

## ЭСТЕТИКА ПРОСТРАНСТВА В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ И ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОМ КОНТЕКСТЕ\*

© С. А. Лишаев

Лишаев  
Сергей Александрович  
доктор философских наук,  
профессор  
профессор кафедры  
философии  
руководитель Центра  
философских и эстетических  
исследований  
Самарская  
гуманитарная академия

В статье исследуются культурно-исторические и экзистенциальные основания кризиса классической эстетики. Предпринимается попытка детекции и описания нового типа эстетической восприимчивости, созревание которого можно рассматривать как одну из основных причин эстетической революции начала XX века. Новый тип восприимчивости связывается с формированием в европейской культуре особой чувствительности к пространству и времени. Метафизический фокус такой чувствительности определяется как эстетическое переживание возможности/невозможности иного. Особое место отводится исследованию культурно-исторического контекста восприимчивости к таким типологическим формам пространства, как местность, интерьер и направление (измерение).

**Ключевые слова:** эстетика, прекрасное, данность, возможность, будущее, время, пространство, место, местность, измерение.

*Эстетика пространства и новая чувствительность (к постановке вопроса).* Минувшее столетие оказалось богатым на открытия, кризисы и катаклизмы. Мировые войны и революции, рождение и гибель империй, становление потребительского общества, возникновение новых медиа и распространение сетевых форм коммуникации преобразили мир. Едва ли не первой в череде революций и переворотов и потрясений стала революция в искусстве. Но в центре внимания этой

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта РГНФ № 10-03-00472а («Эстетика пространства в горизонте экзистенциальной аналитики»).

Эстетика пространства в культурно-историческом и экзистенциальном контексте

работы находится не сама по себе революция в искусстве и его экспериментальная эстетика, а тот *тип чувствительности, который сформировался в европейской культуре к началу XX столетия, и те культурно-исторические и экзистенциальные условия, которые сделали его формирование необходимым*<sup>1</sup>.

Для того чтобы запеленговать новый тип чувствительности, разорвавший эстетическую хартию прежних столетий, нужно выйти за границы философии искусства и попытаться осмыслить изменения в мироощущении европейцев за те несколько столетий, которые отделяют рождение постсредневекового искусства от его деструкции в начале XX века.

Задача философской эстетики состоит в том, чтобы выяснить, в каком именно направлении происходит трансформация эстетического опыта, а затем выявить те *модусы восприимчивости и чувствительности*, которые определяют его в наши дни, сегодня. Не все эстетические феномены могут быть запеленгованы с помощью категориальных приемников классической эстетики. Философская эстетика, доложная разработать концептуальную технику, которая расширяла бы поле эстетической рефлексии, но при этом сохраняла связь с традицией. Исходные принципы постклассической эстетики были сформулированы нами в «феноменологии эстетических расположений»<sup>2</sup>, фокусирующей внимание не столько на прекрасной форме, сколько на феноменах времени и пространства<sup>3</sup>. В данной статье нас будут интересовать *условия, которые делают возможной и необходимой эстетическую концептуализацию пространства*. Чтобы выявить эти условия, попытаемся ответить на следующие вопросы.

Что привело классическую эстетику к кризису? Как можно охарактеризовать новую чувствительность, формирующуюся параллельно с разрушением принципов старой эстетики? В чем состоит ее специфика? Как эта новая чувствительность связана с восприятием пространства?

*Традиционное общество и эстетика прекрасного (прекрасное тело как образ целого).* Люди, на протяжении веков смотревшие на мир сквозь категориальную оптику европейской (сначала античной, потом — христианской) культуры, в эстетическом плане исходили из понятия прекрасной

<sup>1</sup> Революция — это катастрофический выход «на поверхность» внутреннего напряжения, долго копившегося «на глубине» и в какой-то момент видимым всем образом изменившего «порядок вещей». Именно это «на глубине», подспудно определяющее видимые всем всплывки и взрывы и интересует нас в этом исследовании.

<sup>2</sup> Лишаев С. А. Эстетика Другого. СПб., 2008; Лишаев С. А. Эстетика Другого: эстетическое расположение и деятельность. Самара, 2003.

<sup>3</sup> В общем плане концептуальные координаты эстетики времени артикулировались в работах: Лишаев С. А. Эстетика Другого СПб., 2008. С. 125—182; Лишаев С. А. Старое и ветхое (Опыт философского истолкования). СПб. : Алетейя, 2010. Концептуальные контуры эстетики пространства в общем плане были артикулированы в работе: Лишаев С. А. От тела к пространству: данность и возможность в эстетическом опыте // *Mixtura verborum* 2010: тело и слово. Ежегодник. Самара : Самар. гуманит. акад., 2010.

формы. Ее доминирование имело под собой серьезные основания. И для архаики, и для традиционного общества мир — это хорошо упорядоченное и иерархически выстроенное мега-тело. Мир осмысливается по модели, задаваемой человеческим телом, а тело человека и тела других существ рассматриваются в горизонте интуиции мирового целого (мирового тела). Поскольку мир мыслился как завершенное целое (как гармоничное тело), внимание человека фокусировалось на том, что соответствовало представлению о мире как о структурированном теле; соответственно, привилегированным предметом чувственного восприятия оказалось прекрасное тело.

Акцент делался *на данном*, на необходимости поддерживать мировой (космический) и локальный (социальный) порядок<sup>4</sup>. Мир чувственно воспринимаемых вещей и тел люди традиционного общества связывали с божественным миром (с миром идей, форм). Золотые иглы идей прищипливали изменчивые, отклоняющиеся от своей формы земные тела к небу смысловой вечности, придавая миру статуарность и величавую неизменность.

При таком миропонимании особую ценность приобретали тела, отличавшиеся определенностью формы и совершенством пропорций. Созерцание прекрасных форм подтверждало (причем непосредственно, на уровне переживаний) веру в упорядоченность, космичность мира, в его пригодность для человеческого существования, за текучей повседневностью оно открывало нечто устойчивое, помогало удостовериться в том, что у изменчивых вещей есть незыблемое основание. Эта уверенность в упорядоченности мироздания помогала выстроить определенный этос и следовать ему, поддерживая порядок в головах и в человеческих отношениях.

Однако тот, кто исходит из мира как космоса, должен вновь и вновь убеждаться в его космичности, ведь порядку в нашей жизни все время угрожает беспорядок, хаос, неопределенность. Созерцание прекрасных предметов давало уверенность в том, что порядок в доме, в общине, в государстве держится на порядке в «большом доме» (в космосе).

