

СФЕРА ЭСТЕТИЧЕСКОГО КАК МЕДИУМ ФИЛОСОФСКОГО ПОЗНАНИЯ

Нина Ковалева, Виктор Левченко

Статья посвящена рассмотрению соотношения эстетического и философского в интеллектуальных рефлексиях XX века. Материалом для исследования послужили работы таких характерных фигур модерна и постмодерна, как В. Беньямин и Ф. Лиотар. Задачей работы являлся анализ модернистского и постмодернистского дискурсов и выявление их переплетений и взаимостолкновений.

Ключевые слова: *модерн, текст, язык, постмодерн, знание, эстетика.*

XX век был веком художественных революций, породившим множество вариантов философских рефлексий на происходящие эстетические изменения. Можно утверждать, что именно сфера эстетического была тем ферментом, который активировал философские поиски. Следует отметить, что и модернистские философские реакции, открывшие XX век, и ставшие ответом на его авангардистские вызовы, и завершающие это столетие постмодернистские рефлексии вовсе нельзя рассматривать как линейно расположенные и накапливающие некие знания в соответствии прогрессивной шкалой. И модернистский и постмодернистский дискурсы скорее являются рядоположенными, взаимопереплетающимися, имеющими общие топосы и концепты. Для выявления их отзеркаливаний, пересечений, переплетений и взаимостолкновений мы обратились к работам таких характерных фигур модерна и постмодерна, как В. Беньямин и Ф. Лиотар.

Для Беньямина порочной выглядела практика жесткой дисциплинарной демаркации знания, которая была характерна для научной мысли прошлого, в противовес которой он определял в качестве основной цели своих исследований способствование интеграционному процессу в науке. Это, с его точки зрения, возможно осуществлять через анализ «произведения искусства, который открывает в этом произведении интегрирующее выражение религиозных, метафизических, политических, экономических тенденций эпохи, не подлежащее доминантному ограничению ни в одном отдельном направлении» [2, с. 17]. То есть взгляд исследователя должен быть скорее не историческим, нанизывающим факты «как четки» на линейно представленный процесс, а скорее эйдетическим, а сфера эстетического должна выступать своеобразным медиумом философского познания. Поэтому-то произведение искусства принципиально незавершенно (этим, возможно, и вызвано центральное место в его творческом наследии жанра эссе, ведь, согласно точному афоризму Роберта Музиля, «эссе чередой своих разделов берет предмет со многих сторон, не

охватывая его полностью,– ибо предмет, охваченный полностью, теряет вдруг свой объем и убывает в понятие»), а историк литературы должен исходить из позиции своего личного соприсутствия с изучаемым феноменом.

Познание предмета своего исследования выступает по сути попыткой выговориться самому автору, из чего и вытекают особенности беньяминовского универсалистского понимания языка. Последний не является коммуникативным средством, но формой и выражением всего существующего. То есть, для него язык был не способом речи, специфичным для человека, а, скорее сущностью мира, из которой возникает сама речь. Это «язык истины, язык, где все главные тайны, над которыми трудится мышление, сохраняются без напряжения даже в молчании, то этот язык истины есть истинный язык» [3, с. 52]. В своем эссе «Задача переводчика» Беньямин, ссылаясь на Малларме, подчеркивает, что это и есть именно тот «истинный язык», который мы невольно подразумеваем, переводя с одного языка на другой.

Целостное пространство языка в идеале создается из попытки выговориться самому, попытки выразить происходящее в себе и вокруг себя. В центре этого языкового пространства находится именование, что как раз и препятствует редуцированию сообщения к пониманию его в качестве исключительно инструментального акта. Язык является общечеловеческим пространством духовности, и перед человеком в результате возникает возможность увидеть себя как часть целого. Он посредством языка сообщает собственную духовную сущность, разумеется, в пределах и границах возможного, так как это всегда его собственная номинация, сам он именуется все другие вещи. То есть здесь обнаруживается следующая закономерность: выговорить себя самого и за-говорить со всем другим есть одно и то же. Именно этим качеством языка и объясняется художественная выразительность философских текстов самого В. Беньямина.

