

О. Я. Муха

## Значение темпоральности в процессе реализации эстетической перцепции

### Вступление

Имеющиеся у человечества меры времени и пространства являются попыткой объективизации субъективного ощущения. Точно так же, как кто-то может легко «на глаз» определить метраж комнаты или расстояние в милях, так существуют и субъекты, четко фиксирующие протяженность темпоральности и соответствие ее «внешним» индикаторам времени и наоборот. Аналогично тому, как пространственные характеристики обладают субъективной и объективной стороной, то же можно сказать в отношении перцепции времени.

Следует вспомнить гениально простое философское определение феномена времени Августином Аврелием: время — мера изменения и движения<sup>1</sup>. Это определение крайне самоочевидно в приложении к миру физических объектов, но в случае его экстраполяции в сферу эстетических переживаний возникает ряд вопросов, подобных: а что, собственно, меняется в процессе созерцания предмета искусства или же кто/что и куда движется в акте эстетической перцепции?

Безусловно, время культуры — понятие крайне сложное и комплексное. Его анализ должен включать не только такие показатели, как продолжительность существования, некие последовательности, длительность этапов, но и ритм, темп, в конце концов, интерпретацию того же времени субъектом культуры. Культура не существует вне субъекта, посему везде, где мы только привносим «фактор человека», появляются различные модификации переживания времени: «быстрого» и «медленного» времени, внутреннего и внешнего, «тотального» и «субъективного» и т. д. Сложность анализа и концептуализации времени культуры состоит в его многослойности, разновекторности, качественности наполнения: «Собственное время культуры является во многом противоположностью естественного времени (оно

обратимо, качественно неоднородно, растяжимо), в нем представлены одновременно (и целиком) прошлое, настоящее и будущее, то есть оно синхронно обозримо. Эти особенности культурного времени позволяют говорить о нем как о пространстве человеческой духовности»<sup>2</sup>.

Именно поэтому, обращаясь к понятию времени в сфере человеческих перцепций, нам следует говорить не о времени как таковом, а скорее о *темпоральности*, которая является качественным показателем времени<sup>3</sup>: скорости его переживания, наполненности, плотности, направленности и т. д. Как утверждает исследователь О. Долженко, «темпоральность осознается как временная сущность явлений, порожденная их собственным движением; для темпоральности не важен уровень развития материального внешнего мира, для нее важен момент само-движения, качественного его осмысления»<sup>4</sup>.

Именно вопрос качественности наполнения времени эстетической перцепции и является задачей данного исследования. Наслаждение искусством — вопрос, занимающий умы уже не только узких специалистов-искусствоведов и рафинированной публики. Определение того, как именно человек переживает влияние конкретного эстетического раздражителя, — более не узко теоретическая и нишевая задача, но обладающий глубоким практическим смыслом интерес. В частности, актуальный для активно расширяющих свои границы арт-маркета и арт-менеджмента, теории рекламы и PR, иных культурологических практик, ориентированных на коммуникацию с «потребителем» соответствующего культурного продукта.

Предвидеть и прогнозировать реакции участников хэппенингов, одной из разновидностей которых являются

<sup>2</sup> Алексина Т. А. Время как феномен культуры // Библиотека электронных публикаций. URL: [http://www.chronos.msu.ru/RREPORTS/aleksina\\_vremia.html](http://www.chronos.msu.ru/RREPORTS/aleksina_vremia.html)

<sup>3</sup> Это легко отследить в немецком языке, где «время» — *Zeit*, «временной» — *zeitlich*, «темпоральность» — *Zeitlichkeit*, где *Keit* обозначает «качество». Т. е. «темпоральность» — «качество времени» или «временное качество».

<sup>4</sup> Долженко О. А. Время и темпоральность как формообразующий компонент культуры // URL: [http://fd.snu.edu.ua/info/files\\_articles/collection\\_12/part\\_2/article9.pdf](http://fd.snu.edu.ua/info/files_articles/collection_12/part_2/article9.pdf)

<sup>1</sup> Августин Аврелий. «О граде Божием». X. 2.

флэш-мобы, или зрителей перформансов, рекламных или художественных, — задание, требующее глубочайшего понимания структуры эстетической перцепции и условий ее реализации.

Несмотря на то, что психология искусства выделяет ряд исследовательских подходов (среди них: искусствоцентрический, когнитивно-аффективный, системно-типологический, теоретико-нормативный и другие), вписывание произведения искусства в определенный хронотоп не всегда оказывается своевременным (часто говорится о том, что некоторые памятники искусства «опережают свой век», некоторые же, несмотря на высокое мастерство исполнения, могут казаться несколько неоригинальными или устаревшими).

