

**АРДАМАЦКАЯ ДИАНА АЛЕКСАНДРОВНА**

*кандидат философских наук, С.-Петербургский государственный университет*

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТРЕУГОЛЬНИК  
И СПОСОБЫ ЕГО ПРЕОДАНИЯ\***

*Аннотация:* В статье рассматривается художественный треугольник и пути его преодоления: через апелляцию к актуальной множественности и через представление о виртуальности Единого. Автор обращается к работам Ж. Делеза, В. Бенямина, С. Ситара, А. Бадью и А. Радеева для того, чтобы продемонстрировать различные способы понимания множественности и единого.

*Ключевые слова:* эстетика, множественность, единое, чувственность.

**ADAMATZKAYA DIANA ALEKSANDROVNA**

*PhD, St Petersburg State University*

**THE ARTISTIC TRIANGLE  
AND THE WAYS TO GET OVER IT**

*Annotation:* This article discusses the artistic triangle and the ways to get over it appealing to the actual multiplicity and the idea of virtual unity. The author refers to the works of G. Deleuze, W. Benjamin, S. Sitar, A. Badiou and A. Radeev in order to demonstrate different ways of understanding the multiplicity and the unity.

*Keywords:* aesthetics, multiplicity, unity, sensuality.

Разрабатывая ранее проблему художественного треугольника автор — произведение — реципиент, мы сосредоточили внимание на такой достаточно узкой теме как литература после Катастрофы<sup>1</sup>. Художественный треугольник здесь поддавался реконструкции, но все же претерпевал некоторые изменения: произведение преодолевало рамки художественности

---

\* Статья подготовлена при финансовой поддержке РГНФ в рамках проекта «Стратегии производства в эстетической теории: история и современность», № 12-33-01018.

<sup>1</sup> Имеется в виду пласт текстов, посвященный гуманитарным катастрофам XX в., в основном Освенциму и ГУЛАГу (см. статьи: [1; 2; 3; 4]).

и становилось документом, виртуальным архивом, автор из творца превращался в свидетеля или же свидетелей, которые с художественной точки зрения устранялись в пользу документальной достоверности описываемого факта, а реципиентом выступали некие возможные (опять же виртуальные) поколения потомков. Внутри каждого из элементов треугольника было ясно различимо тяготение к виртуализации и дроблению, никак не сдерживаемое условной структурой треугольника. Поэтому, можно сделать вывод либо о том, что литература после Катастрофы вписывается в классическую парадигму эстетики, но в несколько измененном виде, либо, что конструкция художественного треугольника формальна и никак не препятствует трансформациям внутри искусства.

Тем не менее, если до поры оставить в стороне эту дилемму, неоспоримым остается факт тяготения к изменениям внутри элементов треугольника, причем все они отмечены виртуализацией и множественностью. По мнению А. Е. Радеева, чьи статьи, посвященные проблеме художественного треугольника, представляют значительный интерес, именно теория множественности помогает отойти от классических представлений о структуре художественного опыта [9]. Множественность он связывает с непосредственным опытом восприятия и растворением субъекта в этом восприятии. Мы же со своей стороны попробуем совершить обратный ход и разыграть карту виртуальности, которая приведет нас не к множественности, а к единству, причем художественный треугольник в нашем случае будет не преодолен, не снят, а виртуализирован, т. е. сведен к формальной структуре. В такой оппозиции нет ничего нового: подобное противопоставление можно обнаружить в работе А. Бадью «Делез. Шум бытия» [5], где французский философ говорит о том, что Делез не пересекает границы классической философии, т. е. не подвергает критике принцип единого, однако наделяет его виртуальным статусом, в то время как сам Бадью держится принципа актуальной множественности и отрицает наличие единого как пустого множества.