Беньямин постоянно кружит вокруг предмета своего исследования, приближается и отступает от него, не пытаясь сделать окончательный вывод, в результате чего ему удается сохранить пространство природно-исторической цельности предмета. Именно поэтому его работам чужды и системосозидание, и логическое доказательство. Вместо этого он предлагает свою оригинальную технику исследования, которую он в «Эпистемологическом предисловии» к «Происхождению немецкой барочной драмы» определял как «мозаичную». Философское рассмотрение аналогично мозаичным изображениям возникает из отдельных частей и фрагментов. «Ценность мыслительных осколков имеет тем более решающий характер, чем меньше их можно непосредственно поверить основной концепцией, и от этой ценности в равной мере зависит блеск изложения, так же как ценность мозаики – от качества стекла. Соотношение микрологической обработки и меры художественного и интеллектуального целого говорит о том, что истинное содержание уловимо лишь при скрупулезнейшем погружении в детали содержания предметного» [5, с. 7].

В соответствии с этой мозаичной техникой он и выстраивал свои тексты, в

частности «Происхождение немецкой барочной драмы». Данное сочинение состояло по преимуществу из цитат. В нем Беньямин использовал, согласно подсчетам исследователей, 497 цитат из 178 произведений, а также использовал скрытое цитирование, имитировал барочные тексты и т. п. Эта увлеченность цитированием, цитатная игра, ретуширование их использования приводили иногда исследователей, не обнаруживающих использованных Беньямином цитат в первоисточниках, к радикальному выводу, что вся эта работа вообще является мистификацией (например, см.: [9, S. 53]). Такой способ работы был присущ всему творчеству Беньямина. Именно так он читал тексты героев своих эссе, извлекая из них цитаты и отдельные фрагменты и объединяя затем в свои коллажные коллекции.

Беньямин довольно оригинально понимал природу цитаты как нового способа отношения к прошлому. Она представляет из себя замену утраченной связи традиций и настоящего, веры в авторитеты, характерного для прошлого. В цитировании прошлое странным способом частично присутствует в настоящем. Психологическое неприятие настоящего – разочарование в нем и желание отказаться от него – является субъективным основанием обращения к цитированию. В первоисточнике высказывание, которое превращается в цитату, лишено той силы и тех смыслов, которые оно обретает в новом контексте использования. Цитата отсылает к трансцендентному смыслу, и по большому счету Беньямин через реализацию этой исследовательской техники добивается такого же результата выхода из ситуации повседневности, как и в современных ему визуальных искусствах (например, творческие поиски разных авангардных школ) и в музыке. Он отмечает, что «в цитате язык достигает совершенства. В цитате отражается язык ангелов, в котором все слова, потревоженные в идиллическом контексте смысла, стали эпиграфами Книги Творения» [2, с. 353]. Техника цитирования, предполагаемая ее adeptами как охранительная, на самом деле, вырывая высказывание из контекста прежнего своего существования, выступала с разрушительными следствиями для этого контекста, манифестировала снятие временных различий. Поэтому-то, как отмечала Ханна Арендт, «в форме “фрагментов мысли” цитаты несут двойную функцию: прерывают поток изложения вмешательством “запредельной силы” и, вместе с тем, до предела концентрируют в себе то, что излагается» [1]. Собственно и понятие «происхождение» лишено у Беньямина привычного для нас исторического и генетического смысла. Происхождение не имеет никакого отношения к возникновению, в нем не предполагается становления возникающего, которое есть скорее производное становления и исчезновения. «Происхождение стоит в потоке становления как водоворот и затягивает в свой ритм материал возникновения... Таким образом, происхождение не выделяется из фактической наличности, а относится к ее пред- и постистории» [5, с. 27–28].

В произведении искусства необходимо различать реальное содержание и содержание истины, которые изначально выступали в единстве с протяженностью жизни произведения, но впоследствии происходит их

разведение. Если реальное содержание выступает на первый план, то содержание истины оказывается скрытым. Отсюда, по Беньямину, и различение задач комментатора и критика. Критик спрашивает об истине, но его вопрошание возможно благодаря присутствию предварительного условия всякой критики – комментария, являющегося всегда трактовкой того, что бросается в глаза и представляется странным, то есть реального содержания. Детали и фрагменты прошлого, растворяющиеся в прошлом, и становятся объектом комментария реального содержания текста.

