

Искусствоведение  
History of Arts

УДК 7.0  
ББК 85



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2017 г. В. В. Бычков  
г. Москва, Россия

© 2017 г. Н. Б. Маньковская  
г. Москва, Россия

**ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ КАК МЕТАФИЗИЧЕСКОЕ ОСНОВАНИЕ  
ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА И КРИТЕРИЙ ОПРЕДЕЛЕНИЯ  
ПОДЛИННОСТИ ИСКУССТВА**

*Аннотация:* Текст представляет собой научный диалог авторов, посвященный анализу художественности как одного из метафизических оснований эстетического опыта и его необходимой предпосылки. Эта категория рассматривается как в историко-эстетическом ракурсе, так и в ее современной интерпретации. Показано, что художественность составляет основу произведения искусства, понимаемого как эстетический феномен. Дано определение художественности как эстетического качества произведения искусства, суть которого заключается в принципе художественного выражения — такой формально-содержательной его организации, которая инициирует у реципиента полноценный процесс эстетического восприятия, т. е. событие эстетического опыта. Художественность подразумевает адекватное выражение всей системой языка данного вида искусства некой духовной инаковости, которая и составляет содержательную (метафизическую) основу конкретного художественного произведения, и никакими иными средствами, кроме как изобразительно-выразительным языком данного произведения, не может быть материализована, или объективирована. Адекватное выражение (которое равно созиданию) в произведении вербально невыражаемого духовного кванта бытия и может быть названо художественностью данного произведения. При этом искусство понимается как квинтэссенция, концентрация эстетического опыта человечества того или иного этапа культуры (закрепленная в формально-содержательном пространстве конкретного произведения). Под эстетическим имеется в виду по возможности оптимальный опыт всеобъемлющей гармонизации и анагогической ориентации человека при восприятии им произведения искусства (или иного эстетического объекта), свидетельством осуществления которого является духовная радость, высокое удовольствие и в предельном

случае эстетическое наслаждение, испытываемое реципиентом в момент восприятия. Эстетическое наслаждение и свидетельствует о том, что воспринимаемое произведение художественно, т.е. что процесс выражения/созидания нового кванта бытия состоялся. Доказано, что художественность и сегодня является главным критерием определения подлинности искусства, его эстетического качества. Арт-продукция, лишенная художественности, к искусству как эстетическому явлению, обладающему метафизической основой, отношения не имеет.

**Ключевые слова:** художественность, эстетический опыт, художественное выражение, прекрасное, эстетика, эстетическое, теория искусства, искусство, арт-практики.

**Информация об авторах:**

Виктор Васильевич Бычков — доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, Институт философии Российской академии наук, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1, 119019 г. Москва, Россия. E-mail: iph@iph.ras.ru

Надежда Борисовна Маньковская — доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, Институт философии Российской академии наук, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1, 119019 г. Москва, Россия. E-mail: iph@iph.ras.ru.

**Дата поступления статьи:** 07.12.2016

**Дата публикации:** 15.03.2017

**Надежда Маньковская:** Виктор Васильевич, прошлые наши разговоры были посвящены метафизическим и феноменолого-рецептивным аспектам эстетического опыта, вкусу как необходимой предпосылке последнего [5, 6, 7, 8]. Как мы знаем, вкус является также источником и критерием выявления художественности — второй существенной предпосылки эстетического опыта, его метафизического основания.

**Виктор Бычков:** Да, действительно. Если вкус является предпосылкой, заложенной в эстетическом субъекте, то необходимой предпосылкой, имеющей бытие в эстетическом объекте, когда мы говорим о произведении искусства, конечно, является художественность. И ей, увы, современная эстетика и теория искусства сегодня тоже уделяют мало внимания. Между тем она составляет основу произведения искусства, понимаемого как эстетический феномен. По моему глубокому убеждению, если нет художественности, то нет и искусства [1, 2].

**Н. М.:** Утверждение, с которым я не могу не согласиться, но раз уж мы начали подробно разбираться в основных предпосылках, или необходимых условиях существования эстетического опыта в пространстве искусства, то я хотела бы, чтобы Вы и на этой теме остановились подробнее. Тем более что, насколько я понимаю, этой категорией, в отличие от категории вкуса, эстетики прошлых веков напрямую не занимались.

**В. Б.:** Не то чтобы не занимались, просто то, что мы сегодня именуем художественностью (или артистизмом [15]), эстетики прошлого называли чаще всего красотой, прекрасным, изящным (традиционный термин клас-

сической эстетики («изящные искусства») сегодня я бы перевел как «художественные искусства»). Дело в том, что под *художественностью* я понимаю *эстетическое* качество произведения искусства, суть которого заключается в такой формально-содержательной его организации, которая инициирует у реципиента полноценный процесс эстетического восприятия, или, по-иному, событие эстетического опыта. При этом *искусство* понимается как квинтэссенция, концентрация эстетического опыта человечества того или иного этапа культуры (закрепленная в формально-содержательном пространстве конкретного произведения). Именно *сущностные*, т. е. *метафизические* основы искусства, отличают его ото всего остального духовно-материального пространства человеческого бытия. *Искусство* — это *событие* концентрированного исторически данного выражения эстетического опыта в адекватной (т. е. художественно значимой) чувственно воспринимаемой форме некоего произведения. Оно (событие) полностью реализуется только в духовном мире *эстетически* подготовленного субъекта, имеющего *установку* на эстетическое восприятие и в адекватной *ситуации* восприятия им данного произведения. К *художественно значимым* эстетика относит произведения, созданные по принципу *образно-символического отображения или выражения* любой реальности (метафизической, духовной, природной, материальной, рукотворной, социальной, психической и т.п.) и позволяющие реципиенту проникнуть в *смысловые глубины* выражаемой реальности, отображаемого предмета или самого произведения, недоступные для познания и постижения никакими другими средствами и простирающиеся нередко далеко за пределы самого отображаемого явления и выражающих его образов. В процессе этого события реципиент приобщается к *новой ценности*, *приобретает новое знание*, *возводится* на иные, необыденные уровни бытия, в идеале *достигает гармонии* с Универсумом и состояния полноты бытия.

Под *эстетическим* же в общем случае имеется в виду по возможности оптимальный опыт всеобъемлющей гармонизации и анагогической ориентации человека при восприятии им произведения искусства (или иного эстетического объекта), свидетельством осуществления которого является духовная радость, высокое удовольствие и в предельном случае эстетическое наслаждение, испытываемое реципиентом в момент восприятия.

**Н. М.:** Хорошо, что Вы регулярно даете дефиниции основных эстетических понятий. Это концентрирует мысль и исключает недопонимание при разговоре о вещах, которые вроде бы многие знают, но часто трактуют в совершенно разных смыслах. Однако и краткие формулировки нередко требуют более подробного разъяснения. Казалось бы, из комплекса этих трех важнейших эстетических формул все понятно о художественности. И все-таки, не тяготеют ли они к пониманию художественности как чисто технического совершенства владения художником своими профессиональными навыками? Кто-то может подумать, что именно в этом и состоит смысл художественности.

**В. Б.:** Отнюдь нет. Конечно, совершенное владение художником своим мастерством — это необходимое условие для возникновения художественности, ведь высокое эстетическое качество предполагает мастер-

ство. Этимологически «искусство» восходит в русском языке к слову «искус», которым вообще-то переводилось латинское слово «experimentum», означающее опыт, мастерство, практику. Поэтому искусство с древности, и не только на Руси, понималось как мастерство, качественная работа. При этом мастерство — условие необходимое, но отнюдь не достаточное. Так, всем известный маэстро, огромный дом-музей которого находится прямо у ворот Кремля — Александр Шилов — вроде бы очень хорошо владеет мастерством изображения, но художественности-то в его портретах очень мало. В них есть иллюзионизм, красивость, но нет истинной красоты, нет художественности. Это не подлинные произведения искусства, а кожухи, симулякры искусства, обманки. Под ними пустота, а не глубокая образная содержательность. И в моем определении художественности, если его внимательно прочитать, содержится именно указание на это.

