

E. H. УСТЮГОВА

*Доктор философских наук, профессор
Санкт-Петербургский государственный университет*

ОБ «ИСТОРИЧЕСКОМ» И «ОНТОЛОГИЧЕСКОМ» СМЫСЛАХ СООТНОШЕНИЯ ПОДЛИННОСТИ И ИМИТАЦИИ

Проблема соотношения подлинности имитации рассмотрена в онтологическом и историческом ракурсах. В основе первого — вопрос о том, что есть бытие и реальность, в основе второго — вопрос о соотношенности человека с историческим и культурным миром. В статье рассмотрены основные этапы развития онтологического и исторического смыслов соотношения подлинности и имитации в эстетике и искусстве XIX — XXI веков.

Ключевые слова: подлинность, имитация, идентификация, субъект, человек, реальность, бытие, искусство, эстетическое, символ, чувственность, событие, творчество.

E. N. USTIUGOVA

*Doctor of Science (Philosophy), Professor
St. Petersburg State University*

ABOUT "HISTORICAL" AND "ONTOLOGICAL" SENSES OF THE CORRELATION OF AUTHENTICITY AND IMITATION

The problem of the correlation of authenticity and imitation is considered from ontological and historical viewpoints. The first approach is based on a question what is a being and a reality, at the second — on a question on correlation of a human with the historical and cultural world. In the article the basic stages of development of ontological and historical senses of a correlation of authenticity and imitation in aesthetics and art of XIX — XXI centuries are considered.

Keywords: authenticity, imitation, identification, correlation, subject, human, reality, being, art, aesthetic, symbol, sensuality, event, creativity.

Эта проблема имеет два аспекта — онтологический, связанный с вопросом о том, что есть бытие и реальность, и тот, который можно назвать идентификационным, связанный с ответом на вопрос о соотношенности человека с бытием и реальностью. Если первый аспект был предметом философского осмысления в первую очередь на протяжении от античности до второй половины XVIII веков, то второй оказался в центре внимания в новейшее время в XIX-XX веках, являясь, по сути, одним из ракурсов проблемы самоидентификации.

фикации человека в мире, то есть системы координат его соотнесенности. С чем соотносит себя человек, пытаясь понять свою самость: с универсумом, природой, культурой, историей? На протяжении последнего времени, захватившего уже XXI век, можно видеть тенденцию вновь обратиться к онтологическому смыслу понятий бытие и реальность, преодолевая господство ново-европейской субъективизированной парадигмы. В зависимости от принятой системы мировоззренческих координат меняется и трактовка понятий подлинность и имитация и векторы их соотнесенности.

В словаре русских синонимов находим такие близкие по значению термины, определяющие подлинность, как реальность, натуральность, истинность, достоверность, точность, аутентичность, неподдельность, а также признанность, оригинальность, искренность. Имитация — еще более теоретически не отрефлектированное понятие, значения которого простираются от механизма копирования определённой модели действия в процессе социальной или психологической адаптации человека вплоть до замещения реальности исторического и актуального социального опыта подстановкой модели — симулякра при помощи известных технологий. В различных мировоззренческих парадигмах актуализировались те или иные оттенки как понятия идентичность, так и понятий подлинность и имитация, а также их соотнесенности между собой.

Остановимся на двух разрабатывавшихся в культуре новейшего времени концептах связи понятий идентичность-подлинность-имитация, которые условно назовем историческим и онтологическим. В эстетике связь этих понятий наглядно выражена в искусстве, чутко реагировавшем на философско-мировоззренческие изменения.