Историческая дистанция, возникающая между содержанием истины и реальным содержанием, и решают вопрос о бессмертии этих произведений, умножают их смысловую «мощь». Этот интерес к деталям, страсть к мелочам была конгениальна гетевской или шпенглеровской убежденности в фактическом существовании *Urphänomen* (прафеномена), в котором неразрывно слиты идея и опыт, слово и вещь, значение и явление. В связи с этим Беньямин крайне критически относится к культурно-историческому методу неокантианства, исходящего из постулирования общезначимых ценностей.

Так, применение этого метода к изучению поэзии приводит к следующему впечатлению. «На того, кто осведомлен в делах поэзии, все их предприятие оказывает жуткое впечатление, как будто отряд громко марширующих наемников вламывается в прекрасное, прочное здание поэзии, заявляя, что намерен восхищаться его сокровищами и диковинками, и в этот момент становится ясно: эти наемники перевернут вверх тормашками весь дом и разрушат все его устройство; они заняли здание, потому что оно удачно расположено и из него очень удобно обстреливать въезд на мост или железнодорожную линию, оборона которой столь важна в гражданской войне. Именно так история литературы обустроилась в доме поэзии, потому что с позиций «прекрасного», «ценностей внутреннего внутреннего опыта», «идеального» и из других подобных им бойниц лучше всего вести огонь под надежной защитой стен» [2, с. 423–424].

В противоположность подобной позиции постижения проблем, следовало бы погружаться в сами произведения. Прообразом нового отношения к истории, к постижению произведений, является фигура коллекционера. Для последнего главным является ценность подлинности, а не «культ ценности», поэтому-то для Беньямина так значимо понятие «аура». Так, в своих поздних работах – книге о Бодлере [2, с. 47–234], сочинении «Париж, столица XIX века» [4, с. 141–163] (экспозе «Пассажей» для получения финансирования от Института социальных исследований) он анализирует разные феномены, например, такие как толпа, фланер, уличные фонари, проституция, пассажи, мода, скука, универсальные магазины, улицы и т. п. Каждый из них выступал как такая точка, в которой и можно выявить сходжение основных особенностей действительности. Только «поймав» эту точку в этих разных феноменах, и появляется возможность понять всю действительность. Так, особенности творчества Ш. Бодлера и его эпоху можно понять через фигуру фланера середины XIX века, в целях

противопоставления себя темпу переживания времени парижскими толпами выгуливающего в пассажах черепаха с надетым на шею поводком. Смена оптики, изменения в коллективном теле толпы, изменение человеческой чувствительности предоставляют нам возможность выявить особенности и художественной практики, и понимание истории.

Для Беньямина исторический прогресс – это иллюзия. Прошлое никогда не исчезает, оно принципиально не завершено и, содержась в настоящем, постоянно предьявляет притязания на избавление от катастроф, отчуждения и т. п.

Рассмотрим теперь критику метанарративов Ж.-Ф. Лиотара как фундирующую парадигмальные эстетические установки постмодернизма.

Статус настоящего философского понятия и разработанной концепции термин «постмодернизм» приобретает благодаря исследованиям Ж.-Ф. Лиотара, посвященным анализу «состояния знания в наиболее развитых обществах» («Состояние постмодерна»).