Но если спор Делеза и Бадью происходил на территории метафизики, то мы сосредоточимся на эстетической проблематике, и для нас формой единства будет выступать художественный треугольник. Для реконструкции того, как художественный треугольник преодолевается при помощи его растворения в множественности мы обратимся к статье А. Е. Радеева «Что знает эстетика о чувственности?» [10]. Эта статья

представляет собой манифест, набросок размышлений о том, какой мы хотим, а какой не хотим видеть эстетику. Помимо критики некоторых вошедших в привычку общих мест, наводящих эстетические исследования, таких как союз с культурологией, обращение к актуальности, заикленность на истории и презумпции многообразия эстетик, Радеев выдвигает тезис о том, что необходимо «действовать так, как если бы Большая теория существовала» — достаточно интересный тезис, который может быть рассмотрен как парафраз утверждения Бадью о том, что классическая философия — это философия «действующая так, как если бы иск, предъявленный Кантом метафизике, не существовал» [5, с. 63]. Под иском понимается наложенное Кантом ограничение на обращение к основаниям, не входящих в поле зрения и недостижимых для рассудка. Однако, возражает Бадью мир есть то, чем он стал, а потому обращение к началу оправдано самим фактом существования мира.

Тем изначально данным, что должно быть подвергнуто пересмотру в нашем случае выступает существующее де факто обиходное представление о существовании художественного треугольника, а точнее субъекте и объекте эстетического опыта (здоровый смысл подсказывает нам, что подходя к произведению искусства, мы становимся неким эстетическим субъектом и испытываем удовольствие от восприятия объекта), автор делит эстетику на элементарную и высшую: на «евклидову» эстетику субъекторазмерного эстетического опыта и «риманову» эстетику плюралий. Для Радеева точкой приложения критики оказывается понимание эстетического субъекта как единицы и единства эстетического опыта, в то время как, полагает он, можно помыслить такого субъекта, который не будет связывать свой опыт оковами единства, общей схемы или классификации, а будет просто переходить от одного восприятия к другому, не делая из последовательности «кадров» движущуюся картинку с сюжетом.

Мы, со своей стороны, тоже хотели бы внести свою лепту в вопрос о возможных делениях эстетики, но наше деление будет прямо противоположным: на элементарном уровне мы расположим теорию множественности и всевозможные «практики субъективации», а на высшем уровне поместим вещественное или виртуальное (или какое-либо еще) схватывание, сводящее к единству эстетический опыт.

Прежде, чем подробно остановиться на этом разделении эстетики, обратим внимание на то, что территория, на которой мы его осуществляем — это эстетика чувственности. Само слово чувственность подсказывает

нам, что речь здесь идет об эстетическом субъекте, а не об объекте. И здесь вновь обратимся к статье Радеева, в которой проводится четкое разделение между эстетикой и философией искусства, причем в довольно резкой форме провозглашается отход эстетики от философии искусства. На наш взгляд, в этой последней нет ничего плохого, и она сама по себе формирует достаточно жизнеспособную ветвь эстетики. И если все, что касается субъекта (пусть даже себе не тождественного и дрейфующего от одной эстетической практики к другой) можно вслед за Радеевым (и Вельшем) назвать «*айстетикой*», то все, что связано с философией искусства можно вслед за Бадью назвать «*инэстетикой*». Таким образом, в эстетике могут мирно уживаться практики субъективации и практики расшифровки истин, производимых произведениями искусства. И если мы не будем путать эти две вещи и пытаться согласовать чувственность с истиной произведений искусства, то избежим множества поводов для критики предприятия, называемого эстетикой. К тому же, на данный момент эстетика настолько разрослась и разветвилась, что самое время поговорить об осознанном разделении ее теории, *ad marginem* оставив места для междисциплинарных экспериментов и, естественно, со всем уважением относясь к историко-философским исследованиям в области эстетики.

