

*И.Н. Инишев**

ФОТОГРАФИЯ, ДЕКОР, АРХИТЕКТУРА: СМЕНА ПАРАДИГМ В ФИЛОСОФСКОЙ ЭСТЕТИКЕ

Проекты «трансцендирования искусства» Х.-Г. Гадамера и В.Беньямина различны во всех отношениях, за исключением одного: для них обеих архитектура становится парадигмой обновленной эстетики, свободной от категориальных рамок классической философии искусства. Мотивы к преодолению традиционной эстетики у них также различны. Если для Беньямина на передний план выступают кардинальные изменения условий производства и рецепции произведений искусства, связанные с доминированием масс в современной культурной и политической жизни, то для Гадамера главный предмет интереса – вневременные структуры нашего опыта, экспликация которых с необходимостью ведет к реабилитации эвристического потенциала эстетического восприятия, состоящего в репрезентации изначальных взаимосвязей жизненного мира. Оба измерения трансцендирования эстетического – социально-политическое и экзистенциально-практическое – дополняют друг друга.

Интересно, что такие разные авторы, как Вальтер Беньямин и Ханс-Георг Гадамер, завершают свои программные выступления в сфере эстетической теории одним и тем же – утверждением парадигматического статуса архитектуры [1. С. 379; 4. С. 161]. Каковы основания этого единодушия и что означает эта «смена парадигм» для настоящего и будущего философской эстетики? Вот те вопросы, на которые я попытаюсь ответить.

Между тем конвергенции и дивергенции, характеризующие соотношение позиций двух названных авторов, вполне очевидны, во всяком случае, если рассматривать их с историко-философской, или метатеоретической, точки зрения. Оба они критикуют односторонность традиционной эстетики и выступают за расширение эстетической проблематики, призывая принять во внимание

*© Инишев И.Н., 2006

Илья Николаевич Инишев – Институт Европейской Культуры (Беларусь, г. Минск), докторант РГГУ (г. Москва).

те сферы «эстетического производства», которые до последнего времени либо вовсе игнорировались, либо рассматривались как маргинальные, находящиеся за гранью специфически эстетической деятельности. Эта «экстенсификация» эстетической теории имеет свое основание в «интенсификации» (или даже известной гиперболизации) эстетического феномена, которая заключается в разрушении онтологической разницы между эстетическим и реальным. Для обоих мыслителей эта трансформация эстетического объекта имеет и свою субъективную параллель: континуализацию опыта, способствующую интеграции разрозненных «поведенческих черт» в единое самосознание. Но между ними существуют и серьезные разногласия. Если для Беньямина взаимопроникновение «реальной» и «эстетической» сфер – следствие развития техники репродукирования и выхода человеческих масс на авансцену социальной и политической жизни, то для Гадамера – коренная черта искусства как такового, вне каких-либо культурно-исторических и жанровых различий. Иными словами, эстетические рефлексии Беньямина и Гадамера разворачиваются на разных уровнях: социально-философском уровне в случае Беньямина и феноменологически-онтологическом в случае Гадамера. Об этом свидетельствует и разнонаправленность векторов трансформации традиционной эстетики в концепциях Беньямина и Гадамера. Если для первого она начинается с «безжалостного уничтожения ауры», то для второго заканчивается ее экспликацией. Но и в том и другом случае речь идет об утверждении универсального (специфически пространственного) характера эстетического опыта. Если для Беньямина эта универсальность основывается на генерализации эстетической оптики, то для Гадамера – на трансцендировании эстетической сферы. И в том, и в другом случае авторы ссылаются на пример архитектуры.

Что означает «парадигматизация» архитектуры – а вместе с ней фотографии (у Беньямина) и декора (у Гадамера) – в рассматриваемых нами концепциях?

Я начну с методических и метатеоретических размышлений (1), затем перейду к очерку эстетических позиций Беньямина (2) и Гадамера (3) и закончу выводами, касающимися перспектив современной эстетики в свете постулируемой ими «смены парадигм» (4).

1. Фотография, декор, архитектура..., каждое из этих понятий подразумевает род деятельности, в котором техническая (или даже технологическая) сторона играет заметную роль. Причем, осуществляя мысленный переход от одной сферы деятельности к другой – от фотографии к декорации и от декорации к архитектуре, мы не можем не заметить того, что эта роль становится все более существенной.