Представление о совершенном, прекрасном теле, само собой, не оставалось неизменным, от эпохи к эпохе оно существенно трансформировалось. Совершенным телом античности было тело бога (богини), а также тела богоподобных героев, воинов и атлетов. В христианской традиции совершенным телом становится тело максимально одухотворенное, пронизанное божественным светом. Совершенная телесность предстает здесь как телесность *преображенная* (именно к такой телесности отсылали изображения Христа, Богородицы, апостолов и святых на иконах, фресках, на страницах иллюминированных манускриптов)<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Человеку традиционного общества важно было идентифицировать себя с родом, сословием, мифом, верой, с определенной местностью, чтобы затем, по ходу жизни, занять подобающее ему (по рождению) место, а потом удерживать его за собой.

<sup>5</sup> При этом на уровне низового, сказочно-магического сознания эстетическое восприятие по-прежнему находилось под воздействием идеала *ладности*: дом, человек, животное, домашняя утварь, etc. воспринимались и оценивались прежде всего по тому, насколько гармонично, хорошо были сложены их земные, зримые образы.

Начиная с эпохи Возрождения, художники возвращаются к культивированию образа *земного, непреображенного тела*. Самое яркое свое выражение поворот от неба к земле и чувственной красоте нашел в изобразительном искусстве. В него в эту пору вошло то, чего не было в античных образцах: горизонт, перспектива, светотень, полутона, поворот в три четверти. Иными словами, в изображение вошла изменчивость повседневной жизни<sup>6</sup>. Образы этой и позднейших эпох — это образы прекрасного, красивого, интересного по форме тела, но при этом тела *индивидуализированного, психологизированного и изменчивого*.

С того момента, когда в представлениях об Иисусе Христе на первый план вышла Его человеческая природа, человека все чаще стали воспринимать не как грешника или праведника, а как существо прекрасное, едва ли не совершенное. Вместе с реабилитацией смертного человеческого тела росли и надежды на то, что земную жизнь можно, если постараться, улучшить, усовершенствовать, довести ее — в будущем — до совпадения с желанным образом «гармоничного человека». Взгляд, когда-то направленный ввысь, в небо, заскользил по земной поверхности, устремился вдаль, в будущее. Эпоха великих географических открытий и эпоха социальных утопий — это одна и та же эпоха, открывающая пространство и размыкающая время как два измерения движения от завершенного и ставшего мироздания к еще небывалым образам человеческого и природного.

Долгое время движение вдаль тормозилось социальными и ментальными структурами традиционного общества. И хотя с XV–XVI веков в Европе начинают складываться новые формы социальной, экономической и политической активности, а привычные цели и ценности медленно, но неуклонно меняются, жизнь общества в целом (жизнь «безмолвствующего большинства») по-прежнему определяется традицией. В эти века (примерно до середины XVIII столетия) *доминирует ориентация на данное, а не заданное, на прошлое, а не будущее* (будущее — это не мир, которого не было, не то, что будет построено человеком, это воспроизведение того, что уже было, или эсхатологическое будущее, «конец света»). И до тех пор, пока религиозные и социально-политические, сословные устои старой Европы были фундаментом европейской культуры, человек Нового времени представлял себе мир как иерархию духовных и физических тел и мест.

**Демонтаж представления о мире как о завершенном целом и кризис эстетики прекрасного.** Кризис эстетики прекрасного глубинным образом был связан с разрушением образа мира как завершенного, законченного целого. Изменения, происходившие в сознании европейских элит, накапливались, суммировались и исподволь готовили почву для еще более радикального поворота в представлениях о Боге, мире и человеке, чем тот, который принесла с собой духовная революция XIV–XV веков. При-

<sup>6</sup> В отличие от древнегреческой пластики, возрожденное Ренессансом тело представляло перед зрителем не как родовое, безличное тело, но как индивидуализированная, эмоциональная, являющая внутреннюю, душевную жизнь человека телесность.

мерно с середины восемнадцатого столетия христианский мир вступил в фазу быстрых и радикальных перемен в политической, социально-экономической и духовной жизни. Эти перемены выразились в стремительном по историческим меркам демонтаже религиозно-метафизического каркаса европейской культуры. Этому процессу сопутствовала деструкция несущих опор монархического, органически-сословного устройства общества и государства<sup>7</sup>. Важнейшим результатом перемен в социальной и духовной жизни была утрата интуиции завершенного, целостного мира.

С падением представлений о мире и о государстве как о неизменном, иерархически выстроенном органическом порядке связано также смещение внимания европейца с вечного на временное, то есть на то, что «по природе своей» допускает вторжение рационально действующего и планирующего свое будущее человека. С этого момента стали считать, что человек имеет полное право на вмешательство в привычное течение жизни, на изменение ее к лучшему. При этом меняется и отношение человека к своей жизни. Он больше не готов *проживать* жизнь, принимая ее содержание как данность (как свой удел, свою долю), но все больше склоняется к тому, чтобы *делать* жизнь, *проектировать* ее, переводить замысел о ней в действие, в действительность. В традиционном обществе такая установка, конечно, тоже была возможна, но не в виде общего требования, а в виде исключения из правил. (Впрочем, одна возможность для перемены места оставалась открытой для всех — это служение Богу, уход в монастырь<sup>8</sup>).

В традиционном обществе будущее определялось прошлым и настоящим, оно мыслилось как их повторение, воспроизводство. *Заранее известное будущее* — это воспроизведение данного по правилу бывшего. Такое

<sup>7</sup> На смену социальной иерархии, базировавшейся на представлении о завершенном и хорошо структурированном мире, где разные по своей природе существа занимали соответствовавшие их природе места, приходит упрощенная, основанная на количественных параметрах денежная иерархия. Иерархия капиталов покоится на представлении о качественном равенстве людей. Принцип формального равенства не исключает, однако, представления о том, что у людей имеются разные способности, что они ставят перед собой разные цели, что у них неодинаковые способности к самоорганизации и что они, соответственно, занимают разные места в обществе. Но различие занимаемых мест определяется не природой, не «породой», а тем, кто и сколько смог заработать денег (универсальным измерителем человеческих качеств оказываются деньги). Впрочем, социалистическое движение в Европе ставило перед собой более радикальные задачи выравнивания социального поля: установления не только политического, но и имущественного равенства. Чем закончилась эта попытка в своей радикальной, русской версии, всем хорошо известно.