В классической культуре, которая строилась на основе риторической парадигмы, вопрос о подлинности стоял как вопрос самоотождествления человека с объективностью бытия (Космоса, Бога, мирового Логоса), а не как проблема субъективного (познавательного, ценностного) отношения к нему человека. Осмысление проблемы подлинности осуществлялось в античной теории мимесиса, затем в средние века — через оппозицию символа и уподобления, позднее в эпоху Ренессанса родился феномен стилизации (как подражания античности). Тема стилизации с тех пор существовала в европейском искусстве и преображалась в различных вариациях (от барочных игр искусственного и природного, претворений классического античного образца в культуре XVII — XIX веков и далее, вплоть до нашего времени, в образах неоклассицизма). В традиционной культуре, строившейся на принципах метафизики, вечного и самотождественного Абсолюта, образы истории и времени объединялись темой вечного возвращения, когда настоящее трактовалось как вариация прошлого. В рационалистической модели культуры считалось, что только «неразумие имеет историю, а разумное вечно». Ориентация на так называемые «авторитетные стили» предписывала любое индивидуальное самовыражение субъекта культуры соотносить с авторитетом уже состоявшегося прошлого, выступающего в образе «классики». Классику почитали как объективно про-

веренное временем совершенство, ставшее знаком вечности, истинности, подлинности, а, следовательно, культурной ценностью.

Но постепенно, явно уже с XVII века, начинается осознанное противопоставление объективного и субъективного, природы как вещи в себе и трансцендентального субъекта как субъекта опыта. По мере становления личностного, индивидуального самосознания нарастало чувство неуверенности от ощущения несоизмеримости малого «я» и необъятного Универсума. Онтологическое время казалось непостижимым и потому пугающим, поэтому в оппозиции ему возникает образ субъективированного, исторического, «культурного» времени. Культура в отличие от непостижимой «натуры» мыслится как осознанный, разумный Порядок, рафинированная концентрация исторического опыта прошлого. Вплоть до рубежа XVIII — XIX веков образ классики выступал средоточием культурной ценности истории и выполнял функцию конституирования исторической составляющей в процессе творческого самоопределения и самосознания субъекта культуры.

Но когда взамен традиционалистской модели «вечного и объективного времени» приходит проект «модерна» — современности как ценности, в соответствии с которым значимыми оказываются не Абсолют, не совершенное и ставшее, а совершаемое и становящееся, точкой отсчета оказывается Жизнь, реальность которой мыслится только как изменчивое, преходящее. Соответственно меняются смыслы соотношения прошлого и настоящего. Настоящее понимается не как повторение прошлого, а как его развитие. Складывается новый смысл исторической идентификации субъекта — не поиск *себя в истории*, а обнаружение *истории в себе*, восприятие себя участником общего и не завершаемого исторического диалога. Все исторические эпохи перед лицом собственной современности раскрывают свою уникальную культурную ценность, и в этом смысле равнозначность. Так складывается *историзм*, как основополагающая мировоззренческая установка XIX века. Классичность воспринимается уже не в статусе вечного культурного образца, а скорей как внешняя форма, один из костюмов «исторической костюмерной», который может примерить на себя современность, чтобы показать свое отличие и тем самым идентифицировать свою подлинность. Вследствие этого исторические стилизации уже с начала девятнадцатого столетия укоренились в языке культуры, а позднее эклектика под именем «историзма» обрела черты влиятельного стиля. Историзм XIX века исходил из культурной ценности уникальности, неповторимости, органичной «жизненности», телесности отдельного исторического явления, общение с которым осуществляется через чувственное сопереживание, а не рациональное познание.

С утратой общего смысла истории как основания идентификации субъекта в историческом мире сначала наступает разрыв с прошлым, а затем, вслед за разочарованием в футурологических проектах авангарда и осознанием их утопичности, возникает разрыв и с историческим вектором в будущее. Историческое время постепенно лишается протяженности и спрессовывается в одновременность настоящего. Да и сама повседневность предстает как аб-

сурдная видимость псевдоценностей, бывших когда-то векторами идентификации субъекта в мире культуры. Начиная с дадаизма и поп-арта, искусство иронизирует над этой реальностью, будто бы близкой человеку, но лишенной ощущения Дали, своей соотнесенности с метафизическими, трансцендентными смыслами. Постмодернизм погружает человека в игровую действительность релятивизма исторических и культурных ценностей, предъявляя их в образе симулякров, дискредитирующих когда-то значимые смыслы. На смену подлинности приходит тотальная имитация.

