

ГОСТЬ НОМЕРА

Научная статья
УДК 18

<https://doi.org/10.25198/2077-7175-2025-4-11>

ЭСТЕТИКА И ТРИ ЕЕ КОНТИНЕНТА



А. Е. Радеев

Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия

e-mail: a.radeev@spbu.ru

Аннотация. В статье на основании понятия эстетического поля дается анализ трех основных континентов этого поля – «эстетический опыт», «эстетический объект» и «эстетика третьего». Рассматривается исторический и теоретический срез каждого из описанных континентов, показывается их специфика с точки зрения формирования и современного состояния. При анализе феномена эстетического опыта подчеркивается, что следует избегать упрощенного его понимания в виде редукции к «эстетической оценке», «незаинтересованности» или «эстетическому отношению». При анализе эстетического объекта показывается, что понимание его как искусства открыло новые перспективы для эстетики, но также привело к редукции эстетики к философии искусства. При анализе феномена «эстетики третьего» подчеркивается, что на данный момент этот континент понимается как эстетика повседневности или как эстетика атмосферы,

отличительными особенностями которых является преодоление представления об эстетическом субъекте и эстетическом объекте. Также в статье показываются возможности анализа трех описанных континентов эстетического поля с точки зрения идей Ч. С. Пирса о единичности, двоичности и троичности. В статье намечаются перспективы дальнейшего изучения трех континентов в эстетике и делается вывод о расширении возможностей методологии эстетического анализа.

Ключевые слова: эстетика, эстетический опыт, эстетический объект, эстетика повседневности, эстетика атмосферы, Ч. С. Пирс.

Для цитирования: Радеев А. Е. Эстетика и три ее континента // Интеллект. Инновации. Инвестиции. – 2025. – № 4. – С. 11–23. – <https://doi.org/10.25198/2077-7175-2025-4-11>.

Original article

AESTHETICS AND ITS THREE CONTINENTS

A. E. Radeev

Saint-Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russia

e-mail: a.radeev@spbu.ru

Abstract. Based on the concept of the aesthetic field, the article analyzes the three main continents of this field: «aesthetic experience», «aesthetic object», and «aesthetics of the third». It provides a historical and theoretical overview of each of these continents, underlying their specific features in terms of their formation and current state. In case of analysis of aesthetic experience, it is important to avoid simplifying it by reducing it to «aesthetic evaluation», «disinter

estedness», or «aesthetic attitude». The analysis of the aesthetic object shows that understanding it as art has opened up new perspectives for aesthetics, but it has also led to the reduction of aesthetics to the philosophy of art. The analysis of the «aesthetics of the third» phenomenon emphasizes that this continent is currently understood as the everyday aesthetics or the aesthetics of atmosphere, which are characterized by overcoming the concept of the aesthetic subject and the aesthetic object. The article also shows the possibilities of analyzing the three described continents of the aesthetic field from the perspective of Ch. S. Peirce's ideas about firstness, secondness, and thirdness. The article outlines the prospects for further study of the three continents in aesthetics and concludes by expanding the possibilities of aesthetic analysis methodology.

Key words: *aesthetics, aesthetic experience, aesthetic object, aesthetics of everyday life, aesthetics of the atmosphere, C. S. Pierce.*

Cite as: Radeev, A. E. (2025) [Aesthetics and its three continents]. *Intellect. Innovacii. Investicii* [Intellect. Innovations. Investments]. Vol. 4, pp. 11–23. – <https://doi.org/10.25198/2077-7175-2025-4-11>.

Эстетика как проблема

Существует отрасль философии, которая за последние 40–50 лет произвела тихую революцию, однако многие – как адепты этой отрасли, так и противники – не заметили. Одни эту отрасль все еще воспринимают по старинке, словно никаких изменений в ней не произошло. Другие предпочитают тихо следовать за ее революционными изменениями. Третьи все еще находятся в недоумении, как же оценивать то, что в этой отрасли происходит. Имя этой отрасли – эстетика.

Изменения в эстетике произошли столь стремительно, что в этой быстроте теряется возможность замедлиться и оглянуться – что было сделано, что было открыто. Это неизбежно привело к состоянию всеобщей смешанности: фундаментальные проблемы смешаны с прикладными (и последние зачастую выдают себя за фундаментальные), внутренние проблемы смешаны с внешними, дисциплинарность – с междисциплинарностью, классические вопросы – с современными.

На допущение, что можно разобраться в этой смешанности, вряд ли стоит надеяться. Но возможно обрисовать, пусть и контурно, то проблемное эстетическое поле, которое сформировалось на данный момент.

В 1970 г. американский философ А. Берлеант ввел понятие эстетического поля, так обрисовав его черты: «Искусство можно определить, только обратившись к общей ситуации, в которой возникают объекты, различные деятельности и переживания искусства, только обратившись к обстановке, включающей в себя все эти денотаты и многое другое. Я буду называть это *эстетическим полем*, контекстом, в котором объекты искусства активно и творчески переживаются как нечто ценное. Именно эту всеобъемлющую обстановку мы должны изучить во всей его полноте, прежде чем сможем дать точное объяснение того, что такое искусство, и ответить на вопросы, которые продолжают мучить эстетическую теорию» [11, с. 50]. Как видно, Берлеант использует понятие эстетического поля, чтобы показать, как формируется ценность искусства

и особенности его эстетического переживания. Эстетическое поле в этом смысле – контекст, позволяющий состояться эстетическому переживанию именно в отношении искусства. Изучению этого контекста и посвящена одноименная книга Берлеанта и другие его работы.

Однако, как это часто бывает, у удачного концепта могут образовываться и другие, независимые от его истока, смыслы. И под понятием эстетического поля можно понимать весь комплекс эстетической проблематики, который очерчиваем на данный момент, а не только тот, который связан с искусством и его ценностью. Эстетическое поле – это территория, которая была открыта в определенный момент истории, изучение же этого поля и составление его картографии продолжается и по сей день. Конечно, карта – это не территория, но она позволит выделить те наиболее устойчивые изгибы территории, которые можно увидеть на данный момент. А если принимать во внимание не только теоретический, но и исторический срез, то карта позволяет увидеть, как формировались изгибы и как одни перекрывали собою другие.

Ситуация с эстетикой схожа с классической историей открытий континентов. Эстетика – это та смысловая территория, высадившись на которую один исследователь проводит описание того, как она выглядит (и описывает он исходя из тех средств, которыми располагает для своего времени). Затем, ознакомившись с этим описанием, другой исследователь совершает свое путешествие по этой территории, где-то подтверждая, где-то уточняя, а где-то переиначивая описание первопроходца. Последующие исследователи этой территории продвигаются еще дальше.

Та картина эстетического поля, которая складывается на сегодня, выглядит следующим образом: на этом поле отчетливо выделяются три континента, связанные между собою, но все несводимые друг к другу.

