

**«НАУЧНО» ПРЕКРАСНОЕ: ОТ «НУЛЬМЕРНОГО»
К ФИЗИКЕ ЧУВСТВ**

Приход новых технологий и новых медиа, как некогда появление телеграфного и телефонного сообщения, неизбежно ставят вопрос об эмоциях. Все мы помним описанный Прустом ужас от услышанного по телефону голоса бабушки, настолько чужого и даже жуткого, что это впечатление могло разрушить все воспоминания о ней. Все мы помним о шоковом воздействии вновь возникающих новых медиа, описанном Маклюэном. И дело не только в том, что, с одной стороны, увеличиваются возможности для связывания с разными точками земного шара и развивается глобальная коммуникация, а с другой, умножается страх перед одиночеством и перестимулированием многочисленными информационными поводами и сменяющимися друг друга новостями. «Медиированные чувства» в их связи с комплексом человек-аппарат уже неоднократно выступали предметом размышлений и приводили некоторых исследователей к выводу, что немедиированных, «чистых» чувств не существует. Вопрос, как нам представляется, более фундаментален и касается не просто взаимодействия человека с техническими устройствами и подстраивания структур восприятия под работу программ, интерфейсов и т. д., но – в условиях размывости границ между «органическим» и «протезированным» (если воспользоваться терминологией Маклюэна) и за рамками фантазий на темы киборгов и гибридов – вопрос касается того, как следует определять собственно чувства и с какими субъектами их связывать. И возможно, что эстетике принадлежит здесь приоритетное право как области знания, традиционно связываемой с чувствами.

В последние годы именно медиатеория делала шаги в направлении «возвращения» эстетическому его исконного смысла, активирующего айстезис – восприятие материальных объектов, которое медиатеоретики стремились очистить от символических наслоений знаков, столетиями накапливавшихся культурами. Они выявляли, в чем состояло посредничество тех или иных «средств» (или медиа) и каковы были механизмы их влияния на транслируемые «сообщения». Именно медиатеория конструировала особый взгляд на предшествующие исторические события, позволяя ему направляться на объекты, которые никакие другие теории ранее не считали возможным сопоставлять. Конечно, это едва ли было бы возможно без практики структурализма, культурных и визуальных исследований, но в определенный момент медиатеория фактически вытеснила то, что можно было бы считать предметом интереса эстетики, по крайней мере в традиционном ее понимании. Так, у знаменитого теоретика медиа Ф.Киттлера можно найти фразы о том, что медиаискусства не существует – фразы, брошенной на полях интервью со знаменитым певцом ускорения, дромологом Полем Вирилио. И если визуальные изображения на экранах мониторов кому-то кажутся искусством, убеждал Киттлер, то этот кто-то наблюдает лишь поверхностные эффекты разворачивания компьютерных программ и скорее всего невежественен в вопросах программирования и устройства «новых медиа». Дж. Элкинс, будучи известным специалистом по визуальным исследованиям и science art'у в частности, со своей стороны также пришел к выводу, что наука и искусство

должны идти каждое своими путями, прежде всего потому, что исследователи, занимающиеся искусством, понимают эстетику совсем иначе, чем те, кто занимается естественно-научными дисциплинами. Если диалог между ними и возможен, то только «нетрезвый», ибо по поводу основных понятий им не договориться¹. И здесь – один из ключевых вопросов, с которым сталкивается гуманитарная наука сегодня и эстетика в частности: как относиться к достижениям науки, той науки, которая начиная с Нового времени была наукой по преимуществу – точной наукой, экспериментальной наукой?

В этой статье мы хотели бы обратиться к нескольким фигурам, пытавшимся оценить науку с внешних позиций исследователей, не занятых наукой непосредственно, и предложить модели ее использования (или ее неприятия) гуманитарным знанием. Прежде всего, это работы 1980-х гг., когда технические новшества уже проникали во многие социальные процессы и частные формы существования, свидетельствуя о появлении чего-то нового. Тогда уже угадывалось значение коммуникации, осуществляемой при помощи технологических устройств, работающих на «переключении» того, что раньше называлось материальным и идеальным, когда «развоплощенное», «нематериальное» производило наблюдаемые эффекты, и в этом не было ничего магического, только технологическое. Чем это принципиально отличается от восторга, ощущаемого нами и сегодня при виде генерируемой компьютерными графическими редакторами неясной материи, «реально», как нам известно, не существующей? Что-то из 1980-х гг. актуально и в 2010-е, но некоторые гипотезы того времени кажутся совершенно нерелевантными происходящему сегодня, и эти-то «приметы времени», в соответствии с которыми определяются «структуры чувства», и будут нас прежде всего интересовать.