Коротко говоря, рефлексия над своеобразием современного знания приводит Лиотара к негативному определению понятия «постмодерн», связанному с отказом от ссылок на центральную легитимирующую идею, с утратой веры в метанарративы: «Упрощая до крайности, мы считаем «постмодерном» недоверие в отношении метарассказов» [7, с. 10]. Лиотар выделяет три таких метарассказа, которые в западной культуре выполняли функцию легитимизации не только по отношению к науке, но и по отношению к этике и политике (комплекс «власть-знание» в терминологии М. Фуко). Это диалектика духа, герменевтика смысла и эмансипация человека разумного. Эти «Большие Повествования», легитимизировавшие способы мышления, формы знания и всю социальную систему, определяли тотальность мировоззрения. В результате «заката метанарратий» они теряют своих «действующих лиц», «великих героев», свои «опасности», «великие приключения, «великую цель», распадаются на множество языковых игр и утрачивают свою легитимирующую мощь. Позитивное определение постмодерна, по Ж.-Ф. Лиотару, основывается на осознании этого распада как шанса, как ценности, открывающей дорогу фактической плюральности гетерогенных языковых игр и способов жизни. Постмодерн можно определить как ситуацию радикальной плюральности, как принципиальный позитивно оцененный опыт того, что одно и то же содержание может быть передано совершенно по-разному. Именно эта позитивная оценка распада некогда единого зеркала мира составляет специфику постмодернистской ментальности, ибо сама констатация такого распада и ностальгия по утраченной целостности не являются ни новыми, ни оригинальными - такие настроения можно проследить в европейской культуре по меньшей мере с начала XX в. «Этот пессимизм, - пишет Лиотар, - питал поколение начала века в Вене: художники, Музиль, Краус, Гофмансталь, Шенберг, Брех, но также и философы Мах и Витгенштейн. Несомненно, они

передвинули так далеко, насколько это было возможно, осознание и теоретическую и художественную ответственность за делегитимацию. Сегодня можно сказать, что этот похоронный труд выполнен. Не стоит начинать его заново... Ностальгия по утраченному рассказу - и та была утрачена большинством людей» [7, с. 100]. Преодоление этой ностальгической перспективы, противопоставление ей фактической плюральности языковых игр и коммуникативных взаимодействий, понимание этой множественности как шанса и как выигрыша и создает собственно постмодернистское сознание. В. Вельш считает, что постмодернизм определяется ключевым опытом того, что одно и то же содержание может быть передано абсолютно по-разному в зависимости от способа видения, а «...інший спосіб бачення... висвітлює аж ніяк не менше за попередній, - він є тільки іншим. Стара модель сонця - сонце для всіх і над усім уже втратила своє значення. Якщо цей досвід не витісняти, а застосувати, то потрапимо до “постмодерну”. Відтепер істина, справедливість, людяність постають у множині» [6, с. 16].

Отстаивание опыта множественности, принципиального плюрализма форм знания и жизненных проектов вовсе не является маскарадом «циничного эклектизма», свидетельством отсутствия этических ориентиров в постмодернизме, оправданием моральной вседозволенности и эстетической всеядности. Напротив, вопреки распространенным клише, постмодернизм имеет четкие этические ориентиры. Его критический дух направлен против любых попыток установления гегемонии, любых форм тотальности, этической или эстетической монополии.

Осмысливая исторический опыт человечества, не раз попадавшего в ловушки из-за претензии какой-либо идеи на исключительность, постмодернизм выступает за различное и против единого, отстаивая свой принципиальный антитоталитарный выбор. Расставание с единым оказывается избавлением от господства и принуждения, однако гетерогенность постоянно продуцирует конфликты, столкновение иерархично взаиморасположенных в ацентричном, дробном культурном пространстве парадигм. Потому постмодернистский интерес сосредотачивается на проблемах границ, разломов, несогласованностей, конфликтных зон, из которых возникает неизвестное, противоречащее разуму - паралогичное.

Постмодернистское знание чувствительно к темам дифференциации, разнородности, несоизмеримости, нестабильности. Согласно рефлексивной оценке классиков постмодернизма, сам феномен постмодерна порожден атмосферой нестабильности, а культура постмодерна ориентирована на осмысление нестабильности как таковой, по Лиотару, «поиск нестабильностей».

Прагматика постмодернистского знания имеет мало общего с поиском результативности. «Наоборот: работать над доказательством - значит искать и «выдумывать» контрпример, <...> разрабатывать аргументацию - значит исследовать «парадокс» и легитимизировать его с помощью новых правил игры рассуждения» [7, с. 131]. Основной чертой постмодернистского знания

становится появление большого числа малых нарративов с имманентными самим себе дискурсами о правилах, которые они узаконивают. Наука теперь становится нестабильной и открытой системой, она производит не известное, а неизвестное. Для обоснования знания к ней неприменим ни критерий производительности, ни критерий консенсуса.