Итак, сперва сосредоточимся на том, что касается чувственности. Эта область отходит в ведомство *айстетики*, которая в свою очередь делится на «элементарную» и «высшую» эстетику, только если у Радеева элементарная эстетика строилась на представлении об автономном субъекте и объекте эстетического опыта, а на «высшем» уровне происходило инфицирование множественностью, то мы предлагаем на «элементарном уровне» *айстетики* или эстетики чувственности расположить все, что касается фрагментарного, проникнутого множественностью, отрицающего всякую связность и сюжетность, а на высшем уровне расположить попытки объединить и увязать эту множественность в единство, которое может носить как вещественный, так и виртуальный и даже призрачный характер. Под вещественным единством мы понимаем античное представление о материи как об универсальном веществе, состоящем из четырех элементов: воды, воздуха, огня и земли. Под виртуальным мы понимаем такое представление о Едином, которое можно найти в работах Делеза — а именно «стратегическую» (определение Бадью) потребность в Едином. Что касается призрачности, то здесь происходит демонизация виртуального — мысль о Едином превращается

в навязчивую идею и его актуальное отсутствие начинает восприниматься как фактор болезненной нехватки. В данном случае мы понимаем «призрачность» в том значении, которое придал этому понятию Ж. Деррида, а именно — навязчивый фантом, который преследует множественность, взывает к ней, но не способен предстать вживе. На наш взгляд именно такого рода единство порождают современные авторы, рискующие подняться на уровень «высшей» эстетики, поскольку все, что они могут констатировать — это отсутствие эстетической целостности мира и в то же время тоску по этой целостности. Например, в работе С. Ситара «Архитектура внешнего мира» [11], современное состояние негативно характеризуется как распад и виртуализация, в противоположность прочному материальному единству античного представления о Космосе. Причем любопытно, что для Ситара современный мир утратил эстетическую представленность в том смысле, что физические представления о мире шагнули дальше наглядно представимого — для всех любителей разрушений и смертей еще один грамм тротила под здание эстетики.

А. Е. Радеев, отрицающий какое бы то ни было единое и наделяющий множественности актуальностью эстетического опыта идет вслед за Бадью, который утверждает, что «формы множественного, а равно Идеи, всегда актуальны, что виртуальное не существует» [11, с. 64]. Поэтому наше разногласие в отношении художественного треугольника можно свести к разногласию Делеза и Бадью — для меня художественный треугольник — это виртуальный инструмент, не сдерживающий движение к множественности. Для Радеева — множественность всегда актуальна и единое есть лишь пустая ненужная структура, которая может быть отброшена.

До сих пор мы говорили о едином применительно к художественному треугольнику, теперь же попытаемся продемонстрировать, как «работает» разделение на эстетику фрагментарной чувственности и эстетику схватывания единства на другом примере. Лучший образец совмещения актуальной множественности эстетических опытов и схватывания единого дает нам В. Беньямин и, в частности, его работа «Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма». Отметим, что Беньямин мог бы стать образцом, методологическим ориентиром для создания «элементарной эстетики чувственности», потому что его книги и эссе олицетворяют идею фрагментарности эстетического опыта. Из чего складываются его работы: он рассматривает историю повседневности через различные

и зачастую самые невзрачные, маргинальные ее феномены, а также произведения искусства, причем здесь особую роль играют фотографии и игрушки, а не полотна великих мастеров. Эстетическую игру воображения запускают самые неожиданные вещи.

Для Беньямина чувственная организация формируется множественными, регулярными воздействиями, складывающимися в привычку. В качестве определения того, что такое чувственность в понимании Беньямина можно привести слова из статьи «Вальтер Беньямин: специфика наблюдения»: «Беньямин не только воспроизводит внешнюю реальность, но и обращает взгляд внутрь и тщательно фиксирует свои психо-физиологические состояния. Их описания сопутствуют описанию объектов внешнего мира, развиваются параллельно с ними... Аспектом взаимодействия реальности и субъекта, наиболее значимым для него лично, является ее (реальности) воздействие и его (субъекта) переживания» [8, с. 175].