Антиэстетика Вилема Флюссера

Сначала мы бы хотели коротко остановиться на программно антиэстетических взглядах В. Флюссера, провидца и визионера, одного из первых теоретиков фотографии, стоявшего у истоков медиатеории. Он интересен тем, что, отстаивая роль образа для протекания процессов восприятия и возводя их функционирование к цели ориентации-в-мире, приветствовал скорее именно научное отношение к видению, оставаясь при этом антропологически ориентированным исследователем. Как увидим далее, такая причудливая смесь подверглась диссоциации, и из модели, которую предлагал Флюссер, выделилась одна магистральная линия, оставив все другие возможности далеко за пределами рассмотрения.

Наследие Флюссера разнородно, многоязычно, не всегда академично. Его рассматривали и как семиотика (он говорил, действительно, о кодах и дешифровке), и как культуролога (ввиду его представлений об истории и том, что обеспечивает «знание» и механизмы его трансляции), наконец, как медиатеоретика (т. к. он писал о формах медиации, программах, аппаратах). Сейчас же, пожалуй, более всего были бы актуальны его квазинаучные рас-

¹ Несмотря на то, что, с одной стороны, существует большое количество научной литературы, где фигурируют термины «красота», «гармония» и даже «элегантность», а с другой стороны, многие художники, особенно начала XX в., использовали в качестве источника популяризованную науку, как например, Одилон Редон, Макс Эрнст, Рене Магрит, Франсис Пикабия и др. Подробнее см.: *Elkins J. Aesthetics and the Two Cultures: Why science and art should be allowed to go their separate ways* // Halsall F. et al. (eds). *Rediscovering aesthetics: transdisciplinary voices from art history, philosophy and art practice*. Stanford, 2008. P. 34–39.

суждения, которые раньше неизменно вызывали критику – из какого века он берет свои научные примеры, как отстали от времени его представления о развитии науки и пр. Сегодня, однако, это уже менее забавно, в ситуации, когда все торопятся включить научные достижения в орбиты своих штудий. Показательно, кстати, что Э.Несвальд, написавшая работу о Флюссере одной из первых и одной из немногих², недавно выпустила книгу о втором законе термодинамики и его культурных функциях, о чем писал Флюссер еще в 1980-е³.

Вводя свою знаменитую периодизацию истории, точнее, обрамляя историю доисторическим и постисторическим периодами, он описывал понятие образа и изображения. Именно в способности создавать изображения концентрировалась для Флюссера человеческая деятельность. Но важно сразу же подчеркнуть, что в его описании изображения практически отсутствуют эстетические характеристики. В его системе координат изображение было «сценой», и это сцену изображение «развивает», «истолковывает», «развертывает» (все термины приводим в кавычках так же, как это записывал Флюссер, – подчеркивая этим, очевидно, что связь между воображением и изображением имеется, но ее трудно адекватно передавать словами, поскольку и изображение, и воображение работают нелинейно в отличие от письма, имеющего лишь одно измерение и один тип логического следования, поэтому с помощью записей можно только «рассказывать» или «подсчитывать»⁴).

Однако не следует полагать, что речь идет о толковании символов или знаков, как это принято в исследованиях, ведущихся, например, в семиотической традиции. Как ни трудно разместить Флюссера в рамках тех или иных школ, в нашем контексте важно подчеркнуть, что область знаков не интересовала его ни сама по себе (или ради составления словарей знаков), ни даже в поле культуры. Для него более принципиально было подчеркивать в связи с изображением роль а) информации (того, к чему сводится содержание знаков), б) воображения (способности абстрагирования прежде всего) и в) техники (понимаемой как набор операций, которые Флюссер описывал, ведь с их помощью «сцена» «раскладывается» на элементы, которые могут быть затем связаны иначе при редуцировании измерений пространства (или глубины) и времени плоскостным изображением). Изображение для Флюссера не было ни «ложным образом» или «копией без оригинала», замещающим собой реальность, ни «экраном» проецирования взглядов и желаний. И то и другое – неподлинны формы изображения, рассматриваемого само по себе. Такой подход к изображению Флюссер считал крайне некритичным, объявлял симптомом упадка и, более того, забвением той техники, которая связывает изображение и действие.

Потому что изображение – это поверхность, на которую нанесены некоторые знаки, которые должны считываться, и при этом не следует придавать излишнее значение ни поверхности, ни знакам, которые на нее нанесены. Флюссер не занимался классификациями ни знаков, ни поверхностей. Настоящие изображения – это магические рисунки или исторически более поздние карты местности, т. е. то, что может помочь для ориентации в мире. Такие изображения должно рассматривать как прозрачные, незамедлительно продвигаясь к тому, ради чего они сделаны и не задерживаясь на качествах самих изображений. А считывание рисунка есть получение информации. Нечто прекрасно не потому, что хочет быть прекрасным, а потому, что так

² Neswald E. Medien-Theologie. Das Werk Vilém Flussers. Köln–Weimar–Wien, 1998.