Возможно, это связано с тем, что каждая из этих областей человеческой деятельности вступает во все более тесный контакт с той ригидной, почти непрозрачной, а порой агрессивной средой, которую мы называем действительностью. И если фотограф по большей части лишь регистрирует зримое¹, то де-

¹ Я отдаю себе отчет в наивности такого суждения. Разумеется, влияние фотографии на «действительность» (особенно сегодня) неизмеримо более многообразно. Тем не менее речь здесь идет, в первую очередь, о «физических» преобразованиях действительности.

коратор, а тем более архитектор его преобразуют и конструируют, используя при этом все более эффективные (технически более совершенные) средства.

Тесная связь с техникой, ремеслом и практический ангажемент компрометируют эти сферы деятельности в глазах художника, привлекают к ним внимание потребителя и несут ответственность за то пренебрежение, которое выпадало (и выпадает) на их долю со стороны сообщества искусствоведов.

Фотография, декор, архитектура, с точки зрения классической теории искусства, пограничные случаи, оттесненные на периферию эстетической сферы доминированием эстетической установки, структурирующей восприятие искусства современным европейцем². Эстетическое, как известно, было изгнано теоретической философией Канта из области эмпирического и когнитивного. Кантовская философия искусства переместила эстетические феномены в субъективность, ставшую для них своего рода резервацией³. Эстетическое с тех пор превратилось в переживание, которое возбуждают в нас некоторые из вещей объективного мира, в отношении которых «эстетически воспитанный» человек должен занять соответствующую установку.

Эстетическое переживание вовсе не непосредственно, напротив, оно селективно и опосредованно. Оно абстрагируется от неэстетического, образуя время от времени специфическую бытийную сферу, нарушая тем самым целостность мира и континуальность нашего опыта.

И если для эстетики и эстетического сознания характерны маргинализация и даже дискредитация фотографии, декорации и архитектуры как художественных форм, то их реабилитация, напротив, по всей видимости, должна означать дискредитацию классической эстетики и утверждение иного, «антиэстетического» воззрения на искусство.

Но тождественно ли «антиэстетическое» «антихудожественному»? Ведет ли преодоление эстетики к отрицанию искусства как такового? Как соотносятся «техническое» и «художественное»? И, наконец, что такое искусство?

Ответы на эти вопросы потребуют методологических размышлений, так как и в сфере эстетики, как и во многих других областях знания, итоги теоретических обобщений зависят от выбранной теоретиком позиции, от перспективы.

В случае произведения искусства перечень таких перспектив невелик: речь может идти о перспективах художника, зрителя и теоретика-искусствоведа. Каждая из них, в случае ее чрезмерной акцентуации, способна обусловить наш опыт произведения искусства, а также концептуализацию этого опыта и его интеграцию в более широкую взаимосвязь жизненного мира, в наше самосознание. Иными словами, любая из этих трех перспектив способна обусловить принципиальную трактовку искусства.

Само слово «искусство», или произведение искусства (*Kunstwerk, work of art*), как оно используется в эстетике и донаучных практиках, недвусмысленным образом указывает на то, что именно перспектива создающего свое тво-

² К числу важнейших результатов феноменологической герменевтики следует отнести обнаружение объективирующей позиции, скрывающейся за «установкой» любого рода. Объективация, или, как выражался ранний Хайдеггер, «теоретическое посягательство на окружающий мир», ведет к фатальной деформации изначального смыслового единства переживания.

³ Но вместе с тем и спасением от полной дискредитации.

рение художника лежит в основании традиционной интерпретации эстетического. Произведение искусства – это сотворенное сущее или, говоря иначе, особым образом отформованный материал. Специфика эстетического обнаруживается как раз в этой форме, в которой зашифровано своего рода послание из «духовного мира», мира художника, гения (духа). Произведение искусства – лишь материальное, а стало быть несовершенное, выражение «духовного» или «прекрасного». В соответствии с этой интерпретацией восприятие искусства истолковывается как инверсия процесса творения, как растворение «материального» в «духовном», т.е. как эстетическое переживание. В итоге сфера эстетического обретает свои столь привычные нам онтологические определения: она виртуализируется и пневматизируется. Она являет собой лишь нечто субъективное, ибо в реальности (среди «объективного») для него уже нет места. Попадая в реальность, произведение искусства примечательным образом утрачивает, я бы сказал, архивирует свои эстетические характеристики, становясь предметом, который можно перемещать из одной точки пространства в другую и который подвержен точно таким же воздействиям и изменениям, как и любой другой материальный предмет. Его можно хранить на складе, выставлять на всеобщее обозрение, продавать, подвергать искусствоведческой экспертизе. Но и в этом случае произведение искусства сохранит в себе что-то особенное, даже сакральное⁴. Эта сакральная сторона произведения искусства, которая удостоверяется и на институциональном уровне в форме национальной и международной защиты «памятников культуры», указывает на то, что «материальное» и «эстетическое» связаны между собой не так, как это изображалось в традиционной эстетической теории.