<sup>8</sup> Переход в такое место, где земное соприкасается с небесным, признавался законным правом любого человека. Занять это место (место монаха, подвижника) можно было именно потому, что монастырь был как бы «пустым местом», тем местом, пребывание в котором указывало на отказ человека уже здесь, на земле, от «земного места» ради Царства Небесного.

будущее вполне органично для общества, где люди не ищут истины, но ощущают себя стоящими перед Истиной. Каждый должен принять существующий порядок вещей и следовать проверенными путями, направляя свои усилия на приближение к Истине, к спасению. Нежданное, небывалое может прийти от Бога, но от людей его ждать не стоит<sup>9</sup>. Когда случается что-то необычное, новое, невиданное оно рассматривается или как чудо<sup>10</sup>, или как следствие отклонения от должного, то есть как преступление. Если и есть будущее, *не воспроизводящее бывшего, обманывающее наши ожидания*, то оно — редкое «исключение», его определяют святость, чудо, наказание за грехи или преступная воля...

Будущее дохристианского общества (античность) было нацелено на воспроизведение прошлого-настоящего. Христианство решительно разомкнуло циклическое время. Творение мира и его неминуемая гибель выпрямили время, придали ему направление. Вечность теперь — это не мир в его идеальном (умном) средоточии, вечность — это Бог. Стрела времени летит вверх, в Небо<sup>11</sup>.

В конце XVIII-го века разомкнутое по направлению к вечности (к Богу) время было переориентировано в горизонтальном направлении и стало использоваться для осмысления частной и общественной жизни. Время теперь не связано Богом-Творцом, Искупителем и Спасителем, и не сворачивается золотыми кольцами вокруг неизменного центра (вокруг Блага, Единого, Ума-перводвигателя), как в древности. Вера в Творца освободила человека от магической суггестии чередования сезонов, а *секюляризация* общественной и частной жизни *открыла будущее* уже не в образе Страшного Суда, а в образе *возможности*, которую можно реализовать в соответствии с тем, что сам человек считает разумным, справедливым, полезным *для себя и для человечества*.

Утрата перспективы духовного восхождения и обретения вечной жизни в лучах преобладающей время Господней Любви сопровождалась переакцентировкой внимания, сосредоточившегося теперь на восходящем движении человека и человечества («развитие», «прогресс», грядущее «царство свободы и разума»), на самоутверждении во времени. Делегируя в грядущее полноту и цельность присутствия, человек придавал осмысленность своему существованию, выстраивал его вокруг блестящего шарика грядущего совершенства. Покидая область повседневного, он вписывал свои отдельные действия в виртуальный горизонт искомой цельности. Пусть мир лишен совершенства (мир меняется, развивается), но оно возможно и

<sup>9</sup> То, что настоящее — это в той или иной мере испорченное прошлое, было для традиционной культуры чем-то само собой разумеющимся.

<sup>10</sup> Чуда можно ждать, но его нельзя вывести из прошлой жизни как ее законного продолжения. Чудесное, как и преступное, — это *будущее, на которое нельзя рассчитывать, которым нельзя управлять*.

<sup>11</sup> Но при этом нельзя забывать о том, что в Средние века и в раннее Новое время (примерно до конца XVIII — нач. XIX-го века) бок о бок с линейным временем по-прежнему существовало циклическое время сельскохозяйственного, природного кругооборота (время крестьянина).

оно — желанная цель. Пусть в прошлом и настоящем нет правды, но у человека *есть будущее*, которое открыто для грядущего совершенства (жизнь, обретающая цельность и полноту в мечте, в утопии). Мечта, утопия и революция — это то, чем кредитует нас молодость, но не зрелость или старость. От индивида теперь ждут готовности *активно трансформировать природную и социальную реальность, изменять себя и мир в соответствии с рациональным планом воплощения «разумного идеала»*.

Начиная с эпохи Просвещения и особенно романтизма, в Европе доминирует идея восходящего движения к лучшему будущему. Будущее берет верх над прошлым, а новое — над старым уже *не по тенденции только* (будущее как то, что лучше настоящего), *но и по факту* (повседневная жизнь строится не столько из того, что было, сколько из того, что будет). Но Целое еще манит человека, Целого ему недостает. В философии Гегеля мир как завершенное, как Целое оказывается имманентной Целью логического и исторического развития, а субъективный и объективный дух достигают в ней — в конечном итоге — искомой полноты и конкретности, что позволяет историкам относить этого философа к мыслителям классического типа. Но именно завершенность мирового развития была воспринята современниками как «фальшивая нота», которая диссонировала с открытым в будущее мироощущением молодых современников Гегеля. Вскоре после смерти мыслителя его систематика была отброшена, а диалектический метод как логика самодвижения, развития нашел применение и в философии, и в социальной теории, и в истории, и в «гуманитарии» в целом<sup>12</sup>.

Таким образом, примерно с начала XIX столетия<sup>13</sup> вниманием европейцев завладела *не данность, а возможность, не предмет, а пространство и время как поле свободного движения, как условие самореализации индивидуальности*. Важно кем-то быть, но еще важнее возможность быть иным. Примерно с этого времени возможности начинают цениться выше данного, выше положения, которое человек занимает «на данный момент».

**От вечного к временному (эстетическое переживание времени и пространства).** Распадение традиционной культуры сопровождалось се-

<sup>12</sup> Следует отметить, что те, кто пришли после Гегеля, не сразу оставили мечты о триумфальном завершении исторического развития. Идея конца истории получила продолжение у критиков гегелевского панлогизма. Коммунистическая утопия была не чем иным, как проброшенной в будущее гегелевской логикой завершенного развития. Постмодернистский поворот в европейской культуре связан с осознанием иллюзорности (и опасности) мечтаний об окончательном и завершенном состоянии общества (мира).

<sup>13</sup> Если в XIX столетии консервативные силы еще сохраняли свое влияние и затрудняли решительный перенос доминанты общественного внимания в будущее (в том числе в искусстве, философии, в науках о духе), то в XX-м столетии консервативно мыслящие люди, конечно, остались, но решающее слово принадлежало уже не им.

куляризацией сознания, кризисом классической философии, инструментализацией и специализацией мышления, etc.

Какими же были последствия смещения внимания от тела к постоянному обновлению временных порядков жизни *для эстетики и эстетического сознания*? Ведь очевидно, что перемены не могли не коснуться и эстетической восприимчивости человека.