Для того чтобы определить значение темпорального фактора, для начала следует четко определить различия между базовой и собственно эстетической перцепцией, обладающей целым рядом специфических особенностей, в процессе анализа акцентируя специфику влияния временного фактора.

В качестве методологического основания концептуальной схемы эстетической перцепции мной берется синтетическая эстетика, развивающаяся на работах польского феноменолога Р. Ингардена и эмпирической эстетики М. Голашевской<sup>5</sup> и являющая собой некий синтез феноменологической, прагматической и информационной эстетик.

### **Структурные различия между базовой и эстетической перцепцией**

Перцепция является существенной составляющей сознания, содержащей простые факты и тем самым конституирующей реальность, данную нам в опыте. Таким образом, перцепция рассматривается зачастую в качестве трансисторического явления, определенного универсального феномена, присущего всем людям *a priori*. На самом деле, существует целый ряд концепций понимания перцепции, но американская и английская философия (особенно в воплощении аналитической

<sup>5</sup> *Golaszewska M.* Estetyka o orientacji empirycznej // Estetyki filozoficzne XX wieku. Pod red. K. Wilkoszewskiej. Kraków, 2000. S. 309-330. S. 311.

школы) обычно опирается на рефлексии Декарта и Локка: «Никоим образом не учитывается иерархический и интеракционный характер сенсорной и перцепционной систем. Короче говоря, современная философия перцепции во многом несет на себе отпечатки созданной еще в XVII веке и давно устаревшей модели восприятия»<sup>6</sup>.

Феноменологическая традиция пытается избежать таких механистических редукиций «глаза к камере», постулируя ситуационно обусловленный взгляд на перцепцию. Здесь перцепция выступает в неразрывной связи с интерпретацией, интерактивностью, культурно-историческим и ситуационным контекстом и иными характерными свойствами.

В границах самой психологии, кстати, имеют место дискуссии вокруг однозначности такой трактовки процесса перцепции. В частности, цитируемый мною выше известный психолог Макс Вартофски близок к социокультурному подходу. Следовательно, оспаривает надисторичность формы и структуры перцепции. Согласно его мнению, перцепция, как и другие высшие свойства человека, способна к развитию и адаптируется в соответствии с историческими изменениями — «обладает собственной историей»<sup>7</sup>. Могу согласиться, что эстетическая перцепция (как и социокультурная, о которой обычно говорит Вартофски) не сводима к чисто биологическому или психологическому процессам, поскольку имеет более сложное многофакторное строение. Однако не буду ставить под сомнение адекватность психологических трактовок, а возьму их за точку отсчета в качестве первичной (базовой) перцепции для сравнения.

Так, базовая структура перцептивного акта как психопознавательного процесса предусматривает следующую структуру (табл. 1):

<sup>6</sup> *Wartofsky Marx W.* Models: Representation and the Scientific Understanding. Dordrecht: Holland / Boston: USA / L.: England: Reidel Publishing Company, 1979. 390 p.

<sup>7</sup> *Ibid.* Pp. 189–191.

Таблица 1

## Структура акта первичной перцепции

	Фазы	Содержание	Результат
Перцептивные фазы	Определение	Исходная фаза сенсорного процесса; интенция к объекту	Формирование перцептивного образа интенции через вычленение специфического эмпирического содержания
	Различение	Выделение очертаний воспринимаемого объекта в потоке интенций в соответствии со спецификой материала восприятия и задачей, которую ставит перед собой воспринимающий субъект	
Идентификационные фазы	Идентификация	Отождествление воспринятого объекта / ов с образами из памяти	Предоставление перцептивному образу идентичности через соотношение с существующими в предыдущем опыте перцептами
	Опознание	Категоризация объекта и изъятия соответствующего эталона из памяти	

Эстетическая перцепция существенно отличается от первичной (базовой) рядом принципиальных характеристик.

Во-первых, *в результате эстетического перцептивного акта субъект не выдает так называемых «твердых фактов»*. Результатом познавательной перцепции должен быть четкий перцептивный образ, вписываемый как в предварительный опыт, так и в существующие системы знания, т. е. некоторым образом унифицированный, общий для познающих субъектов, соответствующий представлениям об объективной действительности.

В свою очередь, эстетическая перцепция дает субъективный опыт, самодостаточный в своем бытии, хотя и предусматривающий определенную общность для воспринимающих субъектов, но вариативный и больше направленный на сам ход акта восприятия, т. е. обладает характером *a posteriori*.