Интерпретируя эстетическое в перспективе художника, создающего произведение искусства, мы привносим в область художественного совершенно чуждые ей онтологические предпосылки: мы понимаем произведение искусства как экспрессию, переживание и вещь. Принудительность этих предпосылок для интерпретации искусства, возможно, станет очевидней, если мы обратим внимание на то, что их истоки восходят к началам европейской цивилизации: к ранней философии греков и христианским догматам.

Но тем труднее истолковать существо эстетического из другой перспективы: перспективы воспринимающего, которая обладает не только методическим, но и процессуальным, даже, если угодно, технологическим приоритетом по отношению к перспективе творящего, ибо художник-творец следует художнику-зрителю. Одно из многочисленных свидетельств этому – режиссерская стратегия Андрея Тарковского, который, как известно, выстраивал не сцену, а кадр, глядя на съемочную площадку через окуляр камеры.

Трудность интерпретации природы искусства из этой перспективы состоит в том, что базирующаяся на упомянутых предпосылках эстетизация искусства привела к фатальной дисконтинуальности опыта. Опыт произведения искусства стал подобен сновидению. Пока он исполняется, он имеет характер тотальности, но как только он завершен, съезживается до трудновоспроизводимого

⁴ На *неустранимость* сакрального аспекта произведения искусства указывает Гадамер, что также отличает его позицию от позиции Бенямина.

фрагмента, интеграция которого во взаимосвязь целого нашей жизни едва ли возможна. Это связано с тем, что исполнение эстетического опыта и его интерпретация, т.е. усвоение и интеграция, противоречат друг другу, ибо осуществляются из различных перспектив. Мы встречаемся с произведением искусства в установке воспринимающего, но интерпретируем его, опираясь на онтологические предпосылки, инкорпорированные в самосознание художника, создающего произведение искусства, и на понятийные предвосхищения, сформированные во внеэстетической – ибо рефлексивной и теоретической – установке эксперта.

Отсюда и пристокает необходимость сохранить перспективу зрителя как единую и единственную для исполнения эстетического опыта и его концептуализации и интеграции во взаимосвязь жизненного мира.

Но как это возможно? Разве не следует признать перемену установок неизбежной? Разве мы не вынуждены всякий раз переходить от «интуитивного» к «дискурсивному» и обратно? Можем ли мы избежать здесь объективации и теоретизирования? Пожалуй, можем. При условии, что интерпретация и интеграция опыта осуществляются в нем самом и посредством его самого. Этим как раз отличаются исполнение и интерпретация эстетического опыта из перспективы зрителя.

Но еще раз о трудностях. Эстетическая теория осуществляет свое нивелирующее воздействие не только после того, как эстетический опыт пришел к завершению, но еще до того, как он начался. Посещение театра или художественной галереи протекает по сценарию эстетики, в соответствующей установке и настроении. Опыт искусства всегда уже проинтерпретирован с позиции эстетической теории, что еще больше закрепляет за ним репутацию «прекрасной видимости».

Однако вполне может быть⁵, что искомая непосредственность эстетического опыта и бодрствование его усвоения – как это ни парадоксально – тесно связаны с теми случайностью, косвенностью и опосредованностью, которые характеризуют наше столкновение с «эстетическим» в сфере действительного.

С природой искусства, быть может, мы сталкиваемся только тогда, когда отказываемся от эстетической установки: от точки зрения искусства. Отказ от точки зрения искусства означает, прежде всего, отказ от определенной модели, в ориентации на которую всегда трактовалось существо эстетического. Речь идет прежде всего о парадигматическом характере станковой живописи.

2. С точки зрения Бенямина, парадигматический сдвиг в эстетической теории начался с фотографии. Роль фотографии при этом оказалось двойкой. С одной стороны, фотография обнаружила выдающиеся способности к репродуцированию⁶, позволившие ей превзойти все существовавшие до тех пор техники репродуцирования, поспособствовав этим коренному изменению функций искусства. Благодаря фотографии искусство стало доступным широким слоям

⁵ Именно эта мысль и не может прийти в голову традиционному эксперту-эстетике.