Фокусировка сознания и внимания на возможности быть иным уже на уровне зрительного восприятия *предполагает переакцентировку внимания с тел и вещей на возможность/невозможность движения, на смену местоположения (эстетика пространства) и на переживание возможности/невозможности существования (эстетика времени)*.

Внимание человека, который не знает заранее<sup>14</sup>, «кто он» и «что он», смещается с вещей и мест (место — это всегда место для кого-то или чего-то) на 1) временные характеристики сущего и на 2) пространство как горизонт возможного движения. В «обществе неограниченных возможностей» человек становится восприимчивым к разнообразным формам пространства и времени. Восприятие пространства и времени<sup>15</sup> — это специфический опыт данности особенного, Другого, но Другое здесь расположено не иначе, чем в акте созерцания прекрасной формы.

<sup>14</sup> Такое знание производит любое традиционное общество, для которого было принципиально важно донести до каждого члена сообщества знание о том, как ему правильно вести себя, чтобы достойным образом занимать место, отведенное ему его предками, его родом, самим Богом.

<sup>15</sup> Хотя в данный момент нас интересует социокультурный и экзистенциальный контекст эстетики пространства, но сказать несколько слов о процессах, которые актуализировали эстетическое переживание времени, все же стоит.

Базовые установки сознания «среднего европейца» постепенно сдвигались к будущему, к становлению, к поиску. Такого рода сдвиги ведут к трансформации эстетических предпочтений и к перестановке акцентов в художественно-эстетической деятельности.

В плане акцентировки внимания на одном из трех основных модусов времени, можно фиксировать смещение с настоящего как наличного (как того, что дано) и прошлого как ставшего (первообраз в прошлом и в вечности) на настоящее, понимаемое и воспринимаемое через будущее, точнее, через *неведомое будущее*, через то, что возможно. На всем протяжении Средних веков и до конца XVIII-го столетия будущее переживалось или в качестве определенного и *уже свершившегося* (в вечности, для Бога) *будущего* (сцены Апокалипсиса и Страшного Суда), или в качестве *свершившегося и свершающегося будущего* (мотив времен года в структуре циклического времени раскрывает временные модусы природы в качестве *уже бывшего*: одно время года — это настоящее-настоящее, другое — прошлое-настоящее, третье — будущее-настоящее).

С эпохи барокко, а особенно с эпохи сентиментализма и романтизма можно наблюдать пробуждение интереса к развалинам, к старому, заброшенному и ветхому как тому, в чем обнаруживается конечность, временность существования. Когда представление о том, что за изменчивыми вещами таится что-то неизменное, исчезает, на первый план выходит временная развертка существования, его вечность и бренность.

В чем же нашла выражение смена эстетических приоритетов человека эпохи позднего модерна? Во-первых, в смещении внимания с прекрасной формы (прекрасная данность как символизация целого, как символ мира) на то, что ее отрицает (эстетика безобразного, уродливого, страшного, жуткого). Во-вторых, в росте чувствительности к эстетическим расположениям, в которых *на первый план выходит не чуждость вещей, а переживание различных модусов пространства и времени.*

**Новая чувствительность и революция в искусстве. Возможность много как особое эстетическое переживание.** Отпадение от мира-как-прекрасной-данности проще всего проследить на материале изобразительного искусства конца XIX — начала XX веков. Сначала тела и вещи растворились (раскрылись) в свете и цвете (импрессионистическая атмосфера), потом художники подвергли их анатомическому исследованию (кубизм), чтобы чуть позднее довести деструкцию живописной традиции до линий, точек, геометрических фигур и цветовых пятен (абстракционизм). В конце концов, логика последовательного отрицания «миметической эстетики» должна была привести художников к отказу от создания произведения как предмета-для-созерцания. Отход от создания произведения продемонстрировал уже Дюшан, а несколько десятилетий спустя это начинание получило развитие в поп-арте, концептуализме и акционизме.

Отрицание фигуративности — логичный итог эволюции культуры, утратившей веру в отнесенность сущего к безусловному Началу, гарантировавшему сущему его самостождественность. Если сущее не прикреплено к безусловному (будь то платоническое Единое-Благо или Творец, Создатель мира), то мимесис утрачивает свой онтологический фундамент, а **внимание субъекта смещается в плоскость изобретения/изображения возможных миров.** Аналогичные процессы происходили и за пределами живописи. В литературе, например, в фокус внимания все чаще попадает не то, что могло быть в прошлом (в прошлом персональной памяти или в прошлом истории), не то, что есть сейчас, а то, что возможно. Ведь именно на воздушном фундаменте возможности выстроены волшебные миры книг в жанре фэнтези (от Толкиена и Льюиса до множества их продолжа-

---

С девятнадцатого столетия и в искусстве, и в жизни на первом плане оказывается *не заранее известное будущее* (определенное будущее, то, чему надлежит быть), а *неизвестное будущее* (будущее как возможность небывалого).

С обострением восприимчивости к изменчивому, непостоянному связано открытие (с конца восемнадцатого века) детства как особого возраста, а ребенка — как *другого*, отличного от взрослого, человека. В ту же эпоху обретает популярность и образ «мягущейся юности» (начало XIX века), XX—XXI-й век — делают ставку на «вечную молодость». Ускорение социальных и политических процессов, трансформация повседневной жизни, разрыв генеративных связей, отчужденность от прошлого (от родительской семьи, от истории страны, от собственных детства-молодости-зрелости) — это тот социально-культурный и экзистенциальный фон, на котором развивается художественно-эстетическая работа с восприятием времени в акте чувственного созерцания.

телей и эпигонов) или в жанрах «научной фантастики». Помещая своих героев в заведомо несуществующий (и никогда не существовавший) мир, авторы *конструируют иное (гипотетическое) пространство и время* и наполняют его *возможными* (но невозможными в мире наших предков и в нашем собственном мире) богами, людьми, героями, народами, животными, растениями, ландшафтами, языками, etc. В культуре, основанной на *сакрализации нового*, на ее превращении в предмет квазирелигиозного культа<sup>16</sup>, десакрализация авторитетного, образцового, классического — это всего лишь обратная сторона «религии прогресса», ее наивной веры в спасающую силу новизны нового. Но если на первый план выходит новое, то прошлое перестает восприниматься как то, что заслуживает воспроизведения (лучшее, что может предложить прошлому культурная и политическая элита романтической эпохи, — это понимание и почтение)<sup>17</sup>. Прошлое не свято, оно — исторично. Его можно использовать как ресурс обновления: бросая в топку перемены доставшиеся от прошлого различия, запреты, традиции, нормы и моральные установления, человек эпохи модерна использует высвобождающуюся энергию для ускоренного движения в неведомое будущее.