Затерянный в повседневности субъект культуры теряет ощущение себя частью большого целого, своих исторических корней и проективных жизнестроительных идеалов, а вместе с этим и ответственность перед прошлым и перед будущим. Исчезновение субъекта в его исторической и культурной определенности связано с глубочайшим кризисом самоидентификации, ставшим неизбежным при условии, что любая самосоотнесенность происходит в пространстве взаимодействий с бесконечным множеством равнозначных «других», располагающихся в горизонтальном синхроническом измерении, когда кажутся бессмысленными даже сами вопросы — откуда мы и куда идем, а значит, и кто мы? Так исторический вектор самосознания выпадает из мировоззренческой парадигмы самоидентификации субъекта так же, как и культура как система, ценностно-смыслового и образного моделирования опыта прошлого.

История — процесс не спонтанный, а упорядоченный, структурированный. Ее движение обусловлено объективными факторами и диалогами смыслов. Если смотреть на историю как на относительность любых структур и направленностей, как на сумму событий и фактов, отрицающих возможность осмысления подлинной материи истории, и как такового смысла (смыслов) истории, то, по сути дела, тем самым снимается вопрос об историческом самосознании, идентификации субъекта, а история превращается в видимость, следовательно, оказывается возможным только игровое, дистанционное манипулирование некими историческими симулякрами, то есть имитация самого образа истории.

Параллельно с исторической системой координат предпринимается попытка обнаружить критерии и основания идентификации субъекта во внеположном ему бытии, данном, то в образе Природы, то Реальности вообще. В эпоху Романтизма возникает Миф Природы, в котором субъект и объект не разделимы и не различимы. В этом образе мифореальности Природа трактовалась как непостижимая разумом тайна, как самотождественный мировой Универсум, который человек стремится, но не в силах рационально понять. Ему дана только способность, принять его в себя, испытать «душевное томление», пропустить через себя, почувствовать его в себе, прожить и пережить как «Жизнь», раствориться в нем и растворить его в себе. Представления о подлинности существования этой мифореальности, близкие религиозной вере, могли быть удостоверены только мерцающими образами эстетического пе-

реживания индивидуального субъекта и образами романтического искусства, в которых форма теряла свою определенность.

В начале XX века новые очертания самоидентификации субъекта культуры складываются в различных течениях Авангарда. Культурный контекст первого двадцатилетия XX века — предчувствие перелома эпох: конца эпохи Нового времени и вступления в абсолютно другую реальность, радикально иную культурную парадигму, ее осознающую, и нового языка выражения формирующихся смыслов. В них еще сильнее стремление уйти от концепта «культуры», как системы смыслов. В философии и в искусстве этого времени складывается представление, что бытие как истинная реальность не существует, оно проступает лишь сквозь феноменологическое непосредственное усмотрение субъектом сущности в формах «чистого сознания». Для него субстанции предметного мира и их культурные образы являются тем слоем восприятия, который следует преодолеть, чтобы прийти до подлинной реальности бытия.

Жизнестроительный потенциал отличал эту модель от прежней, в которой человек мыслился автономным индивидом, погруженным в свои переживания или видения, или находящимся во власти влияний на него социальных и культурных стереотипов парадигмы Нового времени. Изменяется трактовка самой реальности, в открытии которой виделась миссия нового искусства. Завершается процесс прощания с концептом мимесиса и оценки. Представители нового искусства полагали, что, во-первых, между искусством *творить* и искусством *повторить* существует большая разница, а, во-вторых, что эстетический вкус ушел в сторону от *реализма земли* и привел в тупик *идеальности*, которая свидетельствует о падении реального искусства.