Я говорю об особой «*формально-содержательной*» организации произведения». У Шилова же в основном только формальная, чисто техническая сторона. А под формально-содержательной организацией, или под эстетическим качеством произведения искусства я имею в виду принцип *художественного выражения*.

Художественность подразумевает адекватное выражение всей системой языка данного вида искусства некой духовной инаковости (используя термин А. Ф. Лосева), которая и составляет содержательную (метафизическую) основу конкретного художественного произведения, и никакими иными средствами, кроме как изобразительно-выразительным языком данного произведения, не может быть материализована, или объективирована. Потому что она создается только и исключительно в этом и этим произведением. Нигде более она не существует. Адекватное выражение (которое *равно созиданию*) в произведении вербально невыражаемого духовного кванта бытия и может быть названо художественностью данного произведения. Эстетическое наслаждение, сопровождающее процесс нашего восприятия данного произведения, и свидетельствует о том, что оно художественно, т. е. что процесс выражения/созидания нового кванта бытия состоялся. Это точнее?

**Н. М.:** Да, теперь все в Вашем определении встает на свои места. Однако почему именно сегодня эта тема приобретает особый интерес? Ведь хотя и под другими названиями, но об эстетическом качестве искусства знали давно. Собственно, и наука эстетика во многом возникла для изучения этого феномена, не так ли?

**В. Б.:** Для эстетики это все очевидные истины. Мысль о том, что эстетическое качество искусства, или художественность произведения, является сущностным принципом искусства, до середины прошлого столетия была практически аксиомой для подавляющего большинства эстетиков и искусствоведов в мировой науке. Никто из профессионалов не сомневался в том, что именно эстетические качества искусства, которые часто сводились только к прекрасному и возвышенному, относятся к его сущности, и если произведение искусства не содержит их, независимо от того, что оно изображает или выражает, оно и не считалось подлинным произведением искусства. Именно на основе соответствия этому признаку, который

называется *художественностью*, и выстроена практически вся история искусства от древнейших времен до середины XX в., по крайней мере. Именно он лежал в основе формирования коллекций всех крупнейших художественных музеев мира и многих частных коллекционеров, и с опорой на него развивались основные науки об искусстве — искусствознание, теория искусства и во многом эстетика, понимавшаяся нередко как философия искусства. Вспомним хотя бы Шеллинга или Гегеля.

Между тем практически с первой трети XX столетия (с авангарда в искусстве) ситуация стала резко меняться, а во второй половине века, условно говоря, начиная с поп-арта и концептуализма в визуальных искусствах, художественность, т. е. эстетическое качество искусства, вообще перестала фигурировать в определениях и в понимании искусства в профессиональном сообществе так называемых «продвинутых» представителей арт-номенклатуры и самих производителей арт-продукции, занимающих сегодня господствующее положение в арт-мире.

**Н. М.:** Действительно, на грани XIX и XX вв. художественность еще фигурировала как сущностный признак искусства, хотя уже и нуждалась в аргументированном доказательстве своей первостепенной значимости. Еще более 120 лет назад, в семитомнике «Амфитеатр мертвых наук», французский символист Жозефен Пеладан отнес к последним этику, эстетику и эротику как утраченные тривиализованной, бескрылой буржуазностью, эти возвышенные, свободные от утилитаризма сферы человеческой жизни, обеспечивающие ее полноту, дающие наслаждение [17]. Выступая убежденным защитником высокой культуры, художественности в искусстве, Пеладан самоидентифицировался как слугитель эстетического идеала: «Самое важное — обнаружить и раскрыть в реальности идеал, в форме — духовность» [16, с. 51]: ведь «красота существует в человеческом сознании, воплощающем ее в произведении искусства» [16, с. 178].

Принципиальное значение для Пеладана как страстного приверженца художественности в искусстве имела его полемика с Л. Н. Толстым по поводу знаменитой статьи «Что такое искусство?» [14], в которой французский эстетик видел путь эстетического упадка. Резкость критики «эстетики отрицания эстетического» [3] Толстого в поздний период его творчества строилась Пеладаном на принципиальном несогласии с толстовским негативизмом в отношении прекрасного, художественности, эстетического качества искусства в целом, подменой художественности религиозностью, тенденциями растворения искусства в жизни. Французский эстетик был в корне не согласен с разведением Толстым красоты, добра и истины вплоть до их противопоставления, ригористическим неприятием эстетического наслаждения как пагубного в нравственном отношении. Отвергал он и толстовскую идею о коммуникативности искусства как его основной функции. Искусство, по убеждению Пеладана, непосредственно приближает душу к высшему миру, возводит к свету абсолюта, способствует усовершенствованию человека. И путь такого усовершенствования — *художественность* как сущность искусства [18], а не коммуникативная, воспитательная или какая-либо иная, побочная для него функция. Отказ же от художественности и есть «путь эстетического упадка» [18, с. 89] — с этим заключением

Пеладана, как и с его призывом проповедовать любовь к высокому искусству как «моральному органу человеческой жизни» [18, с. 96], можно солидаризироваться и сегодня.

В ракурсе отстаивания художественности искусства шла и полемика французских символистов, решительно не приемлющих техницистскую теорию и практику индустриального общества, с приверженцами рационалистической философии позитивизма и натурализма в искусстве. У символистов была принципиально иная, отличная от установок натурализма цель — духовная революция, постижение духовных структур Универсума посредством чистой поэзии, проникновение в сущность последней, преобразование реальности на поэтических началах. Сфера их интересов — метафизика искусства. Символ для них — метафорическое выражение Универсума, указывающее на духовную реальность; это и принцип сотворения мира, и способ поэтического творчества, свидетельствующий о божественной функции поэта-символиста — провидца, приобщенного к высшей реальности [10].

Что же касается авангардного и модернистского искусства первой половины прошлого столетия, то, на мой взгляд, вряд ли справедливо было бы отказать многим его явлениям в эстетическом качестве произведений, или в художественности. Вспомним хотя бы имена Кандинского, Малевича, Шагала, Пикассо, Дали в живописи. И ряд этот может быть существенно продлен. Такие же ряды можно привести в литературе, театре, музыке.

**В. Б.:** Я говорю в данном случае скорее о тенденции, притом больше в теоретической сфере, чем в художественной практике. Мастера искусства, воспитанные в традициях высокого классического искусства, каковыми были многие из названных Вами авангардистов, естественно, обладали достаточно высоким художественным вкусом и организовывали свои произведения на принципах художественности, независимо от сознательного манифестарного выступления против классических традиций — в том числе и против эстетического качества. Ведь художественность — это следствие высокого эстетического вкуса художника. Эти два фундаментальных принципа эстетического опыта неразрывно связаны. Мастер, не обладающий высоким вкусом, не может создать высокохудожественное произведение. Художественность является своего рода «отпечатком», материализацией высокого вкуса мастера в его произведении при условии, конечно, что он свободно владеет техническими навыками в своем виде искусства.

**Н. М.:** Это хотелось бы выделить особо: художественность как следствие высокого художественного вкуса. Даже в искусстве второй половины XX в., которое значительно дальше ушло от основных классических традиций искусства и эстетики, мы не часто, но видим проявления хорошего вкуса, которые, пожалуй, можно тоже дефинировать как художественность.