Так, Моритц Гейгер, пытаясь избавиться от чрезмерного психологизма в эстетике, в 20-х гг. XX века и впервые приспособив постулаты феноменологии к потребностям эстетической науки, закладывает феноменологичность характера эстетической перцепции. Согласно его рассуждениям, задачей эстетики является восприятие эстетического объекта в его феноменальной личности, то есть данной реципиенту непосредственно в перцепции. Здесь следует заметить, что

эстетическим предметом считается не т. н. «реальный предмет», а лишь то, что дается нам в феноменах. Именно в феномене возможно открыть сущность изучаемого объекта, что исключает сравнение различных ситуаций, сопоставление равно-или разнородных прецедентов и т. п. Речь идет об анализе единственного случая (ситуации), в котором следует дойти до уровня всеобщего и необходимого. Конечно, полностью исключить/избежать сравнения невозможно, но оно выступает скорее в качестве вспомогательного метода. Итак, мы приходим к сущности предмета путем интеллектуальной интуиции через «всматривание» («вчувствование») в феномен<sup>8</sup>. Этот процесс имеет четкую схему и механизмы реализации. В частности, не следует путать интеллектуальную интуицию со спонтанным наблюдением: для дохождения к сущности исследуемого феномена следует наблюдать его в свойственной ему конституции, поочередно вычленяя атрибутивные черты и предполагая ситуации по изменению или исключению. Такой вариативный метод позволяет определить то, что Платон назвал «самостью» предмета. Причем учитываются не только актуальные черты изучаемого феномена, но и вероятные их модификации — то есть и статический, и динамический аспекты феномена.

Во-вторых, *результаты эстетической перцепции обладают экзистенциальной независимостью и самобытностью*. Это принципиальное различие состоит в том, что эстетическая перцепция не вписывается в иерархию познавательных процессов, а утверждает самодостаточность мира эстетического объекта, который ничем не обязан реальной действительности и любые попытки определения его «коэффициента реальности» или «истинности» обречены на провал, поскольку не имеют никакого смысла в силу экзистенциальной независимости.

В-третьих, *эстетическая перцепция обладает синтетическим характером*, обусловленным как спецификой самого воспринимающего субъекта, так и многослойностью эстетического объекта. Тело человека является универсальным центром синтезирования всего воспринятого опыта, исходя для начала из синтеза чувств визуального, тактильного,

<sup>8</sup> Geiger M. Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses. Halle a. d. S.: M. Niemeyer, 1922. 684 p.

нюхового, вкусового и слухового. Несмотря на то, что в каждом отдельном акте какое-то из чувств может иметь доминирующую силу, все же восприятие обладает нерасчленимым характером. Например, наслаждение гурмана состоит не только лишь в наслаждении вкусом, но и в оформлении, внешнем виде, запахе, соответствующей температуре подачи и комбинации с напитками, окружении, соответствии времени года и погоде, поре дня и прочему. Извлечение какого-то из элементов спровоцирует спад интенсивности эстетических переживаний, однако однозначной зависимости насчет того, какая из составляющих будет иметь определяющее значение, нет. Ошибка в выборе, к примеру, сопроводительного напитка или температуры подачи может обесценить наслаждение полностью, даже при условии высокого качества иных составляющих.

Еще одной чертой эстетической перцепции, исходящей из ее синтетического характера, является ее неселективность, т. е. потоковый характер, недифференцированность самого эстетического восприятия. Тут нам придется к месту исследовательское наставление французского мыслителя Мориса Мерло-Понти «придать конечности позитивного значения», что состояло для него в исследовании человеческого опыта в реальном синкретизме необходимого и случайного, в исторической неоднородности существенного и несущественного в человеке. Ведь так называемое «несущественное» и внимание к нему являются не чем иным, как включением в анализирующий взгляд *parergon* — случайного, спонтанного и неатрибутивного. Опираясь на феноменологию Гуссерля, философские взгляды Хайдеггера и Сартра и наработки гештальтпсихологии, он пытается также определить фундаментальные структуры человеческого синтетического опыта.

Нет ничего «чистого», не может существовать ничего необусловленного, ни один момент или перцепция не может быть выхолощенным от деталей фактом, иначе все это становится непостижимым и незначительным — а, таким образом, перцепция, в том числе и эстетическая, прежде всего *неселективно-синтетична*.