Выход виделся в активном эстетизме «формовки» жизни, стремлении создать новые формы взаимодействия с реальностью. Авангард переосмысливает идею искусства, которое больше не является грёзой или игрой, а стремится к бытию. Ранний европейский авангард развивается под знаком универсальности и фундаментальности «космогонического Эроса» как стремления к целостности, взаимопроникновению. Художники авангарда полагали великую миссию искусства в том, чтобы посредством его прийти к подлинной реальности как единству человечества, которое возникнет через соединение стихии природы (бытия) с человеком.

Творческое прозрение подлинного нового художника и человека происходит через интуитивную энергию, проникающую в органическую, стихийную жизнь первобытия. Новое искусство мыслилось как интегрирующая экстатическая поэзия, поющая «трепет жизни и тайную душу вещей», говорящая о Неведомом и Несказанном. Рождающаяся художественная форма не символизирует, не изображает, не выражает, а происходит из взаимопроникновения бытия и интуиции творчества.

Синтез объективного и субъективного, материального и духовного достигается в процессе творчества путем погружения в мир интуитивных движений души, в результате которого на смену реальному предмету, существующему в пространстве и времени, подобно откровению приходит образ беспредметно-

го искусства как нового космического мира, внешне не имеющего отношения к наличной реальности. Этот мир предстает как Природа в целом, а художник как вовлеченная в событие жизни объективированная воля Творящей Природы. Подлинность этого нового мира — это подлинность, сотворенной в единстве субъекта и объекта образ «другой» реальности, отличной от наличной реальности. Изображение «данного» мира трактуется как имитация реальности, ей противопоставит реальность творчества, осуществляющаяся не внутри здания культуры, а исходящая из изначальности и спонтанности, неискаженных привнесенными смыслами и регламентациями. «Внутренняя жизнь души не требует культуры....форма рождается из нашей жизни и только из нашей жизни...», — писал в «Синем всаднике» Август Макке [11, С.21]. От психологической субъективности ощущения этого мира художник возвышается до объективности животворящей силы самого творческого духа мира, идущего изнутри самой жизни природы.

Идеи раннего авангарда, сформулированные К.Малевичем, В.Кандинским и их единомышленниками, стали философско-эстетическим обоснованием отказа от данности видимой реальности во имя подлинности «другой реальности», открывающейся художественному творческому действию. При этом они утверждали значимость нового языка искусства, аккумулирующего в себе максимальные возможности художественной выразительности этого нового содержания. Таким образом, и сам творческий акт художника-творца и произведение искусства оставались для них важнейшими атрибутами художественной деятельности. Об этом уже позднее писал В.Беньямин, подчеркивая важность онтологии произведения искусства, то есть самого языка, в котором заключено особое таинство воздействия, поскольку язык символичен — «это всегда не только сообщение сообщаемого, но вместе с тем и символ того, что невозможно сообщить» [1, С.25].

Но уже в середине XX века и символическая аура художественного произведения, и авторское творчество создания образа подлинности «другой», невидимой реальности перестают отвечать новому складывающемуся представлению о реальности и ее художественном претворении. Искусство отказывается и от космогонического образа бытия, и от идеалов интеграции человеческого и бытийного, и от претензий автора на субъективный творческий прорыв к бытию. Образ реальности утрачивает метафизическое измерение в новом повороте к новому реализму. В картине Р.Магритта «Это не трубка» вновь всплывает как будто бы наличная реальность, но на не подлинность ее видимой внешности указывает непрозрачность ее телесности. Эта реальность не может быть опознана и поименована, она в принципе не определима, то есть отчуждена от человека. В телесности, свободной от любых определений, внешняя форма обесмысливается, так как становится тайной для сознания, а произведение теряет свою ауру. Ведь, по В.Беньямину, освобождение предмета от его оболочки ведет к разрушению ауры, как качества подлинности — уникального ощущения дали при близости самого предмета, что является выражением значимости произведения искусства в категориях про-

странственно-временного восприятия [2, С.198-199]. Философ считал, что подлинность какой-либо вещи — это «...совокупность всего, что она способна нести в себе с момента возникновения, от своего материального возраста до исторической ценности». [2, С.194-195]. Таким образом, онемевшая телесность и утрата символической ауры воздвигли непреходимый барьер между человеком, художественной реальностью, наличной реальностью и высшей реальностью.