На основе предложенной Беньямином модели можно создать особый метод, подход к рефлексии восприятий и формированию чувственности. Авторы статьи, которую мы только что цитировали прекрасно подмечают на основе сравнения близких по жанру, но таких непохожих произведениях как «Московский дневник» Беньямина и «Америка» Бодрийяра, что Беньямин основывается на эстетических, даже почти физиологических предпосылках — его общее впечатление от Москвы формируется под воздействием долгой ходьбы, холода и усталости, его отношение не предзадано никакими общими соображениями. Беньямин конституирует мир Москвы не мозгом, а позвоночником, бессознательно (см. идею об эстетическом бессознательном), подобно тому как Шаламов создает лагерный мир не через рассуждения и общие теории о смысле всего происходящего, а через физиологию персонажа. Тут возникает вопрос об одном из возможных путей формирования «высшей эстетики» — а именно через предзаданную идею, направляющую фрагментарный эстетический опыт. Беньямин дает нам такой ответ: «задачи, которые ставят перед человеческим восприятием переломные исторические эпохи вообще не могут быть решены на пути чистой оптики, т. е. созерцания. С ними можно справиться постепенно, опираясь на тактильное восприятие, через привыкание» [6, с. 61]. Всякая рациональная организация чувственности, теория, в такие моменты рассматривается как способ манипуляции массами, а потому не может служить основанием для создания картины мира. В данном случае, обобщающая

теория (например, такая как манифест футуризма) прямо противоположна предпрятию «элементарной эстетики» и враждебна ей.

Но, как ни парадоксально, сам Беньямин, дает нам пример перехода от «элементарной» к «высшей эстетике», когда пишет в эссе о Бодлере: «“Сплин и идеал” — первый цикл в книге. Идеал дарует силу поминовения; сплин же является в сопровождении роя секунд» [7, с. 218]. Надо сказать, что Беньямин отождествлял ситуацию Бодлера и современного ему жителя мегаполиса, у него не было по отношению к французскому поэту исторической дистанции, а потому мы можем предположить, что фрагментарное восприятие, восприятие на ощупь, которое он воспроизвел в «Московском дневнике» отождествимо со сплином, постоянным повторением без начала и конца. В качестве якоря, для того, чтобы «обеспечить устойчивость в ситуации кризиса» появляется «идеал» или *correspondances* или моменты поминовения, которые также не имеют никакого отношения к истории, к прогрессу, к сюжету и всему тому, что в XX в. подвергается яростной критике, но символизирует тоску по внезапному, доисторическому. Причем, он не пишет о конкретном воспоминании, или о культе или об образе из прошлого, Беньямин пишет лишь о следах или фантомах этого прошлого — о запахе или ауре, о том, чем воспоминание не может овладеть, а значит, не может вовлечь в ход истории или сделать предметом сиюминутного увлечения. Именно на эти дни поминовения для Беньямина нанизывается опыт, а значит, в них можно усмотреть очень прихотливую, но все же форму единства, объект «высшей эстетики».

Возвращаясь к дилемме, которую мы озвучили в самом начале статьи, относительно того, что тесты и сама конструкция литературы «после Катастрофы» обладает двойственностью сохранения художественного треугольника, но одновременно чревата трансформациями внутри каждого из элементов треугольника, а именно тяготением к множественности и виртуализации, — все это как нельзя лучше иллюстрирует ситуацию в структурировании современной эстетики и даже метафизики. Наш скромный литературоведческий сюжет привел нас к обнаружению того факта, что литература-свидетельство децентрировалась и если раньше у «Блокадной Книги» «авторами» были Д. Гранин и А. Адамович, то теперь все большее распространение получают виртуальные архивы воспоминаний участников гуманитарных катастроф XX в. Характер этих текстов как произведений также дробный, не сознающий единого представления о Событии, хотя касается самого непосредственного

