и буйство дикорастущих сортов – на него вся надежда.

Ну вот, теперь, наверное, уж можно смеяться.

## **Часть 2**

### **Шансы искусства свободных стихий**

Они, эти шансы, состоят в том, чтобы преодолеть три смертных греха: малодушие, усталость и скуку. А для этого нужно обрести новые заклинания, прежние выдохлись как скисает добро и выдыхается зло просто потому, что проходит время (Пелевин). Что ж, необходима ревизия магических арсеналов, включая алхимию, чернокнижие и симпатическую магию воздействия на альтернативную материю с целью проникновения через нее к глубинам вещества, если угодно, к свободным стихиям, включая, разумеется, и стихию человеческой телесности. Прежняя истинна видимость потускнела от времени и больше не работает: это простой факт. Акупунктура избранных ракурсов утратила свою действенность, быть может потому, что и все остальное существование, само Dasein стало гомеопатическим.

Тут несомненная вина искусства, утратившего способность заклинать одичавшие образы. Вполне возможно, что нас ждет новое нашествие демонов: гомункулусов социальной инженерии, големов – и это нашествие, в сущности, уже началось. Одним из первых големов был(а) победитель Евровидения Кончита Вурст – своего рода переформатированный биоорганизм. Пока, впрочем, демоны довольно чахлые на фоне царящего уныния и скуки: им предстоит окрепнуть или быть развоплощенными.

Но как быть художнику, на что опереться в поисках рецептуры жестов и вещей слов для нового действенного заклинания? Разберем это вкратце. Мы видим мучительные усилия и создаваемому видимость, трепещущую в своей систематической неудаче. Это называется современным экологическим неоязычеством, которое среди слепых стихий само остается слепым и испытывает непоправимый дефицит зрения, не говоря уже о прозрении.

Что ж, следует опуститься в более глубокие слои воплощенности, а для этого – «поднять» некоторые брошенные процедуры или техники, от самых далеких магических техник тотемного перехода до сравнительно недавних модусов бытия, таких как «натуралист», «полярник», «воздухоплаватель»: все они сегодня находятся в арсенале покинутых практик...

И вот, обращаясь к Антарктиде, к заброшенной полярной станции, где в прекрасном состоянии сохранились измерительные инструменты, почему-то не увезенные бывшими хозяевами британцами, а также графики, таблицы, диаграммы, висящие на стенах. Можно взять в руки подозрную трубу, подключить датчики с такими красивыми разноцветными огоньками. Все еще дрожит очень чуткий флюгер, колеблется при почти полном безветрии... А если залить топливо в этот снегоход сорокалетней давности, он поедет. Так вновь запускается полярная антарктическая вахта, вычерчиваются графики, заполняются таблицы; само действие

происходит без излишней спешки, составляя изюминку каждого дня – вместе с чтением стихотворения, созданием снежной или ледяной скульптуры. А «День пингвина» или «День кита» передает вахту мемориальному дню того или иного художника, философа, поэта, физика...

При этом приветствуются все импровизации и вводится запрет скуки, одним словом, новое искусство оживляет избранные страницы из истории науки. В некоторых аспектах можно установить близость с таким направлением как ретро-футуризм – только кино уже не может быть основной аутентичной площадкой для новой истинной видимости – теперь это должна быть сама природа.



*Ретро-футуризм, автор – Syd Mead.*

*Изображение размещено в свободном доступе на платформе  
<https://ru.pinterest.com/pin/554013191640115058/>*

Прежняя истинная видимость была эффектом поверхности по преимуществу, хотя эта поверхность проникала и внутрь наподобие ленты Мебиуса. Она предназначалась для легкого скольжения и защищала от увязания в толще ветхой материи. Теперь для обретения чуда необходимо взломать кромку и восстановить последовательность магических и научных практик, но без всех сопутствующих шумов и раздражений: без ярмарки тщеславия, без явно тупиковых путей, которые теперь могут быть отброшены (то, что из них можно удержать, решать теперь художнику). И как ни верти головой, ближайшим ориентиром здесь окажется магический театр, придуманный или предугаданный Германом Гессе, а в более отдаленной перспективе высвечивается и Касталия, Провинция Игры. В ней

