

В.В. Кобыща

КОНЦЕПЦИЯ ЭСТЕТИКИ Г. ЗИММЕЛЯ И ПРОБЛЕМА ГРАНИЦ

Кобыща Варвара Викторовна – студентка магистратуры факультета социологии НИУ ВШЭ (MA in Sociology (The Manchester University, МВШСЭН). E-mail: vrk@gorod.org.ru.

Несмотря на то, что Г. Зиммеля по праву можно считать одним из основоположников социологии искусства, едва ли наберется много примеров работ в этой области, которые содержали бы подробный анализ его подхода и попытку его интеграции в современный исследовательский контекст. Между тем Зиммель интересен и актуален тем, что задает рамки для осмысления искусства модерна, с принципами восприятия которого или с их преодолением до сих пор работают современные практики и теоретики искусства. Задача этой статьи состоит в том, чтобы прояснить ключевые аспекты концепции эстетики Зиммеля и ее границы, показать, как она может быть применима к исследованию современных кейсов (на примере Государственной Третьяковской галереи на Крымском валу) и как соотносится с подходами в области социологии искусства, которые разрабатываются в настоящий момент.

Ключевые слова: восприятие, Зиммель, Гадамер, иконичность, искусство модерна, культурсоциология, музей, «новая социология искусства», социология искусства.

Любое исследование в области социологии искусства начинается с выбора определенной теоретической позиции, которая связана с ответом на ряд вопросов. И в первую очередь эти вопросы касаются статуса эстетических характеристик художественного объекта, их релевантности для социологического исследования, а также наличия в социологии таких теоретических моделей, которые могли бы эти характеристики объяснять. Наиболее последовательное применение социологической аргументации нашло свое выражение в метафоре «производства», по-разному представленной Г. Беккером [11] и П. Бурдьё [13]. Два этих автора стали основными объектами критики со стороны тех, кто пытается развить или, наоборот, преодолеть выработанные в рамках данной метафоры принципы исследования искусства. Основная проблема состоит в том, что хотя их подходы и предполагают автономию искусства, а также значимость эстетических категорий для существования этой автономии, искусство в конечном итоге уподобляется экономическим, политическим или производственным отношениям [8]. Критика социологизма, когда речь идет об искусстве, приводит к разнообразным попыткам вернуть эстетическое в качестве релевантного объекта исследования и интегрировать его логику (или соответствующие ей специфические способы исследования) в объяснительные модели социологии. Чаще всего решение этой задачи

связано с построением комплексной теоретической конструкции (примерами могут служить «Производство искусства» Дж. Волфф [21] или «Искусство как культурная система» К. Гирца [2]), в рамках которой не только изменяется понимание эстетического объекта, но и происходит переопределение всей символической структуры социального. Эта проблематика лежит в основании направления, которое носит название «новая социология искусства».

Одним из путей решения описанного круга задач является возвращение к теоретическим ресурсам, возникшим до экспансии метафоры «производство» в область социологической интерпретации искусства. В частности, одним из таких теоретических ресурсов является социология Г. Зиммеля, в рамках которой категория «эстетическое» получила широкое развитие — применительно к произведениям искусства, предметам, включенным в повседневное взаимодействие, и к функционированию общества в целом. Мы постараемся реконструировать основные категории эстетики Зиммеля, уделив отдельное внимание понятию границ, — одному из ключевых в зиммелевской теории. Помимо собственно реконструкции концептуального аппарата, продемонстрируем то, каким образом реализуются заложенные в нем принципы. Для этого рассмотрим кейс, основанный на материалах наблюдения в Государственной Третьяковской галерее на Крымском Валу, а далее обратимся к проблеме амбивалентности эстетических объектов и сравним идеи Зиммеля с подходом Г.Т. Гадамера, с одной стороны, и с современной концепцией «новой социологии искусства», с другой.

Концепция эстетики Г. Зиммеля

Можно выделить, по крайней мере, две логики интерпретации эстетического и его роли для социологического анализа у Зиммеля. Первая связана с идеей исследования общества через «чистые формы» обобществления, которая основана на аналогии между обществом и искусством. Эта тема — одна из наиболее популярных при исследовании понятия эстетики у Зиммеля. Авторы посвященных ей работ рассматривают, каким образом работает постоянно используемая Зиммелем аналогия между формами искусства и формами социального, а также, какие следствия она имеет для представленной им модели современного общества. «Наблюдение социальной жизни для Зиммеля — синтезирующая активность созерцания... Иногда она [социология] сознательно сближается Зиммелем с художественным творчеством и часто носит черты выраженного эстетизма... „Сущность эстетического рассмотрения и изображения состоит для нас в том, что в отдельном выступает тип, в случайном — закон, во внешнем и мимолетном — сущность и значение вещей“» [9]. Эта логика получила свое дальнейшее развитие, например, в исследованиях порядков повседневного взаимодействия, прежде всего у И. Гофмана. Вторая логика интерпретации категории «эстетическое» Зиммеля относится к области исследований социологии искусства и культурсоциологии. С ней связаны попытки нередукционистского анализа культуры как символической системы смыслов, обладающей автономией и опирающейся на определенным образом организованные формы восприятия и опыта. В рамках этого подхода категория «эстетическое» как ресурс объяснения, в частности, предоставляет возможность включения в область социологического анализа тех явлений, которые связаны с культурой и социальным процессом смыслообразования, но при этом не сводятся к дискурсивным формам (а также идеологии, институтам, производству или

потреблению). Таким образом, эта логика интерпретации «эстетического» оказывается включена в конструирование «общей теории общества, способной постулировать более глубокую укорененность автономии искусства в антропологических характеристиках современного человека и общества» [7]. В данной работе мы сконцентрируемся на второй логике интерпретации категории «эстетическое».