Аналитическое разложение, осмеяние и дискредитация безусловных ценностей классической культуры в модернистском искусстве — это то историческое деяние, которое исполнили художники-авангардисты. Авангард был озабочен аналитическим развенчанием (развинчиванием) традиционных эстетических (и этических) правил, символическим перечеркиванием всего ставшего, завершенного, вечного<sup>18</sup>. Да и могло ли быть иначе, если ставка была сделана на новое, а скорость обновления данного находится в зависимости от степени эмансипации человека, от доставшихся ему в наследство моральных, религиозных, художественных и т. д. авторитетов и принципов. Для того чтобы темп движения «вперед» все время увеличивался, нужно было «поднять якоря» безусловных ценностей, освободив человечество от «бабушкиных предрассудков». (Надо признать, что девиз Михаила Бакунина — «страсть к разрушению есть вместе с тем и творческая страсть» — в среде художников-авангардистов был воспринят с энтузиазмом).

В первой половине XX века еще было что разрушать: моральные и бытовые устои христианского мира во многих областях жизни еще сохра-

---

<sup>16</sup> Отправлению этого культа не может помешать даже то обстоятельство, что творчество, как и прежде, остается *достоянием немногих*. Отдающее дань культуре новое большинство ведет такую же, как и прежде, однообразную (однообразно-мобильную), рутинную жизнь, имея дело с новым преимущественно в товарной упаковке «последних новостей» и предметов, приобретаемых на потребительском рынке.

<sup>17</sup> Если бы мы молились тому же Богу, что и наши предки, то нам было бы чему у них поучиться. Если мы верим в Бога и Его Церковь, то игнорировать правила, опирающиеся на веру и на церковное Предание, — невозможно. Если же наш ценностный горизонт замкнут на посюстороннем, на условных, относительных целях и ценностях, то прошлое утрачивает свою сакральность.

<sup>18</sup> Прошлого и настоящего, поскольку оно определено из прошлого.

няли свое влияние. Об этом говорит хотя бы бурная реакция публики на эксперименты художников-авангардистов. Революция в искусстве в начале XX века еще не стала «революционными буднями»; оригинальность и новизна еще не превратились в свою противоположность. Бурная реакция общественности на эпатажные жесты художников возносила их имена в центр всеобщего внимания.

Демонтаж несущих конструкций изобразительного искусства Нового времени занял несколько десятилетий. Еще и сегодня художники продолжают — по инерции — искать, что бы такое разрушить? Оплывание ценностей прошлого превратилось в рутину и никого уже не задает. Порог чувствительности снизился. Задеть за живое апатичную, не имеющую никаких определенных эстетических ожиданий публику («Не все ли равно? Тара-ра-ра-бумбия, сижу на тумбе я») сегодня трудно, почти невозможно.

В эстетических расположениях, замкнутых на прекрасное (или безобразное) тело, мы имеем дело с эстетическим событием, в котором мир или утверждается как прекрасная данность, или же, как в переживании безобразного, цельность, красота и осмысленность мира оказываются под вопросом. Если вещь безусловно хороша и словно выведена за рамки временной и пространственной изменчивости, это подтверждает, на уровне чувственного восприятия, наличие в мире гармонии и смысла. Но если *на первый план выходит нонсенс*, а вопрос о конечном смысле воспринимается как наивный или даже неприличный («дикий»), это означает, что *в центре внимания находится становление, а не данность, возможность, а не действительность*.

За новым искусством стоит новое мироощущение, новый способ производства «человеческого» в человеке. В его основе — обостренное переживание фальши дальнейшего (но уже механического, формального) продолжения старого искусства, основанного на репрезентации совершенных, цельных и гармоничных форм первой реальности. В какой-то момент создание таких произведений начинает восприниматься как деятельность, лишенная содержания, как имитация искусства. *В мире, поставленном на возможность, возникает необходимость в дескрипции восприятия пространства как особенного, волнующего переживания.*

**Новая чувственность и эстетическая теория.** Социально-культурные и экзистенциальные сдвиги последних десятилетий оказали весьма заметное воздействие на искусство, на литературную и художественную критику, на искусствознание и литературоведение, но на *философской эстетике* сказались мало. Эстетическая теория, если говорить о ее базовых категориях, по-прежнему ограничена концептуальными рамками, заданными оппозицией прекрасного/безобразного<sup>19</sup>.

Здесь, правда, следует отметить попытку раздвинуть пределы классической оппозиции с помощью обкатанного еще в XVIII-м столетии поня-

<sup>19</sup> Радикальные сдвиги в арт-практике и в мироощущении человека XX столетия в целом сказались в рамках эстетического дискурса на росте интереса к категории безобразного и к близким ему аутсайдерам классической эстетики (к уродли-

тия возвышенного. Концепт «возвышенное», функционировавший в теоретическом дискурсе в качестве второго по значению эстетического понятия в переходный к новой чувствительности период (вторая половина XVIII-го — первая половина XIX-го веков), с самого начала нес в себе смысловые возможности, которые выходили далеко за пределы классики, что и позволило Ж. Лиотару использовать это понятие для эстетической характеристики художественных авангардов<sup>20</sup> минувшего столетия<sup>21</sup>. Такой ход мысли вполне оправдан, но недостаточно радикален. Сам по себе концепт возвышенного еще не позволяет развернуть феноменологию новой, постклассической чувствительности и понять, в чем состоит ее специфика.

Ни эстетика безобразного, ни эстетика возвышенного не дают понимания положительного содержания новой эстетики. В общем плане это содержание мы уже определили. Теперь следует конкретизировать его на материале форм эстетического опыта.

*От тела — к месту (между прошлым и будущим).* Концептуальная проработка новой чувствительности в ее положительных модусах может развиваться *по двум направлениям. Одно* из направлений — это **эстетика времени, другое — эстетика пространства**. Ниже речь пойдет об «эстетике пространства», распадающейся на две феноменальные области: на эстетику места и на эстетику измерений (направлений) пространства.

В центре внимания первой находится замкнутое пространство как *место действительного или возможного пребывания* (в виде уютного, торжественного, таинственного, etc. места). В центре внимания второй — *направления возможного движения* (простор, даль, бездна, высь)<sup>22</sup>.