На рубеже XX и XXI века в попытке преодолеть взаимное отчуждение человека и реальности обозначился новый поворот в трактовке их связи, суть которого Х.У.Гумбрехт сформулировал как переход от производства смыслов к производству присутствия»[7]. Он полагал, что неполнота бытия современного человека в культуре проистекает из-за недостаточной выраженности в ней чувственного и телесного начал, обеспечивающих непосредственное взаимодействие человека с миром, данным человеческому восприятию как «вещественность». Само бытие трактуется при этом как вещественный мир вне какой-либо концептуальной сетки. Одновременно с тем, как мир деонтологизируется, превращаясь в объект, человек также деонтологизируется, становясь бесплотным субъектом. Таким образом, бытие человека в мире помещается в метафизическое измерение, реальность исчезает, а субъект предстает как оператор по манипулированию знаками, значениями и извлечению смыслов. Кризис репрезентации в современном искусстве Гумбрехт считает следствием кризиса метафизического мировоззрения, или «утратой мира», как чувства, что у нас «больше нет соприкосновения с вещественным миром» [7, С.59]. Обретение присутствия, по его мнению, производится событиями и процессами, вызывающими или усиливающими воздействие «присутствующих» объектов на человеческие тела. Сфера осуществления «культуры присутствия» — это пространство, где образуются отношения между человеческими телами, между людьми и вещественным миром. В ней главное — человеческое тело как часть мира, «вещь», всегда сохраняющая качество соединения субстанции и формы. Отсюда Гумбрехт делает вывод, что эстетическое переживание вызывает заранее непредсказуемое и необъяснимое *чувство интенсивности*, как особого рода *событийности*, дающей ощущения присущей именно эстетической сфере причастности к мировой гармонии. [7, С.126-127].

Статус подлинности эстетического переживания обеспечивается таким образом, интенсивностью восприятия. Так, Н.Буррио считает, что благодаря этому современное искусство отказывается от объекта ради достижения вовлеченности человека в искусство и в жизнь. При этом вовлеченность трактуется как «современный способ чувствования», показывающий существование человека в разных формах жизненных взаимодействий. [6]

Итак, поиск критерия подлинности существования современного человека и искусства приводит к такой эстетической модели, в которой главными компонентами оказываются *событие*, возникающее в результате взаимодействий человека с окружающим миром и другими людьми, и *чувственность*, проявляющая интенсивность вовлеченности в событие. Следовательно, роль произ-

ведений искусства определяется как способ интенсификации жизни человека внутри существующей реальности коллективных взаимодействий, иными словами, в продуцировании опыта со-бытия, что и служит критерием его подлинности.

Ж.Рансьер считает, что феномен *коллективной чувственности* (коллективной субъективности как способа бытия вместе) обосновывает эстетическую сущность искусства, как новую онтологию, ядром которой является чувственное и способы его организации, в качестве которых выступают эстетика и политика, переводящие опыт чувственного в способы бытия сообщества. Роль искусства, согласно Ж.Рансьеру, состоит в том, чтобы проявлять особое чувственное отношение между практиками в смешанном пространстве демократического медиума, опыт которого невозможно выразить еще на каком-либо специфическом языке. Таким образом, искусство определяется не творческой позицией автора, а принадлежностью к определенному способу чувствования. [12, С.56] Итак, провозглашается неподлинность реальности, предъявленной классической эстетикой с ее символизмом и репрезентативностью, союзом чувственного и рационального.