*«ученым предоставлялась почти полная свобода как для занятий, так и для игр, и никому не казалось предосудительным, например, что некоторые работы явно не приносили никакой непосредственной пользы народу и обществу, более того, должны были казаться профанам расточительной забавой» [Гессе 2024: 60].*

Проект был несколько преждевременным, но теперь он может предстать чем-то вроде переучрежденного, переформатированного искусства, ибо некоторые главные черты в нем схвачены точно. Смещение акцента с объективаций (опусов) на деятельность, но не на всякую, а на достаточно смысловую. Тут, например, не слишком годится медитация в чистом виде и всякий психофизический иллюзионизм: он слишком прагматичен, чтобы зачаровывать подобно искусству. Но навыки чистого созерцания подойдут, и воздухоплавание – тоже.

## **Экзистенциальная топология поворота**

Теперь стоит бросить взгляд с другой стороны. Начнем с признания того факта, что парусный флот все еще существует. Он спрятан в глубокой нише, в свернутом измерении, тут можно и, так сказать. Яхты богачей сбрасываются со счета, это подделки и фальсификаты, проходящие совсем по другому ведомству. Но спортивные и учебные парусники – это в счет. Есть суда в морских и военно-морских музеях, есть в мире несколько ретробригантин, способных на большое плавание. Есть странные люди, целые команды, которые этим занимаются, не слишком заморачиваясь объяснениями для чего все это и что это значит: они и сами не ведают, для чего и что.

Все это притаилось где-то в тени мира. Там же существует и ретро-фотография, включая дагерротипию, над этим священнодействуют несколько энтузиастов. Тут уместно добавить, что когда-то фотоателье было в каждом маленьком городке. Ролевые игры серьезно померкли за последние пару десятилетий, уступив все позиции бесконтактному интернет-присутствию, но они по-прежнему существуют, будучи даже не самыми реликтовыми в мире реликтов. Нельзя исключать и того, что где-нибудь сохранился и маленький фрагмент голубиной почты.

Теперь более или менее проясняется момент, в чем же суть возможного поворота (в хайдеггеровском смысле) в отношении искусства, самой его экзистенциальной топологии, поскольку прежний проект, разработанный Возрождением и утвержденный Новым Временем, как мы видим, исчерпал себя. Препрежие чары

выдохлись, они просто не работают, и стало быть, насущно необходима ревизия приемов, практик и институций, переучет всех этих свернутых пространств, прозябающих в маргинальности и заброшенности. И здесь перед нами задача, посильная только художнику – а кому же еще? Он специалист по чарам, а значит и тем ракурсам явленности, которые могут оказаться действенными и, следовательно, художнику, опираясь на присущий ему *точный* вкус, а это важнейшее понятие до сих пор остается мистическим, предстоит определить, что из практик должно быть поднято в самый фокус внимания искусства, и, следовательно, достойно искусством стать, а что пусть пока полежит в своем свернутом измерении. Определить это заранее и, так сказать, со стороны, практически невозможно: та же голубиная почта может оказаться неожиданно пригодной для нового формата искусства, а великое множество диетологий, дыхательных гимнастик и аскетических практик – нет.

Но полярная вахта точно подойдет. В ней есть и аскетические практики, и техника созерцания кончика сосновой иглы (моно-но-аварэ). Есть и груз ответственности, с которым художник, в сущности, пока не знаком. А ведь уже пора.

### **Кто препарировал лягушку?**

Размышляя, с чем бы сравнить и как описать эту ревизию арсеналов духа, без которой не обойдется искусство (либо миру придется обойтись без искусства), на ум сразу приходит едва ли не самое часто цитируемое изречение из «Вех»: «если немец препарировал лягушку, то он просто препарировал лягушку, если же

это делает русский студент, то он не просто «работает с препаратом» – он, тем самым, решает важнейшие проблемы бытия».