пережитого опыта. Адресат этих воспоминаний не конкретная публика классического театра со своими запросами и вкусами, которым необходимо угождать, а поколения потомков, даже еще не рожденных, но обязанных помнить о случившемся. На этой небольшой территории уживаются как классическая схема треугольника как приведения к единству, к основе, так и множественность и непосредственность опыта.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Ардамацкая Д. А.* Ангажированный автор как свидетель // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. 2012. Сер. Философия. № 2 (Т. 2). СПб., 2012. С. 140–148.
2. *Ардамацкая Д. А. В.* Шаламов и поэтика после ГУЛАГА // Вестник Лен. гос. ун-та им. А. С. Пушкина. 2013. Сер. Философия. № 2 (Т. 2). С. 137–144.
3. *Ардамацкая Д. А.* Литература «после Освенцима» и В. Шаламов // VII Кагановсике чтения Художественный хронотоп: новые подходы. Тезисы Всероссийской научной конференции, 18 мая 2013. СПб., 2013. С. 10–12.
4. *Ардамацкая Д. А.* Философия «после ГУЛАГа»: осмысление исторической катастрофы // *Studia Culturae*. Вып. 16. СПб., 2013. С. 256–264.
5. *Бадью А.* Делез. Шум бытия. М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры»; Логос-Альтера / Эссе homo, 2004.
6. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Немецкий культурный центр им. Гете; Медиум, 1996.
7. *Беньямин В.* Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма // Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб., 2004. С. 47–262.
8. *Ватолина Ю. В.* Семенов В. Е. Вальтер Беньямин: специфика наблюдения // Журнал социологии и социальной антропологии. 2003. Т. VI. № 1. С. 174–185.
9. *Радеев А. Е.* «Художественный треугольник» и варианты его преодоления // Вестник Лен. гос. ун-та им. А. С. Пушкина. Сер. Философия. 2011. № 3. С. 179–186.
10. *Радеев А. Е.* Что знает эстетика о чувственности? // *Studia Culturae*. 2013. № 17. С. 61–67.
11. *Ситар С.* Архитектура внешнего мира. Искусство проектирования и становление европейских физических представлений. М., 2013.

## TRANSLIT

1. *Ardamatskaya D. A.* Angazhirovannyj avtor kak svidetel' // Vestnik LGU im. A. S. Pushkina. 2012. Ser. Filosofiya. № 2 (T. 2). SPb., 2012. S. 140–148.
2. *Ardamatskaya D. A. V.* Shalamov i poetika posle GULAGA // Vestnik Len. gos. un-ta im. A. S. Pushkina. 2013. Ser. Filosofiya. № 2 (T. 2). S. 137–144.
3. *Ardamatskaya D. A.* Literatura «posle Osventsima» i V. Shalamov // VII Kaganovsike chteniya Hudozhestvennyj hronotop: novye podhody. Tezisy Vserossiyskoy nauchnoy konferentsii, 18 maya 2013. SPb., 2013. S. 10–12.



4. *Ardamatskaya D. A.* Filosofiya «posle GULAGa»: osmyslenie istoricheskoy katastrofy // *Studia Culturae*. Vyp. 16. SPb., 2013. S. 256–264.
5. *Bad'yu A.* Delez. Shum bytiya. M.: Fond nauchnyh issledovaniy «Pragmatika kul'tury»; Logos-Al'tera / Esse homo, 2004.
6. *Ben'yamin V.* Proizvedenie iskusstva v epohu ego tehniceskoy vosproizvodimosti. M.: Nemetskiy kul'turnyj tsentr im. Gete; Medium, 1996.
7. *Ben'yamin V.* Sharl' Bodler. Poet v epohu zrelogo kapitalizma // *Ben'yamin V.* Maski vremeni. Esse o kul'ture i literature. SPb., 2004. S. 47–262.
8. *Vatolina Yu. V.* Semenov V. E. Val'ter Ben'yamin: spetsifika nablyudeniya // *Zhurnal sotsiologii i sotsial'noy antropologii*. 2003. T. VI. № 1. S. 174–185.
9. *Radeev A. E.* «Hudozhestvennyj treugol'nik» i varianty ego preodoleniya // *Vestnik Len. gos. un-ta im. A. S. Pushkina. Ser. Filosofiya*. 2011. № 3. S. 179–186.
10. *Radeev A. E.* Chto znaet estetika o chuvstvennosti? // *Studia Culturae*. 2013. № 17. S. 61–67.
11. *Sitar S.* Arhitektura vneshnego mira. Iskusstvo proektirovaniya i stanovlenie evropeyskih fizicheskikh predstavleniy. M., 2013.