При исследовании понятия эстетики у Зиммеля разные авторы брали за основу разный материал: Д. Фрисби основывался на «Философии денег», М. Дэвис — на работах, посвященных формальному анализу общественных отношений, Э. Фуэнтто — на книге Зиммеля, посвященной живописи Рембрандта [16]. Мы в качестве основного материала выбрали эссе Зиммеля, в которых он изучает эстетический опыт восприятия пространственных и материальных объектов («Рама картины», «Ручка вазы», «Мост и дверь», «Руина») или же исследует механизмы функционирования явлений, находящихся на пересечении эстетического и социальных измерений («Мода», «Проблема стиля»).

«Бытие-для-себя»: границы и дистанция. Базовым различием, с которого необходимо начинать анализ категории «эстетическое» у Зиммеля, служит дихотомия *природы и духа*. Зиммель противопоставляет искусство как то, что относится к сфере человеческого духа, — природе [5, с. 227–233]. Однако эта оппозиция не полностью фиксирована, скорее, мы можем говорить о том, что между двумя сторонами данного различия существует сложная связь, детальное исследование которой дает возможность пересмотреть и уточнить само различие. Такой анализ Зиммель проводит, изучая то, что представляет собой руина, — к этой теме мы вернемся ниже.

Принципиальным отличием произведения искусства от любого иного объекта, остающегося частью природы, является его исключенность из реальности, составленной из «непрерывно текущих энергий и материй», значимость любого элемента которой определяется лишь его принадлежностью к целому. «Сущность художественного произведения, напротив, заключается в том, чтобы быть целым для себя, не нуждающимся ни в каких отношениях к чему-либо внешнему, замыкающим на себя все свои связи... Два главных свойства произведения искусства — его внутреннее единство и то, что оно как бы окружено сферой, отделенной от всякой непосредственной жизни...» [4, с. 48]. Формирование эстетического, таким образом, заключается в установлении дистанции по отношению к остальным формам и содержанию действительности. Только когда произведение искусства сформировано в качестве «бытия-для-себя», оно может быть присвоено нами. Именно возможность присвоения, которая не существует без идеи отграниченного от всей остальной реальности замкнутого единства, создает особый эффект эстетического воздействия, в результате которого произведение искусства «может дать нам так много», вызвать «чувство незаслуженного подарка».

Единство и особого рода переживание становятся возможны за счет двух главных свойств эстетического объекта. Эти свойства являются конститутивными условиями процесса созерцания как главного (а для Зиммеля — единственного) способа взаимодействия людей с объектами искусства. Речь идет о *границах и дистанции*. «...Границы его [эстетического объекта] имеют совершенно иное значение, чем то, что мы называем границами природных объектов. Границы в природе — это лишь место непрерывных экзосмосов и эндомосов со всем, находящимся по ту сторону, а для произведения искусства — это та абсолютная замкнутость, которая в одном акте соединяет направленные вовне безразличие и оборону и

направленное вовнутрь унифицирующее объединение. Рама картины в свою очередь символизирует и усиливает двойственную функцию его границ. Она отделяет его от всего окружающего и, следовательно, от зрителя, помогая тем самым установить дистанцию, благодаря которой только и возможно эстетическое наслаждение» [4, с. 48].

Следовательно, наличие четких эксплицитных границ, воплощенных в конкретных физических объектах, таких как рама картины, оказывается тем, что фактически и делает картину объектом эстетического восприятия.

Рама, как следует из приведенной выше цитаты, является одновременно функциональным материальным объектом и сложным символическим механизмом. Через анализ особенностей рамы как материальной вещи Зиммель открывает то, что можно было бы назвать механикой взгляда. Созерцание, которое понималось до этого как довольно абстрактная философская категория, предстает в его анализе как реальный опыт, если не сказать практика. Исследуя раму, Зиммель открывает доступ к исследованию деталей процесса восприятия, которые в других ситуациях ускользают от внешнего наблюдателя. Важным оказывается все: материал, из которого изготовлена рама (она не может быть сделана из ткани), стыки ее сторон, выпуклость, величина, окантовка, наличие фигурного орнамента (он нивелирует служебную функцию рамы и делает раму самостоятельным эстетическим объектом) и т.д. Граница произведения искусства, следовательно, представляется здесь не чем-то незыблемым, однозначным и неизменным, а довольно вариативным по своей форме элементом, от которого, однако, всегда зависит, как будет увидено само произведение. Рама как воплощенная граница становится ключом к восприятию как динамическому процессу. Созерцание перестает рассматриваться как простое единичное действие и начинает рассматриваться как сложно структурированный процесс. Примером этому может служить следующий отрывок: «По тем же соображениям популярная сегодня форма с приподнятыми вверх краями, образующими скос наружу, кажется мне совершенно не приемлемой. Ибо взгляд, как и тело, с большой легкостью движется сверху вниз, чем наоборот, и, таким образом, уводится от картины вовне, подвергая ее целостность опасности центробежного рассеивания» [4, с. 49].

От анализа границ мы можем логически перейти ко второму элементу — дистанции между зрителем и объектом, которая устанавливается относительно этих границ. Понятие дистанции напрямую связано с тем, какого рода взаимодействие с объектом человек осуществляет. Как Зиммель пишет в «Философии денег», то, что мы называем удовольствием, возникающим от красоты вещей, получило свое развитие сравнительно поздно [4, с. 49]. На индивидуальном уровне непосредственное чувственное удовольствие от взаимодействия с вещами, безусловно, существует постоянно, но специфические качества эстетического переживания, которые заключаются в возможности особенного присвоения объекта, не сводятся к простому чувственному опыту. Существует, таким образом, довольно ясное различие удовольствия чувственного, предполагающего непосредственный физический контакт, и эстетического. В первом случае мы сдаемся объекту, во втором — объект уступает нам. Это связано с тем, что эстетическая ценность не локализована в самом предмете, а является совершенной проекцией наших чувств. Иными словами, объект вбирает в себя содержание переживаний и противопоставляется субъекту в качестве чего-то, что имеет собственную автономную значимость, присущую самому этому объекту. Подобное противопоставление становится возможно за счет *установления и увеличения дистанции*,

абстрагирования и сублимации. Мы оставляем объект нетронутым, и все наши переживания относятся только к самому факту его существования, его внешнему облику. Он не должен стать объектом нашего потребления. Эстетический объект, следовательно, таков, что не может функционировать как средство для наших практических целей, он дан нам только для созерцания. В результате описанного процесса такой объект приобретает, с одной стороны, типичность, внеиндивидуальный и универсальный характер, а с другой — начинает рассматриваться как уникальный. (В отличие от повседневного утилитарного объекта объект эстетический не может быть заменен другим, даже если второй объект не менее красив.) Дистанция, следовательно, делает возможным визуальное восприятие, противопоставленное повседневному утилитарному использованию объекта. Она одновременно возникает благодаря наличию определенной границы и является средством поддержания этой границы, так как предотвращает вторжение в пространство объекта.