³ Neswald E. Thermodynamik als kultureller Kampfplatz. Zur Faszinationsgeschichte der Entropie, 1850–1915. Rombach, 2006.

⁴ Flusser V. Kommunikologie. Frankfurt a/M., 2000. S. 88.

работает воображение⁵. Раньше, до того как стало возможным разделять технику и искусство из-за изобретения печатного станка, все изображения были «прекрасными» потому, что они были в достаточной степени информативны. «Красота», «оригинальность» – эти термины нерелевантны изображению, о котором писал Флюссер, это термины крайне неясные, многозначные – в отличие от понятия информации, которое Флюссер считал очевидным и фактически не пояснял.

Отсюда следует, что Флюссер почти не оставил места для дискурса о прекрасном, об эстетическом, ведь эти понятия могут появляться только тогда, когда нет ориентации в мире, когда забыта роль техники, когда изображением начинают интересоваться самим по себе, когда начинают выделять признаки «прекрасного изображения». Таковую ситуацию Флюссер называл идолотрией. Тогда речь заходит о некоторых «приятных поверхностях», которые ценны сами по себе – эстетизированных поверхностях. Они стремятся быть доминантным кодом: они становятся «прекрасными», потому что больше не могут быть ни «хорошими», ни «правдивыми». И так они делаются непрозрачными, делаются самоцелью. Выскажем даже гипотезу, что фотография так интересовала Флюссера потому, что ее трудно сделать непрозрачной и сосредоточиться на ней самой, не выходя к тому, что она показывает или к чему отсылает. За фотографией – в данном случае за фотографией – всегда был для него выход к тому, к кому она направлена и для чего. Кроме того, фотография явно не может быть красива в той перспективе, которую предлагает Флюссер, ведь фотография – это образ понятия, а красота традиционно, особенно в традиции, внимательной к Канту, связывается с областью чувств, т. е. с уровнем, на котором не работают понятия.

Флюссер определял изображение как карту-для-ориентации в мире. Попробуем пояснить, что значит эта формула на примере фотографии. (Разговор о работах Флюссера неизменно затрудняется тем, что часто приходится предлагать некоторые рамки, в которых может быть расписана (развернута) та или иная его «формула».) Фотографическое изображение абстрактно: в нем нет ни объемов скульптурных форм, ни множества связей двумерной плоскости, которые можно было бы отслеживать, ни даже линейно разматывающегося единственного типа связи, характерного для текста. Фотоизображение абстрактно настолько, что для рассуждения о нем следует переосмыслить и категорию «мерности» изображения, и понятие изображения как такового, и даже иначе характеризовать изображение. Новое изображение как «развоплощенная поверхность» (*disembodied surface*)⁶ будет открыто «техническому воображению» (*Techno-imagination*). То есть фотография – это то, что не видно физически: у нее нет никаких измерений (ни временного, ни одного из пространственных). Это такая «визуальность», которая оказывается фактически «сплавленной» с планом идеального: идеи и понятия (химии, оптики) оказываются видимыми благодаря фотографии. Фотография как технообраз обладает сразу и идеальными и материальными характеристиками. Идея, вынесенная вовне, как «сон, видимый снаружи», как писал Флюссер.

Даже сегодня, после многочисленных попыток описать, как же происходит «медиация», от реанимации мистических рассказов в духе Сведенборга, раскритикованного в свое время Кантом⁷ до математического

⁵ *Flusser V. Kommunikologie. S. 116.*

⁶ В некоторых случаях мы вынуждены приводить терминологию В.Флюссера не только немецкую, т. к. это связано с труднотупностью соответствующих архивных материалов.

⁷ *Krauss R. Tracing Nadar, in: Reading into Photography. Selected Essays, 1959–1980. Albuquerque, 1982; Gespenster: Erscheinungen, Medien, Theorien. Würzburg, 2005.*

анализа музыки⁸, только что приведенные положения Флюссера выглядят достаточно необычно. Как отнестись к такого рода абстракции, результат которой должен был бы быть самым бедным в отношении того, что можно увидеть, а на деле, в нашем опыте имеет, пожалуй, наибольшую силу воздействия? Что действует на нас, если (в случае аналоговой фотографии) в слое материального нет ничего, кроме световых эффектов, активизируемых определенными химическими элементами? Может быть, так действует столкновение с чем-то очень простым и очень близким, почти неразличимым, с чем-то общим, что всеми разделяется, с чем-то, что затрагивает всех *непосредственно*? Может быть, именно эффекты фотографии возвращают нас, но уже на другом уровне, к восприятию мира, подвергнутого многоступенчатому абстрагированию и удалившегося в результате нескольких «отступов»⁹? Как показывает развитие современного гуманитарного знания, это почти научный вопрос.