**В. Б.:** Несомненно. Однако в целом основное направление искусства второй половины прошлого века и далее, как и его создатели, как правило, вполне осознанно уходят от эстетических критериев творчества. При этом и общая философия искусства, и современная эстетика перестали видеть в искусстве концентрацию, квинтэссенцию эстетического опыта. О нем сегодня вообще забыли и художники, и арт-критики, и эстетики. Я вижу

в этом не просто временное заблуждение современного «продвинутого» арт-сообщества, чему, в общем-то, есть свои объяснения, но явный признак духовно-эстетического упадка, в принципе характерного для современной *пост*-культурной ситуации.

Хорошо понимая, что как-либо повлиять на эту глобальную и закономерную на сегодня тенденцию современности невозможно, я, тем не менее, утверждаю, что *художественность на метафизическом уровне является единственным сущностным принципом и критерием подлинности искусства* и будет оставаться им до тех пор, пока человечество окончательно не утратит способности к эстетическому опыту, к эстетическому восприятию мира.

Об этом, прежде всего, ярко свидетельствует вся история искусства с древнейших времен, когда искусство именно как эстетический феномен играло значительную, если не определяющую роль в Культуре, хотя на уровне *ratio* эстетический аспект искусства далеко не всегда в те времена стоял на первом месте. Это хорошо известно. Однако вкус, присущий и заказчикам, и мастерам искусства, делал свое дело, далеко не всегда консультируясь с разумом. Об этом немало было сказано самими деятелями искусства, его теоретиками по крайней мере с XVI в., а эстетиками уже с момента возникновения эстетики как науки.

**Н. М.:** Действительно, современные фанаты арт-практик активно продвигают «другую» эстетику, в соответствии с которой высшее качество новейшего искусства — отнюдь не художественность, но временность, необязательность, случайность, нелепость, невостребованность — деятельность по исследованию невозможного. Квазиэстетические категории «эстетики невозможного» — бесформенное, ужасное, отвратительное, мгновенное, бессмысленное, внезапное, случайное, невидимое (здесь, впрочем, нельзя не почувствовать знакомства ее сторонников с разработанным Вами еще в начале нынешнего столетия серьезным философско-эстетическим анализом главных направлений «современного искусства», обозначенных термином «*пост*-культура», и с выявленной Вами целой системой основных принципов, на которых оно основывается. [4, с. 681–724]). Эстетически ценным в этом контексте оказывается опыт отрицания и протеста; отрицательное как таковое в виде шокирующего, отвратительного, жуткого выходит на первый план. Снова, как это уже бывало в искусстве и эстетике прошлого века, провозглашается отказ от образцов, норм, художественного метода, традиций в искусстве, в результате чего великое произведение вне музея квалифицируется как поделка. Ориентиром же «современного» искусства оказывается полувековой давности концептуализм. Со ссылкой на известную работу Джозефа Кошута «Искусство после философии» [9] с пафосом провозглашается, что современное искусство опускает шлагбаум перед неприменимой к нему философской эстетикой. При этом возникает явное противоречие: с одной стороны, искусство сегодня адресуется узкому кругу посвященных как сугубо элитарное, с другой — мыслится как элемент массовых коммуникаций и сетевых взаимодействий, т. е. растворяется в массовой культуре.

А как же насчет прекрасного, без которого, согласно Шеллингу, вообще нет искусства? Здесь наши оппоненты довольно трезво признают, что из актуального искусства ушло высшее и прекрасное, значимое и всемирное, вследствие чего произведение такого искусства изменило свой статус и место в культуре: теперь это дополнительный «малый объект», чья функция — декоративность, украшательство, создание удобно-полезных вещей. Тем самым сфера прекрасного сужается до дизайна, ее современное бытование сводится к гламуру.

Здесь снова возникает противоречие: если современное искусство — обычный товар, часть арт-рынка, то как совместить эту его утилитарную роль с приписываемой ему функцией социального эксперимента, стирающего границы между искусством и политикой, при котором политическое искусство прямого действия становится силой «социального вторжения»? Кстатi, тоже далеко не новая и давно скомпрометировавшая себя позиция, о чем свидетельствуют сегодня хулиганские выходки некоторых политических активистов, маскирующихся под актуальных художников, чьи антихудожественные акции, разумеется, не имеют никакого отношения к искусству.

Думаю, правы критики вышеизложенных взглядов на современное искусство, справедливо задающиеся риторическим вопросом: если больше нет прекрасного, вкуса, произведения искусства, а есть лишь поле коммуникации, деятельность, отвратительное, то что же остается от искусства, его сущностного содержания?

**В. Б.:** На это следует ответить, что где-то в середине XX столетия, после Второй мировой войны, совершился *кардинальный перелом* в искусстве. Это *качественно* иной, по сравнению с прежними трансформациями, перелом. Ничего подобного в истории искусства за тысячелетия его существования не происходило! Искусство *сознательно* отказалось от своего эстетического начала, своей сущности — от *художественности*. И именно поэтому для подхода к нему нужна иная оптика, не *эстетическая*. *Требуется не другая эстетика, сущность (т. е. предмет) эстетики как этики, как гносеологии — всегда одна и та же.* А именно другая внеэстетическая оптика. Однако в этом случае оно уже и не будет искусством, а чем-то иным.

*Арт-практики* же их апологеты и создатели в России справедливо и не называют искусством, но именно *практиками*, выносят их за пределы искусства, ибо они действительно к искусству никакого отношения не имеют, потому что не являются (в большинстве своем, я не говорю обо всех; в современном искусстве происходят сложнейшие процессы) эстетическими феноменами. Их создатели выплеснули из искусства вместе с художественностью ребенка, оставив одну лишь воду. Там теперь только вода или пустота, ничего больше.

А в другом ракурсе, раз уж я заговорил об этом, я понимаю все искусство *пост-культуры* как огромный *эксперимент*, инициированный достаточно давно неуправляемым и взрывоподобным научно-техническим прогрессом. То, что вершится сейчас с человечеством, это действительно некий глобальный переход *самого человека* компьютерно-сетевой эры в какое-то *иное* качество, возможно, уже отличное от вида *homo sapiens*. И вот об этом,

с одной стороны, и кричат современные арт-практики, а с другой — активно перестраивают всю систему того, что называлось в эстетике искусством, под этого уже нового человека и его электронную среду обитания. Сейчас идет мощный экспериментальный период во всех сферах эстетического сознания, во всех мыслительных и деятельно-практических сферах. Человек активно уходит из реальной жизни в виртуально-сетевую, и все «искусства» и иные практики следуют за ним. Будущее искусства и эстетического сознания, если оно еще будет нужно новому человеку, а у него еще будет это будущее, там — в Сети. Поэтому все эти предметно-процессуальные арт-практики, все еще процветающие в России, Азии, Африке, я рассматриваю уже как вчерашний день глобальнейшего эксперимента в арт-сфере, подготовку к переходу в Сеть, в виртуальную реальность.

Приведенные здесь очень краткие рассуждения и выведенная на их основе дефиниция искусства имеют, на мой взгляд, универсальный характер, ибо относятся к *метафизической сущности искусства*. Поэтому убежден, что, несмотря на систематические попытки международной арт-номенклатуры и находящихся под ее влиянием арт-производителей contemporary art, нивелировать, ревизовать традиционно сложившееся в художественной культуре и эстетике сущностное понимание искусства как эстетического феномена, совершенно бесплодны. Рассматриваемое не с узко эмпирических позиций нынешней экспериментально-переходной ситуации в культуре, а под философско-эстетическим (т. е. метафизическим) углом зрения событие искусства имеет свои достаточно четкие очертания и границы, хотя сегодня их и пытаются всячески размывать и стирать.

**Н. М.:** В этой связи как раз и встает вопрос о границах искусства. Что лежит за границами художественного произведения, и что происходит на самих этих границах? Полагаю, что за этими границами находятся 1) арт-практики, 2) гламур и кич как атрибуты массовой культуры, и 3) компьютерное «искусство», хотя их генетическая связь с искусством пока что не полностью разорвана, о чем свидетельствуют некоторые пограничные феномены новейшей арт-продукции.