Если мы посмотрим на то, как Зиммель выстраивает анализ эстетического опыта восприятия различных объектов, то обнаружим, что эстетическая ценность является следствием напряжения, вызванного столкновением противоположных сил, которое находит свое символическое и чувственное выражение в материальных формах, доступных для созерцания и непосредственного восприятия. Эстетическое предполагает достижение определенного равновесия между антагонистическими силами, в нем воплощенными. Это равновесие становится основой созерцания.

В качестве примера, подтверждающего наш тезис, можно привести фрагмент из эссе, посвященного мосту и двери, где Зиммель говорит о том, что мост приобретает эстетическую ценность не просто за счет того, что он начинает воплощать связь между тем, что было разделено в реальности — для реализации практических целей, но и потому, что делает эту связь непосредственно видимой [19]. Мост предоставляет глазам такую же возможность соединения сторон пространства, какую он предоставляет телу в практической реальности. Точно так же портрет останавливает физические и ментальные жизненные процессы, в которых заключена реальность человеческого существования, и объединяет эмоции этой реальности — текущие и ослабевающие со временем — *в единую вневременную визуализацию, которую сама реальность никогда бы не могла произвести*. Мост дает исчерпывающее понимание, которое возвышается над уровнем чувственного и уровнем индивидуального понимания, которое не опосредованно никакой абстрактной рефлексией. Следовательно, эстетическое измерение фиксирует и стабилизирует подвижные и изменчивые структуры таким образом, что они становятся доступны для созерцания и переживания. Ценность эстетического является следствием того, что мост представляет собой визуальное и материальное воплощение в определенной эстетической форме символического и практического содержания, которое открывает нам непосредственный доступ к предельным смыслам человеческого существования.

Понимаемый таким образом источник эстетической ценности объектов свидетельствует о том, что категория эстетического не укладывается полностью в различие формы и содержания. Эстетическое измерение принадлежит к формальной стороне, поскольку, обращаясь к нему, мы фокусируем свое внимание на том, как нечто воплощается в визуальную и материальную форму. Однако для того, чтобы эстетический объект мог «дать нам так много», необходимо неформальное, метафизическое содержание, которое составляют противопоставленные друг другу жизненные силы и символические отношения,

образующие ту реальность, внутри которой возникает и от которой отграничивается этот объект.

Реализация принципов эстетики Г. Зиммеля

Музейное пространство эпохи модерна. Представление о произведении искусства как о замкнутом на себя и выключенном из повседневности объекте, обладающем универсальной культурной ценностью, воспринимать который можно за счет четких границ и дистанции, принято считать традиционным для эпохи модерна. Оно является не просто научной конструкцией, но принципом, согласно которому была построена вся система отношений в области искусства. В частности, результатом работы этого принципа можно считать сформировавшуюся в первой половине XX в. концепцию музейного пространства.

Одна из основных идей при описании музейного пространства — то, что оно тесно связано со специфическими режимами взгляда, которые включают способ организации и комбинации объектов, а также более широкую среду, в которой разворачиваются практики восприятия и научение посетителей тому, что Беннетт называет «civic seeing» [12]. Он подразумевает исторически сложившиеся и социально укорененные режимы зрения, которые были выработаны в процессе развития музея как института культуры модерна. Музей возникает как публичное пространство, которое объединяет в себе различные категории населения. Хотя приоритет отдавался смотрению, изначально музейное пространство было принято понимать как место для ритуализированных разговоров, а также тактильного (чувственного) восприятия представленных объектов. Со временем репертуар практик, которые могут быть реализованы в такого рода пространстве, ограничивается. Визуальная составляющая (и сопутствующее ему особое перцептивное внимание) приобрела наибольшую ценность, существенно ограничив все иные способы взаимодействия с объектом искусства и иные способы использования самого музейного пространства, которые не обязательно напрямую связаны с эстетическим восприятием. Во многом это связано как раз с тем, что музей представлял собой публичное пространство, в котором должны были встречаться люди с очень разным социальным бэкграундом. Их коммуникация, следовательно, могла быть построена только на основании обсуждения тех одинаково доступных для каждого из них наблюдаемых свойств вещей, на которые они приходили посмотреть.

Для выставочного пространства понимание искусства, сложившееся в эпоху модерна, означало возникновение специального формата, который будет способствовать производству соответствующего восприятия такого типа объектов (автономных, исключенных из повседневности, дистанцированных от зрителя). Оно появилось с развитием эстетики формализма и нашло свое воплощение в таком типе музейного помещения, который принято называть белым кубом (white cube). Белый куб — это максимально очищенное от любых сопутствующих деталей, пустое, обесцвеченное пространство. Оно исключает объект из любого (социального, исторического, повседневного, экономического и т.д.) контекста кроме эстетики как таковой. Объекты, обладающие статусом произведения искусства, начинают жить собственной жизнью. Пространство музея, теряя связь с обыденным миром, становится, по определению Х. Хейн, пространством воображаемым (fictional) [17]. Оно вне времени и за

пределами повседневной жизни. Музеи приглашают посетителей отказаться от избытка истории и вступить в зону трансцендентного, где существуют только универсальные законы прекрасного, проводниками к которым являются объекты искусства. Зритель оставляет все, что относится к области повседневного и, в идеале, приобретает свойства того, что Б. О'Доэрти называет *disembodied eye*, то есть становится чистой функцией созерцания [18].