⁶ По всей видимости, следует различать два аспекта репродуцирующей способности фотографии. С одной стороны, речь идет о способности фотографии *воспроизводить* изображения, с другой – о *размножении* самих фотографических изображений.

населения. Однако при этом существенные изменения претерпели как условия эстетического восприятия, так и цели «художественного» творчества: репродуцируемость и ориентированность на массы отныне стали обуславливать как рецепцию, так и продукцию эстетического. «Масса – это матрица, в которой в настоящее время заново формируется все привычное отношение к произведениям искусства. Количество обернулось качеством: большие массы участвующих привели к изменению способа участия» (курсив автора. – И.И.) [1. С. 379]. Этот тезис основывается не только на эмпирической (социологической) констатации. Он имеет и философско-антропологический фундамент: «Способ, каким организовано чувственное восприятие человека – медиум, в котором оно протекает, – обусловлен не только природой, но и историей» [1. С.356]. С другой стороны, фотография (а вместе с ней и кинематограф) существенно расширяет перцептивные возможности человека, вводя в его поле зрения такие содержания и конstellляции, которые совершенно незримы в условиях естественной оптики. «Это ведь другая природа, – та, что обращена к камере, нежели та, что обращена к глазу; другая, прежде всего, в том отношении, что на место пространства, промешанного человеком осознанно, заступает пространство, промешанное им бессознательно» [2. С. 303]. Фотография обнаруживает «оптическое бессознательное», имеющее как когнитивную и эстетическую, так и политическую релевантность. Простое противопоставление искусства и техники теряет смысл. Однако главное следствие общественных трансформаций, симптомом и одновременно катализатором которых выступает возникновение новейших средств технического репродуцирования, состоит в радикальном изменении социальной функции искусства, имеющего отныне свой фундамент не в (религиозном) ритуале, а в политике. Репродуцируемые в неограниченных количествах и с большой скоростью образы сопровождают (или визуально артикулируют) насыщенную политикой повседневность. Таким образом, основная черта функционирования искусства в медийно-техническую эру – глубокое и опосредованное политикой проникновение «аппаратуры» в действительность. При этом – в отличие от прежней эстетики – маргинализируется уже сфера действительного.

То обстоятельство, что экспансия эстетического в сферу действительности опосредована «аппаратурой», имеет, с моей точки зрения, по меньшей мере, два важных следствия. Во-первых, ввиду ее технического (соответственно, изначально «поэтического») характера, эта экспансия отличается не декоративностью, а конструктивностью. Во-вторых, – и это проистекает из первого – эстетизированная реальность экстенсифицирует, нейтрализует и распыляет эстетический опыт. Эстетическое «распредмечивается» и «деонтологизируется», становясь не частью, а универсальной чертой, политическим ритмом «действительности». Именно посредством противопоставления понятий «собранность» и «рассеянность» Беньямин поясняет специфику своей антиэстетической позиции, утверждая при этом «каноническое значение» архитектуры.

«Рассеянность и собранность образуют противоположность, которая допускает следующую формулировку: тот, кто сконцентрировался на произведении искусства, погружается в него; он растворяется в нем подобно одному китайскому художнику, который, согласно легенде, растворился, созерцая создан-

ное им совершенное изображение. Рассеянные массы, напротив, погружают произведение искусства в себя. Самый яркий пример: произведения зодчества. Архитектура издавна представляла собой прототип произведения искусства, рецепция которого протекала в рассеянности и коллективно» [1. С. 379].

Парадигматический статус архитектуры в концепции Беньямина объясняется следующим. Во-первых, «конструктивизм» и «технологичность» архитектуры иллюстрируют характер взаимодействия между искусством и реальностью в условиях распространения техники репродуцирования. Во-вторых, архитектура – подобно окказионально репродуцируемой образности – отличается экстенсивностью, или неспособностью к локализации путем отграничения от других пространств, структурированных иным, не архитектурным, образом. В-третьих, этой экстенсивности, или многомерности, архитектуры соответствует интегральный, или рассеянный, характер ее рецепции, объединяющий в себе использование и восприятие. В итоге архитектуре, по всей видимости, следует приписать ту же функцию, которая, с точки зрения Беньямина, присуща кино, – быть тренажером для развития «рецепции в рассеянности, которая становится все более явной во всех областях искусства и которая являет собой симптом глубоких перемен в апперцепции» [1. С. 380].