*Арт-практики* характеризует сознательный отказ от художественности, мастерства, эстетического наслаждения в пользу концептуализма, интеллектуального удовольствия. Перформансы, акции, объекты, инсталляции ориентированы не на сущностные для искусства, а на сопутствующие ему функции, как традиционные — коммуникативную, политическую, идеологическую, информационную, познавательную, так и инновационные — процессуальность, интерактивность. Они во многом рассчитаны на эпатаж, шок. Их вектор — стирание границ между искусством и не-искусством. Арт-практики отторгают классические эстетические категории — прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое, либо до неузнаваемости меняют их изнутри. Именно эти принципиальные различия выводят арт-практики за границы собственно произведения искусства. Однако на этих границах, в пограничной сфере наиболее талантливым перформансистам, акционистам, инсталляторам, тяготеющим к присущим подлинному искусству образности, символизации, выразительности, и сегодня удается создавать впечатляющие арт-продукты. В целом же арт-практики рассчитаны

на узкий круг интеллектуалов, имеющих прямое или косвенное отношение к их созданию, пропаганде и экспонированию; они носят элитарный характер. Их авторы и кураторы претендуют на авангардную новизну, но сегодня их арт-продукты воспринимаются уже как шлейф увлечений прошлого, XX в., века нонклассики.

На противоположном полюсе — *гламур* и *кич* как сугубо консервативные псевдохудожественные явления массовой культуры, также лежащие по ту сторону искусства. Они граничат с ним только в том отношении, что апеллируют к красоте. Но продуцируют лишь симулякры красоты, лишенные ее глубинной наполненности, — сугубо внешнюю красоту (от вновь вошедших в моду пресловутых слоников на комодах до увлечения «котиками» в Интернете). По сути, это профанация красоты, ее опошление в угоду неразвитым эстетическим вкусам, развлекательно-коммерческим целям и тенденциям всеобщей шоуизации, характерным для массовой культуры XXI в.

Сложнее обстоит дело с дизайном, который сегодня действительно вошел во все сферы нашей жизни, но он отнюдь не претендует на место высокого, т. е. утилитарного искусства в культуре, а лишь заменяет то, что в прошлые столетия называлось декоративно-прикладным искусством. Эстетизированную форму дизайн использует исключительно для оптимального выявления утилитарной функции той или иной вещи. Поэтому вряд ли закономерно считать, что эстетическая сущность искусства сегодня перекочевала в дизайн.

Подлинно же инновационным характером отличаются творческие эксперименты с «цифрой» в *компьютерном «искусстве»*. Я заключаю здесь слово «искусство» в кавычки в силу того, что на данном этапе речь идет о самоназвании. Ведь компьютерное «искусство» сегодня, как правило, лишено главного признака искусства — художественности, оно лишь в экспериментальном порядке имитирует, и зачастую весьма упрощенно, уже существующие артефакты при помощи новых технических средств и никак не может претендовать на автономный статус нового вида искусства. Его авторы, как и в случае с арт-практиками, зачастую исходят из того, что здесь важны лишь концепт, содержательная сторона. Однако применительно к искусству содержание не может обойтись без формы выражения, в большинстве случаев в эстетическом плане являющейся приоритетной. Компьютерному искусству, возможно, еще только предстоит стать искусством в собственном смысле слова. Впрочем, в Сети уже сегодня возможны и некоторые художественные поиски, свидетельство чему — виртуал-арт, а также компьютерные игры, попытки эстетизации которых очевидны. Перед эстетикой здесь открывается новое поле для исследований.

В свете сказанного встает вопрос о том, каковы *критерии* отличия искусства от не-искусства. На этот счет существует ряд концепций, наиболее известные из которых — информационная и институциональная. Первая исходит из того, что специфика искусства заключается в его послании. Однако «месседж» присущ и газетной статье, и телеобращению, и многим другим средствам масс-медиа. Что же касается институционального подхода 70-х гг. прошлого века, сформулированного Д. Дики, при котором преро-

гатива определения того, является ли некоторый артефакт искусством, принадлежит «миру искусства» — кураторам, критикам, галеристам, словом, арт-номенклатуре, — то он (подход) был, разумеется, востребован апологетами «актуального искусства», но только исключительно ими.

Так что же, «назад, к классике»? Но ведь это тоже своего рода штамп, отнюдь не гарантирующий успеха. Как представляется, критерием различения искусства и не-искусства, как и во все времена, остается эстетический вкус. Именно им отмечены подлинно художественные феномены *постнонклассики*, сочетающие достижения классики и творческие новации. К таким явлениям относятся некоторые современные шедевры, отмеченные глубинной наполненностью и печатью эстетизма. К ним принадлежит, скажем, грандиозный кинопроект Питера Гринуэя «Чемоданы Тульса Люпера». В этом же ряду — «Вишневый сад» в недавней постановке Льва Додина, театральное творчество Роберта Уилсона.

Как известно, в эстетике наряду с понятием искусства существует понятие эстетической деятельности, включающее в себя игру, эстетическое отношение к природе, моду, дизайн и т. п. На наш взгляд, именно к *эстетической деятельности* как форме и способу реализации творческого потенциала человека можно было бы отнести те феномены современной культуры, которые остаются за границами собственно искусства. Неделимое же ядро самого произведения искусства — *художественно-эстетическое*. И это не зависит от его конкретно воспринимаемой формы. Она может быть и более или менее традиционной, и ультрасовременной. Поэтому разговор о том, что «современное искусство», не подчиняясь никаким эстетическим принципам, остается при этом в поле и границах искусства, представляется мне мало продуктивным.

Однако считаете ли Вы, что утрата художественности современным искусством и отказ от этого понятия в теории искусства и эстетике является неизбежной закономерностью современной культурно-художественной ситуации?

**В. Б.:** Увы, но мне представляется, что именно так. Опасаюсь, что это неоспоримый факт. К сожалению, начиная с авангарда (дадаизма, прежде всего), искусство в его магистральных направлениях отказалось от признания эстетического качества, т. е. художественности, главным критерием искусства. Наиболее последовательно эту линию проводили такие распространенные во второй половине прошлого века направления, как поп-арт и концептуализм. А производители *contemporary art*, исключив принцип художественности, фактически отказались от сущности искусства, сохранив какие-то его второстепенные, маргинальные характеристики и функции. Например, социально-политическую значимость или визуальную репрезентативность. Утратили же ни много ни мало метафизическую составляющую искусства, его глубину. Созданное на принципах художественности искусство с древнейших времен практически по середину XX в. влекло к себе чуткого реципиента аурой таинственности, непостижимости, возвышенной одухотворенности, символической глубины, неопишуемой красоты, причиной чего являлось высокое эстетическое качество его произведений, доставлявшее особое, не чувственное удовольствие разных уровней

интенсивности вплоть до высочайшего эстетического наслаждения. А это наслаждение и являлось (да является и поныне у людей, обладающих художественным вкусом) подтверждением того, что реципиент постиг в акте восприятия произведения его духовные глубины, вошел в контакт с ними своим духовным миром.