Одним из важных следствий процесса деконтекстуализации музейного пространства является то, что теперь практически любой объект, изъятый из повседневности и помещенный в стены такого музея, приобретает ауру произведения искусства. Хейн противопоставляет воображаемый статус такого рода объектов той реальности, которая существует за пределами музея, и утверждает, что музейное пространство и находящиеся там объекты существуют по собственным уникальным законам. Оно устроено таким образом, чтобы устранить любые препятствия, которые могут помешать зрителю выключиться из повседневности и достигнуть особого опыта восприятия. Стоит заметить, что символические характеристики музейного пространства и способов обращения с ним схожи с характеристиками области ритуального взаимодействия в том виде, в каком об этом писал Дюркгейм [14]. Рассмотрение объекта искусства как материального символа, отсылающего к некоторым трансцендентным смыслам, предполагает наличие границ и особого рода действий, которые находятся по ту сторону пространства повседневного (профанного) и представляют возможность взаимодействия с сакральным. Следовательно, для описания пространства ключевыми становятся вопросы о том, каким образом устанавливаются символические границы и какие практики взаимодействия в этом символически размеченном пространстве продуцируются. Стерильное помещение с белыми стенами, запрет на прикосновение к экспонатам и дистанция, необходимая для созерцания произведения, низкая скорость и регламентированный маршрут передвижения, запрет или ограничение других видов активности (разговоры, прием пищи и т.д.) — все это условия доступа к объектам искусства, обуславливающие их восприятие согласно принципам, сформулированным Зиммелем.

Окно: эстетический опыт. Чтобы проиллюстрировать, каким образом в музейном пространстве работает идея рамы как эксплицитной границы объекта, задающей условия его эстетического восприятия, обратимся к примеру Государственной Третьяковской галереи на Крымском валу. Случай, который описан ниже, является подходящей иллюстрацией, по крайней мере, по двум причинам. Во-первых, он демонстрирует проблемный характер соотношения природы и искусства. Во-вторых, он связан с объектами, носящими пограничный и менее очевидный характер, в отличие, например, от основной массы экспонатов, в отношении которых описанный Зиммелем принцип рамы картины практически не вызывает вопросов.

Прежде чем перейти к разбору кейса, стоит обратиться к анализу идеи рамы картины, которую предпринял К.П. Лиссман в «Философии современного искусства». Если следовать Зиммелю, с одной стороны, искусство является искусством для искусства, с другой же — оно таким способом никогда не сможет разорвать своей связи с жизнью, поскольку именно она является в конечном итоге тем, что наделяет искусство смыслом. В связи с этим Лиссман предлагает подробнее рассмотреть, как происходит различие искусства и природы, на примере случаев, когда сама природа становится объектом эстетического восприятия. «Зиммель пишет: „Рама подходит только для изображений с завершенным единством, которых

в природе не бывает“. Вне всякого сомнения, Зиммель использует любопытный способ выражения своей мысли: не годится втискивать природу, которая по сути своей бесконечна, в определенную раму. Природа, которая сама по себе бесконечна, не может быть предметом оправданного эстетического созерцания. Превратить ее в таковой, то есть поместить ее в раму, означает совершить насильственный акт, который Зиммель усматривает уже в самом простом способе эстетического опредмечивания природы — в фотографии. Отсюда легко перебросить мостик к тем формам эстетического выставления природы напоказ, которые имеют место сегодня — к природным паркам, обзорным площадкам, репродукциям видов природы. Эстетизация самой природы, а не ее перевод в произведение искусства, как это имеет место, например, в ландшафтной живописи, должна предстать, если согласиться с Зиммелем, как что-то навязанное природе, как нечто внешнее, что не сможет толком удовлетворить эстетическое чувство любителя природы. „Для части природы, которую мы инстинктивно воспринимаем лишь во взаимосвязи великого целого, рама противоречива и насильственна, тогда как для жизненного принципа произведения искусства она естественна и необходима“. Любая современная дискуссия о природно-прекрасном связана с этой проблематикой: рассматривая природу как эстетический объект, мы помещаем ее против ее же воли в раму, даже если эта рама не предстает в видимом обличье как ограда национального парка, а лишь в воображаемой перспективе структурирует наш взгляд, устремленный на горы, озера, леса и луга» [6]. Как видно из приведенной цитаты, такая ситуация всегда вызывает напряжение между элементами (прежде всего природой и тем, что ее ограничивает). Анализ этого напряжения помогает пролить свет на то, как работает лежащий в основании данного процесса механизм, т.е. как функционирует сама граница и к каким последствиям в восприятии объекта это приводит.

Итак, объект нашего внимания — один из залов филиала Государственной Третьяковской галереи, где экспонируется советское и российское искусство XX в. Помещение музея приближено к традиционному формату белого куба. Иными словами, оно представляет собой деконтекстуализированное пространство, которое стремится стать закрытым контейнером смыслов, ограниченным собственной внутренней логикой конфигурации объектов, выключенных из более широкого пространственно-символического порядка. Однотонные стены, отсутствие каких-либо посторонних вещей, символов или звуков. Картины висят в рамах на стенах, скульптуры выставлены на постаментах, предметы декоративно-прикладного искусства находятся под стеклом. Перед некоторыми, по-видимому, особенно ценными экспонатами, как, например, «Черным квадратом» К. Малевича, установлены металлические стойки, призванные сохранить обязательную дистанцию между картиной и зрителем. Посетители перемещаются по залам в большинстве случаев неторопливо, громко не разговаривают. В зале они останавливаются перед картиной на расстоянии около полуметра — иногда меньше, если решают рассмотреть какую-то деталь поближе или прочесть аннотацию. Чаще всего, если рядом никого нет, они останавливаются ровно напротив центра картины. Таким образом, в музее воспроизводятся модернистские принципы взаимодействия зрителей с объектами искусства. Предполагается, что существуют четко отграниченные от повседневного контекста произведения искусства, обладающие эстетической ценностью и автономией. Единственным предусмотренным способом взаимодействия с этими произведениями является созерцание, базовые условия которого:

границы (рамы картин, постаменты скульптур) и дистанция (ограждения, санкции, предотвращающие физический контакт с объектами).