Наиболее радикальным выражением поворота к эстетике присутствия в контексте чувственной рецепции стала концепция *Homo aestheticus* — человека чувствующего, согласно которой чувственность трактуется как основа субъективности, а искусство как форма биологической эволюции человека, как инструмент эмоциональной жизни, объединяющей людей как биологический вид. Таким образом, идентификация человека стала осуществляться не через отличие от природы, а, наоборот, через их общность. Вместе с тем, если в концепции «*Homo aestheticus*» субъективность сводится к биологически и физикалистски трактуемой чувственности, получается, что человеческая деятельность адекватна естественной среде и, лишённая исторической и культурной идентичности, предстает как длящееся настоящее, горизонталь цепи событий. Лишённое символической соотнесенности с человеческим социокультурным миром вечное настоящее переносится в пределы естественной среды, в контексте которой человеческая деятельность становится самодовлеющей, социобиологической, запредельной социокультурному устроению. По сути, за такой трактовкой обнаруживается старый позитивистский прием переноса на культуру природных свойств и вытекающая из него методология радикального эмпиризма, как «гипертрофии роли единичного и субъективности, преувеличение фактора различий и «свободного выбора», конструктивных возможностей субъекта фактически игнорирует серьезные идеи философии, подтвержденные культурно-историческим опытом и его обобщением современными гуманитарными науками», касающимся прежде всего об объективных оснований субъективности и общности(-тей) [9]

Если принять ницшеанскую трактовку художественной деятельности как изобретения новых возможностей жизни, то в таком случае мы действительно можем освободиться не только от языка, но и от субъекта, поскольку в этом случае, как писал Ж.Делез, «процесс субъективации, как процесс производст-

ва способа существования не имеет ничего общего даже с личностью: это индивидуация частная и коллективная, которая характеризует какое-либо событие (полдень, реку, ветер, чью-то жизнь и т.д.) Это модус интенсивного существования, а не субъект, не личность». [8, С.131]. Этот модус, как подчеркивал Ж.Делез, М.Фуко считал своего рода эстетикой жизни (стилем жизни), поскольку сама жизнь здесь проявляет себя как произведение искусства. [8, С.133]

В «эстетике присутствия» как интенсивного чувственного существования в бытии жизненного опыта, по сути, заложено глубокое противоречие, угрожающее самому присутствию. Д. Бирнбаум считает, что один из вызовов современного искусства — это теория субъекта, который строит себя в отношении — при полном отсутствии ретроспективной модели. Жизнь структурирована вокруг одинокого человека как последнего человека на земле, и он пребывает в состоянии вечного изменения, ему не присущи больше единство и единичность. Человек предстает только как живое тело *здесь и сейчас опыта*, как часть сети пульсаций, разомкнутой и непредставимой, а кинестетические ощущения, разбитые на отдельные сигналы, подобны чисто физическому опыту перемещения тела во множественности незакрепленного пространства [4, С.94-95]. Такая растворенность телесности в медиасреде, бесконечное потребление самого себя, рассмотрение себя как уникального предложения ведут пока еще телесного человека в тупик [10]. В результате исчезает ощущение живого тела как точки референции, тем самым оно утрачивает чувство присутствия, а сознание теряет прямую линию доступа к себе самому, проходя через запутанные системы опосредований [4, С.100-101]

Но «если сфера деятельности человека больше не ограничена протяженностью и длительностью,... то где же он присутствует?» [4 С.102] и не означает ли это, что в концепции «нового реализма» и сама реальность, и человек в ней лишаются присутствия, возможности *быть*, а следовательно, насколько продуктивно стремление этой концепции к выходу к подлинной реальности?