**Н. М.:** В принципе с этим можно согласиться. Однако искусство ведь не всегда в истории культуры сознательно стремилось к каким-то метафизическим глубинам и художественности. И Вы об этом уже упоминали. На уровне осознанного стремления эстетическое качество, или красота, далеко не всегда в истории культуры стояла на первом месте у мастеров, творивших произведения искусства. Тем более мы не можем утверждать, что любой мастер в истории искусства осознанно стремился доставить своим произведением наслаждение его будущим реципиентам. Конечно, мы могли бы без особых натяжек сказать, что древнегреческие художники в период расцвета греческого искусства стремились к созданию красоты, т. е. осознанно создавали высокохудожественные произведения. Однако те же древние египтяне или мастера средневекового искусства Европы, Византии, Древней Руси вряд ли ставили перед собой такую цель. Между тем сегодня мы наслаждаемся многими произведениями всех этих культурных эпох именно эстетически, ценим их за их художественность в той же мере, что и произведения древнегреческого искусства. Возможно, что и произведения современного искусства, создатели которых ставят перед собой отнюдь не художественные в классическом понимании цели, интуитивно создаются все по тем же законам художественности. Просто в силу необычности средств выражения этих искусств наш эстетический вкус не улавливает в них художественности. Что Вы на это скажете?

**В. Б.:** Что касается культового искусства древности и Средних веков, то, действительно, на рационально-рассудочном уровне и его заказчики, и сами мастера не думали ни о какой художественности, синонимом которой в те времена была красота. Но при этом не будем забывать, что задача, стоявшая перед ними, была очень высокой. Они работали в особом сакральном пространстве. Точнее, они сами создавали это пространство, пограничное между земным и потусторонним мирами, с помощью средств своего искусства — строительно-архитектурного, живописного, пластического. И часто они творили не только для земных людей, но и для представителей более высоких духовных миров (как в Древнем Египте, например). Более того, им приходилось изображать самих представителей этих миров — богов, ангелов, духов и т.п., которых они никогда не видели. Ясно, что это надо было сделать как можно лучше, на пределе выразительно-изобразительных видов своего искусства, на пределе всех своих творческих сил и возможностей. А как понять, хорошо или не очень получилось? Единственным критерием у подлинного художника в этом плане с древнейших времен был его художественный вкус. Кому-то это может показаться удивительным и даже неправдоподобным, но я утверждаю вроде бы парадоксальную мысль, что главным и практически единственным критерием для самого древнего художника в определении правдивости, подлинности своего изображения, например, святого или даже Бога был его художественный

вкус. Именно он подсказывал художнику: да, Бог или святой должны быть изображены именно так, а не как иначе, ты прав. Понятно, что в те времена глубокой веры в Великое Другое мастер воспринимал суждение своего вкуса как голос из иного мира.

Именно вкус, как мы сейчас понимаем, достаточно хорошо зная историю искусства, с древнейших времен был единственным подлинным руководителем художника (хотя у него было немало и внешних «руководителей» в лице тех же заказчиков) и критерием оценки, прежде всего, им самим своего произведения. Им вынуждены были руководствоваться и заказчики искусства, в той или иной мере обладавшие вкусом. Сегодня трудно себе представить, что способность эстетического суждения была присуща людям с древнейших времен, но высокая художественность их произведений предстает неопровержимым аргументом в пользу этого утверждения.

Да, собственно, почему и трудно-то? Мы в нашем разговоре, говоря об искусстве, интуитивно чаще всего подразумеваем изобразительные искусства, музыку, архитектуру, т. е. то, с чем лично мы с Вами привыкли иметь дело в своем эстетическом опыте. Однако значительно раньше них возникли декоративные искусства, искусства оформления драгоценных украшений и т. п. Вот на них-то и начал формироваться художественный вкус древних мастеров.

Когда же к этому еще добавились высокие культово-религиозные цели, то мастера вынуждены были только обострять свой художественный вкус, чтобы не оплошать перед высшими силами. Этому способствовал и канон. Именно канон, выработывавшийся в древних и средневековых искусствах столетиями, закреплял макроуровень выражения духовно-эстетической реальности и позволял направить все творческие силы мастера на разработку чисто художественной (микроуровень) ткани своего произведения. Тогда-то в полной мере и начал выработываться очень высокий уровень художественности, например, в изобразительном искусстве. Вспомним лучшие и не единичные образцы византийского или древнерусского церковного искусства — иконописи, мозаик, росписей.

**Н. М.:** Вы хотите сказать, что высокий художественный вкус и соответственно высокий уровень художественности формировались в истории искусства фактически неосознанно?

**В. Б.:** Именно это я и хочу сказать. Ни древнерусские, ни византийские, ни тем более древнеегипетские художники не стремились к созданию «изящных», т. е. прекрасных, или высокохудожественных произведений сознательно. Они пытались только *как можно лучше* выразить (или изобразить) то, что им было заказано, но вот это «как можно лучше» и означало для них «высокохудожественно», когда они были подлинными художниками (а таких было немало), а не просто ремесленниками (этих всегда было еще больше).

Если же говорить о современном искусстве — вторая часть Вашего вопроса-суждения, — то на этом я остановлюсь чуть позже, если Вы не возражаете.

Прежде я хочу сказать еще вот о чем. До возникновения эстетики как достаточно развитой науки субъекты эстетического опыта не понимали, что

конкретно в произведении искусства доставляет им удовольствие, и ограничивались тем, что называли этот неопишуемый феномен красотой и, как правило, приписывали ему неземное происхождение. Художник осознавал свой вкус как руководство его деятельностью вне его находящихся высших сил, как божественный дар и т.п. Теперь мы понимаем, что конечный метафизический смысл эстетического заключается в возведении реципиента всей системой художественного выражения (в частном случае — изображения) к гармонии разных уровней объективации (с самим собой, с социумом, с природой, с Универсумом). Это и составляет глубинный смысл и содержание художественности произведения искусства, которая начала формироваться в культуре в древнейшие времена для выражения одной из существенных составляющих духовного мира человека — его эстетического опыта — и достигла в основных древних цивилизациях (Китая, Индии, Египта, Греции) очень высокого уровня. Этот уровень художественности, так или иначе модифицируясь, сохранился в искусстве Культуры практически до середины XX в. (на последнем этапе в искусстве таких крупнейших мастеров, имена которых Вы уже упомянули, как Пикассо, Матисс, Кандинский, Дали, Миро в живописи).

Именно на критерии художественности строится вся история мирового искусства. Шедеврами считаются произведения высочайшего художественного уровня всех времен и народов, они и являются опорными вехами в истории искусства. По соотнесенности с ними и судят о художественном уровне тех или иных исторических периодов. В этом смысле совершенно ненаучными являются заявления некоторых современных исследователей о том, что искусство начинается якобы только со времени его саморефлексии в качестве такового, т. е. со зрелого итальянского Ренессанса в Европе, а все средневековые и более древние артефакты следует отнести к культовым образам или археологическим артефактам.

Да, действительно, многие из них создавались, прежде всего, в качестве культовых образов, но общечеловеческая значимость их оказалась выше их конкретной культовой функции именно благодаря тому, что многие из них, составляющие сегодня гордость крупных музеев, были созданы именно по художественным законам, обладают высоким эстетическим качеством, т. е. художественностью. И сегодня для современного эстетически чуткого реципиента лучшие произведения древнеегипетского, древнегреческого, византийского, древнерусского и т.п. искусства являются именно произведениями *искусства*, т. е. актуальны в качестве объектов эстетического опыта, эстетического созерцания, ценятся за их эстетическое качество, доставляют ему высокое эстетическое удовольствие и даже наслаждение.

И, наконец, к ответу на Ваше последнее замечание. Я отнюдь не хочу по примеру только что упомянутых горе-исследователей отказывать в именовании произведениями искусства всем артефактам *пост*-культуры, или уже — *contemporary art*, только на том основании, что их создатели или современные арт-критики и кураторы отказываются от признания художественности в качестве сущностного критерия искусства. Можно назвать немало современных мастеров самых разных «актуальных» направлений, которые, манифестируя отказ от эстетического качества, на практике соз-

дают артефакты, в той или иной мере наделенные художественностью («Я не знал, что говорю прозой...»). Как древний художник, не имея представления не только о художественности, но нередко даже и не зная слов «искусство» и «красота», создавал прекрасные произведения высокого эстетического качества, т. е. подлинные произведения искусства, так и некоторые современные талантливые арт-производители творят художественно значимые произведения искусства, не стремясь к этому и нередко не сознавая того.