Жан-Франсуа Лиотар и эстетика «нечеловеческого»

Как ни странно, но к чему-то сходному с техноизображениями как картинами пришел в те же 1980-е гг. Ж-Ф.Лиотар. Его работы того времени, посвященные медиа, коммуникации¹⁰ и «материальному», не очень известны сегодня. О Лиотаре более известно другое: он много писал о некоторых художниках модерна и проблемах, которые обычно относят к теории искусства и философии искусства, особенно в связи с «Критикой способности суждения» Канта. Едва ли можно сопоставлять Лиотара с Флюссером в оценке технологического развития: если Флюссер весьма радикально настаивал на новизне изображений, полученных техническими средствами, и стремился описать новые формы взаимодействия с ними, то Лиотара скорее интересовали стратегии уклонения от этого взаимодействия, сопротивления вовлечению в технологическое развитие. Однако нас интересует в данном случае то влияние времени и те проблемы, с которыми столкнулись различные мыслители того времени, которые в известном смысле помогают нам лучше понять и каждого из них, и общий контекст, в котором они появлялись, дабы иметь возможность внимательнее изучать свое наследие и понять, как и в чем оно позволяет нам справляться с проблемами нынешнего дня.

⁸ Knilli F. Das Hörspiel in der Vorstellung der Hörer. Selbstbeobachtungen. Frankfurt a/M.–B.–Bern etc., 2009.

⁹ В общем виде идеи Флюссера об «абстракции» можно представить так: в начале (в доисторический период) человек создавал трехмерные формы, которые позже были названы скульптурными. Затем появилось то, что Флюссер называл традиционными изображениями, условно обозначаемыми также как живописные. Им недоставало уже одного пространственного измерения. В дальнейшем появился текст, указывающий на «сцену» путем упорядочивания символов так, что использовался только один тип связи, поэтому «отступило» еще одно пространственное измерение. Эти «отступы» сравнимы с тем, что во французской теории приблизительно того же периода связывается с некоторыми смыслами термина «retrait».

¹⁰ Так, подобно Флюссеру, Лиотар полагал, что коммуницировать в общем смысле и делать коммуникабельным всякое утверждение не предполагает необходимым образом, что будет достигнута большая прозрачность человеческого сообщества, подразумеваемо лишь то, что некоторое количество информации должно комбинироваться с другими количествами, так, чтобы их тотальность привела к формированию операционной системы, гибкой и эффективной. Флюссер эту систему предпочитал не называть «медиа», т. к. возлагал надежды на коммуникацию посредством высокотехнологичных «продуктов».

Лиотар никак не приветствовал развитие «понятий оптики и химии» (по Флюссеру, приведшее к фотографии), потому что для него, как и для других интеллектуалов, это развитие было неотделимо от процесса коммерциализации науки из-за того, что в какой-то момент сошлись экономические интересы крупных компаний и научный аппарат статистического анализа. Абстрактные вычисления сделали моделью преобразования отношений всех типов, в результате чего не только экономические отношения обмена подвергались подсчитыванию возможных прибылей и убытков, но также социально-политические, культурные и даже частные, из которых выстраивалась «экономика желаний». Согласно Лиотару, благодаря развитию технологий свернулись пространство и время, и человек как будто завис в состоянии, когда ничего не происходит: пространство перестало иметь значение, став достижимым практически в каждой точке, из времени ушел элемент неожиданности, т. к. его стали просчитывать во избежание потерь финансирования. Событие, если можно так сформулировать, стало физически невозможно, т. к. исчезли пространственно-временные формы, в которых оно могло произойти. Тогда главным и единственным событием можно счесть только предельно космическое событие – взрыв Солнца, который прервет все цепочки исчислений, кто бы их ни вел. А до этого момента человек видится так же неопределенно, как и материя, частью которой он является – фактически, даже если он рассматривается не более чем сырье для дальнейшей «экспансии монады», как называет это Лиотар. Характерен этот параллелизм с изысканиями Флюссера, но скорее с другим знаком: если Флюссер казался приготовленным для того, чтобы существовать в условиях постистории, характеризуемой развитием технологий, то Лиотар, очевидно, хотел бы заменить «прошлую историю» «больших нарративов» внутренней историей памяти, возникающей в проработывании (*perlaboration*, вслед за немецким термином *Durcharbeitung*) ее данных, часто неявных и полустертых, иногда даже не «своих» и не пережитых лично.