3. Для Гадамера источник коренной трансформации эстетики – не в изменении социальных и экономических реалий, а в философской критике эстетической теории и корректировке самосознания реципиента эстетического опыта. Из этого, как может показаться, следует вывод, что герменевтическая критика «эстетического сознания» носит неисторичный и абстрактный характер, в то время как социологизм Беньямина наделяет его иммунитетом к подобным упрекам. На деле же все немного сложнее. «Эмпиризм» Гадамера покоится не на «объективизме» социологии, как в случае Беньямина, а на единстве «перформативного» и «дискурсивного», характерном для адекватного подхода к эстетической сфере. Гадамер не рассуждает об искусстве в гетерогенных контекстах. Он пытается сделать искусство темой феноменологической экспликации внутри эстетического опыта, обладающего собственным языком. Однако «собственный язык» не подразумевает здесь чего-то вроде квази- или инфра-языка эстетической сферы. Напротив, речь идет, скорее, о том, что составляет часть многомерного языкового опыта человека, того, что Гадамер предпочитает называть «языковостью» (*Sprachlichkeit*). Опыт искусства вплетается в единую ткань языка, который – подобно (художественному) образу – обнаруживает себя, лишь обнаруживая что-то иное, такое, для чего «бытие-в-языке» отнюдь не случайно.

Бытие искусства, как и бытие языка, не субстанциально и контемплативно, а релятивно и функционально. Бытие искусства, как и бытие языка, – в репрезентации мира. Соответственно, бытие мира, с точки зрения Гадамера, состоит в том, чтобы быть репрезентированным в языке и искусстве⁷. Этот тезис и описываемая им констелляция, впрочем, как и любой языковой диалогический

⁷ Это тот пункт в рассуждении, в котором становится очевидным онтологическое основание «эстетизации» действительности в концепции Гадамера.

опыт, базируются на неограниченной значимости «перформативной установки», или контекста «я – ты– отношения», объединяющего рецепцию и истолкование в одном «акте сознания». Отсюда и образцовый характер декора и архитектуры для «эстетики» Гадамера. Декорация и архитектура заключают в себе свое собственное пространство. Они, как специфически пространственные искусства, занимают «всеобъемлющую позицию» по отношению ко всем прочим искусствам, «формируя и высвобождая пространство» [4. С. 163].

Архитектура воплощает взаимосвязь «художественной» и «технической» мысли, сочетает в себе то, что прежде казалось не сочетаемым: эстетическое и функциональное. «Так, хорошо удавшееся архитектурное сооружение мы называем «удачным решением» и подразумеваем под этим как то, что оно полностью выполняет свое предназначение, так и то, что в результате его постройки оно привнесло нечто новое в образ городского или ландшафтного пространства. И архитектурное сооружение – вследствие своего двойного встраивания – представляет собой подлинный прирост бытия. Это значит⁸, что оно – произведение искусства» [1. С. 161].

Бытие «творения зодчества», как его интерпретирует Гадамер, обладает, с моей точки зрения, следующими взаимосвязанными чертами:

1) *тотальностью* (под этим подразумевается взаимосвязь декоративного и технического аспектов, интерьера и экстерьера, тематического и нетематического, «онтического» и трансцендентального);

2) *медиа́льностью* (архитектурный и поведенческий стили обнаруживают изоморфизм);

3) *символизмом* (рецепция архитектуры имеет языковой, или интерпретативный, характер, т.е. обладает структурой восприятия символа).

Формируя или, по меньшей мере, участвуя в формировании первичного экзистенциально-антропологического пространства, обладающего символической, или языковой, природой, архитектура заключает в себе трансцендентально-медиа́льный аспект. Это означает, что, с одной стороны, архитектура образует бытийный фундамент человеческого опыта мира, а с другой – его «локус». Другими словами, архитектура и декор принимают участие в конструировании и структурировании мира. Подобного рода «конструктивный» аспект архитектуры экстраполируется Гадамером на искусство как таковое: «В произведении искусства образцово совершается то, что все мы делаем, когда пребываем в своем бытии: беспрестанное строительство мира» (3. С. 36).

⁸ В противоположность большинству представителей современной эстетики Гадамер настаивает на различии искусства и неискусства. «Прирост бытия», с точки зрения Гадамера, – отличительная черта искусства. Это выражение, кажущееся на первый взгляд проявлением консервативной, неоромантической риторики, имеет тем не менее вполне технический смысл. Двумя страницами ранее приведенной цитаты Гадамер намекает на то, что «прирост бытия» следует понимать в смысле «прироста значения». Разумеется, у читателя может сложиться впечатление, что в этом случае одна неясность сменяет другую. Однако, как мне представляется, замена «бытия» на «значение» призвана указать на связь с герменевтической онтологией Хайдеггера, согласно которому изначальное понятие мира подразумевает мир как взаимосвязь значимого. Связь мира, значения и бытия разъясняется, например, в §18 «Бытия и времени».