Очередная, пятая характерная черта эстетической перцепции состоит в *неконстантности и спонтанности*

*перцептивного движения*. Речь идет о способности к альтернативному восприятию субъектом того же эстетического объекта при условии иных исходных ситуативных данных, но без каких-либо изменений в самом объекте; константность возможна исключительно при условии принятия определенных осознанных схем и их ретрансляции, однако каждый отдельный акт перцепции любого эстетического объекта даже тем же субъектом обладает эксклюзивным одноразовым характером. На качество и способ переживания эстетической перцепции, вызванной тем же объектом, будет производить влияние частота отношений (например, чрезмерная частота контактов может вызвать некоторое нивелирование остроты и яркости восприятия), конкретные обстоятельства ситуации: настроение, настрой, ожидания, контекстуальное оформление, перманентно изменчивый опыт. Тогда как когнитивная перцепция обладает определенной четкостью, или даже линейностью в своей «воле к истине», эстетическая перцепция может начинаться в любой точке и иметь произвольную траекторию развития, что может изменить ее содержание, а может только незначительным образом модифицировать. Эта особенность будет зависеть от конкретного жанра, к которому принадлежит эстетический объект. Так, восприятие визуальных объектов может иметь совершенно произвольный порядок перемещения внимания с элемента на элемент: воспринимающий субъект может сперва осмотреть перспективу и общую композицию изображения, скульптуры или сооружения, позднее приступая к деталям, либо же наоборот — двигаться от деталей к целостности эстетического объекта. В свою очередь, продолжающиеся во времени эстетические объекты (от музыки до кинематографа или перформанса) имеют более упорядоченный характер течения и тем самым конструируют схему восприятия, хотя и здесь остается место для спонтанности акцента, в частности, в синтетических произведениях: так, в кино, театре или других синтетических жанрах, траектория перцептивного акта может произвольным образом следовать за деталями объекта.

Шестой особенностью является *аперицептивность* как обусловленность восприятия эстетических феноменов и дальнейшей их интерпретации особенностью общего

содержания психической жизни в целом, запасом знаний и конкретным актуальным состоянием личности.

Способность субъекта к эстетической перцепции заложена в целом ряде особенностей, касающихся как психофизических и духовных характеристик, так и его багажа прошлого (воспитания, опыта и т. д.), обычной и актуальной среды пребывания (если они в данный момент времени отличаются), но только рассматривая их как отдельные «моменты» тотального бытия человека, смысл которых может быть эксплицирован в различных направлениях, но никто никогда с уверенностью не может утверждать, получает или придает человек им смысл в каждой конкретной ситуации.

Специфику влияния обстоятельств обуславливает *контекстуальность* эстетической перцепции, которая всегда вписана в широкий семантический фон. Так, если связь «субъект эстетической ситуации — эстетическое отношение — эстетический объект» являет собой эстетическую ситуацию в узком понимании, то контекст полагает ее открытость и вписываемость в значительно более широкую контекстуальную подоплеку. По моему мнению, контекстуальность охватывает не только весь набор актуальных обстоятельств, но и культурный контекст (включающий особенности эпохи, влияние социально-стратификационных, демографических и иных факторов), помещение в соответствующий пространственно-временной континуум и даже соотношение с миром идей, что полагает широкое понимание эстетической ситуации.

Восьмой характерной чертой является *интерактивность*, которая не просто свойственна эстетической перцепции, но и обладает *не дополнительным, а определяющим значением*. Чистого созерцания мало для совершения эстетического акта, потому что это лишь «наполовину чувственное созерцание», здесь требуется созерцание «сверхчувственное», охватывающее все незафиксированные чувствами моменты ситуации (например, душевное состояние человека) и направленное к сверхчувственному миру идей. Так, подобным образом мыслит Николас Гартман, который, утверждая когнитивный компонент эстетического созерцания, привносит «моменты актов совершенно иного рода, нежели моменты

понимания, а именно моменты оценки (т. наз. суждения вкуса)»<sup>9</sup>, таким образом постулируя компоненту со-творения.

Созвучен ему подход американского философа, творца философско-методологической концепции исторической эпистемологии Вольфганга Метцгера: «Перцепция, потому, может быть определена как результат обработки информации, который состоит из раздражения рецепторов при условиях, которые в каждом случае будут иметь место благодаря *собственной* (курсив мой. — О. М.) деятельности субъекта»<sup>10</sup>. Таким образом, он выводит интерактивность перцептивного акта через собственную деятельность воспринимающего субъекта. На эту интерактивность будут иметь влияние различные факторы: степень заангажированности воспринимающего субъекта в перцептивном акте, его уровень компетенции (в т. ч. фоновые знания), большая или меньшая выборочность и прочее.

Микель Дюфрэн также считал ложным восприятие эстетического объекта в качестве «способа репродукции реального объекта», поскольку он «существует посредничестве самого себя»<sup>11</sup>, т. е. не является воссозданием, но творением. Таким образом еще раз утверждает интерактивность и креативная составляющая акта эстетической перцепции.