Прежде чем назвать эти три континента, описать их контуры и показать изгибы их территории, следует отметить еще один аспект, связанный с самим обнов-

лением знания. Любая отрасль знания периодически проводит переоценку своего состояния. Когда-то это свершается как бы само собой, когда-то – под воздействием внешних причин. В отношении эстетики сложилось несколько превратное понимание круга ее проблем – либо эстетику возводят к тем ее контурам, которые были заметны более 50-60 лет назад (эстетика как философия красоты и искусства), либо расширяют поле эстетики до полной неопределенности, говоря о ней как о синониме поэтики, теории искусства или теории чувственности. То и другое представляется чем-то поспешным. И если принять тезис о важности замедления в исследованиях и о необходимости не делать поспешных выводов, то, возможно, пришло время произвести, если не расчистить авгиевы конюшни, то хотя бы составить новую картографию общего контура эстетической проблематики, составить картографию ее континентов и произвести их анализ исходя из доступных современных средств.

Итак, эстетическое поле в том виде, в котором оно исследовано на сегодня, являет собой три смысловых континента.

Первый условно можно обозначить как «эстетический опыт». Этот континент изучен неплохо (хотя карт этого континента существует несколько), наименование этого континента более-менее устоялось в эстетике.

Второй континент условно можно обозначить как «эстетический объект», под которым чаще всего понимается искусство. Этот континент также изучен неплохо, хотя споры о том, каковы его границы, как он связан (прямо или косвенно, безусловно или условно) с первым континентом – все еще является предметом изучения. Более того, нет определенности того, по необходимости ли всякий элемент этого континента является искусством или же любой эстетический объект – безотносительно к тому, связан он с искусством или нет – следует рассматривать как элемент этого континента.

Относительно же третьего континента эстетического поля картина выглядит значительно сложнее. Не все исследователи эстетического поля на данный момент уверены, правомерно ли выделять этот континент. Более того, среди тех, кто готов рассматривать его как нечто самостоятельное, нет согласия в наименовании – кто-то говорит об «эстетике повседневности» как о чем-то третьем по ту сторону смыслового поля эстетического опыта и эстетического объекта, кто-то предпочитает называть этот континент «эстетикой окружающей среды» или же «эстетикой атмосферы». Предварительно обозначим этот третий гипотетический континент как «эстетика третьего», позже предложив более удачный его словесный аналог.

Рассмотрим контуры этих континентов, уделяя внимание как историческим вехам открытия этих континентов, так и современной их картографии.

Эстетический опыт: открытие проблемного поля и современный статус

Когда в конце XIX в. З. Фрейд в ряде своих работ заявил об открытии феномена бессознательного, то речь не шла о том, что именно Фрейд нашел удачный термин (он был известен как минимум несколько столетий до него) и не шла речь о том, что никто до Фрейда не размышлял о том, что именно по ту сторону сознания в психике человека определяет его действия. Речь шла, в первую очередь, об открытии самостоятельной области, которую прежде редуцировали к известным на то время моделям. Оказалось, что прежние формы картирования территории бессознательного либо сильно упрощают саму эту территорию, либо упускают что-то принципиальное из виду. После серии работ Фрейда и близких к нему исследователей бессознательного последнее закрепилось как самостоятельная территория [10].

Нечто похожее можно наблюдать и в случае с открытием первого континента в эстетике – эстетического опыта. Собственно, с этого и начинается эстетика – с открытия феномена эстетического опыта. Первые открыватели именовали этот феномен по-разному, но к середине XX в. закрепилось представление об эстетическом опыте как самостоятельной смысловой территории.

Вкус. Все началось с открытия *вкуса* (в метафорическом смысле слова) как самостоятельной инстанции человека. В XVII–XVIII вв. в самых разных странах и иногда независимо друг от друга различные философы стали провозглашать наличие у человека особой способности судить о том, что нравится в произведении искусства или же, что может доставлять особое удовольствие в мире природы. Во Франции Ж. Л. Д’Аламбер, Ж. Ж. Руссо, Вольтер, в Англии и Шотландии Д. Юм, Г. Хоум, А. Э. К. Шефтсбери, Ф. Хатчесон, Э. Бёрк, в Германии А. Баумгартен, И. И. Винкельман, И. Г. Зульцер, в России Н. М. Карамзин, Г. Р. Державин – вот далеко не полный список тех, кто в XVII–XVIII вв. пишут о вкусе как особой способности судить о прекрасном в природе и искусстве. Представление о открытии и существовании вкуса было столь повсеместным, что это позволило Дж. Дики назвать XVIII в. «столетием вкуса», а Дж. Агамбен заявил о появлении невиданной ранее фигуры – «человека вкуса». Если же искать первого, кто провозгласил вкус как самостоятельную инстанцию судить об изяществе в искусстве и красоте природы, то по данным современной истории

эстетики это был испанский философ Б. Грасиан, который в своем «Карманном оракуле» (1647) в форме эссе описал, в чем преимущества хорошего вкуса («преимущество хорошего вкуса – способность наслаждаться вещами только в их завершенном виде» [6, с. 69]; «хороший вкус украшает человеку всю жизнь» [6, с. 330], как воспитывать хороший вкус («наслаждение предметом великим как целым, хоть и затрудняет суждение о частях, само по себе возвышает вкус» [6, с. 262] и т.д. Грасиан в «Карманном оракуле» предлагает своеобразный учебник по культуре вкуса, и это обстоятельство дает основание утверждать, что книга Грасиана *de facto* является первым трактатом по эстетике.

Сюжет, связанный с открытием вкуса, хорошо изучен (подробный разбор теорий вкуса этого периода можно найти в работах В. В. Бычкова [4] и К. Корсмайер [17] и потому имеет смысл зафиксировать несколько принципиальных итогов.

Первое. Картина выглядит так, словно у человека обнаружилась какая-то особая способность, позволяющая ему взаимодействовать с искусством и природой, особый орган, самостоятельно действующий и развивающийся. Способы обоснования автономности вкуса в последующие годы (главным образом, у Канта) стали предметом отдельного изучения.

Второе. Эта способность позволяла вводить представление о воспитании, развитии вкуса, основанного на переходе от вкуса менее развитого к более развитому. Иначе говоря, с открытием вкуса связана способность производить различия, иерархии в эстетическом поле. Принятие вкуса было необходимо для обоснования самостоятельности автономности эстетических суждений (в том числе об искусстве). Это, в свою очередь, неизбежно приводило к представлению о вкусе как средстве введения иерархий в области искусства, обоснованию высокого и низкого, развитого и неразвитого вкуса. Также вкус в рамках его принятия выполнял функцию опознавательного сигнала «свой-чужой». Последним реликтом тенденции по принятию вкуса явилось обоснование различия массового и элитарного искусства в культуре XX в.

История осмысления феномена вкуса продолжилась как минимум в трех направлениях. Одни (традиционалисты) продолжали полагать вкус автономным основанием для производства эстетических суждений (и, шире – эстетического опыта). К этому лагерю относятся последователи Канта, сторонники классической теории эстетического воспитания, В. В. Бычков и многие другие.