Повышенное внимание к эстетике отвержения (к «антиэстетике») можно объяснить тем обстоятельством, что в обществе, основанном на сакрализации небывалого будущего (на высокой оценке того, чего еще не было, *на ничто*), сбрасывание с корабля современности балласта образцовости — исторически обусловленное явление.

<sup>20</sup> «...Мне представляется, что именно в эстетике возвышенного современное искусство (включая литературу) находит свою движущую силу, а логика авангардов — свои аксиомы» (Лиотар Ж.-Ф. Указ соч. С. 316).

<sup>21</sup> По Лиотару, кантовское чувство возвышенного — это чувство непредставимого. «Возвышенное <... имеет место тогда, когда воображению не удастся представить какой-либо объект, который мог бы хотя бы в принципе согласоваться с данным понятием. <... Мы обладаем идеей мира (тотальности сущего), но не обладаем способностью показать какой-либо ее пример. <... Это — такие идеи, представление которых невозможно, они, следовательно, не дают никакого познания реальности (опыта), они налагают запрет на свободное согласование способностей, производящее чувство прекрасного... Их можно назвать непредставимыми. <... Дать увидеть, что имеется нечто такое, что можно помыслить, но нельзя увидеть или дать увидеть: вот цель современной живописи. Но как дать увидеть, что имеется нечто такое, что не может быть увидено? Сам Кант указывает то направление, в котором тут надлежит следовать, называя бесформенное, отсутствие формы возможным указателем непредставимого» (Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Ad Marginem'93. М., 1994. С. 317).

Если в традиционном обществе место, занимаемое человеком (место жительства и социальное место), (пред)определяло его жизнь от рождения («где родился, там и пригодился»), то в Новое время ситуация изменилась. На первый план выдвинулся человек как свободный деятель. Такой человек ориентирован на *поиск себя и своего места в жизни*. Если общество не предоставляет искателю подходящего для него места, то он, в идеале, должен создать его сам, расширив спектр жизненных возможностей и облегчив поиски своего места другим людям. Культурный герой Нового времени — тот, кто создает «новые возможности».

Человек модерна осмысливает свое существование не через занимаемое им («по традиции») место, не через свое соответствие/несоответствие ему, а через свои личные желания и цели, через то, в какой мере ему удалось реализовать их на деле. Мир предстает перед ним *как совокупность перспектив*, одну из которых ему надлежит избрать из имеющегося перечня «жизненных маршрутов» или «путевок» (вспоминается название старого советского фильма: «Путевка в жизнь»), а может быть, проложить свой собственный путь, выстроить новую жизненную перспективу. Перспектива определяется целью, а упорный труд и преодоление препятствий мыслятся как необходимые условия ее достижения<sup>22</sup>.

Перенос внимания с подражания на становление в горизонте неизвестного (воображаемого) будущего первоначального (примерно до середины XX века) предполагал достижение *конечной цели, реализовав которую, человек находил самого себя*.

Осуществляемое на свой страх и риск жизнестроительство было полным опасностей странствием к туманным берегам «мечты» (к желанному представлению о себе и о своем месте). Странник относится к «родным местам» по-новому, с определенной (определенной пространственно и временно) дистанции. Поиски места открывали ему местность как предмет эстетического созерцания, как нечто особенное, влекущее, пленительное.

Прирастая к своему дому и срастаясь с окружающим ландшафтом, проводя жизнь под его крышей, человек, конечно, сохранял *возможность эстетической встречи с пространством*, но вероятность ее была невелика. Выход на историческую сцену «человека пути» *обособил его от определенной местности и повысил шансы на ее эстетическое восприятие*. Отрываясь от родных мест, мы открываем себя ландшафту. Новый ландшафт для путешественника — это предмет созерцания, любования и поэтического описания; новым становится и то, что он оставил, и то, что он ищет.

<sup>22</sup> Подробнее см.: Лишаев С. А. От тела к пространству: данность и возможность в эстетическом опыте...

<sup>23</sup> Хотя уже в народных сказках сюжет часто держится на маргинальном герое — на младшем сыне-дураке, на падчерице, на отставном солдате, то есть на персонажах, которые лишены устойчивого места и должны искать его для себя самостоятельно. Правда, сказочный герой после долгих приключений, мытарств и странствий всегда обретает достойное его место, а сказка заканчивается тем, что ее главные персонажи «стали жить-поживать да добра наживать».

В поле зрения путешественника попадают не только впервые увиденные им «города и веси», но и места хорошо знакомые (родные дом, деревня, город, ландшафт): возвращаясь «из далюка», он видит их по-новому. (Оставленное и обжитое в воспоминаниях место, увиденное «взрослыми глазами», воспринимается по-новому: оно кажется нам по особенному милым, уютным...). Когда мы дистанцируемся от привычного, то приобретаем возможность<sup>24</sup> воспринять хорошо знакомое как особенное. То, что мы впервые открываем для себя, и то, от чего мы отрываемся (или оторвались), имеет высокий преэстетический потенциал.

История пейзажного жанра в Новое время демонстрирует нам, как предметом эстетического любования становятся не только необычные (исторические, романтические, экзотические) пейзажи, но и хорошо знакомые, привычные ландшафты. То же можно сказать и о жанре интерьера, который смешивается от изображения торжественных или роскошных интерьеров к лирике домашнего уюта столовых, кабинетов и детских. Валоризация интимного интерьера происходит в ту эпоху (в XVII-XVIII-м веках), когда пейзаж утверждается в качестве особого, самостоятельного жанра живописи. Именно тогда формировалась чувствительность европейцев к эстетике закрытых пространств как мест пребывания «частных лиц»<sup>25</sup>.

**Человек пути и эстетика измерений (социально-культурный и экзистенциальный контекст).** «Человек пути» открывается для воздействия пейзажа и интерьера как особых форм пространства (местность и место). Но не только для них. Доступ к его душе получает и пространство как простираемое, как тот или иной модус возможного движения. Дело, конечно, не только в том, что человек стал больше и быстрее передвигаться по земле. Фигура странника — будь то паломник, купец, рыцарь — не была чем-то необычным в средние века. Но для средневековой культуры как целого особые измерения пространства не могли стать предметом художественного и теоретического интереса сами по себе. В ее пределах то, что касалось земного пути, земной жизни, могло получить значение и оказаться в фокусе внимания в меру символической соотнесенности с горизонтом Божественного. Эстетическое переживание дали, простора, выси и бездны могло привлечь внимание такого человека, для которого земная жизнь становится чем-то самоценным и самодостаточным. *Поиски своего*

<sup>24</sup> Это именно возможность: она или осуществляется, или пропадает втуне.