И, наконец, последней из ключевых характеристик является *наслаждение как самодостаточная цель эстетической перцепции*. Рассматривая эстетическую перцепцию, Дюфрэн подчеркивает ее субъективный характер, выделяя вкус и вкусы. Одна из ценностей, сопровождающих существование произведения искусства, есть ощущение удовольствия. Это удовольствие может вызываться не только прекрасным и возвышенным, Дюфрэн расширяет палитру разрешенных человеческих удовольствий и до восприятия уродливого

<sup>9</sup> Гартман Н. Эстетика. М., 1958. Переизд.: Киев : Ника-Центр, 2004. С. 9.

<sup>10</sup> Metzger Wolfgang. Consciousness, Perception and Action // Handbook of Perception. Vol. 1. Edwards C. Carterette, Morton P. Friedman (eds.) Historical and Philosophical Roots of Perception. NY., L. : Academic Press, 1974. Pp. 110–111.

<sup>11</sup> Dufrenne M. The Phenomenology of Aesthetic Experience. Northwestern University Press, 1973. Pp. 199–309.

(приводя классические примеры Босха и Веласкеса). К наслаждению также относится интенсивное переживание ярких вкусов, сочетаемое с соответствующим духовным контекстом их протекания.

Механизм эстетического наслаждения состоит в реакции на определение связи с совершенством эстетического образа, т. е. соответствия идеи ее воплощению и ситуации, в которой она воспринимается. Учет ситуации здесь важен для избегания ложного толкования причин отсутствия или ситуативной несостоятельности переживания эстетического удовольствия, когда оно вытесняется интенсивными или пограничными жизненными ситуациями, даже физиологического характера. Так, крупнейший ценитель оперы ситуативно будет неспособен к переживанию полноценного эстетического наслаждения от выполнения Алессандро Сафина в «Ла Скала», например, переживая интенсивную боль или даже имея острую потребность посещения туалетной комнаты. В данном случае решающую роль будут играть неподходящие обстоятельства для эстетической перцепции.

Следует отметить, что эстетическое наслаждение есть обязательное условие эстетической перцепции, поскольку представляет собой «цель в себе», по сути являясь единственным преследуемым субъектом эстетической ситуации результатом. Когнитивная составляющая эстетического сознания может при этом интеллектуально объяснять и рационализировать чувственное восприятие, однако окончательная оценка будет заключаться в глубине, продолжительности и качестве переживания эстетического наслаждения. Важной особенностью ее является тот факт, что наслаждение характеризует процесс, а не результат перцепции, тогда как познающий субъект также может переживать определенный вид интеллектуального наслаждения, получив новое знание. Однако его путь к этому результату обычно будет травматическим, сложным и даже болезненным (тем интенсивнее будет переживание удовольствия в завершении результативного творческого пути).

Способность к переживанию эстетического наслаждения, как, в общем, и все течение акта эстетической перцепции, зависит от особенностей эстетического вкуса субъекта, который я понимаю как определенную организованную

концепцию эстетических предпочтений и способность субъекта (осознанную или неосознанную) к соотношению эстетических объектов с миром идей, т. е. их идеальным замыслом. Таким образом, эстетический вкус является соотношением действительного эстетического объекта с его совершенной потенцией, обусловленным целым рядом факторов влияния. Эмоциональная составляющая остается, тем не менее, значимой, т. к. не является субъективным показателем, сопровождающим перцепцию реципиента, но качественным признаком объективно существующих отношений реципиента и воспринимаемого им феномена.

Итак, суммируя вышесказанное, основными свойствами эстетической перцепции являются: 1) *феноменологичность* (в отличие от предметности базовой перцепции) — эстетические объекты воспринимаются как образы не конкретных предметов, но всего эстетического феномена, к которому они относятся; 2) *экзистенциальная независимость и самобытность*, связанная с экзистенциальной уникальностью воспринимающего субъекта; 3) *синтетичность* (отсутствие явной структуризации), когда перцепт не воспринимается сознанием в качестве абстрактной смоделированной структуры, а как синтетическим образом нерасчленимое единство, часто неосознаваемое и осложненное для вербализации; 4) *неселективность* — поток перцепции предполагает восприятие всей ситуации взаимодействия с эстетическим объектом без выделения значительных или невесомых факторов (включение *parergon*), единственным кластером перцептивной оценки в данном случае является процесс эстетического наслаждения (удовольствия); 5) *неконстантность и спонтанность перцептивного движения*, что логически следует из неселективности, — движение внимания может коррелироваться огромным множеством факторов разного уровня силы и значимости, а каждый отдельный акт перцепции любого эстетического объекта будет обладать эксклюзивным разовым характером; 6) *аперицептивность*, т. е. обусловленность восприятия эстетических феноменов и дальнейшей их интерпретации особенностью общего содержания психической жизни в целом, запасом знаний и конкретным актуальным состоянием личности;

7) *контекстуальность*, предусматривающая неограниченную палитру интерпретаций, потенциально заложенных в эстетической ситуации, содержащей огромное количество возможных переменных; 8) *интерактивность*, на которой построены взаимоотношения субъекта и объекта перцепции; 9) *наслаждение* как конечная цель эстетической перцепции.

