

развития. Институт рассматривается не как продукт деятельности общества, а как форма объективации этой деятельности, охватывающая всю полноту социокультурных отношений. Таким образом, институт является микромоделью макросистемы, где «взаимосвязанное множество образуют некое единство, порождаемое их взаимосвязью, благодаря которому возникает целое — новый объект, отличающийся от всех его составных частей своими свойствами и функциями».

Данный научный подход и метод применяется в исследовании сложного периода культурного строительства первых послереволюционных лет в России 1917-1928 гг., когда яркую и плодотворную роль сыграли художники русского авангарда, и не только в художественных поисках (хотя их идейно-эстетическая программа и легла в основу практической модернизации художественной культуры), но и в институциональном строительстве через работу в Народном комиссариате просвещения. В докладе будут показаны не только институциональные процессы в раннесоветской художественной культуре, осуществленные при доминирующей роли художников авангарда, но и ряд весьма острых проблем, возникших в этом процессе и также осмысляемых с позиций институционализма.

Эвристические ресурсы системно-институционального подхода М.С.Кагана в докладе будут осмыслены в контексте современного институционализма.

Стругова Е. А.
Санкт-Петербург

ОТ ОТВРАТИТЕЛЬНОГО К ОТВРАЩЕНИЮ В «ПРОСТРАНСТВЕ» ЭСТЕТИЧЕСКОГО ПЕРЕЖИВАНИЯ

Актуальная эстетика, несмотря на очень условное отграничение от других «эстетик», будь то классическая или античная, позволяет признать незавершенность не только проекта «разделения чувственного», но и его определения. Описание аффектов или зачисление эмоций в разряд эстетических «категорий» уже давно не

мотивируют интерес к ним как таковым. Отвращение — не исключение. Его уместность в качестве эстетического переживания вызывала споры всегда, но недавние исследования К.Корсмейер, С.Фегин, Ф.Контеси, Р.Шустермана, а также Г. Хармана, способствовали переопределению контекста отвращения. Тем не менее, выделяются две тенденции. Первая «реабилитирует» отвращение в терминах эстетики отвратительного, избегая его гедонистической и аксиологической трактовки. Другая линия сравнивает его с настроением и атмосферой, успех схватывания которой зависит от особой «место-восприимчивости» (*site-responsivity*) к тому, что до некоторой степени отмечено уродством и повреждением. Однако оба подхода стремятся к единству, привносимому отвращением в «пространство» и «время» эстетического опыта.

Следует описать сценарий, когда именно отвращение, а не отвратительное, являет собой переживание не-единства, предшествующего эстетической оценке некоторой ситуации. Специфика отвращения, в отличие от отвратительного, которое служит и фактором, и признаком взаимодействия с каким-то объектом, выражается нежеланием продолжать опыт. Граница с отвратительным в пространстве и времени, отвращение размечает территорию эстетического переживания и задает охват объектов, от которых еще существует возможность «отвернуться».

На примере «слоубёрнера», одного из современных поджанров фильмов ужасов, необходимо продемонстрировать, как пространственное укоренение отвратительного сменяется временным проникновением и приближением отвращения. Само его название и место действий, которым зачастую служит замкнутое пространство, исключает время из факторов страха и отвращения, нередко ассоциируемых с жанром. В фильмах Т.Уэста, О.Перкинса и Н.Э.Джеймс медленное развертывание нарратива приходит на смену стремительной провокации монстрами, сценами кровавой расправы и спецэффектами. Наросты, образования и выступления неизвестных субстанций раскрываются по мере того, как все устройства сценографии фильмов уменьшают расстояние до них как потенциальных носителей отвратительного. Следовательно, отвратительные свойства объектов исчезают или, скорее, перестают центрировать эстетический опыт, когда отвращение вступает в силу.

Сцены, представленные максимально отстраненно за счет перемены ракурсов и масштаба главной сюжетной линии, не дают усиливающемуся напряжению перерасти во что-то на самом деле интенсивное. Таким образом, даже если в кино возникает переживание близости, которое не может быть описано как реальный опыт, отвращение как сама направленность на переключение между неограниченным числом деталей становится альтернативной локальностью отвратительного.

Суворов Н. Н.
Санкт-Петербург

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ УТВЕРЖДЕНИЕ НОВИЗНЫ

Распознавание новизны осуществляется в эстетическом контексте, в чуткой реакции на любое изменение. Эстетические качества становятся показателями новизны. Эстетизис собирает воедино телесное и духовное, становясь ориентиром в поле неопределённости. Эстетическое не утрачивается в результате переоценки, оно остаётся в устоявшихся ценностях культуры и маркирует вновь возникшие. Речь идёт о разметке новизны в контексте движения экзистенции в процессе размыкания мира, в «наброске понимания» и расширения пределов пространства культуры. Эстетическое выступает указателем аттракторов новизны. Новизна узнаётся по эстетическим характеристикам как награда за усердный поиск. Эстетическая оценка оказывается верным критерием новизны, иначе она остаётся только удивлением предстоящего перед не бывшим. Распознавание новизны нуждается в эстетическом видении, которое классифицирует новое по его полезности/бесполезности, красоте/безобразию, уместности/неуместности, мере чувственной привлекательности — корректирует и расширяет ограниченность практики. Охват новизны требует особой настройки оптики исследования в процессе обращения смыслов и ценностей, чтобы не «просмотреть» появление принципиально нового в изменчивом поле присутствия.