Экспозиция музея организована по историческому принципу. Залы с соответствующим каждому из них набором экспонатов (в основном это живопись и в меньшем количестве скульптура) выстроены по хронологии — от произведений начала XX в. до произведений начала XXI в. Хронологический принцип дополнен принципом стилистическим, так что второй уровень организации экспозиции структурирует объекты согласно направлениям, школам и стилям. Сочетаются эти два принципа в том числе за счет того, что текстовый комментарий, который дает посетителю музея представление о формальных художественных особенностях той или иной группы объектов, также включает отсылку к историко-политическим обстоятельствам их возникновения.

В зале, привлечшем наше внимание, выставлены картины, относящиеся к жанру социалистического реализма, на которых изображены члены партийной верхушки сталинского периода и сам вождь. Важно отметить, что формат всех представленных картин довольно большой, их можно назвать монументальными полотнами, включающими множество деталей и фигур. Кроме того, в зале находится еще один немаловажный объект, который представляет для нас наибольший интерес. Это окно, расположенное в углу на правой стене зала. Из окна открывается вид на реку, набережную, статую Петра Первого (автор З. Церетели), Храм Христа Спасителя, мост, купола кремлевских соборов. Размер окна довольно большой, сопоставимый с размерами висящих рядом полотен. Окно — одна из самых больших и ярких деталей пространства зала — привлекает внимание посетителей не менее, чем сами картины. Обходя зал и останавливаясь напротив отдельных картин, посетители точно так же останавливаются и напротив окна. Они уделяют отдельное время своего пребывания в музее созерцанию вида, который могли бы наблюдать, и не приходя в музей. Окно представляет собой пример того, каким образом природа (в нашем случае — городской пейзаж), будучи заключенной в раму, становится объектом эстетического восприятия. Этот пейзаж больше не распознается зрителем как один из многих отрезков бесконечного повседневного городского пространства. Его как будто вырезали и поместили на ту же белую стену в окружение картин одного с ним масштаба, которые так же, как и он, четко отграничены от всего обыденного рамой. Природа в данном случае не подверглась переводу в произведение искусства посредством репрезентации. Она сама была втиснута в раму и стала произведением искусства, которое, согласно Зиммелю, замыкает в себе символические смыслы, отграничивается от обыденного порядка и как некая автономная сущность предстает взгляду наблюдателя. То, что оставалось снаружи, было большим, протяженным и неопределенным, всегда находилось «вокруг», теперь оказывается еще одним объектом, представленным для созерцания посетителям музея.

О том, что окно, а точнее вид, доступ к которому оно открывает, был наделен эстетическим статусом, свидетельствует следующее обстоятельство. Находясь в Государственной Третьяковской галерее на Крымском валу, я два раза пробовала сфотографировать детали музейного интерьера¹. Формально снимать в залах музея запрещено, однако это правило работает не повсеместно и относится не ко всему музею целиком, а непосредственно к выставленным в нем произведениям. Кроме того, в залах

¹ При описании отдельных ситуаций, имевших место в ходе наблюдения, где исследователь играл роль одного из участников ситуации, мы будем вынуждены отступать от норм академического текста и использовать личное местоимение «я».

современного искусства (рубежа XX–XXI вв.) я несколько раз наблюдала, как посетители фотографируются с экспонатами, и это не вызывает никаких санкций со стороны музейных смотрителей, отвечающих за соответствие поведения посетителей нормам пребывания в музее. Вместе с тем, когда я предпринимала попытки сфотографировать интерьер музея, они вызвали непонимание и сопротивление у смотрительниц залов. Одна из них в ответ на просьбу сфотографировать нишу с телефоном и телефонной книгой посоветовала снимать не эти предметы, которые, по ее словам, не представляют никакого интереса, а вид, открывающийся из того самого окна, которое мы описывали выше. Таким образом, она фактически легитимировала его эстетический статус.

Интерес в музее представляет определенная категория объектов, однако по ряду причин такой способ взаимодействия, как фотографирование, для большинства из них запрещен. Вместе с тем все эти объекты обладают определенной ценностью. Значимость имеет общий, конвенциональный характер, поэтому нарушение конвенции (идея сфотографировать нишу) вызывает у смотрительниц недоумение и сопротивление. Значимость предполагает также выделение этих объектов из ряда других физических объектов, четкое отграничение от всего остального, что составляет окружающее их пространство. Именно вид из этого окна был выделен смотрительницей в качестве значимого и достойного для созерцания посредством фотоаппарата².

Если следовать Зиммелю, то сама по себе камера еще не является достаточным инструментом для обрамления природы, поскольку с помощью нее нельзя создать изображение с завершенным единством. Однако для фиксации того, что представляет собой такого рода единство (картин или вида из окна), она, по-видимому, подходит. Вместе с тем тот факт, что окно можно фотографировать, в то время как остальные картины — нельзя, говорит о его промежуточном статусе. С одной стороны, вид из окна ограничен и обладает определенной эстетической ценностью, с другой — он все еще представляет собой пространство, более широкое, включенное в контекст повседневности и не принадлежащее музею в полной мере. Это позволяет ему сочетать в себе два типа практик обращения и два способа восприятия, которые для большинства остальных объектов, экспонированных в музее, оказываются не сочетаемыми.

Проблематизация идеи границы

Удерживает ли рама картину? В статье «Онемение картины» Гадамер предлагает альтернативную точку зрения на роль рамы в формировании объекта эстетического восприятия. Его основной тезис сводится к тому, что «современная картина, держится не рамой; напротив, там, где рама есть, картина сама держит ее изнутри». В отличие от Зиммеля Гадамер при ответе на вопрос, в чем заключается специфика современного искусства, исходит из динамической перспективы [1]. Он выделяет свойства искусства разных исторических периодов, нерелевантные современности и, перебрав их, обнаруживает то, что его интересует.