Для примера укажу только на хорошо известного концептуалиста Дмитрия Александровича Пригова, с репрезентативной выставкой которого можно было познакомиться в Третьяковке (16.05–09.11.14) [13]. При всем эпатажном и часто манифестарно антиэстетическом характере творчества этого активного и талантливого представителя нонконформистов последней трети XX в., его графика в целом отличается высоким уровнем художественности, хотя наряду с ней он создавал и множество осознанно антихудожественных вещей, ставя их на один уровень с художественными. В этом состояла его эстетически-антиэстетическая позиция [12]. То же самое можно сказать и о более признанном на Западе представителе русского кухонного концептуализма Илье Кабакове. Да, он был в советский период хорошим и даже тонким рисовальщиком. Его альбомы советского периода, несомненно, представляют собой эстетическую ценность, обладают художественностью. Однако большинство его поздних инсталляций почти или совершенно лишены ее. Вспомним хотя бы не так давно демонстрировавшуюся в Москве его огромную инсталляцию «Мусор». Это действительно просто мусор, внесенный в художественное пространство именитым, скорее раскрученным западной арт-номенклатурой, мастером в экспозиционное пространство. Однако только от этого внесения мусор не становится художественным произведением искусства. Вот, тот же мусор, который на Московской биеннале современного искусства 2013 г. вывалил в Манеж Сунн Дун (КНР) под названием «Не выбрасывай!» — это, конечно, не искусство. Но это крик! Почему эта свалка лежит в Манеже? Задумайтесь об этом. Кто-то отмахнется, а кто-то всерьез принимает этот мусор за искусство, изучает его, пишет многомудрые тексты, платит за его доставку, экспонирование и просмотр деньги. Вот чем стало так называемое «современное искусство».

То, что творится в «современном искусстве», с моей точки зрения, — огромная трагедия. Все, что началось в арт-пространстве с концептуализма, если смотреть на это в целом и философски, о чем-то *кричит* всем своим антиэстетическим, антихудожественным, протестным существом. Это просто вопль, мощный, апокалиптический крик, который бьет нас по психике и как бы говорит: «Тут ни наслаждаться, ни радоваться ничему нельзя; здесь вершится что-то такое катастрофическое, когда не до эстетических наслаждений». И это крик о судьбе человечества. Крик-предупреждение о том, что с человечеством сегодня происходит что-то такое неладное, на что оно должно срочно обратить внимание, если не желает исчезнуть с лица земли.

**Н. М.:** И знаковым в этом плане стал еще «Фонтан» Дюшана, хотя его вариантами гордятся многие крупные художественные музеи мира.

**В. Б.:** И писсуар Дюшана, в шутку принесенный им на экспозицию одной из выставок дадаистов, не обрел художественности от внесения его в выставочное пространство. Даже сам Дюшан усмехался и удивлялся, что из его шутки вышло новое направление в искусстве, но принял это с благодарностью к арт-номенклатуре и поддержал его своими новейшими опусами. Немало их можно видеть, например, в художественном музее Филадельфии, где мне удалось как-то побывать. Однако к искусству все это не имеет никакого отношения. Кстати, Дюшан не был лишен художественного вкуса. У него есть ведь не только рэди-мейды. Вспомним его крайне интересную и таинственную инсталляцию «Большое стекло» («Невеста, обнажаемая своими холостяками», 1915–1923). При этом Дюшан сознавал, как и многие из дадаистов, что вкус-то у него есть, только он играл с ним в прятки: «Я заставил себя противоречить самому себе, чтобы избежать подтверждений моего собственного вкуса», — писал он. Значимое утверждение, косвенно подтверждающее все то, о чем мы здесь говорим.

Можно привести немало подобных примеров из отечественного и мирового искусства второй половины XX – начала XXI вв., в целом не признающего эстетического критерия в классическом его виде, изложенном здесь в качестве сущностной характеристики искусства. В этом один из принципиальных парадоксов искусства, притом не только современного.

**Н. М.:** Конечно. Тем не менее мы должны все-таки с грустью констатировать, что и уровень художественного вкуса, и уровень эстетического качества в современном искусстве существенно снижаются. Это отмечают уже многие и деятели искусства, и художественные критики, и искусствоведы.

**В. Б.:** Между тем, как профессиональные эстетики, занимающиеся не столько эмпирическими вещами сиюминутного происхождения, но метафизическими основами искусства, мы можем констатировать, что при всех парадоксах современности в сферах искусства и эстетического опыта неизменными остаются эстетические аксиомы искусства. По крайней мере, две: 1. Искусство тянет (пересказываю известную мысль Василия Кандинского, завершившего своим творчеством многовековую историю живописи, во всяком случае, в ее станковом варианте) тяжелую повозку человечества вперед и вверх. И главной движущей силой в нем является *художественность*, и только. Все остальное в искусстве (все его бесчисленные функции: социальные, религиозные, просветительские и т.п.) второстепенно, ибо может с большим или меньшим эффектом быть выполнено и другими институтами культуры. 2. Главным критерием художественности с древнейших времен выступал художественный вкус, суждение которого реализовывалось в духовной радости и *удовольствии* всех уровней интенсивности вплоть до неопишемого эстетического наслаждения, свидетельствующего об осуществлении искусством его главной функции — эстетической.

Если произведение искусства не доставляет эстетическому субъекту (повторюсь: под ним имеется в виду реципиент, обладающий достаточно развитым эстетическим вкусом) удовольствия, оно не имеет отношения к искусству в его подлинном смысле. По крайней мере для данного субъекта. Если произведение искусства не доставляет удовольствия достаточно

большой группе эстетических субъектов, то оно и объективно не относится к сфере искусства.

При этом, конечно, не следует сбрасывать со счетов, что эстетический вкус в определенных пределах исторически изменяется вместе с изменениями, претерпеваемыми искусством. Почти очевидно, что подавляющее большинство ценителей живописи Тициана или Веронезе в XVI в. не получили бы никакого удовольствия от искусства импрессионистов, Кандинского или Пикассо. А вот современный реципиент с одинаковым наслаждением созерцает произведения всех названных живописцев. И причина здесь одна. основополагающие, базовые составляющие художественности того или иного вида искусства (равно — художественного вкуса) остаются на протяжении многих столетий неизменными. Для живописи *это цветовые и линейные отношения, композиционные закономерности и все то, что способствует организации целостного живописного полотна* — живописного художественного образа, какую бы форму он не принимал у конкретных мастеров в те или иные исторические эпохи.

**Н. М.:** Здесь закономерно может возникнуть вопрос: тогда почему же живопись импрессионистов или названных выше авангардистов не приняли бы обладающие художественным вкусом современники Тициана и Веронезе и не оценили (это мы знаем точно) многие современники импрессионистов и авангардистов, а мы вот принимаем и ценим? Разве наш художественный вкус выше или тоньше вкуса знатоков и ценителей искусства прошлого?