4. В заключение подведем итоги.

1. Для Беньямина преодоление традиционной границы между действительностью и искусством происходит за счет растворения художественного пространства в актуальных социально-исторических связях, что можно рассматривать как своего рода «экстернализацию» искусства. Революционное преобразование эстетической сферы – это датируемое событие, происходящее в мире. Для Гадамера эстетический опыт – событие *мира*, опыт первичного раскрытия и донаучного освоения изначального (экзистенциально-антропологического) пространства и времени, по отношению к которым физическое и социальное пространство, объективное и историческое время выступают производными образованиями. В этом отношении гадамеровскую позицию можно формально охарактеризовать как «интернализацию» действительности.

2. Парадигматическая роль архитектуры – следствие «распыленности» эстетического опыта, свободного от догматизма традиционной эстетической теории. Рецепция архитектуры – как с точки зрения Беньямина, так и с точки зрения Гадамера – обладает интегральным (трансэстетическим и, вообще, трансрегиональным) характером, заключающим в себе – помимо прочего – неустранимую диалектику тематического и нетематического. В этом отношении эстетические доктрины Беньямина и Гадамера обнаруживают тенденцию к расширению проблематики эстетической теории за пределы искусства. Эстетика в случае Беньямина – часть социологически фундированной *культурологической и социально-теоретической критики*, в случае Гадамера – сначала экспозиционный и иллюстративный раздел герменевтической *онтологии*, впоследствии одна из форм реализации идеи *практической философии*.

3. Гадамеровская теория «эстетического» – и разрабатываемые в ней понятия – проистекает из эстетической практики и нацелена на ее интеграцию во взаимосвязь жизненного мира и самосознание *индивида*. Эстетические понятия, разрабатываемые Беньямином, напротив, пригодны «для формулирования революционных требований в области политики в сфере искусства». Если в рассуждениях Беньямина искусство рассматривается как фактор общественно-политической жизни и инструмент критики, то в рассуждениях Гадамера как важнейший элемент⁹ жизни индивида.

4. Еще один достаточно важный или, по меньшей мере, о многом говорящий аспект: соотношение «каллитативного» и «квалитативного» в эстетических доктринах Беньямина и Гадамера. Для Беньямина – как было упомянуто выше – «количество обращается в качество». Массы реципиентов и посредничество «аппаратуры» изменяют условия рецепции и функционирования искусства. Для Гадамера, скорее, напротив, качество (способность произведения искусства стать событием мира) переходит в количество («*прирост бытия*» того, что репрезентируется в эстетическом опыте).

5. Несмотря на перечисленные различия (и даже благодаря им), две рассмотренные (в самых общих чертах) концепции дополняют друг друга. Их *комплементарность* покоится на комплементарности репрезентируемых ими

⁹ Как в смысле составляющей, так и в смысле стихии.

позиций и тех сфер человеческой практики, в рамки которых они себя заключают.

Библиографический список

1. Benjamin, W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit / W. Benjamin // Medienästhetische Schriften. – Frankfurt/M., 2002.
2. Benjamin, W. Kleine Geschichte der Photographie / W. Benjamin // Medienästhetische Schriften. – Frankfurt/M., 2002.
3. Gadamer, H.-G. Ästhetik und Poetik // Gesammelte Werke / H.-G. Gadamer. – Bd. 8. – Tübingen, 1999.
4. Gadamer, H.-G. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik / H.-G. Gadamer // Gesammelte Werke. – Bd. 1. – Tübingen, 1999.

I.N. Inishev

PHOTOGRAPHY, DÉCOR, ARCHITECTURE: CHANGE OF PARADIGMS IN PHILOSOPHICAL AESTHETICS

Projects of “art transcending” elaborated by Gadamer and Benjamin differ in all respects but there is one exception: for both architecture becomes a paradigm of renewed aesthetics free of categorical framework of classical art philosophy. Their motives for overcoming traditional aesthetics are also different. In the case of Benjamin significant changes of production conditions as well as of reception of works of art resulted from the predominance of masses in contemporary cultural and political life come to the front. As concerns Gadamer his interest is focused on the timeless structures of human experience. The explication of these structures led him to rehabilitation of heuristic potential of aesthetic perception that consists in representation of primordial life-world relations. Both dimensions – social-political and existential-practical – perfectly complement each other.