² В здании музея еще довольно много окон, но они находятся за пределами экспозиции, слишком объемные и занимают большую часть стен, так что смотреть на них как на отграниченный от остального пространства объект, имеющий четкие рамки, практически невозможно.

Сюжет. Картины прошлого были посвящены изображению исторических событий, мифов, жизни королевских особ. Эти сюжеты составляли содержание полотен, на которое могли прямо указать и сам художник, и зритель. Современная Гадамеру живопись «онемела», т.е. сделала свою бессюжетность особым художественным приемом. Она стала выражать то, что имеет принципиально не дискурсивный характер. «Когда вспоминаешь о богатом и пышном красноречии времен классической живописи, громко и многословно заявляющем о себе со стен наших музеев, а затем видишь образцы современной живописи, то и в самом деле нельзя отделаться от впечатления, что современная живопись онемела, и возникает вопрос, как могла возникнуть немота современной картины, ошеломляющая нас своеобразным красноречием молчания» [1, с. 179].

Мимесис. Гадамер на примере натюрморта демонстрирует, что само по себе изображение вещей перестает быть центральной идеей живописи. Картина — это не просто срисовывание действительности, на картине изображение вещей организовано особым образом. Композиция, следовательно, начинает преобладать над мимесисом. «О современной живописи с определенностью можно сказать одно: отношение природы и искусства в ней стало проблематичным» [1, с. 178].

Ценность изображаемого предмета. Изображение предметов на картине начинается дробиться и расщепляться. «Остаются лишь отношения форм и красок вне их предметной соотнесенности, своего рода музыка для глаз, звуки которой издает немеющий язык современной живописи» [1, с. 183].

Единство выражения. Авторская интенция (единство душевного порыва и выразительная сила) больше не имеет определяющего значения. Окончание творческого процесса оказывается довольно произвольным моментом, после которого произведение искусства «ускользает, обретает свободу, существует независимо и по своим законам, даже против воли самого автора» [1, с.186].

Единство точки зрения. Это свойство, возникшее с появлением линейной перспективы. Картина является своеобразным окном в некоторое пространство. Рама при этом должна скреплять изображение и обозначать его границы, «как бы приглашая зрителя углубиться в обозначенное таким образом пространство».

На последнем аспекте стоит остановиться подробнее, потому что именно здесь мы можем обнаружить важное расхождение между Зиммелем и Гадамером. Зиммель пишет: «Свойства картины раскрываются в поддержке и выделении этого внутреннего единства картины. Начнем с такого, казалось бы, случайного момента, как стыки между ее сторонами. Взгляд скользит по ним внутрь, продлевая их до идеальной точки пересечения, подчеркивая, таким образом, отнесенность картины со всех ее сторон к центру. Это сводящее действие еще усиливается, если внешние края рамы несколько приподняты по отношению к внутренним, так что четыре ее стороны образуют сходящиеся плоскости» [4, с. 49]. Иными словами, Зиммель при описании своего восприятия картины воспроизводит именно те принципы линейной перспективы, о которых Гадамер говорит как о том, что уже не является определяющим для искусства. Согласно Зиммелю, неправильная рама может полностью разрушить процесс созерцания, создать противоречивую форму восприятия. Согласно Гадамеру, в современном искусстве сама рама уже де-факто разрушена, поскольку структура плоскости картины выходит за ее пределы, указывает на более широкие отношения. Произведение искусства — и именно в этом Гадамер видит искомую специфику — теперь

гораздо сильнее укоренено в контексте и в этом смысле больше не является полностью автономной сущностью. Оно должно не просто привлекать внимание и приглашать к созерцанию, оно должно указывать на жизненные обстоятельства, в которых существует и частью которых является. Вместе с тем и Гадамер, и Зиммель, безусловно, сходятся в идее внутреннего единства эстетического объекта, а также в его универсальных свойствах: «Замкнутое в себе, выросшее вокруг единого центра изображение несет в себе закономерность и неизбежность» [1, с. 187]. Следовательно, если мы принимаем идею Гадамера об утрате современным искусством единства точки зрения, структурирующего процесс восприятия объекта, то можем задать вопрос о том, что в этих условиях происходит с рамой как границей данного объекта. Какую форму она приобретает? Какую роль играет в организации созерцания объекта?

Амбивалентность границы объекта эстетического восприятия. Центральное различие природы и духа у Зиммеля не столь однозначно, как представляется изначально. С этим связано и то, что выделение объекта эстетического восприятия из окружающей его действительности, т.е. проведение границ, также является довольно сложным процессом. Для этого нам необходимо подробнее рассмотреть вопрос о том, что может становиться содержанием интересующего нас типа объектов и в каком отношении их содержание находится с формой. Обратимся к двум сюжетам из эссе, посвященных руине и моде.

Эстетический объект на границе природы и духа. То, каким образом эстетика может возникать на границе различения природы и духа, Зиммель анализирует в своем эссе, посвященном руине. Обычно искусство, и особенно архитектура, использует природный материал, облекая его в определенную форму, в результате чего человеческий дух как будто одерживает торжество над природой, структурируя ее и подчиняя ее силы собственному плану. Однако «руина означает, что в исчезнувшее и разрушенное произведение искусства вросли другие силы и формы, силы и формы природы, и из того, что еще осталось в ней от искусства, и из того, что уже есть в ней от природы, возникла новая целостность, характерное единство» [5, с. 228]. Эта целостность, несмотря на то что ее уже нельзя однозначно поместить на сторону искусства и человеческого духа, обладает эстетической ценностью. Это становится возможным опять же потому, что эстетическая ценность и сама возможность эстетического восприятия руины имеют метафизические основания: «Если на этом пути [превращения природой произведения искусства в материал для своего формирования] создается эстетическая значимость, то она так же ответвляется в метафизическую, как патина меняет облик металла и дерева, слоновой кости или мрамора» [5, с. 230].