**В. Б.:** Полагаю, что дело не в этом. Просто искусство живописи со времен импрессионистов и авангардистов начала XX в. акцентировало свое внимание *исключительно* на живописных, т. е. на эстетических качествах *живописи* и показало их в чистом виде своим реципиентам. Художественный вкус ценителей искусства прошлого не был, естественно, ниже нашего, а, возможно, и выше. Главное же, он был несколько по-иному ориентирован в каждую конкретную эпоху. В частности, в прошлые эпохи в нем важнейшее место занимали *миметический* и *идеализаторский* принципы изобразительного искусства. И определенный отказ от них живописи автоматически воспринимался вкусом большинства эстетически одаренных реципиентов негативно, т. е. не приводил к полноценному эстетическому восприятию произведений искусства тех же импрессионистов, постимпрессионистов, не говоря уже об абстракционистах. Необходима была некоторая историческая дистанция и своеобразный тренинг вкуса, чтобы он научился воспринимать в живописи ее чисто художественный язык, освобожденный от всех внеживописных элементов, которыми изобилует доимпрессионистская живопись. К середине XX столетия он научился это делать. И мы с одинаковым удовольствием созерцаем и искусство старых мастеров, и живопись Кандинского, Шагала, Пикассо, Дали и других классиков искусства первой половины XX в.

Однако здесь есть и существенная эстетическая проблема. Миметический и идеализаторский принципы, которые, как мне представляется, мешали реципиентам конца XIX – начала XX вв. воспринимать как высокохудожественные новаторские поиски живописи от импрессионистов и далее,

фактически нельзя отнести к внехудожественным принципам. В искусстве старых мастеров именно они способствовали созданию целостного живописного образа на принципах художественности, подчиняя себе цветовую и линейную организацию художественного пространства. Это не следует забывать. Изобразительному искусству в целом, а европейскому в особенности, изначально были присущи миметический и идеализаторский принципы, притом, как правило, в их совокупности. И на их основе формировался художественный вкус в этом виде искусства. Поэтому оно, кстати, и называется в русском языке очень точно *изобразительным* (*равно-образным*). Со времен неолита рисовальщики и художники стремились подражать формам видимого мира. Изначально сам факт искусного подражания форме предмета (удвоения формы, создания иллюзии) доставлял большое удовольствие и художнику, и зрителям. И, соответственно, миметизм входил составляющим элементом в пространство художественного вкуса. Между тем уже в классической греко-римской Античности мимесис активно сочетался с принципом идеализации, превратился в идеализаторский мимесис, который, переходя на философскую лексику, можно назвать и *эйдетическим мимесисом*. Художественное сознание платонизма устремилось к усмотрению в реальных формах, прежде всего, человеческого тела, его идеального состояния, его визуального эйдоса, визуально воспринимаемой идеи. С тех пор и, фактически, до реализма как направления в искусстве вкус, так или иначе, ориентировался на эйдетический мимесис, который и лежал в основе художественности изобразительного искусства. Это мы фактически и наблюдаем особенно ярко в классическом искусстве Античности, в живописи Ренессанса, классицизма, академизма. Только реализм, расцветший пышным цветом в XIX в., отказался от идеализации видимых форм, но уже в том же веке конкуренцию ему составила фотография.

И именно фотография, которая вроде бы и заставила искусство сгоряча отказаться от принципов миметизма и идеализации, подтверждает, что они тоже относятся в изобразительных искусствах к сфере художественности. Все дело в том, как они реализуются: творчески или чисто механически, чисто технически. Фотография показала, что точную копию видимой действительности она может дать значительно более точную, чем любой художник (с ней сейчас и соревнуются Шиллов и ему подобные специалисты в области техники живописи), но задача-то подлинного художника никогда не сводилась к созданию копий. Она значительно глубже и сложнее, как мы знаем из многовековой философии искусства и эстетики. И именно в художественности сосредоточен творческий потенциал подлинного художника, отличающий его создания от работ механических копиистов и фотографов (я не имею здесь в виду, понятно, фотографов, занимающихся художественной фотографией — у них есть своя художественность, о которой написано немало специалистами по этому виду искусства).

**Н. М.:** Думаю, что это очень точные и нужные разъяснения для понимания подлинной художественности искусства.

**В. Б.:** Художественность — то главное и неуловимое людьми, не обладающими эстетическим вкусом, свойство каждого подлинного произведения искусства, которое только и делает его искусством, эстетической ценностью.

Человек, не обладающий эстетическим вкусом, т. е. не умеющий чувствовать художественность произведения искусства, не имеет права заниматься эстетикой (ну и искусством, само собой).

Между тем сегодня уже можно и нужно говорить в эстетике о прикладных возможностях, например, компьютерной графики и — шире — о компьютерной организации современного кинопроизводства. Например, в таких блокбастерах, как «Аватар» или «Властелин колец», именно компьютерные технологии создают основной художественно-эстетический эффект. И сильный, ничего не скажешь. Думаю, что именно он опять привлекает сегодня молодежь, и не только, в кинотеатры. Там этот эффект ощущается с большой силой и именно за счет мощной компьютерной проработки этих лент. Это то пространство, где есть о чем подумать и эстетикам. Однако это уже совсем иная тема. О ней можно поговорить когда-то специально.

*Н. М.:* Спасибо. Думаю, что мы с Вами в этой беседе достаточно подробно и убедительно показали, что основными и необходимыми условиями события эстетического опыта во всех его проявлениях и, прежде всего, при общении с искусством являются *развитый эстетический вкус* (главная способность эстетического субъекта) и *художественность* как эстетическое качество искусства. Без их наличия эстетический опыт просто не возникает, не может состояться.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Бычков В. В.* Художественность как сущностный принцип искусства // Вопросы философии. 2015. № 3. С. 3–13.
- 2 *Бычков В. В.* Форма-содержание в искусстве как основа художественности // Вопросы философии. 2016. № 5. С. 70–81.
- 3 *Бычков В. В.* Эстетика отрицания эстетического // Лев Николаевич Толстой. М.: РОССПЭН, 2014. С. 327–347.
- 4 *Бычков В. В.* Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 681–724.
- 5 *Бычков В. В., Маньковская Н. Б.* Метафизические аспекты эстетического опыта // Вестник славянских культур. 2015. № 1 (35). С. 161–176.
- 6 *Бычков В. В., Маньковская Н. Б.* Феноменолого-рецептивные аспекты эстетического опыта // Вестник славянских культур. 2015. № 2 (36). С. 179–194.
- 7 *Бычков В. В., Маньковская Н. Б.* Современное искусство в контексте эстетического опыта // Искусствознание. 2015. № 3–4. С. 228–248.
- 8 *Бычков В. В., Маньковская Н. Б.* Вкус как главная предпосылка эстетического опыта // Вестник славянских культур. 2016. № 2 (40). С. 203–218.
- 9 *Кошут Д.* Искусство после философии // Искусствознание. 2001. № 1. С. 543–563.
- 10 *Маньковская Н. Б.* Художественно-эстетические константы французского символизма // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М.: ИФ РАН 2013. Вып. 6. С. 3–29.

- 11 *Маньковская Н. Б.* Эстетическое credo Жозефена Пеладана — «демона» французского символизма // Вопросы философии. 2016. № 5. С. 80–92.
- 12 *Пригов Д. А.* «Граждане, не забывайтесь, пожалуйста!» Работы на бумаге, инсталляция, книга, перформанс, опера и декламация. М.: Издво Московского музея современного искусства, 2008. 300 с.
- 13 *Пригов Д.* от Ренессанса до концептуализма и далее. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2014. 80 с.
- 14 *Толстой Л. Н.* Собр соч.: в 20 т. М.: Худож. лит., 1964. Т. 15: Статьи об искусстве и литературе. 480 с.
- 15 Феномен артистизма в современном искусстве / отв. ред. О. А. Кривцун. М.: Индрик, 2008. 520 с.
- 16 *Leonard de Vinci.* Traité de la Peinture. Traduction nouvelle d'après le Codex Vaticanus avec un commentaire perpétuel par Péladan. 5 éd. P.: Librairie Ch. Delagrave, 1920.
- 17 *Péladan J.* Amphithéâtre des sciences mortes. III. Comment on devient Artiste. Esthétique. P.: Chamuel, 1894.
- 18 *Péladan J.* La Décadence Esthétique. Réponse à Tolstoï. P.: Chamuel, 1898.