<sup>25</sup> Раньше всего это произошло в Голландии и Фландрии, что легко увидеть по живописным полотнам XVII-го столетия, по популярности таких жанров, как натюрморт, интерьер, городской пейзаж. Примерно в это время в европейских языках появляются слова, фиксирующие чувствительность к пространству домашнего интерьера. В русском языке таким словом стало слово «уют». В чувстве уюта акцентируется внимание на пространственных параметрах места, на его размерности, конфигурации и лишь потом — на вещах, на том, препятствуют они или содействуют возникновению чувства гармонической со-настроенности человека и окружающего пространства (то, чего ждет человек, когда он приходит к себе и в себя).

места в жизни мало-помалу превращаются в центр его жизненных интересов. Даже спасение попадает в зависимость от них (парадоксы протестантской этики, идея божественного призвания и профессия). Если до того момента, когда поиски своего места завладели вниманием европейцев, формы пространства ими воспринимались, но не становились при этом предметом особого внимания, то после того, как этот момент наступил, пространственные измерения (даль, простор, высь, пропасть) стали привлекать к себе внимание как художников, так и просто чувствительных и тонких натур.

Уже пейзажный жанр содержит в себе возможность репрезентации на плоскости различных форм пространства. Акцент в пейзаже может быть сделан на местности как на организованном целом, но нет препятствий для того, чтобы выделить в картине этого жанра даль, ширь или высь как эстетически значимые формы пространства. История пейзажа как жанра изобразительного искусства являет нам множество попыток донести до зрителя эстетический опыт пространственных измерений и пробудить в нем особенное (эстетическое) чувство, открыв его для встреч с разными направлениями пространства по ту сторону его живописных репрезентаций. Однако в терминах эстетики пространства ни пейзаж, ни интерьер не описывались. В таком ключе они могут осмысляться лишь после того, как разработана эстетическая теория, которая дает концептуальную оптику, позволяющую прочесть пейзаж и интерьер в нетрадиционном ключе.

Таким образом, те явления в искусстве, которые *сегодня* можно квалифицировать как первые проблески новой чувствительности, в момент их возникновения и последующего развития осмысливались в привычных для традиционного общества терминах прекрасного, красивого, величественного, гармоничного, живописного. В пейзаже эстетика измерений присутствовала латентно, так как не было тех глаз ума, которые вычленили бы эту сторону живописного изображения и позволили определить свое восприятие в терминах простора или дали как эстетических терминов. Привычные термины в оценке, к примеру, картины, изображавшей природный ландшафт, вполне удовлетворяли того, кто созерцал ее, поскольку созерцатель имел дело с вещью, а картина как вещь (картина — это холст, сочетание красок на его поверхности, композиция, рама) всегда может быть оценена в терминах прекрасного/безобразного. Что касается восприятия того, *что* изображено, а именно здесь обнаруживает себя новая чувствительность, то отсутствие соответствующего «эстетике пространства» языка не позволяло сфокусировать на ней внимание. Как только соответствующий концептуальный язык войдет в жизнь, мы с легкостью обнаруживаем множество свидетельств формирования новой чувствительности в истории градостроительства и архитектуры, изобразительного искусства и литературы.

Однако для того, чтобы пространство стало не только предметом созерцания, воссоздаваемым средствами искусства, но и предметом тео-

ретической рефлексии, оно должно было стать чем-то, имеющим ценность само по себе. Это произошло сравнительно недавно, в последние десятилетия XX века. Цель перестала определять собой движение, она больше не поглощала возможность. Долгое время картина как вещь, имеющая форму, «утаивала» от реципиента уже присутствовавшую в ней новую чувствительность примерно таким образом, каким представление о конечной цели движения оставляет в тени движение к цели. Но ко второй половине XX века представление о жизни как о пути, ведущем к цели, размылось и его все чаще и чаще стало подменять представление о жизни как о становлении без конечной цели, как о не знающем предела переборе возможностей («все надо в этой жизни попробовать!»), центр тяжести которого лежит не в завершении движения, не в цели, а в самой возможности, в самом становлении, в том переживании, которое характерно для существования-в-переходе. В сдвиге от модерна к постмодерну легко прочесть размывание представления о «человеке-как-хозяине-своей-судьбы» к воззрению на человека как на того, кто *не стремится кого-то из себя сделать и не хочет достичь определенного (пусть и добровольно выбранного) положения*. Такой человек получает удовлетворение от самого процесса становления иным, от смены позиций, ролей и мест, от тех переживаний, которые возникают при переходе от привычного к непривычному, особенному, иному<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> В наши дни возможность изменения жизни обеспечивается самим устройством общества, самим способом его воспроизводства. Постоянное изменение *вменено в обязанность* (как прежде обязанностью была верность заветам Бога, заветам предков). Все, кто не может быть мобильным (например, старики, крестьяне из глубинки, люди, склонные к созерцательности по душевному складу...), рассматриваются (по умолчанию) как неудачники, как маргиналы. Длительная остановка, пауза, замедление вызывают подозрение, их изгоняют как худших врагов человечества. При этом *никакой «коммунь» в конце пути* («наш паровоз вперед летит, в коммуне остановка») никто больше *не обещает*. «Конец пути» рассматривается не в перспективе обретения конечного смысла, а как нелепая, бессмысленная случайность. Как говаривал Эдуард Бернштейн «движение — все, конечная цель — ничто». С этим сдвигом связаны маргинализация и вытеснение на периферию общественного сознания смерти, редуцирование погребальных обрядов и ритуалов (см.: Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М.: Прогресс: Прогресс-Академия, 1992). Ограничение движения каким-то определенным местом, «обретение себя» в качестве итоговой цели отвергаются. На того, кто остановился, навешивают бирочки с надписями: «конформизм», «косность», «отсталость», «провинциализм»... Безусловные ценности и цели рассматриваются как опасная иллюзия. Считается, что приверженность им можно смело отождествить с догматизмом в мышлении, с нетерпимостью в общении, с утопизмом и тоталитаризмом в социально-политической жизни.