Антагонистические силы, воплощенные в руине: природа и дух, форма и материя, противоречия в нравственном душевном процессе, — не достигают равновесия, но обретают «уверенный в своей форме, спокойно пребывающий образ». «В эстетической ценности руины соединяются неуравновешенность, вечное становление борющейся с самой собой души с умиротворением формы, с точным установлением границ произведения искусства». Руина — это объект, который позволяет нам созерцать (духовно властвовать) прошлое-как-такое (в противоположность его отдельным следам), концентрированное в определенной точке настоящего. «Здесь действует духовная целостность, которая, как и ее объект, охватывает прошлое и настоящее слитыми в единую форму, охватывает всю сферу телесного и духовного видения в эстетическом наслаждении, коренящемся в единстве более глубоком, чем единство эстетического».

Таким образом, оказывается, что эстетическая ценность может возникать как будто поверх не только формально-содержательного или природно-духовного различия, но и тогда, когда целостность эстетического объекта, его замкнутость в качестве «бытия-для-себя» подвергается трансформации. Это важный аргумент в ответ на критику эстетики Зиммеля за то, что она не может быть соотнесена с современными формами существования искусства, выходящими за пределы рам картин и стен галерей.

Эстетический оттенок и структура содержания. Эстетическое всегда предполагает отчуждение от реальности, т.е. от содержательной стороны действительности. Наличие такого отчуждения позволяет придавать совершенно неэстетическим областям эстетический оттенок. Эстетическая значимость (акцент) не закреплена за каким-то определенным набором областей, но может быть привнесена в них. «Поэтому господство моды особенно невыносимо в тех областях, где значимость должны иметь лишь объективные решения; правда, религия, научные интересы, даже социализм и индивидуализм были вопросами моды, но мотивы, по которым эти содержания жизни следовало принимать, находятся в абсолютной противоположности к полной необъективности в развитии моды, а также к той эстетической привлекательности, которую придает моде дистанция от содержательных значений вещей...» [3, с. 270].

Второе условие, дающее возможность транслировать эстетические формы на области, содержательно отличные от сферы искусства, — это то, что эстетика обладает собственной логикой, тем, что Зиммель в эссе о феномене моды называет эстетической целесообразностью. Причем немаловажно, что он ставит эстетическую целесообразность в один ряд с функциональной целесообразностью, а также социальными и формально-психологическими потребностями.

Однако отношение предметов внешнего созерцания к возможности быть сформированными в произведение искусства неодинаково, т.е., согласно Зиммелю, не каждый объект может стать объектом художественного произведения. Несмотря на то что Зиммель признает суверенитет искусства над действительностью и предполагает, что эстетическая значимость может быть транслирована в области, отличные от искусства. Формы искусства во многом имеют контингентный характер: они складываются исторически, зависят от технических совершенств и несовершенств, связаны с действием множества случайностей и могут быть до известной степени односторонними, поэтому нельзя сказать, что искусство полностью беспристрастно возвышается над действительностью. Напротив, существуют разные возможности для преобразования в форму искусства в зависимости от внутренней структуры содержания. «Ни одна из форм, посредством которых человеческий дух подчиняет себе и обрабатывает в своих целях материал бытия, не является столь всеобщей и нейтральной, чтобы все содержания, будучи безразличными к собственной структуре, одинаково подчинялись ей» [3, с. 290].

Для нас в данном случае важен двойственный характер отношений между эстетической логикой и тем, что Зиммель относит к области жизненных сил, т.е. в том числе и сил социальных: с одной стороны, формально-эстетическое обладает собственной логикой, которая не закреплена на какой-то одной категории объектов, а может быть перенесена, так что объект, для которого доминирует, например, объективная функциональная логика, или социальные отношения, может иметь эстетический оттенок. Произведение искусства берет свое содержание из опыта действительности, но оформляет это содержание в соответствии с

собственными эстетическими принципами, которые гарантируют ему определенный суверенитет. В то же время акцент эстетической значимости не расставляется произвольно, для того чтобы это произошло, фактически необходимо установить соответствие между содержанием действительности и ее эстетической формой.

Выключенность эстетического объекта из реальности, обратная сторона единства, которое он с ней образует, приводит к тому, что эстетическое измерение всегда в той или иной степени находится в отношениях напряжения с практической логикой существования и использования этого объекта. Не только содержание, которое оно внутри себя оформляет, но и практика, которая воздействует на него снаружи, находится в конкуренции с автономной эстетической логикой. Исход этой конкуренции каждый раз оказывается разным и проявляется в том, каким образом проводятся границы и дистанция.

Объектами эстетического восприятия для Зиммеля являются не только произведения искусства. Мост, дверь, руина, одежда — все это может быть интерпретировано с точки зрения эстетических характеристик, хотя не один из этих предметов не обладает границей, подобной той, какой обладает картина. Более того, следуя логике Зиммеля, каждый отдельный предмет может менять свой статус. Комбинация условий, которые приводят к приобретению объектом эстетического статуса, может быть более или менее удачной. Значит ли это, что сама по себе граница для такой комбинации условий является не обязательным элементом? Что эстетическое восприятие возможно даже в отсутствии границы? Зиммель не дает прямого ответа на эти вопросы. Его работы очерчивают проблемное поле, но не представляют достаточного теоретического ресурса, который можно непосредственно использовать для исследования такого рода феноменов. Вместе с тем сами вопросы, которые мы можем сформулировать на основе его теории, вполне актуальны не только для тех объектов, опыт восприятия которых он сам описывал, но и для объектов, относящихся к области современного искусства и даже повседневности.