Другие (критики) отвергали саму возможность вкуса как основания для эстетического опыта. Круг представителей этого лагеря широк – от Гегеля, попре-

кавшего теоретиков вкуса в том, что они неспособны «как уловить внутреннюю истинную сущность искусства, так и обострить восприятие этой сущности» [5, с. 23] и социологов вкуса (Т. Веблен, П. Бурдьё) до Н. Кэрролла («вкус никогда не был адекватной моделью для критической оценки искусства... Философы искусства должны забыть о категории вкуса» [13, с. 2]) и Дж. Агамбена («если человек вкуса на секунду задумается о себе самом, он будет вынужден признать не только то, что он стал безразличным к искусству, но и то, что чем тоньше становится его вкус, тем больше его душа спонтанно влечется ко всему, что хороший вкус может лишь отвергать, – как будто в глубине хорошего вкуса есть стремление к извращению в собственную противоположность» [1, с. 31]).

Третьи предлагают пересмотреть концепцию вкуса – будь то в свете нового, безоценочного представления о китче (М. Риинанен), будь то с позиции сомаэстетической практики, в которой вкус трактуется как форма сомаэстетического стиля (Р. Шустерман), будь то с точки зрения расширения классического понятия вкуса представлением об эстетической опытности и рассмотрении в этой связи двух его элементов – предвкушения и послевкусия (автор этих строк).

Теоретики вкуса были первопроходцами, именно с их именами мы связываем возникновение эстетики как самостоятельной дисциплины. Но история открытия первого континента на теории вкуса не завершилась.

Эстетическое суждение, эстетическое удовольствие, эстетическое отношение. Если дать краткую экспликацию последующих открытий на территории первого континента, то связана она будет с представлениями об эстетическом суждении, эстетическом удовольствии, эстетическом отношении, а также связанными с ними феноменами.

Значительный шаг на этом континенте сделал И. Кант. Как известно, первоначальное название третьей «Критики» планировалось как «Критика вкуса», однако позже Кант изменил его на «Критику способности суждения» в том числе и потому, что вкус (как «способность судить о прекрасном») оказался слишком узким феноменом по сравнению с чем-то большим. За вкусом Кант обнаруживает более общий феномен – эстетическое суждение, который, в свою очередь, связан с другим феноменом – удовольствием. Последнее может быть как чистым, «незаинтересованным», так и связанным с интересом. Несмотря на то, что незаинтересованность является лишь одной из характеристик суждений вкуса, открытие именно феномена незаинтересованности оказало наибольшее влияние на последующее изучение эстетического поля.

Уже к концу XIX в. понятие незаинтересованности рядом исследователей стало восприниматься как определяющее для эстетического поля (и многие придерживаются этой позиции и в наши дни). С этой целью потребовалось введение более общего понятия, чем вкус, эстетическое суждение и эстетическое удовольствие, и им становится понятие эстетического отношения (или эстетической установки), которое его исследователями неизменно трактуется в связи с представлением о незаинтересованности. Сам термин «эстетическое отношение» (или «эстетическое созерцание») использовался с середины XIX в. (например, у А. Шопенгауэра), наиболее же открытым адептом понятия «эстетическое отношение» как самого общего, характеризующего эстетическое поле, был Дж. Стольниц. Он определял эстетическое отношение как «незаинтересованное, симпатическое и созерцательное отношение ко всякому объекту, выполненное ради него самого» [21, с. 34–35]. Во многом именно такое понимание эстетического отношения по сию пору используется как его адептами, так и его критиками (которые не принимали сам феномен незаинтересованности, на основании чего провозглашали «миф об эстетическом отношении», см. [15]). Как бы то ни было, «незаинтересованность» и «эстетическое отношение» многими используются как синонимы. И до определенного момента именно «эстетическое отношение» можно было считать самой верной картой для эстетического поля первого континента.

Важнейшим достижением этого этапа изучения первого континента стало допущение о том, что эстетическое отношение не обязательно сводится к вкусу, и что оно значительно шире, чем эстетическое удовольствие, а потому и различные формы эстетического неудовольствия также могут включаться в область эстетического отношения.

Эстетический опыт – история и современность. Тем не менее, с определенного момента можно слышать голоса, что существует более глубокое понимание первого континента эстетики, и связано оно с представлением об эстетическом опыте.

Сам термин «эстетический опыт» встречается с конца XIX в. Более же осмысленное его использование – это первая половина XX в., а настойчивое введение в эстетический лексикон происходит примерно с 1930–1940-х гг. И именно представление об эстетическом опыте видится сегодня наиболее общим и адекватным для эстетического поля. Связано это во многом с тем, что само понятие опыта как «зонтичное» понятие позволяет включать в него «эстетическое отношение», «вкус» или «эстетическое удовольствие» и другие формы «эстетического», дает возможность рассматривать сам опыт как

наиболее универсальную характеристику для всего многообразия переживаний, при этом сами понятия «эстетический опыт» и «эстетическое переживание» за счет своей универсальности стали почти синонимичными (хотя в разных языках, в том числе и в русском, можно найти смысловые оттенки, позволяющие различать «опыт» и «переживание»). Понятие эстетического опыта подразумевает и «вкус» (как форму эстетической оценки), и саму «эстетическую оценку» (хотя все же неверно сводить эстетический опыт к эстетической оценке), и «эстетическое суждение», и «эстетическое удовольствие», и «эстетическое отношение». Более того, представление об эстетическом опыте вовсе не обязательно сводимо к «незаинтересованности» (ибо и заинтересованность, т.е. «вовлеченность» также может быть формой эстетического переживания). Также внимание к «эстетическому опыту» позволило рассматривать его как самостоятельное явление, несводимое к своему предмету. Стало очевидным, что эстетический опыт – это не опыт искусства или любого другого предмета, это процесс со своими особенностями складывания и протекания, что внимание к этому процессу складывания эстетического опыта позволяет понять его глубже, нежели в том случае, когда допускается предметная ориентация этого опыта.

Также немаловажную роль в открытии и обосновании эстетического опыта как наиболее адекватного и универсального понятия для эстетического поля сыграло и становление т.н. эстетики вторичных чувств (эстетика осязания, обоняния и вкуса), которая во многом ориентировалась не на традиционное представление о незаинтересованности, а на представление о многообразии эстетических переживаний.

В то же время сама аналитика эстетического опыта еще далека от завершенности: все еще ведутся споры о том, что же есть «эстетического» в «опыте», при каких условиях опыт становится эстетическим, какие иные типы опытов, кроме эстетического, существуют, насколько велика опасность сведения эстетического опыта к чувственному и т.д. Кроме того, остается открытым вопрос, возможно ли выделить определенные моменты строения эстетического опыта, насколько разнообразны эстетические переживания. Поднимается и вопрос о том, насколько эстетический опыт «пристегнут» к конкретному человеческому индивиду этого опыта, возможен ли коллективный эстетический опыт, а также возможен ли эстетический опыт по ту сторону человеческого (будь то в мире животных или в мире ИИ). Проблемным для теории эстетического опыта является и само обоснование его существования: этот тип опыта не удостоверяем, т.е. невозможно привести аргументы

в пользу наличия переживания именно этого опыта (аналогично неустойчивой функцией обладает и религиозный опыт – нет никаких аргументов в обосновании его наличия), что, с одной стороны, вызывает очевидные проблемы в аналитике эстетического опыта, с другой же – побуждает к дальнейшему его изучению.