Однако и в аргументацию Лиотара проникают элементы, которые позволяют рассматривать его не только как критика и идейного противника новых технологий. Прослеживая истоки расширительного использования вычислений, Лиотар обращается к идеям Лейбница. Собственно, критические суждения самого Лиотара как раз и развиваются в наибольшей степени как интерпретация некоторых идей Лейбница. Но именно здесь обнаруживаются высказывания, которые и позволяют, на наш взгляд, не столько противопоставить, сколько сопоставить Флюссера и Лиотара. Монаде, согласно интерпретации Лиотара, потому удастся программировать будущее, тем самым лишая его фактически темпоральных характеристик, что множество воздействий, на нее оказываемых, в целях экономии не вызывают в ней ответных реакций, а сохраняются где-то далеко на периферии при минимальной возможности быть когда-то задействованными. В этом уже заложена экономичность. Записи, оказывающиеся на «отражающем зеркале монады», но остающиеся неизвестными. Они сохраняются, пишет Лиотар, как возможные пути, пути, которыми не пошло основное действие, но которые, тем не менее, сохраняются в каком-то виде. Значит, карты-для-ориентации в мире, которые в продолжение терминологии Лиотара можно было бы назвать схемами возможных путей, могут выполнить свою роль при условии, что характер их «материальности» и связи с тем, кто в этих картах нуждается, будет адекватно оценен. Показательно, что знаменитая выставка «Нематериальное» (*Les immatériaux*), показанная в 1985 г. в цен-

тре Помпиду, куратором которой выступил Лиотар, фактически была организована по принципу этих «возможных путей»: залы и экспонаты были соединены и сконструированы таким образом, чтобы посетитель мог создать свой особый «путь прохождения» через эти зоны, взаимодействуя с окружающим пространством. Насколько это получилось и насколько замысел можно считать реализованным, существуют до сих пор разные мнения, но то, что выставка вошла в анналы кураторских практик, – бесспорно.

К научной перспективе такой ориентации в мире, на которую указывали и Флюссер, и Лиотар, каждый со своих позиций и изнутри своего собственного отношения к науке, мы еще вернемся, но прежде кратко остановимся еще на одной связанной с этим теме, а именно, (не)человеческого, центральной для последних статей Лиотара¹¹. Лиотар полагал, что человеческое определить почти невозможно, даже цитировал в подтверждение авангардных поэтов и художников конца XIX – начала XX в.; он отправлялся от гипотезы, что, возможно, легче определить нечеловеческое, и тогда, как бы «от противного», возникнет «коридор» для определения человеческого. Лиотар не писал этого прямо, но тут именно виден ресурс для *еще* человеческого. Сегодня же вопрос состоит в том, имеется ли вообще возможность говорить о человеческом в условиях широкой критики того, что называется антропоморфным подходом, которого стремятся избегать представители множества гуманитарных дисциплин, от политической теории, в том числе феминистских направлений, до эстетики, что немаловажно для данной статьи, не говоря уже о когнитивных науках. Так, К.Малабу только что выступила со-автором книги о «материалистической теории субъективности»¹², написав множество фрагментов, чередующихся в этой книге с выкладками специалиста по неврологии. А теоретик новых процессов в политической области П.Вирно, говоря о множестве как возможном субъекте политического действия, не просто предложил обратить внимание на «эмоциональную тональность» как его фундаментальную характеристику, но выделил в этой тональности «нейтральное ядро»¹³. С одной стороны, это, конечно, позволяет исследовать новую субъективность даже в таких неоднозначных ее проявлениях, как цинизм, но с другой стороны, идея о «нейтральности» эмоции вполне встраивается в ту «научную тенденцию», к одному из представлений которой мы и предлагаем перейти.

Отметим еще раз, что у Флюссера и Лиотара эстетики, по крайней мере в традиционном смысле, уже не было, но еще наличествовали инвестиции в человеческое, в антропологически интерпретированные ощущения и восприятия, даже если присутствовали они имплицитно, в виде новых образных структур или припоминания и прорабатывания (не)пережитого. Эти инвестиции совершенно несвоевременны сегодня, когда принципиальными становится не только критика антропоморфизма, но и уравнивание человеческого и нечеловеческого, причем не только на уровне биологических видов или физиологических процессов, но и фактически с выходом к процессам, описываемым физикой.