Претензии концепта события на осуществление проекта подлинной реальности так же могут вызывать возражения. Если событие трактуется как длительность вне времени и пространства, в которой бытие становится тем, что есть, то получается, что оно имеет только одно образующее качество — процессуальность со-участности фигурантов опыта *театра жизни как события*, которое можно назвать перформансом. Как отмечает Э.Фишер-Лихте, в перформансе «тело исполнителя перестает быть знаком для представления (репрезентации) драматического персонажа и воспринимается прежде всего в своем феноменальном значении (презентации). Решающим для актера становится не «играть роль», а «быть» — быть одним из участников события, другим и равным участником которого становится зритель. [14] В этом «театре жизни» нет актера-персонажа, а есть *человек действующий*, но не выражающий ничего, кроме самого действия. Автором сценического события мог бы стать зритель, если бы ему довелось почувствовать себя его соучастником, что случается редко. В результате отсутствие метафизической связанности между

собой образов, вызывающей эффект сопричастности всех элементов театрального действия, порождает не живое событие соучастности в творимой реальности события рождения и переживания смысла, а разорванное пространство разобщенности. В таком случае событие предстает скорей как социальная практика психопространственной интеграции акторов, возникающей между ними в ходе активной сопричастности друг другу и общему пространству, сходному с десимволизированной профанной повседневной действительностью [5].

Замена культурных смыслов непосредственным взаимодействием био-человека с естественной средой, которая, на первый взгляд, кажется прорывом к освобожденному от культурно-символической нагрузки сверхсмыслу оборачивается его имитацией, поскольку, по сути, духовное творчество замещается одномоментным чувственным контактом со средой — «подмененный Дух, намертво сцепленный с референтами, от них отсчитывающий себя, закупоренный в текущем моменте, ограничивает сознание, принуждает его быть односторонним, фиксированным на приложении к действительности, бессильным выстраивать собственный мир...., витальность накапливается количественно, спасает себя в телесном умножении» [13, С.293] Философ Игорь Смирнов отмечает, что согласно такой модели производства способа существования Универсум и Мир как осмысленное образование оказываются синонимами, поскольку сама возможность взглянуть на предмет в разных перспективах, переходя от одной точки зрения к другой, уже дает будто бы смысл, для обретения которого не нужно прилагать никаких усилий. То есть смысл — это уже «... не продукт логических действий, не Логос, а результат визуального восприятия реалий, ... видеопрезентация предмета». [13, С.281] Таким образом, рассуждает философ, концепция «нового реализма» оборачивается акультурным, безбудущим презентизмом, лишая человека его интеллектуальной суверенности, нивелируя стремление человека творить свой человеческий «мир» в процессе социокультурной истории, мыслить его исторически, ценностно и целостно, осуществляя при этом свою субъектную мировоззренческую волю и логику. [13, С.281-282].

Человек отличается от животного тем, что он существует между реальностью и трансценденцией, он себя всегда соотносит, то есть идентифицирует как человек. Если лишить человека трансцендентного измерения, которое воплощает мир смыслов, то он перестает быть уже не только субъектом, но и человеком. Если принять тезис Фуко, что «человек сегодня должен искать не то, кто он, соотнося себя с миром смыслов, а понимать, чем он не является», отрицая осмысляемое культурой творческое существование, он превращается в одномерное существо, в эмпирический природный феномен, ощущающий, но не переживающий, не мыслящий. Не получается ли тогда, что то, что выдается за якобы реальное бытие человека в реальности жизни, оказывается имитацией человеческого бытия, а вовсе не обретением его подлинности.

Что же остается искусству в таком контексте? Ж.Деррида, видел его назначение в том, чтобы говорить о самой невозможности выражения присутствия,

невозможности определить что-то как наличествующее и выразимое, потому что той сути или правды, которую можно было бы сообщить, просто не существует. Если трактовать реальность как то внешнее, что предшествует символизации (Ж.Лакан), и то внутреннее, что не может быть до конца символизировано (С.Жижек), то можно сделать вывод, что в парадигме неопределенности проблема подлинности реальности, как продукта эстетической деятельности и искусства снимается в силу отказа от символической репрезентации реальности будто бы дающего спасение по ту сторону истории и культуры от нестабильности смыслов. Но именно в контексте культуры искусство через символизацию осуществляет превращение неопределенного в определенное, в форму, в смысл.