Интересным в свете аналитики эстетического опыта является и представление об опытности как одном из условий складывания этого опыта, а также вопрос о его исторических формах. Также нельзя не принимать во внимание и критику «эстетического опыта» не только как наиболее универсального, но также и как наиболее адекватного понятия эстетическому полю с позиции современной эстетики (см.: [18, 31–36]). Существует и критика представления об эстетическом опыте со стороны современных когнитивных наук (представление о том, что в основе эстетического опыта лежат определенные нейронные процессы и потому, утверждают критики, нейроэстетика должна претендовать на статус более общей эстетической дисциплины).

Как бы то ни было, на данный момент «эстетический опыт» является наиболее адекватной картой для территории одного из континентов эстетического поля. Эта карта, с одной стороны, позволяет не упрощать эту территорию до каких-то отдельных ее элементов (классические формы упрощения – понимание этого континента как «эстетической оценки», «незаинтересованности» или «эстетического отношения»), с другой – позволяет изучать «соседние» типы опытов (ближайшие из которых – познавательный и религиозный), находить параллели и точки взаимодействия между ними.

Если вернуться к аналогии с открытием бессознательного, можно констатировать: во второй половине XX в. в эстетике произошло важнейшее открытие, определившее развитие и ее современное состояние. Многие предшествующие теории лишь издалека подбигались к этому открытию, ранние исследователи скорее указывали на сам континент, чем изучали его подробно. Во второй же половине XX в. на этот континент высадились эстетический десант, задачей которого было изучение территории с разных сторон. И изучение этого континента продолжается.

Итак, в минимальном смысле слова эстетика – это дисциплина, изучающая все многообразие эстетического опыта, все его формы, будь то сам процесс складывания этого опыта или же его оценка, будь то эстетический эффект в виде эстетического удовольствия или неудовольствия или же эстетическое отношение в виде незаинтересованности или ангажированности. При этом эстетический опыт не редуцируется к опы-

ту художественному и не рассматривается в его связи с предметом этого опыта.

Но в то же время «эстетический опыт» – это не просто общее, абстрактное и пустое понятие, аналог «эстетического». Этот термин – такое зонтичное понятие, которое обладает своей строгостью, т.е. позволяет производить более строгий методологический анализ эстетического поля. Так, если вводится понятие «эстетическое знание», то неизбежным является вопрос: как соотносится эстетическое знание и эстетический опыт? Какой момент эстетического опыта связан с эстетическим знанием? Что раскрывает в представлении об эстетическом опыте понятие эстетического знания? Если на эти вопросы нет вразумительного ответа, то и само понятие эстетического знания оказывается нерелевантным эстетическому полю. Точно такие же вопросы можно задать и таким понятиям, как «эстетическое восприятие», «эстетическое сознание», «эстетическая рефлексия» и многим другим. Это не значит, что эти понятия пустые, это значит лишь то, что для наполнения их объемом необходимо соизмерение с «зонтичным» понятием эстетического опыта.

Эстетический объект: открытие проблемного поля и современный статус

Хорошо известны история открытия и основные контуры второго континента, что связано с традиционным пониманием эстетики как философии искусства. Таким образом, имеет смысл уделить внимание принципиальным моментам открытия этого континента и его status quo.

Первый важный момент для понимания особенностей этого континента – в том, что открытие его происходило параллельно с открытием феномена эстетического опыта (понятого как вкус).

Как вкус как эстетическая инстанция была открыта в XVII–XVIII вв., так и открытие того, что существует особый эстетический объект, ориентированный на вкус как форму эстетического взаимодействия с ним, также свершается в это же время. И представление об этом объекте нашло свое выражение в понятии «изящное искусство».

Сам этот термин появляется уже в XVI в. в Италии в ряде трактатов, на основании чего вводится понятие о произведении искусства как некоем объекте, не имеющем очевидной практической пользы, имеющем право на существование только благодаря своей красоте и являющемся роскошью» [3, с. 51]. Первую же подробную аналитику «изящного искусства» дает Ш. Батте в трактате «Изящные искусства, сведенные к единому принципу» (1746). Французскому теоретику «изящного искусства» важно было обосновать,

что наравне с теми искусствами, которые ориентированы на пользу («технические искусства»), существуют и те, которые никакого отношения к полезному не имеют, они связаны с особым удовольствием и только при наличии вкуса возможно взаимодействовать с ними («изящные искусства»). Впрочем, различие между техническими и изящными искусствами не является чистым – Батте подчеркивал, что возможны и те искусства, которые стремятся сочетать в себе пользу и эстетическое удовольствие (например, риторика или архитектура) [2, с. 378].

Существуют разные варианты объяснения становления представления об изящном искусстве (см.: [7; 20]), но все их объединяет мысль, что ко второй половине XVIII в. окончательно формируется представление об особом эстетическом объекте, ориентированном исключительно на эстетическое взаимодействие с ним. В этом смысле, продолжая мысль Дж. Дики, можно назвать XVIII век не только столетием вкуса, но и золотым веком «изящных искусств», следствием которого стало обоснование разнообразия изящных искусств.

Второй важный момент для объяснения того, как складывалась картография второго континента – это формирование двух линий понимания эстетического объекта, кантовской и шеллингианско-гегелевской. Водораздел между этими линиями пролегает через вопрос: что выше по своему эстетическому эффекту – красота в природе или красота в искусстве? Как известно, Кант и его последователи отдавал предпочтение первому, обосновывая, что трансцендентальным принципом рефлектирующей способности суждения является формальная целесообразность природы, и в этом смысле красота в природе выше красоты в искусстве. Согласно второй линии, напротив, «художественно прекрасное выше природы. Ибо красота искусства является красотой, рожденной и возрожденной на почве духа, и насколько дух и произведения его выше природы и ее явлений, настолько же прекрасное в искусстве выше естественной красоты. Более того: формально говоря, какая-нибудь жалкая выдумка, пришедшая в голову человеку, выше любого создания природы, ибо во всякой фантазии присутствует все же нечто духовное, присутствует свобода» [5, с. 8]. De facto в эстетике на протяжении XVIII–XIX вв. мы имеем дело с противостоянием этих двух линий с сильными аргументами за одну и другую позицию. Но к концу XIX в. победу одерживает именно вторая линия, и представление о том, что эстетика – это философия искусства, закрепляется еще сильнее.

Третий немаловажный фактор – это переоценка «изящного искусства» с начала XX в., исследования о «смерти искусства», «конца искусства» и конца де-

маркации между искусством и не-искусством. Один из наиболее ярких вариантов объяснения «конца искусства» дал А. Данто, связывая «конец искусства» с саморефлексией искусства, с превращением его в чистую теорию. «В конце концов, – пишет Данто, – остаётся только теория, искусство окончательно испаряется в ослепительном сиянии чистой мысли о самом себе и остается, так сказать, исключительно объектом собственного теоретического сознания» [14, с. 31]. Данто связывает «конец искусства» с наступлением пост-исторического состояния, при котором исключается прогресс. Идея конца искусства была поддержана и в институциональной теории Дж. Дики, ставшей в силу разных причин господствующей в современных спорах о сущности искусства.