В оригинале этот вывод подается как образец иронии, именно в таком качестве он и приводится всеми цитирующими. Но в интересующем нас аспекте художник, облетающий на аэростате кучевые облака, производящий при этом нужные замеры и сообщающий сводки, пожалуй, чем-то будет, и даже должен – напоминать русского студента-нигилиста, препарирующего лягушку. Его воздушное судно, его бронзовая подзорная труба и его ритуально приветственные слова, обращенные к встретившемуся облаку, несомненно, соотносятся с истиной Бытия, бытия как *Dasein*. Соотносятся хотя бы потому, что игры в «собственную неисчерпаемость», отслеженные Гройсом, равно как и прочие фигуры ресентимента, выглядят сейчас безнадежно дешевыми трюками, тогда как какие-нибудь действия по освобождению кроликов из клеток, предпринимаемые наивными экологичками, напротив, удерживают какой-то неуловимый оттенок священнодействия. Так что художнику ничего не остается как присмотреться к «препарированию лягушки» с одной стороны и к вахте на полярной станции с другой. Присмотреться и сделать правильный выбор.

Вспомним хорошо подтверждаемую теорию *misprision*, творческой оговорки. Она утверждает, что далекие заимствования и «сближение идей далековатых» [Мандельштам 1989], даже без сохранения сути, но с изобретением некоторой внутренней логики,

далеко не всегда должно быть поводом для насмешек. Не будем повторять уже не раз приводимые примеры, но все же само искусство в эпоху Возрождения, искусство, которое мы с тех пор и знаем в качестве такового, возрождало античность, но так, что античность ни за что не узнала бы себя в этом возрожденном облике. Новое использование мистерий Вакха и Бахуса, алтарей Диониса уж больно напоминало инаугурацию кучевых облаков, производимую художником «до полной гибели всерьез». И тут нет повода для иронии, потому что тогда все получилось: восстановленные античные практики принесли то, что самой античности и не снилось.

### Литература

- Барто, А. (2016). *Агния Барто детям*. Москва: Самовар.
- Бахтин, М. (1990). *Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература.
- Бодрийяр, Ж. (2000). *Символический обмен и смерть*. Москва: Добросвет.
- Гессе, Г. (2024). *Игра в бисер*. Москва: Neoclassic.
- Гройс, Б. (2003). *Комментарии к искусству*. Москва: Художественный журнал.
- Дамасио, А. (2018). *Я. Мозг и возникновение сознания*. Москва: Карьера пресс.
- Жижек, С. (2018). *Событие*. Москва: Рипол Классик.
- Кафка, Ф. (1999). *Дневники*. Москва: АСТ.
- Лукач, Д. (1985). *Своеобразие эстетического*. Москва: Прогресс.
- Мандельштам, Н. (1989). *Воспоминания*. Москва: Книга.
- Мартынов, В. (2002). *Конец времени композиторов*. Москва: Русский путь.
- Ницше, Ф. (2005). *Полное собрание сочинений в 13 т. Т. 8. Черновики и наброски 1874-1879 гг.* Москва: Культурная революция.
- Пуханова, Г.-А. (2022). *Хорошая мать*. Москва: UGAR.
- Секацкий, А. К. (2022). *Юла и якорь*. Санкт-Петербург: Лимбум-пресс.
- Флюссер, В. (2006). *За философию фотографии*. Санкт-Петербург: Издательство СПбГУ.
- Флюссер, В. (2016). *О положении вещей. Малая философия дизайна*. Москва: Ад Маргинем.



### Информация об авторе

Секацкий Александр Куприянович – кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры социальной философии и философии истории. Институт философии Санкт-Петербургского государственного университета (199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7–9), ORCID: 0009-0008-0716-977X, asecatski@mail.ru