### Концептуальная схема эстетической перцепции

Что касается структуры эстетической перцепции, эти ее черты, постулированные мной выше, полагают и дополнительные этапы протекания самого перцептивного акта.

Достаточно подробно обращается к этому вопросу Мишель Дюфренн в своей знаменитой «Феноменологии эстетической перцепции», уже цитированной выше. Так, в структуре эстетической перцепции он выделяет аффективную структуру эстетического объекта, принципиально отличную как от обычного восприятия (базовой перцепции), так и от эмоций и надындивидуального рационального сознания. Все попытки свести эстетический акт к одной из этих плоскостей теряют «антропоморфную» структуру эстетического объекта. Эмоции, собственно, не могут пониматься в качестве априорных, т. к. являются вторичной конкретной реакцией конкретного субъекта на моментальный раздражитель. Дюфренн обосновывает позицию, что аффективное априори обладает первичным характером, но не тождественно первичной перцепции<sup>12</sup>.

В исследовании эстетического объекта феноменолог выходит из понятия экспрессии, совпадающей со смыслом объекта, которая не расчленяется и не анализируется, будучи схваченной интуитивно, прямо и непосредственно. В самом акте эстетической перцепции Дюфренн выделяет три уровня.

1. *Непосредственный контакт с объектом* — человеческое тело благодаря «телесному разуму» определенным образом переживает смысл объекта непосредственно, без обращения к интеллекту. Именно здесь имеет место эстетическое наслаждение, переживаемое телом, что состоит в ощущении

<sup>12</sup> *Dufrenne M.* The Phenomenology of Aesthetic Experience. Northwestern University Press, 1973. Pp. 443–446.

особой легкости и «удобства» в контакте с объектом, который опережает удовлетворение желаний и утоление потребностей;

2. *Представление* — включает воображение, уста-навливая связь между телом и духом, функционируя одновременно в трансцендентальной и эмпирической форме. Трансцендентальный формат превращает объект в «спектакль», «зримое», тогда как эмпирический — дополняет ранее накопленными в опыте значениями. Собственно, в эмпирической перцепции второй формат лишний и нивелируется, поскольку эстетический объект является самодостаточным в трансцендентальном измерении;

3. *Рефлексия* — первичная (базовая) рефлексия здесь устанавливает значение, тогда как эстетическая перцепция предполагает выражение смысла, совпадающего с экспрессией произведения/объекта. Для эстетической перцепции характерен особый *понимающий* тип рефлексии (в отличие от объяснительного — аналитического, расщепляющего на структурные элементы и объективирующего типа, свойственного рациональному познанию), которая имеет «симпатический характер», элиминируя родство между объектом и воспринимающим субъектом. Такой тип рефлексии не способен объяснить экспрессию, но просто ее называет и утверждает, улавливая смысл перцепта<sup>13</sup>.

Мишель Дюфренн утверждает, что у рефлексии здесь есть два пути, но для целостности акта эстетической перцепции необходима именно понимающая, а не объясняющая, которая ближе к тому, чтоб выразить смутные интенции природы<sup>14</sup>. В этих размышлениях он ближе всего к классическим позициям Готлиба Лейбница и Александра Баумгартена, которые все же рассматривают эстетическую перцепцию как первичный способ познания.

Николас Гартман, в свою очередь, включает в структуру эстетической перцепции другие три этапа: наблюдения, созерцания и наслаждения<sup>15</sup> и полностью отстраняется от рефлексии в ее рационалистическом понимании, не принимая

<sup>13</sup> *Ibid.* Pp. 345–360, 367–375.

<sup>14</sup> *Ibid.* Pp. 370–386.

<sup>15</sup> *Гартман Н.* Эстетика. М., 1958. Переизд. : Киев Ника-Центр, 2004. С. 16.

во внимание возможность существования иного ее рода — «понимающей», как у Дюффенна, или «вчувствования», как у Гейгера. По моему же мнению, в эстетическом восприятии происходит не отвлечение, но именно погружение в действительную реальность с использованием каналов собственно эстетических переживаний, наиболее ярким из которых является катарсический акт.

Это погружение и взаимодействие с реальностью обладают очень своеобразным, эксклюзивным одноразовым характером. Попытаюсь сформировать концептуальную схему реализации эстетической перцепции, которая принимала бы во внимание вышеозвученные особенности и замечания.