Однако параллельно с этим расширяются возможности философской аналитики искусства с учетом проблем философии XX в., формируется представление о трех вершинах «художественного треугольника» («автор – произведение искусства – реципиент»), развивается изучение форм смыслопорождения в искусстве. При этом не упускается из виду и своеобразная связь этого континента с первым: все также уделяется внимание роли эстетического переживания в отношении искусства, все также ставится вопрос о том, как связан эстетический опыт и особенности самого художественного объекта. Связь эстетического опыта и эстетического объекта ярко показал У. Эко на примере знаменитого структуралистского анализа «Кошек» Бодлера со стороны Р. Якобсона и К. Леви-Стросса: даже если допускать существование автономного эстетического объекта, «такие категории, как отправитель, адресат (получатель) и контекст, необходимы для понимания любого акта коммуникации, в том числе и коммуникации эстетической» [9, с. 14]. Иначе говоря, если основным контуром представления об эстетическом опыте является допущение о возможности складывания эстетического опыта независимо от особенностей предмета этого опыта, то принципиальной чертой представления об эстетическом объекте (понятом как искусство) является двойственность: особенности эстетического (или же художественного) опыта неизбежно соразмерны особенностям самого эстетического объекта.

Споры о «конце искусства» во многом определили современный контур второго континента эстетического поля, но также и сформировали основу для поиска иных континентов.

В поисках эстетического «третьего»

С точки зрения истории эстетики интересно наблюдать, как с 1980-х гг. возникают различные идеи двигаться «по ту сторону искусства», «по ту сторо-

ну эстетики» (см.: [19]). Само это движение еще не получило окончательного выражения, поэтому было бы поспешным делать выводы о том, насколько этот поход по поиску третьего континента удался. Но уже сейчас в качестве примера можно привести два важнейших тренда в современной эстетике, которые с разной степенью убедительности двигаются в направлении по ту сторону эстетического опыта и эстетического объекта.

Первый такой тренд – это эстетика повседневности. Во многом этот тренд ориентируется на идеи Дж. Дьюи, изложенные в его «Искусство как опыт». Дьюи настаивает на том, что «эстетическое» – это особенность не объекта, а всякого опыта, если последнему свойственны завершенность, если он связан со средой, из которой он вышел, а также если в нем есть гармония. Эту идею о повсеместности эстетики развивают Т. Ледди, К. Мандоки, Ю. Сайто, Л. Мутума и другие. Несмотря на все различия, общий подход строится на том, что повседневность является тем местом, в котором различия между субъектом и объектом стираются, сами оппозиции между обычным и необычным, рутинным и изысканным в пространстве повседневности оказываются в сложных отношениях, а потому и эстетические эффекты являются если не большим, то, по крайней мере, иным, нежели эффекты эстетического опыта или эстетического объекта. Повседневность с эстетической точки зрения – это то самое третье, в котором нет противоположности между искусством и жизнью, между высоким и низким. Также большинство исследователей этого поля подчеркивают, что повседневность – это не просто еще один эстетический объект, а это нечто большее, в котором созерцание и действие, незаинтересованность и ангажированность становятся чем-то единым.

Также в рамках этого тренда развивается и эстетика окружающей среды. Здесь можно наблюдать сразу несколько направлений, для которых характерен поиск «третьего»: это и анализ устойчивого развития окружающей среды и роли в ней эстетических компонентов, претендующих быть чем-то иным, чем просто эстетическими объектами, это и внимание к полноте чувственных компонентов (а не только аудиальных и визуальных) с точки зрения производства ими эстетических эффектов (в частности, густаторная эстетика и ее место для эстетики окружающей среды), это и своеобразный синтез теории и практики эстетики в феномене окружающей среды, это и развитие эстетики городской среды с ее вниманием к созданию особых эстетически организованных пространств (см.: [16]).

И задача эстетики повседневности во всех этих вариантах – выявлять эти «третичные» эстетические элементы, предлагать специфические для этого «тре-

тьего» способы анализа без редукции его к формам эстетического переживания или же к строению эстетического объекта.

Второй тренд в современной эстетике, ориентированный на движение по ту сторону эстетического опыта и эстетического объекта – это набирающая популярность эстетика атмосферы. С 1990-х гг. понятие атмосферы в эстетическом контексте вводит Г. Беме, затем это понятие подхватывают многие другие.

Понятие атмосферы оказалось очень удачным для описания направления новых поисков в эстетическом поле. В этом понятии, с одной стороны, сохранялся взгляд на классические проблемы эстетики как аналитики эстетического опыта и эстетического объекта. Беме подчеркивает, что эстетика атмосферы опирается на идеи Баумгартена, что «эстетика атмосфер... восстанавливает первоначальную отправную точку А. Г. Баумгартена, то есть эстетику как «айстетику», как общую теорию восприятия. Эстетика атмосферы доказала свою силу откровения с помощью серии конкретных исследований – атмосфера города, свет как атмосфера, атмосфера сумерек, атмосфера церковных помещений, музыка как атмосфера и, наконец, изучение атмосфер, связанных с межличностным общением» [12, с. 15]. С другой же стороны, Беме настаивает на том, что атмосферу как эстетический феномен возможно уловить, только если будет произведено решительное отмежевание от «эстетики субъекта» и «эстетики объекта» и если будут произведены две последовательные трансформации: вместо классического субъекта атмосфера подразумевает представление о субъекте во всей полноте его проживания, во всем многообразии его «здесь и сейчас», а вместо классического объекта атмосфера подразумевает представление об «экстазах вещей», т.е. о качествах, данных в их уникальности и мимолетности. Схожий подход развивает и Т. Грифферо в его «атмосферологии». Задача эстетической аналитики атмосферы – выявлять элементы, которые создают атмосферу, улавливать как в теоретическом анализе, так и на практике различные «атмосферные» компоненты, которые, словно «третий смысл», сопротивляются их опредмечиванию, но в то же время без них невозможно представить существование и анализ атмосферы.

Надо признать, что поиск третьего континента эстетического поля пока не продвинулся далеко. И это неудивительно, если мы учтем, что теория атмосферы и эстетика повседневности существуют лишь несколько десятилетий, в то время как изучение двух других континентов длится уже как минимум три столетия. Однако это не мешает оценить положительно сами устремления по обнаружению нового проблемного поля.

Взгляд на три континента с нового ракурса

Прежде чем подвести ближайшие итоги рассмотрения трех континентов, можно обратить внимание на одну деталь, позволяющую уточнить определенные моменты картографии этих континентов.

Во второй половине XIX в. философ и семиотик Ч.С.Пирс сделал открытие, что существует одна триада, с помощью которой можно многое объяснить в мире человека (прежде всего – в знаках, но также и в значительно более широком круге феноменов). Эту триаду он обозначил как «единичность», «двоичность» и «троичность». (В скобках отметим, что в оригинале эти понятия – *firstness*, *secondness*, *thirdness*. В русскоязычной литературе так и не закрепился один перевод этой триады – помимо «единичности», «двоичности» и «троичности» можно встретить «первичность», «вторичность», «третичность», а также «первость», «вторость» и «третьесть»). Единичность – «это способ бытия того, что есть таково, каково оно есть, положительно и вне какого-либо отношения к чему-либо другому» [8, с. 163]. Единичность выражает себя в простом способе своего существования, для единичности нет необходимости в чем-либо внешнем для него. Единичность – это полнота существования без какого-либо дополнительного, скрытого, добавочного смысла: «Неанализируемое цельное впечатление, произведенное любым множеством, которое понимается не как действительный факт, но как простое качество, как простая положительная возможность некоего явления, это идея первичности. Обратите внимание на *païveté* Первичности» [8, с. 164]. Ближайшим аналогом единичности, по Пирсу, является чувство во всем его многообразии.