Полемизируя с Хабермасом, выдвинувшим принцип консенсуса как критерия законности, Лиотар отмечает, что эта концепция исходит из законности метанаррации об эмансипации человечества. По Лиотару, проблема легитимации не может быть решена на пути поиска универсального консенсуса, т. к., во-первых, это предполагает редукцию гетерогенных языковых игр к универсальному метаязыку предписаний, описывающему правила всех игр, т. е. к новому метанарративу; во-вторых, консенсус предполагает окончание диалога, хотя скорее должен представлять его временное состояние и, в конечном счете, является инструментом легитимации системы знаний и власти. «Консенсус стал устарелой ценностью, он подозрителен», - пишет Лиотар [7, с. 157].

Для легитимации знания он предлагает паралогию («дифференцирующую деятельность», «воображение»), предполагающую «открытую систематику», локальность, антиметод. Паралогия легитимирует разрушение прежних высказываний и правил игр и дает возможность генерировать новые правила, производить новые идеи, т. е. новые высказывания. Концепция Лиотара развивает идеи диалогичности и интертекстуальности, переориентирует науку на поиск различий, нестабильности, случайности.

Презумпции «заката метанарраций», принципиальной плюральности картины мира, ориентации на «продуцирование непоследовательности», на «разнообразный номадизм» стали базовыми для формирования постмодернистской эстетики.

Постмодернистская эстетика неканонична, принципиально асистематична, адогматична, для нее характерно отсутствие жестких и замкнутых концептуальных построений. Эстетическим исследованиям свойственны локализация проблематики, микроанализ, интерес к «периферийным» эстетическим феноменам, антииерархические идеи культурного релятивизма, отказ от евро- и этноцентризма, презумпция относительности канонов. Поскольку культурное пространство в постмодернизме выступает как принципиально ацентричное (как в топологическом, так и в аксиологическом отношении), происходит дестабилизация классической системы эстетических ценностей, дистанцирование от жестких бинарных оппозиций типа «прекрасное - безобразное», «реальное - воображаемое», «оригинальное - вторичное», «элитарное - массовое».

Регулятивным принципом постмодернистской эстетики становится принцип нонселекции, означающий признание равного права на параллельное сосуществование в децентрированном культурном пространстве альтернативных эстетических программ и стратегий. Отсюда новая

конфигурация эстетического поля, где доминантными становятся открытый контекст, игра цитат, незапрограммирование, погружение в стихию текста.

В контексте идеи «заката метанарраций», ориентированной на видение мира как принципиально ацентричного, плюрального, лишённого любых точек приоритетности, в постмодернизме переосмысливается идея коллажности. Коллаж, используемый в модернизме как один из методов художественного творчества, интерпретируется в постмодернистской эстетике как универсальный способ организации культурного пространства. Программным выражением такой установки еще в раннем постмодернизме становится публикация концептуальных статей в журнале «Playboy».

Постмодернистская эстетика оказывается скорее ориентированной на красоту ассонансов и ассиметрии, дисгармоничную целостность как эстетическую норму. Эстетику постмодернизма У. Эко называет эстетикой Хаосмоса, т. е. эстетикой, фундированной представлениями о равноправном существовании Хаоса и Порядка. При этом постмодернистский Хаос трактуется прежде всего в аспекте своей креативности: отсутствие наличной организации понимается как открытость различным возможностям. Любой эстетический феномен, лишённый изначального смысла, предстает как принципиально незамкнутое поле актуализации бесконечно плюральных практик означивания. Постмодернистская эстетика ориентирована на анализ артефактов искусства, понимаемых как конструкция, т. е. как свободное и подвижное соединение в единое целое различных цитат. Прочтение так понимаемого произведения является в этом случае креативной процедурой по созданию смысла.

Дистанцирование от классической парадигмы репрезентации полноты смысла, «метафизики присутствия» в эстетике приводит к отказу от подражательной концепции искусства, к утверждению понимания искусства как бесконечного текста, лишённого первосмысла и открытого для интерпретаций. Т. о., происходит радикальный пересмотр всей многовековой эстетики «изображения». Произведение искусства понимается как имманентно коллажный текст, среда генерации смысла, за которым нет ни обосновывающей его реальности, ни автора, обладающего монополией на его истинный смысл.