## IS IT ALREADY POSSIBLE TO LAUGH? (THE CRISIS OF MODERN AESTHETICS AND THE CHANCE OF A NEW ART)

Alexander Secatsky

**Abstract.** The article analyses the transformations of aesthetic space that are currently occurring, which in many ways shape the very image of modernity and enable us to anticipate the potential future trajectory of Western civilisation. The aesthetics of opus, which emerged in the wake of the Renaissance, has experienced a significant decline. The genre markup, which served as a conductor and sometimes a superconductor for high art, has been captured by social engineering and transformed through AI (so far an 'inclusive inquisition' rather than artificial intelligence) into a set of direct, unambiguous instructions for assembling a new, simplified subject. Concurrently, the previously marginalised trend of kitsch, which currently dominates under the designation of "mimi-mimi" aesthetics, has received a substantial boost, manifesting both on the vast expanses of the Internet and in "raw life." It is, therefore, paradoxical that it is aesthetics which today serves to defend the simple aesthetic needs of man in the face of the capitulation of the former high art. The article also puts forth an alternative trajectory for art, one that is associated with the formation of a new aesthetics of free elements. This entails the reappropriation of certain practices that have been previously eschewed by the scientific community, such as those employed by naturalists and polar explorers. These practices can then be repurposed for a novel transformation of the world, with the aim of bestowing vision upon the hitherto "blind elements"

**Keywords:** opus, aesthetic space, actual art, reading, emotionality, inclusivity, transformation of elements.

### References

- Bakhtin, M. (1990). *Tvorchestvo F. Rable i narodnaya kulturna srednevekovya i Renessansa* [The work of F. Rabelais and popular culture of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow: Artistic literature Publ. (In Russ).
- Barto, A. (2016). *Agniya Barto detyam* [Agnia Barto for Children]. Moscow: Samovar Publ. (in Russ).
- Bodriiар, Zh. (2000). *Simvolicheskiy obmen i smert'* [Symbolic Exchange and Death]. Moscow: Dobrosvet Publ. (In Russ).

- Damasio, A. (2018). *Ya. Mozg i vozniknovenie soznaniya* [Me. The Brain and the Emergence of Consciousness]. Moscow: Kar'era press. (In Russ).
- Fliusser, V. (2006). *Za filosofiyu fotografii* [Towards a Philosophy of Photography]. Saint Petersburg: SPbSU Publ. (In Russ).
- Fliusser, V. (2016). *O polozhenii veshhej. Malaya filosofiya dizajna* [The Shape of Things: a Philosophy of Design]. Moscow: Ad Marginem. (In Russ).
- Gesse, G. (2024). *Igra v biser* [The Glass Bead Game]. Moscow: Neoclassic Publ. (In Russ).
- Grois, B. (2003). *Kommentarii k iskusstvu* [Comments Off on Art]. Moscow: Art Magazine Publ. (In Russ).
- Kafka, F. (1999). *Dnevniki* [Diaries]. Moscow: AST Publ. (In Russ).
- Lukach, D. (1985). *Svoeobrazie esteticheskogo* [The Specificity of Aesthetic]. Moscow: Progress Publ. (In Russ).
- Mandel'shtam, N. (1989). *Vospominaniya* [Memories]. Moscow: Book Publ. (In Russ).
- Martynov, V. (2002). *Konecz vremeni kompozitorov* [The end of the composers' time]. Moscow: The Russian Way Publ. (In Russ).
- Nitsshe, F. (2005). *Polnoe sobranie sochinenij v 13 t. T. 8. Chernoviki i nabroski 1874-1879* [Complete Works in 13 Volumes. Vol. 8. Drafts and Sketches 1874-1879]. Moscow: The Cultural Revolution Publ. (In Russ).
- Puxanova, G.-A. (2022). *Khoroshaya mat'* [The good Mother]. Moscow: UGAR Publ. (In Russ).
- Sekatskii, A. K. (2022). *Yula i yakor'* [A yule and an anchor]. Saint Petersburg: Limbum-press. (In Russ).
- Zhizhek, S. (2018). *Sobytiie* [Event]. Moscow: Ripol Klassik Publ. (In Russ).

#### Author's information

Sekatski Alexander Kupriyaovich – Candidate of Philosophy, Associate Professor, Associate Professor, Department of Social Philosophy and Philosophy of History. Institute of Philosophy of St. Petersburg State University (7-9, Universitetskaya nab., Saint Petersburg, 199034, Russia), ORCID: 0009-0008-0716-977X, asecatski@mail.ru

#### For citation:

Sekatski, A. K. (2024). Is it already possible to laugh? (the crisis of modern aesthetics and the chance of a new art). *Experience industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT)*, 4(9), 132-197. (In Russ.). [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-4\(9\)-132-197](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-4(9)-132-197)