**Таблица 2**

**Структура акта эстетической перцепции**

Важным замечанием является то, что для того, чтоб акт

	<i>ПОДФАЗЫ</i>	<i>СОДЕРЖАНИЕ</i>	<i>РЕЗУЛЬТАТ</i>
<b>Фаза предварительного наслаждения</b>	Предвкушение	Предварительное переживание интеракции и первичного наслаждения	Активация чувственно-эстетического потенциала, создание
<b>Перцептивная фаза</b>	Определение	Выходная фаза сенсорного процесса; интенция к объекту (эстетического)	Формирование перцептивного образа интенции через определение специфического эстетического смысла
	Различие	Выделение очертаний воспринимаемого объекта в потоке интенций в соответствии со спецификой материала восприятия	

<b>Фаза интеракции</b>	Настройки связей	Налаживание эстетической коммуникации, имеющей диалектический перцептивно-креативный и потоковый, синтетический характер	Образование специфической многосторонней эстетической коммуникации, в которую вовлечены не только субъект и объект, но и поле протекания их взаимодействия и последующая интеракция
	Взаимодействие	Интеракция, которая предусматривает обусловленное формой эстетического объекта физическое взаимодействие, реализуемое через определенное чувство или группу ощущений (слух, зрение, обоняние,	
<b>Фаза первичного наслаждения</b>	Так наз. «прочувствование» или «созерцание» <i>(в широком смысле)</i>	Имеет игровой суггестивный характер, поскольку выводит воспринимающего субъекта за пределы обыденного, высвобождая воображение и задавая собственные законы существования эстетической реальности	Глубокое переживание эстетического наслаждения от протекания эстетической коммуникации (чувственное удовольствие + его духовное сопровождение), которое может заключаться в качественно насыщенных, порой драматических, болевых



			ощущения (в частности, это касается большинства)
<b>Фаза оценивания</b>	Рефлексия	Рефлексии над переживаниями	Суждения о качественных и количественных показателях своего эстетического переживания (интенсивность, глубина, качественные характеристики)
	Идентификация	Отождествление воспринятого объекта/ов и переживаний с образами из памяти	Предоставление перцептивному образу идентичности через соотношение с существующими в предыдущем опыте перцептами
	Непосредственно оценка	Соотношение эстетического объекта с представлениями о его совершенстве	Суждения о степени приближенности эстетического объекта к его эстетической потенции (совершенству)
<b>Фаза вторичного наслаждения</b>	Послевкусие	Рефлексии над фазой оценивания	Ощущение эстетической компенсации, вызванное контактом с эстетической ценностью (соотнесением с эстетическим идеалом)

<sup>16</sup> Следует отметить, что катарсис является особой формой эстетической перцепции и требует отдельного подробного рассмотрения.

эстетической перцепции считался свершенным, субъект не обязан переживать все поочередные этапы. Обязательными являются перцептивная фаза, фаза оценивания и первичного наслаждения. Что касается фазы предварительного наслаждения, т.е. некоторого предвкушения от потенциального контакта с эстетическим объектом, она не является необходимой для акта состоявшейся эстетической перцепции (поскольку этот контакт может быть совершенно неожиданным), так же как и ее наличие не гарантирует успешной или даже состоявшейся перцепции (отличной иллюстрацией к такой ситуации служит известная история с Фредериком Бегбедером и «Моной Лизой»).

Последующие же (оценивания и вторичного наслаждения) зависят от уровня эстетического развития переживающего субъекта и мощности произведенного эффекта (фактически, более всего практикам работы с эстетической перцепцией интересно максимальное продление фазы послевкусия). Фаза оценивания как соотношение с миром совершенного (идей или ценностей) доступна zaangażированному субъекту, который использует и развивает свои эстетические способности.

Кроме того, эстетическая перцепция не содержит рефлексии непосредственно над эстетическим объектом. И это вторая причина, почему ее иногда называют «дорефлексивной» (в частности, такая позиция свойственна Н. Гартману). Рефлексия фазы оценивания касается акта переживания самого взаимодействия, а не обособленного объекта, а рефлексия «послевкусия» — повторного переживания воспоминания о наслаждении и/или процесса соотношения с эстетическим идеалом. Переживающего субъекта в данном случае интересует не сам объект как таковой, а те переживания и смыслы, которые он вызывает, или же возможность через его посредничество контактировать с миром совершенного.