¹¹ См.: *Lyotard J-F. L'Inhumain: Causeries sur le temps. P., 1988*; а также наше более подробное рассмотрение проекта определения «нечеловеческого» Лиотаром в рамках проблематики, связанной с медиа, например: *Сосна Н. Человек ли посредник: проект ответа // Медиа между магией и технологией / Под ред. Н.Сосна, Е.Федоровой. Екатеринбург–М., 2014.*

¹² См.: *Johnston A., Malabou C. Self and Emotional Life: Philosophy, Psychoanalysis, and Neuroscience. Columbia Univ. Press, 2013.*

¹³ См.: *Вирно П. Грамматика множества. М., 2013.*

Альфред Норт Уайтхед и неметафорическая красота

Итак, если human и non-human рассматриваются по меньшей мере на равных, если «восприятие» также не должно использоваться как исключительно за человеком закрепившееся действие и терминологическое предпочтение следует отдать «схватыванию» (то, что по-английски называется *prehension*), то речь должна идти о расширительном толковании собственно аффективной затронутости, эмоции, чувства. Кто-то в 2010-е использует эти термины как взаимозаменяемые, кто-то вводит градации и даже иерархии между чувствами, эмоциями, аффектами; но нас здесь скорее интересует принцип, «генеральная линия» развития, между прочим, «гуманитарного знания». То есть чувства исследуются, но здесь не нужно обольщаться – под чувствами предлагается понимать уже чувства не только (и даже не столько) человеческие.

Соответственно предлагается заново прочитывать не только Флюссера или Лиотара и даже не выпустившего свои главные труды почти двадцатью годами раньше них Маклюэна, но скорее Уайтхеда¹⁴, чьи главные труды печатались в конце 1920-х – начале 1940-х гг.¹⁵ В нашем контексте важно, что он настаивал на том, чтобы эстетика ставилась выше морали и познавательной деятельности. Основание для такого положения эстетики он видел в том, что только чувство связывает субъект с миром, более того, только через чувства субъект и становится тем, что он есть, отвечая (миру) и непрестанно меняясь (под его воздействием).

Уайтхед, произведший ревизию значительных философских учений прошлого, отмечал безусловные достижения Канта в «Трансцендентальной эстетике», где представлена «экспозиция» пространства и времени как «конструкций», а не единого пространства-времени в духе Ньютона. Однако Уайтхед полагал, что эта часть наследия Канта – только фрагмент того, что должно было быть сделано: перейдя от «трансцендентальной эстетики» к «трансцендентальной логике», Кант, по мнению Уайтхеда, совершил ошибку, согласившись с предположениями Юма и отделив восприятия от данных. Кантовские категории призваны упорядочить опыт: они накладываются на поток восприятий, игнорируя «примитивные формы опыта». Если Кант считал трансцендентальную эстетику описанием субъективного процесса, а именно трансцендентальной логике ставил более общую задачу найти необходимые условия всякого опыта, то Уайтхед предложил трактовать трансцендентальную эстетику более радикально, чтобы избежать проблем, связанных с примитивным, недооформленным, вовсе бесформенным.

¹⁴ Частые отсылки к идеям Уайтхеда можно найти у таких значимых сегодня авторов, как: *Harman G.* On Vicarious Causation // *Collapse: Philosophical Research and Development* 2, 2007; *Latour B.* Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory. N.Y., 2005; *Massumi B.* Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation. Durham, 2002; *Stengers I.* Beyond Conversation: The Risks of Peace // *Process and Difference: Between Cosmological and Poststructuralist Postmodernisms* / Ed. K.Keller and A.Daniell. Albany, 2002; *Stengers I.* Penser avec Whitehead: une libre et sauvage création de concepts. Paris, 2002; *Stengers I.* Whitehead's Account of the Sixth Day // *Configurations*. 13.1 (winter). 2005; *Stengers I.* La vierge et le neutrin: les scientifiques dans la tourmente. Paris, 2006.

¹⁵ См.: *Whitehead A.N.* The Principle of Relativity with Applications to Physical Science. Cambridge, 1922; *Science and the Modern World*. N.Y., 1925; *Symbolism, Its Meaning and Effect*. N.Y., 1927; *Process and Reality: An Essay in Cosmology*. N.Y., 1929; *The Function of Reason*. Princeton, 1929; *Adventures of Ideas*. N.Y., 1933; *Essays in Science and Philosophy*. L., 1947.