Бенно Хюбнер определил преобладающий в современном обществе этос как эстетический. «Место этического этоса уже давно занял эстетический этос, хотя он был и раньше, но не настолько вездесущий, исключительный, разнuzданный, переменчивый в модах. <... Если после упадка метафизики этика стала для автономного человека проблемой, требующей своего обоснования, то об эстетике подобного



В данной ситуации восприимчивость к процессуальности, к становлению, к метаморфозам и перемещениям обостряется до крайности; первоепенную важность приобретает не вещь, не «чтойность» и даже *не место, а именно переживание направлений возможного движения*<sup>27</sup>. В конечном итоге пространство в его направлениях-измерениях (пространство как определенная возможность) становится актуальным предметом философско-эстетической рефлексии.

**Вместо заключения.** Наше рассуждение привело нас к следующему выводу: все предпосылки для концептуализации эстетики пространства к настоящему времени созрели. Эстетика тел и хороших форм может и должна быть *дополнена* эстетической аналитикой пространства и времени. На первый план в эстетике пространства выходит сегодня эстетика его измерений (направлений).

сказать нельзя. <... Очевидно, эстетическое первично по отношению к этическому оно не нуждается в обоснованиях того, почему оно должно осуществиться, оно само себе является достаточным основанием. <... Очевидно, эстетическое является первичным, спонтанным, а этика — вторичным, надстроеным, стремящимся ограничить эстетическое и оправдаться за него. Почему я должен жертвовать, почему я должен отрицать мою радость, мою спонтанность — на эти вопросы нужно дать аргументированные ответы. ... Этика... ничего или почти ничего не может противопоставить экспансии эстетического. <... Там, где жизнь не имеет смысла, приходится жить чувствами: о прыжке или, лучше, отскоке от идеализма к сенсуализму, говорил уже Ницше. Вертикальный смысл жизни заменяется горизонтальным» (Хьюбер Б. Произвольный этос и принудительность эстетики. Мн. : Профилен, 2000. С. 60—63).

Культурное априори нашего времени (и в практической жизни, и в рефлексии) таково: определенного и тем более окончательного места у человека нет и быть не может; «настоящая жизнь» — это бесконечный сёрфинг по телам, местам и смыслам, имеющий случайное начало (рождение) и конец (физическая смерть). На первый план выходит не поиск места, с которым человек мог бы себя отождествить и которому он должен был бы хранить верность («вера», «верность», «честь», «долг», «призвание» и прочие константы «старого мира»), а готовность отправиться в путь, «никому не докладываясь». Свобода от долговременных связей и обязательств (тем более — от обязательств и связей безусловных) с другими людьми, с родным домом, с городом, со своей страной, с профессией становится не предметом морального порицания («перекати поле»), а чем-то жизненно необходимым, желательным и поощряемым со стороны «общественного мнения». Нельзя допустить, чтобы кто-то связал тебя «по рукам и ногам» безусловными обязательствами; такая связанность — это остановка, и промедление — смерти подобно. Стать кем-то, пребыть — значит умереть при жизни, выбыть из числа подключенных к бегущей строке новостей, то есть «живых», способных держаться «в курсе последних событий».

<sup>27</sup> Исследование некоторых направлений (измерений) пространства было принято в работах: Лишаев С. А. Пространство простора // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». 2010. ц. 2. Любовь к дальнему (эстетика дали в кратком изложении) // Международный журнал исследований культуры. Вып. 2: Свое и Чужое в культуре. 2011. ц. 1(2). URL: <http://www.culturalresearch.ru/ru/curr-issue>

Эстетика Другого (феноменология эстетических расположений) как раз и нацелена на создание такой теоретической конструкции, которая была бы способна вместить в себя опыт жизни-в-потоке-становления, но в то же время могла бы удержать связь с категориями классической эстетики. Эта эстетика нацелена не на деструкцию эстетики прекрасного, а на описание и анализ встреч с Другим в его пространственных и временных расположениях.

Если классическая эстетика отправлялась от *восприятия тел и вещей*, занимавших *определенные места* (но при этом не была эстетикой места и на местах-ландшафтах-интерьерах внимания не акцентировала), то современный человек (и, в частности, художник) опирается на опыт возможности, на то чего нет, но, *что может быть*. На первый план выходит возможность/невозможность присутствия как таковая. Соответственно, наша чувствительность ориентирована сегодня не только на *тела и вещи*, но на *саму возможность/невозможность пребывания* в каком-либо месте или на *возможность/невозможность движения*. Когда такая возможность становится предметом восприятия, мы попадаем в силовое поле одного из расположений эстетики пространства.

Если восприятие пространства осмысливается как событие условной или безусловной данности Другого в модусе Бытия, это означает, что акт его восприятия укоренен в абсолютной полноте Другого. Вот почему в эстетике пространства столь существенное место занимает анализ безусловных эстетических расположений. Именно они обращают к началу, утверждающему наше присутствие, они дают нам почувствовать то, что выводит по ту сторону бесконечного становления, по ту сторону череды изменчивых тел и вещей. Прежде совершенство мыслилось как данное в прекрасной форме обнаружение полноты, завершенности и гармонии Целого, в наши дни человек приходит к чувству полноты и цельности (к переживанию Другого) *не только через вещь*, через созерцание совершенного тела (некоторой замкнутой структуры, композиции...), но и *через переживание освещенных присутствием Другого феноменов времени и пространства*.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арьес, Ф. Человек перед лицом смерти. — М. : Прогресс — Прогресс-Академия, 1992.
2. Лиштар, Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Ad Marginem'93. — М., 1994.
3. Лишаев, С. А. Любовь к дальнему (эстетика дали в кратком изложении) // Международный журнал исследований культуры. Вып. 2: Свое и Чужое в культуре. 2011. — № 1(2). URL: <http://www.culturalresearch.ru/ru/curr-issue>
4. Лишаев, С. А. От тела к пространству: данность и возможность в эстетическом опыте // Mixtura verborum' 2010: тело и слово. Ежегодник. — Самара : Самар. гуманитар. акад., 2010.
5. Лишаев, С. А. Пространство простора // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». — 2010. — № 2

6. *Лишаев, С. А.* Старое и ветхое (Опыт философского истолкования). — СПб., Алетейя, 2010.
7. *Лишаев, С. А.* Эстетика Другого. — СПб. : Изд-во СПбГУ, 2008.
8. *Лишаев, С. А.* Эстетика Другого: эстетическое расположение и деятельность. — Самара, 2003.
9. *Хюбнер, Б.* Произвольный этос и принудительность эстетики. — Мн. : Пропилеи, 2000.