Таким образом, если и говорить об эстетическом как познавательном, то кроме чисто чувственной стороны объекта взаимодействия, прежде всего речь о самопознании субъекта либо же познании природы эстетического раздражителя через отражение его в чувственном зеркале субъекта. Невозможно не обратить внимание на то, что эстетическая перцепция в своей реализации обладает эгоцентричным характером. Ведь эстет — это не тот, кто всматривается в картину или природу, но углубляется прежде всего в самого себя в

процессе созерцания, разыскивая различные раздражители, способные своим отражением в его эстетическом сознании спровоцировать переживание эстетического наслаждения. Тот, кто *просто созерцает*, природу или любой иной объект, пребывает в состоянии медитации, свободном от любых оценок, переживаний и рефлексий, и имеет своей целью не наслаждение, но растворение в самом созерцании и утрату собственного эго. В свою очередь, эстетический субъект максимально эгоистичен, ведь эстетическое наслаждение обладает неделимым, нетрансформируемым и непригодным к передаче характером и не имеет утилитарного значения (что тем не менее не означает, что накопление соответствующего опыта нельзя использовать в прикладных целях).

### Выводы

Для органов чувств темпоральность обладает базовой определяемостью интенсивности и качества переживания. В акте эстетической перцепции временной аспект имеет значение для всех фаз, но в каждом отдельном случае имеется своя специфика. В частности, все, кто работает с эффектами эстетической перцепции, на практике заинтересованы в максимальном продлении фазы послевкусия, иными словами, «чтоб эффект держал максимально долго».

Что же касается, например, фазы предвкушения, с ней очень качественно работают маркетологи, тщательно прорабатывая длительность необходимой паузы таким образом, чтоб «играть на повышение» эмоционального напряжения, но не допустить момента перегорания.

Все эти нюансы требуют отдельного исследования с помощью как социологического, так и социально-психологического инструментария.

Учитывая тот факт, что мастерство обхождения с информацией в актуальных условиях информационного общества предполагает умение «защититься от 99,99% ненужной информации, которую нам предлагают (и, разумеется, наиболее полно использовать оставшуюся одну сотую процента)»<sup>17</sup>, ценность общения с произведением

<sup>17</sup> Эриксен Т. Х. Тирания момента. Время в эпоху информации : пер. с норв. М. : Весь Мир, 2003. С. 29.

искусства существенно возрастает. Неспешность и неразрывность хода времени, необходимая для такого контакта, совершенно ощутимо стала одной из новых форм дефицита. Ведь значимость искусства в данном случае состоит в способности некоего разрыва этих объективных показателей времени/места: фильм «прошел как миг», наблюдение картины случайно заняло непредвиденные полчаса и т. д. Таким образом, одним из факторов «успешности» эстетического объекта, произведения искусства в частности, является эта способность «слома» протяженностей — структурно-пространственных и темпоральных.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексина, Т. А. Время как феномен культуры // Библиотека электронных публикаций. URL: [http://www.chronos.msu.ru/RREPORTS/aleksina\\_vremia.html](http://www.chronos.msu.ru/RREPORTS/aleksina_vremia.html)
2. Блаженный Августин. Творения. — Том 3–4. — Мн. : Харвест ; М. : АСТ, 2000 // Библиотека электронных публикаций. URL: [http://azbyka.ru/otechnik/Avrelij\\_Avgustin/](http://azbyka.ru/otechnik/Avrelij_Avgustin/)
3. Гартман, Н. Эстетика. М., 1958. Переизд. : Киев: Ника-Центр, 2004. 640 с.
4. Долженко, О. А. Время и темпоральность как формообразующий компонент культуры. URL: [http://fd.snu.edu.ua/info/files\\_articles\\_collection\\_12/part\\_2/article9.pdf](http://fd.snu.edu.ua/info/files_articles_collection_12/part_2/article9.pdf)
5. Эриксен, Т. Х. Тирания момента. Время в эпоху информации : пер. с норв. — М. : Весь Мир, 2003. — 208 с.
6. Dufrenne, M. The Phenomenology of Aesthetic Experience. — Northwestern University Press, 1973. — 578 p.
7. Geiger, M. Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses. — Halle a. d. S.: M. Niemeyer, 1922. — 684 p.
8. Goiaszewska, M. Estetyka o orientacji empirycznej // Estetyki filozoficzne XX wieku. Pod red. K. Wilkoszewskiej. — Kraków, 2000. — S. 309–330.
9. Metzger, W. Consciousness, Perception and Action // Handbook of Perception. Vol. 1. Edwards C. Carterette, Morton P. Friedman (eds.) Historical and Philosophical Roots of Perception. — NY., L. : Academic Press, 1974. — P. 110–111.
10. Wartofsky, M. W. Models: Representation and the Scientific Understanding. Dordrecht: Holland / Boston: USA / L.: England: Reidel Publishing Company, 1979. — 390 p.