Кризис эстетики наступает тогда, когда меняется характер присущей эстетическому отношению соотнесенности, взаимопроникновения в человеке чувственного и сверхчувственного, уникального и всеобщего, реального и воображаемого, эмоционального и ценностного, творческого и созерцательного, когда исчезает эстетическое переживание человеком мира как чувство-оценка и остается только эмпирическое ощущение эмпирического субъекта. Творческая сущность культуры состоит в преобразовании хаоса в порядок, в создании структур, образов, концептов, в том числе и концепта жизни как процесса борьбы определенности с неопределенностью и критериев подлинности реальности. Человек соединяет природу и культуру, идентифицируя себя одновременно и как пребывающий в процессуальности жизни и как творящий (производящий) произведения культуры, реализуя тем самым свою подлинную, человеческую природу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беньямин В. «О языке вообще и о языке человека»./Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. Сб.статей / М.: РГУ, 2012
2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости./ Медиаэстетические произведения. Сб.статей / М.: РГУ, 2012
3. Беньямин В. Учение о подобии . М.2012
4. Бирнбаум Д. Очерки визуальности. Хронология. М..НЛО, 2007
5. Борисов О.С. Философия театра. Организация сценического пространства как результат психопространственной интеграции. //Театральная библиотека > История театра > История театра > 1.08.2013 <http://lib.vkarp.com/category/>
6. Буррио Н.. Эстетика взаимодействия // Художественный журнал. №28/29.]
7. Гумбрехт Х.У. Производство присутствия: чего не может передать значение. М., НЛО, 2006
8. Делез Ж. Переговоры. СПб, Наука, 2004
9. Закс Л.А. Об особенностях современной социально-гуманитарной картины мира и некоторых ее следствиях: против радикального эмпиризма./Известия Уральского федерального университета. Сер. 3. Общественные науки.2015, №3(143), С.88-101
10. Кетова Т.Н. Телесность как произведение искусства в эпоху антропологических трансформаций. //Вестник Московского университета. Серия 7 философия.№4, 2013
11. Макке А. Маски. //Синий всадник. М.: Изобразительное искусство, 1996

12. Рансьер Ж. Разделяя чувственное. СПб, 2007
13. Смирнов И.П. Превращения смысла. М. НЛЮ, 2015
14. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: «Канон», 2014

TRANSLIT

1. *Benjamin W.* Uchenie o podobii. M. 2012
2. *Benjamin W.* Uchenie o podobii. M. 2012
3. *Benjamin W.* Uchenie o podobii. M. 2012
4. *Birnbaum D.* Oчерki wisuálnosti. Chronologia, M. 2007
5. *Borisov O.S.* Filosofia teatra. 2013, <http://lib.vkarp.com/category/>
6. *Burrio N.* Estetika wsaimodeistwia. //Chudogestwennii gurnal. № 28/29
7. *Gumbrecht G.U.* Proizwodstwo prisutstwia. M. 2006
8. *Delez G.* Peregovori. SPb, 2004
9. *Zaks L.A.* Ob osobennostiach sowremennoi sozialno-gumanitarnoi kartini mira. //Izwestia URFU, ser. 3. Obschestwennie nauki 2015, №3 (143)
10. *Ketova T.N.* Telesnost kak proiswedenie iskusstwa.....//Westnik Moskowskogo universiteta. Ser.7 filosofia. №4 2013ю
11. *Makke A.* Maski. // Sinii wsadnik. M., 1996
12. *Ransier G.* Razdeliaa chuwstwennoe.SPb. 2007
13. *Smirnov I.P.* Prewraschenia smisla. M. 2015
14. *Fischer-Lichte E.* Estetika performatiwnosti. M., 2014