Проблема, как полагал Уайтхед, не в том, чтобы упорядочить поставляемые чувствами данные, но в том, чтобы объяснить, как возникает нечто новое. Решение, которое предложил Уайтхед, состоит фактически в том, чтобы по возможности не столько проводить границу между «я» и «миром», сколько представлять и одно, и другое конгломератами данных разной степени сложности (Уайтхед говорил о «сообществах»). Как и все вокруг, некоторая самость («я») возникает из потоков данных и, не будучи стабильной, в конце концов распадется на «просто» данные, которые послужат источником для новых «я». Различие между «человеческим» и нечеловеческим, в том числе неорганическим, при таком подходе если и оговаривается, то как различие «в степени», но не по существу. Соответственно, чувства атрибутируются не только человеку, но и камню, например, «ощущающему» притяжение земной поверхности. «Объекты», с которыми мы встречаемся, не завершены в себе. Иначе игнорировалось бы то, что может случиться, и анализировалось бы то, что уже прочувствовано, выбрано, определен(н)о, т. е. за скобками оказался бы сам процесс выбора и детерминации, который и есть чувство.

Уайтхед, говоря о разных типах чувств, утверждал, что нет точки перехода от эмоции к ясному пониманию, от восприимчивости к спонтанному действию, и даже самые сложные типы мыслительной активности – все еще примеры чувств. И если вне «субъективного» опыта нет ничего, тогда то, что упорядочивает этот опыт, также должно быть чувством. Рациональное упорядочивание (дорогое Канту) не было проблемой для Уайтхеда. Настоящее затруднение – найти то, что организует опыт даже в отсутствие понимания. Значит, делают вывод современные исследователи Уайтхеда, критерий упорядочивания чувств в перспективе, заданной Уайтхедом, может быть только связанным с чувствами же, а значит, эстетическим. А именно, если «для утверждения важнее, чтобы оно было интересным, а не истинным», если «красота – более широкое и более фундаментальное понятие, чем истина»¹⁶, то вопрос красоты для Уайтхеда затрагивает не только сферы создания произведений искусства и их восприятия, и даже не сферу эксперимента (что было источником вдохновения для Лиотара), но чувственный опыт в более широком смысле¹⁷. Есть некоторые созидательные конструктивные акты субъекта, которыми он отвечает на воздействие данных, но их нельзя описать ни как чисто субъективные, ни как накладываемые на потоки чувств внешней им инстанцией. Уайтхед использовал в связи с этим понятие «субъективной формы». Всякое «схватывание» (*prehension*) образовывается тремя факторами: «субъектом» или тем, в чем данное восприятие является элементом; «данными», которые улавливаются; «субъективной формой», то есть тем, как данные улавливаются субъектом. Субъективная форма – это «аффективная тональность, определяющая эффективность данного схватывания в данном случае опыта»¹⁸. Данные, согласно Уайтхеду, объективны, т. е. неизменны и в себе тождественны, но это не означает, что они полностью задают параметры своего восприятия; всегда остается некоторая неопределенность по поводу того, как «субъект» почувствует объективные данные. Данные могут служить другим чувствам других субъектов, но именно субъективная форма от-

¹⁶ *Whitehead A.N. Adventures of Ideas. N.Y., 1933–1967. P. 265. Цит. по: Shaviro S. Without criteria. Kant, Whitehead, Deleuze, and Aesthetics. Cambridge–L., 2009.*

¹⁷ Фактически речь идет о «креативных сращениях», «концептуальных ощутиностях», «живых схватываниях положительного типа», благодаря которым и происходит процесс самоформирования бытия». Ср.: *Неретина С., Огурицов А. Онтология процесса. М., 2014. С. 380, 385, 411.*

¹⁸ *Whitehead A.N. Adventures of Ideas. P. 176.*

вечает за новизну, за то, как данные будут восприняты. Уайтхед подчеркивал, что возникновение «субъективной формы» как составной части всякого акта чувствования уже является протохудожественным процессом, т. к. характеризуется выбором, выделением элементов и интенсификацией чувственных данных. Поэтому уже в самом чувственном восприятии наличествует эстетическое отношение, и даже самые практически ориентированные режимы восприятия сохраняют эту восприимчивость и потому включают в себя определенную «аффективную тональность». Уже это означает, что искусство возможно. В процессе чувствования «любая часть опыта может быть прекрасной» и «любая система вещей, которая в любом широком смысле является прекрасной, настолько же оправдана в своем существовании»¹⁹.