В свою очередь, двоичность – «это способ бытия того, что есть таково, каково оно есть, в отношении ко второму, но безотносительно какого-либо третьего» [8, с. 163]. Двоичность – это сосуществование двух элементов, их взаимодействие (например, одно отсылает к другому). В самом широком смысле слова двоичность – это взаимодействие, «вообще говоря, подлинная вторичность состоит в том, что одна вещь действует на другую» [8, с. 165]. Ближайший аналог двоичности Пирс видел в действии – оно предполагает два элемента (действие и воздействие).

Наконец, троичность – «это способ бытия того, что есть таково, каково оно есть, соотнося друг с другом второе и третье» [8, с. 163]. В случае с троичностью имеет место не просто одно, действующее с другим, но имеет место такое действие, которое отсылает к отношению между другими действиями. Иначе говоря, если двоичность – это ситуация, при которой одно действует с другим, то при троичности одно действует с отношениями между другими. Ближайшим ана-

логом троичности, по Пирсу, является мысль: если она состоялась (в форме рассуждения или умозаключения), то смысл ее действия – не просто создание воздействия, а создание определенных отношений между воздействующими элементами (мы обычно это называем рефлексией).

Пирс считал, что найденная триада является настолько универсальной, что она сама по себе не допускает никаких других «способов бытия»: либо нечто берется безотносительно к другому, либо нечто берется в отношении к другому, либо нечто берется в отношении к отношениям с другими. Поэтому «любое отношение, будь оно тетрадическим, пентадическим или состоящим из большего числа коррелятов, есть не что иное, как соединение триадических отношений. Неудивительно поэтому, что, кроме трех элементов первичности, вторичности, и третичности, в феномене больше никаких элементов обнаружить нельзя» [8, с. 158]. Пирс понимал, что в предложенной им триаде как универсальном принципе легко находятся элементы гегелевской триады. Но Пирс специально подчеркивал, что, с одной стороны, следы его триады можно найти и у Канта, и у более ранних философов, а с другой стороны, предлагаемая им триада носит более тонкий вид. Дело в том, что Пирс не просто констатирует наличие этих элементов триады и не просто показывает возможности ее применения (самое известное – это семиотическая триада «икона – индекс – символ»), но и предлагает более тонкий анализ элементов внутри этой триады. Пирс подчеркивает, что в двоичности имеет место два элемента, один из которых выполняет функцию единичности (полнота внеаходимости), второй же элемент и создает саму ситуацию двоичности как взаимодействия. Точно так же и в случае с троичностью: в ней есть своя единичность (один из элементов выступает в своей полноте внеаходимости), своя двоичность (один из элементов основан на воздействии и отсылке одного к другому) и своя троичность (один из элементов воздействует на отношения между множеством других элементов). Такое более тонкое понимание триады с уточнением функций каждого из элементов триады в свое время восхитило Ж. Делеза, и в основу своей знаменитой «системы образов и знаков» в кино он положил именно представление об отношениях элементов в единичности, двоичности и троичности, что показало большие эвристические возможности анализа кино.

Если вернуться к описанным выше континентам, то удивительным образом можно заметить, что пирсовская идея триады также находит свое выражение в эстетическом поле.

В самом деле, «эстетический опыт» и есть та самая единичность, о которой писал Пирс. Основной смысл

представления об эстетическом опыте – в том, что он рассматривается вне его отношения к какому-либо объекту. Он – полнота эстетического переживания во всем его многообразии. Он не сводится к эстетической оценке (в которой есть элементы двоичности), он процессуален и «всеяден» ко всему многообразию форм чувственности.

В свою очередь, «эстетический объект» – это двоичность в том виде, в каком ее описал Пирс. Для второго континента важно именно отношение эстетического (художественного) опыта к особенностям самого эстетического объекта, для эстетического объекта принципиальным является воздействие на переживающего этот объект. И если верно замечание Пирса, что в двоичности имеет место как единичность, так и сама двоичность, то ровно это можно найти в представлении об эстетическом объекте: на территории второго континента важно удерживать эстетический опыт в его напряженности с эстетическим объектом, они, субъект и объект, словно играют, обгоняя, завлекая, обманывая друг друга.

С третьим континентом картина обстоит сложнее, что связано с относительно недавним его открытием. Тем не менее, на примере эстетики повседневности или эстетики атмосферы нетрудно заметить, что то и другое строится на постулировании особого пространства отношений, в котором важнее не отношение между элементами, а погружение в сам мир отношения к этим отношениям. Атмосфера, как и повседневность – это есть нечто не сводимое ни к полноте эстетического переживания, ни к формам эстетических объектов, это именно третье, едва улавливаемое, в виде множества отношений. Но в атмосфере, как и в повседневности, взятых в эстетическом ракурсе, конечно же, есть место эстетическому опыту (единичность), а также есть место эстетическому объекту с его взаимодействием с эстетическим опытом (двоичность), но также и есть место самой троичности – тонким, еле улавливаемым отношениям, которые складываются в мире повседневности или в мире атмосферы. Пирсовская триада позволяет более тонко разобраться в особенностях трех континентов: на втором континенте по необходимости имеются элементы первого, равно как и третий континент невозможно представить без элементов первого и второго. И это позволяет сделать два важных радикальных вывода в отношении эстетического поля как такового.

Первый связан со статусом самих трех континентов. Если верна пирсовская гипотеза, что существует лишь три рода феноменов, то и континентов внутри эстетического поля мы можем найти только три. Это означает, что само эстетическое поле очерчено верно, дальнейшая же задача состоит в уточнении и разви-

тии понимания специфики каждого из континентов.

Второй вывод касается повторяющегося элемента. Общим между всеми тремя континентами является именно эстетический опыт. В таком случае возможно уточнить саму специфику эстетической проблематики как таковой: она связана со всем многообразием эстетического опыта, будь то взятого самого по себе, будь то рассмотренного в его отношении с эстетическим объектом, будь то понятого внутри сложных отношений с эстетическим объектом и «третьим» в эстетике (пока понимаемым как повседневность или атмосфера).

Заключение: к методологии эстетического анализа

Дальнейшее изучения эстетического поля в изложенном выше свете позволяет указать на два важнейших направления.

Первое касается особенностей самого этого поля. Нельзя сказать, что все три континента этого поля изучены достаточно хорошо: в отношении всех трех континентов есть неизученные области, есть не до конца раскрытые изгибы этой территории. Больше же всего открытий стоит ожидать от изучения третьего континента, поскольку мир «третьего» с эстетической точки зрения еще не изучен полностью – еще не сформулированы особенности строения этого эстетического «третьего», еще далеко не изучен язык, на котором следует говорить и анализировать его.