\*\*\*

© 2017. Viktor V. Bychkov  
Moscow, Russia

© 2017. Nadezhda B. Mankovskaya  
Moscow, Russia

**ARTISTISITY AS METAPHYSICAL FOUNDATION  
OF AESTHETIC EXPERIENCE AND CRITERION OF ART  
AUTHENTICITY IDENTIFICATION**

**Abstract:** The paper represents a scholarly dialog between the authors dedicated to the analysis of artisticity as one of the metaphysical foundations and necessary prerequisites of aesthetic experience. This category is examined under both historical and aesthetic angle and in its contemporary interpretation. The article shows that artisticity forms the foundation of a work of art, which is understood as an aesthetic phenomenon. It defines artisticity as an aesthetic quality of the work of art, whose essence consists in the principle of aesthetic expression, or in such a way of arranging its form and content that enables an meaningful process of aesthetic perception — i.e., an event of aesthetic experience — in the recipient. Artisticity presupposes an adequate expression of a certain spiritual otherness by entire expressive system of a given type of art. This very otherness actually constitutes content-based (metaphysical) foundation of a concrete work of art. Artisticity cannot be realized or

objectified otherwise than through the pictorial-expressive language of a given work. The artisticity of a given work is precisely an adequate expression (which is the same as creation) in the work of a spiritual quantum of being that cannot be verbally expressed. At the same time art is seen as the quintessence or concentration of aesthetic experience of humanity at a certain stage of culture development (which is formally fixed in the form and content of a given work). The aesthetic in art is understood as (under the circumstances) the optimal experience of the universal harmonization and anagogical orientation of the human being in its perception of a given work of art. The realization of this experience issues in spiritual joy, high pleasure and, at the limit, in aesthetic delight, which the recipient experiences in the moment of perception. The very aesthetic delight is the sign that the perceived work of art is artistic, i.e., that the process of expression/creation of the new quantum of being has taken place. The article proves that even today artisticity remains the main criterion of determining authenticity of art and its aesthetic quality. Art production that is deprived of artisticity does not belong to art as an aesthetic phenomenon that rests on its metaphysical foundation.

**Keywords:** artisticity, aesthetic experience, artistic expression, beautiful, aesthetics, aesthetic, art theory, art, art practices

**Information about the authors:**

Viktor V. Bychkov, DSc in Philosophy, Professor, Chief Researcher, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Goncharnaya St., 12-1, 119019 Moscow, Russia. E-mail: iph@iph.ras.ru

Nadezhda B. Mankovskaya, DSc in Philosophy, Professor, Chief Researcher, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Goncharnaya St., 12-1, 119019 Moscow, Russia. E-mail: iph@iph.ras.ru

**Received:** December 07, 2016

**Date of publication:** March 15, 2017

## REFERENCES

- 1 Bychkov V. V. Hudozhestvennost' kak sushhnostnyj princip iskusstva [Artisticity as an Essential Principle of Art]. *Voprosy filosofii*, 2015, no 3, 2015, pp. 3–13. (In Russian)
- 2 Bychkov V. V. Forma-soderzhanie v iskusstve kak osnova hudozhestvennosti [Form-content in Art as basis of Artisticity]. *Voprosy filosofii*, 2016, no 5, pp. 70–81. (In Russian)
- 3 Bychkov V. V. Jestetika otricanija jesteticheskogo [Aesthetics of Negation of Aesthetic]. *Lev Nikolaevich Tolstoj* [Leo Tolstoy]. Moscow, ROSSPJeN Publ., 2014, pp. 327–347. (In Russian)
- 4 Bychkov V. V. *Jesteticheskaja aura bytija. Sovremennaja jestetika kak nauka i filozofija iskusstva* [Aesthetic Aura of Existence. Contemporary Aesthetic as Science and Philosophy of Art]. Moscow, St. Petersburg, Centr gumanitarnyh iniciativ Publ., 2016, pp. 681–724. (In Russian)
- 5 Bychkov V. V., Man'kovskaja N. B. Metafizicheskie aspekty jesteticheskogo opyta. [The Metaphysical Aspects of Aesthetic

- Experience]. *Vestnik slavjanskikh kul'tur*, 2015, no 1 (35), pp. 161–176. (In Russian)
- 6 Bychkov V. V., Man'kovskaja N. B. Fenomenologo-receptivnye aspekty jesteticheskogo opyta [Phenomenological and Receptive Aspects of Aesthetic Experience]. *Vestnik slavjanskikh kul'tur*, 2015, no 2 (36), pp. 179–194. (In Russian)
- 7 Bychkov V. V., Man'kovskaja N. B. Sovremennoe iskusstvo v kontekste jesteticheskogo opyta [Contemporary Art in the Context of Aesthetic Experience]. *Iskusstvoznanie*, 2015, no 3–4, pp. 228–248. (In Russian)
- 8 Bychkov V. V., Man'kovskaja N. B. Vkus kak glavnaja predposylka jesteticheskogo opyta [Taste as a Principal Premise of Aesthetic Experience]. *Vestnik slavjanskikh kul'tur*, 2016, no 2 (40), pp. 203–218. (In Russian)
- 9 Koshut D. Iskusstvo posle filosofii [Art after Philosophy]. *Iskusstvoznanie*, 2001, no 1, pp. 543–563. (In Russian)
- 10 Man'kovskaja N. B. Hudozhestvenno-jesteticheskie konstanty francuzskogo simvolizma [Artistic-aesthetic Constants of French Symbolism]. *Jestetika: Vchera. Segodnja. Vsegda* [Aesthetics: Yesterday. Today. Always]. Moscow, IF RAN Publ., 2013, vol. 6, pp. 3–29. (In Russian)
- 11 Man'kovskaja N. B. Jesteticheskoe credo Zhozefena Peladana — «demon» francuzskogo simvolizma [Aesthetic Credo of Joséphin Péladan — “Démon” of French Symbolism]. *Voprosy filosofii*, 2016, no 5, pp. 80–92. (In Russian)
- 12 Prigov D. A. «Grazhdane, ne zabyvajtes', pozhalujsta!» *Raboty na bumage, installjacija, kniga, performans, opera i deklamacija* [“Citizens, don't Forget Yourself, Please”! Works on Paper, Installation, Book, Performans, Opera and Declamation]. Moscow, Moskovskogo muzeja sovremennogo iskusstva Publ., 2008. 300 p. (In Russian)
- 13 Prigov D. *Ot Renessansa do konceptualizma i dalee* [From Renaissance to Conceptualism and Forward]. Moscow, Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja Publ., 2014. 80 p. (In Russian)
- 14 Tolstoj L. N. *Sobr soch.: v 20 t.* [Collected works: in 20 vol.] Moscow, Hudozhestvennaja literatura Publ., 1964. Vol. 15: Stat'i ob iskusstve i literature [Articles on art and literature]. 480 p. (In Russian)
- 15 *Fenomen artistizma v sovremennom iskusstve* [Phenomenon of Artisticity in Contemporary Art], executive editor O. A. Krivcun. Moscow, Indrik Publ., 2008. 520 p. (In Russian)
- 16 Leonard de Vinci. *Traité de la Peinture. Traduction nouvelle d'après le Codex Vaticanus avec un commentaire perpétuel par Péladan*. 5 éd. Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1920. (In French)
- 17 Péladan J. *Amphithéâtre des sciences mortes*. III. Comment on devient Artiste. Esthétique. Paris, Chamuel Publ., 1894. (In French)
- 18 Péladan J. *La Décadence Esthétique. Réponse à Tolstoï*. Paris, Chamuel Publ., 1898. (In French)