Таков неожиданный возврат к возможности искусства. И именно таково наследие современных эстетиков Интернета, которые пишут о том, что сегодня «все становится эстетическим»²⁰. Только возникает вопрос, о каком и чьем искусстве идет речь? И это только один из вопросов, которые ставят современные интерпретации философии процесса Уайтхеда. И если вновь обратиться к мнению о том, что эстетики конца 2000-х метафорически использовали научные понятия (перспективы, фрактала и т. д.), элиминируя их научное, и прежде всего математическое содержание, а деятели науки считали искусством что-то романтически домодерное (например, алгоритмические записи могли напоминать им «красивые» рисунки), то в последние годы ситуация меняется в связи с онтологическим пересмотром базовых структур. Если раньше искусству и науке нужно было идти разными путями из-за различных языков, непереводаемых и не сообщающихся (именно это следует из статьи Дж.Элкинса, упомянутой нами в начале), то ныне очевидно сплавление этих языков, как очевидны и не всегда удачные попытки описать ими «новую реальность», в том числе связанную с новыми медиа. Не является ли наука той инстанцией, что подспудно предлагает модель и критерии в такой ситуации «без критериев», в которой оказывается гуманитарное знание? Что такое «новая субъективность», воспринимающая (эстетика) и действующая (политика) не-антропоморфно? Что значит воспринимать и действовать в условиях (если нельзя уже говорить «в мире»), когда нет разделения на внутреннее и внешнее пространства²¹, когда смещены границы между личным, частным и общественным, особенно если это «общественное» – довольно случайный конгломерат? Как видим, вопрос эстетики более не является отвлеченным, абстрактным или направленным на эксперимент, проводимый индивидами или крайне малыми группами, но затрагивает базовые отношения между «субъектами» и их положение «в мире», изрядно расшатывая представления о заданности и определенности как одного, так и другого.

¹⁹ Ср.: *Whitehead A.N. Adventures of Ideas*. P. 265.

²⁰ Ср.: *Campanelli V. Web Aesthetics. How digital media affect culture and society*. Rotterdam, 2010.

²¹ Напомним, что Лиотару вселяющим надежду выходом из-под власти капиталистической экономики желания и калькуляции виделось «прорабатывание» тех частных примеров и «историй», которые могли помочь избежать выстраивания единого нарратива; Флюссер предпочитал уже говорить о «поле», в котором индивиды будут менее значимы, чем отношения между ними, недвусмысленно предлагая ориентироваться на модели «поля», используемые в физике; Вирно строит такую множественную модель субъективности и анализирует «нейтральное ядро» ее эмоциональной тональности, которую можно считать по меньшей мере восприимчивой к научной парадигме.

Список литературы

- Вирно П.* Грамматика множества / Пер. с итал. А.Петровой; под ред. А.Пензина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.
- Лиотар Ж-Ф.* Постмодерн в изложении для детей / Пер. с фр., примеч. и общ. ред. А.В.Гараджи. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2008.
- Медиа между магией и технологией / Под ред. Н.Сосна, Е.Федоровой. Екатеринбург–М.: Кабинет. ученый, 2014.
- Куттлер Ф.* Оптические медиа. М.: Логос/Гнозис, lettera.org, 2009.
- Неретина С., Огуцов А.* Онтология процесса. М.: Голос, 2014.
- Уайтхед А.Н.* Символизм, его смысл и воздействие. Томск: Водолей, 1999.
- Camanelli V.* **Web Aesthetics. How digital media affect culture and society.** Rotterdam: Nai Publishers, Institute of Network Cultures, 2010.
- Flusser V.* Kommunikologie. Frankfurt a/M.: Fischer, 2000.
- Galloway A.* Are some things unrepresentable? // *Theory, Culture & Society*. 2011. 28(7–8). P. 85–102.
- Gespenster: Erscheinungen, Medien, Theorien.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- Halsall F. et al. (eds).* Rediscovering aesthetics: transdisciplinary voices from art history, philosophy and art practice. Stanford: Stanford Univ. Press, 2008.
- Johnston A., Malabou C.* Self and Emotional Life: Philosophy, Psychoanalysis, and Neuroscience. N.Y.: Columbia Univ. Press, 2013.
- Latour B.* Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory. N.Y., 2005.
- Lyotard J-F.* L'Inhumain: Causeries sur le temps. P.: Galilee, 1988.
- Massumi B.* Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation. Durham: Duke Univ. Press, 2002.
- Massumi B.* Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts. The MIT Press, 2011.
- Neswald E.* Medien-Theologie. Das Werk Vilém Flussers. Köln–Weimar–Wien, 1998.
- Neswald E.* Thermodynamik als kultureller Kampfplatz. Zur Faszinationsgeschichte der Entropie, 1850–1915. Freiburg–Brsg.: Rombach, 2006.
- Rajchman J.* Jean-François Lyotard's Underground Aesthetics // *October*. 1998. Vol. 86.
- Stiegler B. Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue: De la pharmacologie. P.: Flammarion, 2010.
- Shaviro S.* Without criteria. Kant, Whitehead, Deleuze, and Aesthetics. Cambridge–L.: The MIT Press, 2009.