Заключение

Выбор Зиммелем объектов для анализа обусловлен тем, что он смотрит на них, находясь внутри сферы символических отношений, которые формируют одновременно и содержательную, и формально-эстетическую стороны этих объектов. Широта и пространственность интерпретации, которую предлагает Зиммель, обусловлена не только его теоретической метапозицией, но и его включенностью в этот символический контекст, поэтому в названии его работ, посвященных раме картины и ручки двери, присутствует словосочетание «эстетический опыт». Зиммель *рефлексирует* принципы функционирования эстетических объектов и принципы их восприятия, обращаясь к собственному опыту их созерцания и взаимодействия с ними, который он приобретает наравне с остальными людьми, существующими в культуре его времени. Позиция, занимая которую социальный ученый должен быть одновременно погружен в символические отношения и созерцать их — это позиция того, кто смотрит на объект искусства (в замкнутом единстве которого воплощены сами символические отношения). Возможно, именно она отчасти является источником эстетической интерпретации общества, которое мы встречаем у Зиммеля. Нельзя сказать, что ручка вазы — это всего лишь метафора для объяснения социальных отношений человека, который является одновременно частью собственной семьи и частью государства, как нельзя

сказать, что символический и практический смысл ручки вазы обусловлен социальной структурой. Сам акт наблюдения (созерцания) обнаруживает симметричное соответствие между эстетической формой и социальным содержанием действительности.

Современный исследователь искусства Э. де ла Фуэнта, развивая концепцию Дж. Александера, заявляет, что эстетический опыт — это не только то, что мы получаем, приходя в картинную галерею или становясь зрителями перформанса. «Эстетический опыт всегда присутствует, даже когда мы не фокусируем на нем свое внимание» [10]. Он может быть воплощен в самых различных областях социального, включая обыденные повседневные практики. Возникает вопрос: где эстетический опыт начинается и где он заканчивается? Если социология искусства не хочет отдавать эту проблематику экономистам, культурным географам и т.д., она должна убедительно демонстрировать свою способность выходить за пределы изучения вещей, которые социально признаны в качестве произведений искусства, и найти для своего анализа различные эстетические объекты и соответствующие им виды эстетического опыта. В этом состоит базовая идея той перспективы развития, которую предлагает «новая социология искусства» [15]. В ней мы можем де-факто обнаружить возвращение концепции социологии Зиммеля, предполагающую, согласно Фрисби, интерес исследователя к выявлению эстетического измерения любых социальных интеракций, которое состоит из множества разделенных или переплетающихся рамок взаимодействия, но не всегда может быть нами непосредственно воспринято в ходе повседневной жизни [16]. Таким образом, аргумент Зиммеля относительно категории эстетического в том виде, в котором мы постарались его представить, соответствует этой идее и дает ресурсы для поиска эстетического измерения социального опыта (в том числе повседневного), возникающего в процессе взаимодействия с объектами, которые заключают в себе некоторое значимое напряжение символических отношений.

Литература

- 1 Гадамер Г.-Г. Онемение картины // Актуальность прекрасного. М. : Искусство, 1991. С. 178–188.
- 2 Гирц К. Искусство как культурная система // Социологическое обозрение. 2010. Т. 9. № 2. С. 92–98.
- 3 Зиммель Г. Мода // Избранное. Т. 2. Созерцание жизни. М. : Юрист, 1996.
- 4 Зиммель Г. Рама картины : эстет. опыт // Социология вещей / под. ред. В. С. Вахштайна. М. : Территория будущего, 2006.
- 5 Зиммель Г. Руина // Избранное. Т. 2. Созерцание жизни. М. : Юрист, 1996.
- 6 Лиссман К. П. Философия современного искусства. Введение. СПб. : Гиперион, 2011. С. 94–95.
- 7 Фархатдинов Н. Г. Автономия живописи : от поля художеств. пр-ва к раме картины // Социологическое обозрение. 2010. Т. 9. № 2. С. 55–74.
- 8 Фархатдинов Н. Г. Социология искусства без искусства : индустр. метафора в социол. исследованиях искусства // Социологическое обозрение. 2008. Т. 7. № 3. С. 55–69.

- 9 Филиппов А. Ф. Обоснование теоретической социологии: введ. в концепцию Георга Зиммеля // Зиммель Г. Избранное. Т. 2. Созерцание жизни. М. : Юрист, 1996.
- 10 Alexander J. C. Iconic consciousness : the material felling of meaning // Thesis Eleven. 2010. Vol. 103. № 1. P. 10–25.
- 11 Becker H. S. Art worlds. Berkley : University of California Press, 1984.
- 12 Bennett T. Civic seeing : museum and the organization of vision // A companion to museum studies / ed. by S. Macdonald. Oxford, England : Blackwell, 2006. P. 263–281.
- 13 Bourdieu P. The field of culture production : essay on art and literature. New York : University of Columbia Press, 1993.
- 14 Durkheim E. The elementary forms of religious life / trans. by K. E. Fields. New York : Free Press, 1995.
- 15 Fluente E. The artwork made me do it : introduction to the new sociology of art // Thesis Eleven. 2010. Vol. 103. № 1. P. 3–9.
- 16 Frisby D. The aesthetics of modern life : Simmel's interpretation // Theory, Culture & Society. 1991. Vol. 8. P. 73–93 ; Fluente E. The artwork made me do it : introduction to the new sociology of art // Thesis Eleven. 2010. Vol. 103. № 1. P. 3–9 ; Davis M. S. Georg Simmel and the aesthetics of social reality // Social Forces. 1973. Vol. 51. № 1. P. 320–329.
- 17 Hein H. S. Museum in transition : philosophical perspective. Washington : Smithsonian Institution Press, 2000.
- 18 O'Doherty B. Inside the white cube : the ideology of the gallery space. Berkeley : University of California Press, 1986.
- 19 Simmel G. Bridge and door // Simmel on culture: selected writings / ed. by D. Frisby, M. Featherstone. London : Sage, 1997. P. 170–174.
- 20 Simmel G. The philosophy of money / ed. by D. Frisby. London ; New York : Routledge, 1990. P. 70–73.
- 21 Wolff J. The social production of art. London : Macmillan, 1993.