Второе касается методологии эстетического анализа. О том, что эстетика может обладать своей особой методологией, своим способом эстетического анализа предмета, говорят давно. Однако зачастую эта методология представляла собою сведение анализа к выявлению форм незаинтересованности, к описанию эстетических эффектов, к соизмерению предмета анализа с художественной формой. С точки зрения представленной выше картографии эстетического поля возможно разработать более детальную методологию эстетического анализа. Эта методология может состоять из трех последовательных действий. Первое – это выявление особенностей эстетического переживания анализируемого предмета и в рассмотрении способа складывания эстетического опыта. Второе – это определение специфических для анализируемого объекта эстетических качеств, соизмерение этих качеств с художественными, определение форм взаимодействия этих качеств с эстетическим опытом. Третье – это внимание к «атмосферным» элементам анализируемого предмета, внимание к «троичным» элементам, имеющим место в анализируемом предмете, выявление роли эстетического переживания и эстетического объекта в «атмосфере» анализируемого предмета.

Апробация такой методологии – предмет отдельного исследования, однако даже без практической апробации эта методология представляется значительно бо-

лее богатой и перспективной с точки зрения развития эстетики, чем предлагаемые ранее методы эстетического анализа.

Литература

1. Агамбен Д. Человек без содержания / пер. с итал. С. Ермакова. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 160 с.
2. Баттё Ш. Изыщные искусства, сведённые к единому принципу // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. Т. 2. Эстетические учения XVII–XVIII веков. М.: Искусство, 1964. С. 378–390.
3. Блант Э. Теории искусства в Италии: 1450–1600 / пер. с англ. А. Ю. Колгашкина. – М.: Кучково поле, 2016. – 160 с.
4. Бычков В.В. Вкус // Философская антропология. 2018. – Т. 4, № 1. – С. 122–139. – <https://doi.org/10.21146/2414-3715-2018-4-1-122-139>. – EDN: XVVRJR.
5. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х томах. Том 1. М.: Искусство, 1968. – 313 с.
6. Грасиан Б. Карманный оракул. – М.: РИПОЛ классик, 2020. – 334 с.
7. Каган М. С. Эстетика как философская наука : Унив. курс лекций. – СПб: ТОО ТК «Петрополис», 1997. – 544 с.
8. Пирс Ч. С. Избранные философские произведения. – М.: Логос, 2000. – 411 с.
9. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. – М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2016. – 640 с.
10. Элленбергер Г. Ф. Открытие бессознательного – 1. История и эволюция динамической психиатрии. От первобытных времен до психологического анализа. – М.: Академический проект, 2018. – 550 с.
11. Berleant A. (2000) The Aesthetic Field. A Phenomenology of Aesthetic Experience. Cybereditions, 196 p. (In Eng.).
12. Böhme G. (2000) Acoustic Atmospheres: A Contribution to the Study of Ecological Aesthetics . Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology. No. 1. P. 14–18. (In Eng.).
13. Carroll N. (2022) Forget Taste. The Journal of Aesthetic Education, Vol. 56, No. 1, P. 1–27. (In Eng.).
14. Danto A. (1984) The End of Art // The Death of Art. New York: Haven Publications, P. 5–38. (In Eng.).
15. Dickie G. (1964) The Myth of the Aesthetic Attitude. American Philosophical Quarterly. Vol. 1. No. 1. P. 56–65. (In Eng.).
16. Everydayness: Contemporary Aesthetic Approaches, eds. Adrian Kvakacka & Lisa Giombini. Roma Tre Press & University of Prešov, Faculty of Arts, 2021. 291 p.
17. Korsmeyer C. (2001) Taste // The Routledge Companion To Aesthetics. Ed. by Berys Gaut and Dominic Mc-Iver Lopes. Routledge, P. 193–202. (In Eng.).
18. Mandoki K. (2016) Everyday aesthetics: prosaics, the play of culture, and social identities. Routledge, 346 p. (In Eng.).
19. Paths from the Philosophy of Art to Everyday Aesthetics. Edited by Oiva Kuisma, Sanna Lehtinen and Harri Mäcklin. Published by the Finnish Society for Aesthetics. Helsinki, 2019. 232 p. (In Eng.).
20. Shiner L. (2001) The Invention of Art: A Cultural History. University of Chicago Press, 362 p. (In Eng.).
21. Stolnitz J. (1960) Aesthetics and Philosophy of Art Criticism. Boston, MA: Houghton Mifflin, 510 p. (In Eng.).

References

1. Agamben, D. (2018) *Chelovek bez soderzhaniya* [The Man without Content]. Moscow: New Literary Review, 160 p. (In Russ., transl. from Ital.).
2. Batteux, Sh. (1964) [Fine Arts Reduced to a Single Principle]. *Istoriya estetiki. Pamyatniki mirovoy esteticheskoy mysli: v 5 t.* [History of Aesthetics. Monuments of World Aesthetic Thought: in 5 volumes]. Vol. 2. Aesthetic Teachings of the 17th–18th Centuries. Moscow: Art, pp. 378–390. (In Russ.).
3. Blunt, E. (2016) *Teorii iskusstva v Italii: 1450–1600* [Theories of Art in Italy: 1450–1600]. Moscow: Kuchkovo Field, 160 p. (in Russ., transl. from Eng.).
4. Bychkov, V. V. (2018) [Taste]. *Filosofskaya antropologiya* [Philosophical Anthropology]. Vol. 4. No. 1, pp. 122–139. – <https://doi.org/10.21146/2414-3715-2018-4-1-122-139>. (In Russ.).
5. Hegel, G. V. F. (1968) *Estetika. V 4-kh tomakh* [Aesthetics. In 4 volumes]. Volume 1. Moscow: Art, 313 p.
6. Gracian, B. (2020) *Karmannyi orakul* [Pocket Oracle]. Moscow: RИPOL classic, 334 p.