Субъект как центр системы представлений и источник творчества оказывается в эстетической парадигме постмодернизма децентрированным, рассеянным, его место занимают анонимные языковые структуры.

Смыслопорождение в этом контексте предстает как самоорганизация освобожденного от субъекта текста, происходящая в процессе означивания. Это конституирует радикальную эстетическую трансформацию: переход от модернистской теории творчества как свободного самоизъявления бессознательного к постмодернистской художественной парадигме творчества как свободного самоизъявления процессуальности языка как такового, вне любой (сознательной или бессознательной) артикуляции и референциальной гарантированности.

Таким образом, конституируется радикальный поворот от центральной для классической эстетики проблематики творчества к проблематике восприятия художественного произведения. Происходит перенос акцентов с фигуры автора на фигуру читателя. Постмодернистскую эстетику интересует специфика отношений произведения с аудиторией в современной культуре, зависимость генерации смысла от диалога «текст-читатель», проблемы «пределов интерпретации» и гиперпонимания.

В постмодернистской эстетике восприятие произведения является не только креативной в творческом смысле, но и экзистенциально значимой процедурой. Потому вопрос о диалогичности отношений «текст - читатель» является одним из центральных в современной философии искусства. Именно языковая, коммуникативная функция искусства оказывается в фокусе значимости современных эстетических исследований, а процесс понимания художественного произведения трактуется не только как модель понимания между автором, читателем и текстом, но гораздо шире - как универсальная парадигма взаимопонимания.

Постмодернистское искусство с его игровым характером, изначальной недосказанностью, отсутствием заданных правил и гарантированных перспектив ставит человека лицом к лицу с миром возможного, «провоцируя» его на конструирование собственного Я и Я Другого в различных контекстах, способствуя раскрытию его коммуникативного и экзистенциального потенциала.

Итак, постмодернистская версия искусства четко артикулирует категорический запрет на любые дидактически-профетические оценки, и шире - отказ от социальных функций искусства. Это одно из основных отличий постмодернистской эстетической программы по сравнению с эстетикой авангарда. Постмодернизм отказывается от краеугольного камня модернистской теоремы авангарда: тезиса о социальном предназначении искусства. В условиях «заката метанарраций», упадка идеологии, отказа от общей теоретической позиции постмодерное искусство рефлексивует себя как асоциальная практика.

Аксиологически оппозиционен модернизму постмодернизм и в вопросе о восприятии и оценке прошлого, об отношении к традиции. Модернизм отсекает саму идею какой бы то ни было связи с прошлым. Неприятие традиции демонстрируют практически все эстетические концепции авангарда. Непременным условием творчества для модернистов были новаторство и оригинальность. Постмодернизм же в отношении прошлого базируется на парадигмальной установке, что «все уже было» и в событийном и в интерпретационном смысле.

Более того, все не только уже было, но и обо всем уже сказано всеми возможными способами. В отличие от модернизма, постмодернизм в этой невозможности сказать то, что еще не было сказано, как раз видит перспективу.

«Ответ постмодернизма модернизму состоит в признании прошлого: раз его нельзя разрушить, ведь мы тогда доходим до полного молчания, его нужно пересмотреть - иронично, без наивности» [8, с. 461].

Постмодернизм осуществляет радикальный отказ от самой идеи традиции: ни одна эстетическая программа, этическая концепция, тип рациональности, религиозная доктрина не могут конституироваться в качестве приоритетной, единственно легитимной. В отличие от модернизма, постмодернизм не борется с традицией, полагая, что в основе такой борьбы лежит признание власти последней, а отрицает саму возможность конституирования традиции. В качестве единственной собственной традиции постмодернизм фиксирует отказ от традиции.

Существование в ситуации, когда «все уже сказано» неизбежно предполагает иронию, игру в отношении к переосмыслению прошлого. Именно ирония и игра как механизм ее реализации выступают в постмодернизме как важнейшие условия свободы творчества, и шире - основа свободы как отказа от диктата метанарраций. Символом постмодернистской иронии становятся кавычки (реальные или подразумеваемые), задающие пространство свободы языковых игр в поле культурных смыслов.