7. Kagan, M. S. (1997) *Estetika kak filosofskaya nauka: Univ. kurs lektsiy* [Aesthetics as a philosophical science: University course of lectures]. SPb: TOO TK «Petropolis», 544 p.
8. Pierce, C. S. (2000) *Izbrannyye filosofskiyе proizvedeniya* [Selected philosophical works]. M.: Logos, 411 p.
9. Eco, W. (2016) *Rol' chitatelya. Issledovaniya po semiotike teksta* [The role of the reader. Studies in the semiotics of the text]. M.: Publishing house AST: CORPUS, 640 p.
10. Ellenberger, G. F. (2018) *Otkrytiye bessoznatel'nogo – 1. Istoriya i evolyutsiya dinamicheskoy psikhiiatrii. Ot pervobytnykh vremen do psikhologicheskogo analiza* [Discovery of the unconscious – 1. History and evolution of dynamic psychiatry. From primitive times to psychological analysis]. M.: Academic project, 550 p.
11. Berleant, A. (2000) The Aesthetic Field. A Phenomenology of Aesthetic Experience. *Cybereditions*, 196 p. (In Eng.).
12. Böhme, G. (2000) Acoustic Atmospheres: A Contribution to the Study of Ecological Aesthetics. *Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology*. No. 1, pp. 14–18. (In Eng.).
13. Carroll, N. (2022) Forget Taste. *The Journal of Aesthetic Education*. Vol. 56, No. 1, pp. 1–27. (In Eng.).
14. Danto, A. (1984) The End of Art. The Death of Art. *New York: Haven Publications*, pp. 5–38. (In Eng.).
15. Dickie, G. (1964) The Myth of the Aesthetic Attitude. *American Philosophical Quarterly*. Vol. 1. No. 1, pp. 56–65. (In Eng.).
16. Everydayness: Contemporary Aesthetic Approaches, eds. Adrian Kvakacka & Lisa Giombini. (2021) *Roma Tre Press & University of Prešov, Faculty of Arts*, 291 p. (In Eng.).
17. Korsmeyer, C. (2001) Taste. The Routledge Companion To Aesthetics. Ed. by Berys Gaut and Dominic McIver Lopes. *Routledge*, pp. 193–202. (In Eng.).
18. Mandoki, K. (2016) Everyday aesthetics: prosaics, the play of culture, and social identities. *Routledge*, 346 p. (In Eng.).
19. Paths from the Philosophy of Art to Everyday Aesthetics (2019) Edited by Oiva Kuisma, Sanna Lehtinen and Harri Mäcklin. *Published by the Finnish Society for Aesthetics*. Helsinki, 232 p. (In Eng.).
20. Shiner, L. (2001) The Invention of Art: A Cultural History. *University of Chicago Press*, 362 p. (In Eng.).
21. Stolnitz, J. (1960) Aesthetics and Philosophy of Art Criticism. *Boston, MA: Houghton Mifflin*, 510 p. (In Eng.).

Информация об авторе:

Артем Евгеньевич Радеев, доктор философских наук, доцент, доцент кафедры культурологии, философии культуры и эстетики, главный научный сотрудник, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия

ORCID iD: 0000-0002-1105-5512

e-mail: a.radeev@spbu.ru

Артем Евгеньевич в 1998 г. окончил философский факультет Санкт-Петербургского государственного университета (СПбГУ). В 2002 г. завершил обучение в аспирантуре философского факультета СПбГУ по кафедре этики и эстетики. В этом же году Радеев А. Е. защитил кандидатскую диссертацию на тему «Эстетика жизни в философии Ницше» (специальность 09.00.04 Эстетика), а в 2017 г. – докторскую диссертацию «Философская аналитика эстетического опыта: исторические и теоретические аспекты» (специальность 09.00.04 Эстетика). Артем Евгеньевич с 2013 года и по настоящее время работает в СПбГУ, пройдя профессиональный путь от ассистента до доцента и главного научного сотрудника.

Радеев А. Е. является руководителем Российского эстетического общества (РЭО), членом исполнительного комитета Международной эстетической ассоциации (IAA).

Артем Евгеньевич – учредитель журнала «Terra Aestheticae»; член редколлегии журналов «Terra Aestheticae», «Espes», «Studia Culturae».

Радеев А. Е. – автор более 120 научных и учебно-методических работ, в том числе индексируемых в РИНЦ и международных базах Scopus и Web of Science.

Сфера его научных интересов: история и теория эстетики; философия искусства; философская аналитика чувственности; философия XX в.; философия Ф. Ницше, Ж. Делеза; аналитика современных арт-практик; философия кино.

Артем Евгеньевич принимал участие в реализации научных проектов:

- «Петербург как социокультурная целостность» (грант администрации Санкт-Петербурга, 2004 г.);
- «Статус чувственности в современной эстетической теории» в рамках Мероприятия 7 Конкурса СПбГУ за 2011 год;

– «Философско-эстетический анализ феномена Санкт-Петербурга» (РГНФ № 08-03-95403 а/п, 2009) и др.

Он являлся руководителем проектов «Жиль Делез и Россия» (РГНФ № 12-03-12014); «Проект организации Первого российского эстетического конгресса (РФФИ №18-011-20086, Санкт-Петербург, 17-19.10.2018 г.)», «Принципы и стратегия развития практической эстетики» (РНФ № 25-28-00685) и др.

А. Е. Радеев был организатором открытых семинаров по философии кино «Смотреть Делеза» (2005–2015 гг.); проекта «Эстетические среды» (2007–2014 гг.).

Он принимал участие в комплексных экспертизах по материалам гражданских дел в качестве специалиста-эксперта.

Статья поступила в редакцию: 18.07.2025; принята в печать: 01.08.2025.

Автор прочитал и одобрил окончательный вариант рукописи.

Information about the author:

Artem Evgenievich Radeev, Doctor of Philosophy, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Cultural Studies, Philosophy of Culture and Aesthetics, Chief Researcher, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia

ORCID iD: 0000-0002-1105-5512

e-mail: a.radeev@spbu.ru

Artem Evgenievich graduated from the Philosophy Department of Saint Petersburg State University (SPbU) in 1998. In 2002, he completed his postgraduate studies at the Philosophy Department of SPbU in the Department of Ethics and Aesthetics. In the same year, Radeev A.E. defended his candidate dissertation on the subject «Aesthetics of Life in Nietzsche's Philosophy» (specialty 09.00.04 Aesthetics), and in 2017 – his doctoral dissertation «Philosophical Analytics of Aesthetic Experience: Historical and Theoretical Aspects» (specialty 09.00.04 Aesthetics). Artem Evgenievich has been working at St. Petersburg State University since 2013, having worked his way up from assistant professor to associate professor and chief researcher.

Radeev A. E. is the head of the Russian Aesthetic Society (REA), member of the executive committee of the International Aesthetic Association (IAA).

Artem Evgenievich is the founder of the journal «Terra Aestheticae»; member of the editorial board of the journals «Terra Aestheticae», «Espes», «Studia Culturae».

Radeev A. E. is the author of more than 120 scientific and educational works, including those indexed in the Russian Science Citation Index and international databases Scopus and Web of Science.

The scope of his scientific interests are history and theory of aesthetics; philosophy of art; philosophical analytics of sensuality; philosophy of the 20th century; philosophy of F. Nietzsche, J. Deleuze; analytics of contemporary art practices; philosophy of cinema.

Artem Evgenievich took part in the implementation of scientific projects:

- «St. Petersburg as a socio-cultural integrity» (grant of the St. Petersburg administration, 2004);
- «The status of sensuality in modern aesthetic theory» within the framework of the Event of the 7th St. Petersburg State University Competition for 2011;
- «Philosophical and aesthetic analysis of the phenomenon of St. Petersburg» (Russian Humanitarian Science Foundation No. 08-03-95403 а/п, 2009), etc.

Artem Evgenievich was the head of the projects «Gilles Deleuze and Russia» (Russian Humanitarian Science Foundation No. 12-03-12014); «Project for organizing the First Russian Aesthetic Congress (RFBR No. 18-011-20086, St. Petersburg, 17-19.10.2018)», «Principles and strategy for the development of practical aesthetics» (Russian Science Foundation No. 25-28-00685) and others.

A. E. Radeev was the organizer of open seminars on the philosophy of cinema «Watch Deleuze» (2005–2015); the project «Aesthetic Environments» (2007–2014).

Radeev A. E. participated in complex examinations of civil case materials as a specialist expert.

The paper was submitted: 18.07.2025.

Accepted for publication: 01.08.2025.

The author has read and approved the final manuscript.