В заключение следует отметить, что концепция «заката метанарраций» фундировала в эстетике постмодернизма парадигмальные презумпции плюральности, номадизма, ироничности, отказ от подражательной концепции искусства, перенос акцентов с проблематики художественного творчества на проблематику, связанную с языковой и коммуникативной функциями искусства, пересмотр отношения к традиции, программный эклектизм жанров и стилей.

Эстетика постмодерна понимает искусство как метаязык (множественность языковых игр), а художественное произведение - как интертекстуальную конструкцию. Неклассическая, адогматическая постмодернистская эстетика, пронизанная духом толерантности, внутренней свободы, вниманием к «маргинальным» эстетическим феноменам, ориентацией на исследование непоследовательностей, диссонансов, случайностей выразительно характеризует внутреннее состояние современной культуры.

Список литературы:

1. Арндт Х. Вальтер Беньямин // Арндт Х. Люди в темные времена.– М.: МШПИ, 2002.– http://www.krotov.info/lib_sec/01_a/are/ndt_01.htm
2. Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе.– Спб.: Симпозиум, 2004.– 480 с.
3. Беньямин В. Озарения.– М.: Мартис, 2000.– 376 с.
4. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе.– М.: Медиум, 1996.– 242 с.
5. Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы.– М.: Аграф, 2002.– 288 с.
6. Вельш В. Наш постмодерний модерн. – К., 2004. – 327 с.

7. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. – М., СПб., 1998. – 160 с.
8. Эко У. Ёмя розы. – М., 1989. – 497 с.
9. Fuld W. Walter Benjamin.– Hanser Verlag, 1979.

Ніна Ковальова, Віктор Левченко

СФЕРА ЕСТЕТИЧНОГО ЯК МЕДІУМ ФІЛОСОФСЬКОГО ПІЗНАННЯ

Статтю присвячено розгляду співвідношення естетичного та філософського в інтелектуальних рефлексіях ХХ ст. Матеріалом для дослідження стали праці таких характерних фігур модерну та постмодерну як В.Беньямін та Ф.Лиотар. Завдання роботи є аналіз модерністського та постмодерністського дискурсів та виявлення їх перетинань та взаємозіткнень.

Ключові слова: модерн, текст, мова, постмодерн, знання, естетика.

Nina Kovaleva, Viktor Levchenko

AESTHETIC SPHERE AS A MEDIUM OF PHILOSOPHICAL COGNITION

The article is devoted to the consideration of the aesthetic and the philosophical ratio in the intellectual reflections of the twentieth century. The material of the study was the work of such characteristic figures of modernism and postmodernism as V. Benjamin and F. Lyotard. The aim of the work was the analysis of modern and postmodern discourses and the identification of their intertwining and intercollision.

Keywords: modern, text, language, postmodern, knowledge, aesthetics.

References

1. Arendt H. (2002) Val'ter Ben'jamin [Walter Benjamin] *Arendt H. Ljudi v tjomnye vremena, Moscow, MshPI, http://www.krotov.info/lib_sec/01_a/are/ndt_01.htm*
2. Ben'jamin V. (2004) Maski vremeni. Jesse o kul'ture i literature [Masks of time. Essays on culture and literature], *Spb., Simpozium, 480 p.*
3. Ben'jamin V. (2000) Ozarenija [Illuminations] *Moscow, Martis, 376 p.*
4. Ben'jamin V. (1996) Proizvedenie iskusstva v jepohu ego tehniczeskoj vosproizvodimosti. Izbrannye jesse [Work of art in the era of its technical reproducibility. Selected essays], *Moscow, Medium, 242 p.*
5. Ben'jamin V. (2002) Proishozhdenie nemeckoj barochnoj dramy [Origin of the German Baroque drama], *Moscow, Agraf, 288 p.*
6. Vel'sh V. (2004) Nash postmodernij modern [Our postmodern modern], *Kyiv, 327 p.*
7. Liotar Zh.-F. (1998) Sostojanie postmoderna [Situation of postmodern] *Moscow, SPb., 160 p.*
8. Jeko U. (1989) Imja rozy [Name of rose], *Moscow, 497 p.*
9. Fuld W. (1979) Walter Benjamin. *Hanser Verlag.*