



www.volsu.ru

DOI: <https://doi.org/10.15688/jvolsu7.2016.3.1>

УДК 18 (075,8)

ББК 87.8я73

ФИЛОСОФСКИЕ ОСНОВАНИЯ КОНСТРУИРОВАНИЯ ОБРАЗНОСТИ В ИСКУССТВЕ МОДЕРНА

Марат Павлович Бузский

Доктор философских наук, профессор кафедры философии,
Волгоградский государственный университет
Metamarat1@yandex.ru, socphil@volsu.ru
просп. Университетский, 100, 400062 г. Волгоград, Российская Федерация

Аннотация. Основная проблема, обсуждаемая в статье – наличие в современном обществе исходного (данного) предметного уровня, который существует до процесса дальнейшей переработки и выступает направлением и определенной границей форсирования визуальной среды в современном обществе. Полемизируя против принятого в философии постмодерна тезиса об отсутствии «оригинала» для современных знаковых копий, а значит, отсутствия изначальной предметности, автор опирается на классическое соотношение субъект – объект, которое сохраняется в любых направлениях философии XX в., кроме философии постмодерна. Изменение восприятия предметности автор связывает с изменением типа рациональности – ее переходом от классической к постнеклассической, четко зафиксированным в философии науки. Анализируются направления стиля модерн в живописи начала XX в. в России, которые рассматриваются как особый опыт освоения нового типа предметности – переходу к ее обобщенным качествам (свет, цвет, форма, время и др.). Они выступают предметно заданной «программой» развертывания конкретных образов в живописи. Предметность искусства модерна выходит на уровень программ, элементами которых являются не вещи сами по себе, а компоненты «сборки» вещей: цвет, геометрические формы, пространства порождения, многомерность проекций какого-либо «среза» реальности, включая человека и др. Искусство модерна осваивает предметность на уровне становления процессов или ставших предельными форм, в которые могут быть «вписаны» конкретные предметы. Делается вывод о том, что в дальнейшем опыт этой предметности остался не освоенным и впоследствии утерянным, свидетельствуя о «незавершенности» эпохи модерна и частичности освоения реальности в современном информационном обществе.

Ключевые слова: модерн, визуализация, интенциональность, социальная форма предмета, импрессионизм, кубизм, абстракционизм, экспрессионизм.

Эстетические стили и методы, в которых развивалась живопись с эпохи Возрождения – барокко, классицизм, реализм, романтизм и др., с последующим переходом их в модерн, в такой же степени, как литература, музыка, театр, скульптура, обнаруживают своеобразное сходство с научным познанием с точки зрения субъектно-объектного отношения: здесь везде можно найти признаки того, что классическая рациональность переходит в неклассическую, а затем и в постнеклассическую. Во всех этих направлениях соответствующая деятельность – художественная и научно-познавательная (в период от XVII по XX в. включительно) – меняет «систему координат», переходя от преобладающей «привязки» к объекту, который существует здесь как некая исходная данность, к *конструированию объекта*, опираясь на соответствующие мировоззренческие принципы, методы и правила. Здесь, таким образом, открывается некоторая общая закономерность, связанная со все более глубоким переводом объекта-образа в условия его восприятия и переработки субъектом, что выступает как результат (или следствие) изменения мировоззрения, картины мира, развития производства, технологий, инфраструктуры и др.

В целом в философии науки, культуры, истории этот процесс традиционно объясняется как закономерный переход от механистической к вероятностно-статистической, нелинейной причинности, что связано с расширением познания, появлением новых стилей и методов культуры, искусства и др. Однако, поскольку здесь все более проблематичным становится вопрос о существовании объекта в своем исходном состоянии, то возникает вопрос: сохраняется ли некоторый постоянный «инвариант» объекта в этом переходе, который бы объяснял, с одной стороны, «уход» этого объекта с авансены как исходной данности, уменьшение значимости этой непосредственной данности в познавательном и художественно-эстетическом опыте и, с другой стороны, *возрастание роли субъектной стороны*, которая своей конструктивной активностью «восстанавливает» объект, хотя и в рамках преобладания новой логики, новой «траектории» его существования и изменений? Именно в этом, как можно предполагать,

следует искать ответ на вопрос о причинах радикального изменения содержания эстетики, которые наблюдаются вместе с появлением стиля модерн и его дальнейших изменений в искусстве конца XIX–XX века.

Эта тема актуальна сегодня в контексте абсолютного возрастания роли субъектной стороны в обосновании и раскрытии существования объектов – позиции, преобладающей в современной постмодерной эпохе и ее философии, в рассмотрении особенностей формирования визуальной реальности в информационном обществе. Сегодня визуальность творится людьми, а сами объекты в их непосредственной данности для человека отступают на задний план. А.В. Дроздова отмечает, что «визуальность становится способом конструирования повседневной практики, социализации индивидов, их коммуникационного взаимодействия. В визуальном поле современных медиа (телевидение, Интернет, гляцевые журналы, реклама) не только формируется культурная идентичность человека, но и появляются новые роли пользователей, вовлеченных в производство, потребление и создание информации... “Визуальный поворот”, проявляющийся в возрастании роли образности в современной культуре, демонстрирует, что визуальность стала не просто частью нашей повседневной жизни, она включена в ее ткань наряду с афишами, надписями и рекламными плакатами, формирует ее новую визуальную практику. В XX в. визуальность стала формообразующим принципом всей современной культуры, теперь ее основой является не линейное письмо, а поток экранных изображений, который свободно вмещает в себя устную речь, анимацию, письменные тексты и многое другое» [3, с. 31]. «Мир “явлений”: знаков, образов, интерпретаций – становится миром медиа, а реальность обретает черты медиареальности» [6, с. 47].

И далее автор подчеркивает: «В современном информационном обществе в центре внимания оказывается уже не вещь, а ее образ, оппозиция реального и фигурального выражает относительную альтернативу актуального и виртуального. Исчезают четкие границы между символическими и материальными артефактами, между медиа и сообщением, между “текстами” и “товарами”. Товары

теперь производятся для передачи значений как “товары-знаки”, а медиасообщения распространяются в качестве товаров» [3, с. 32].

Эта позиция вполне коррелируется с концепцией симулякров, развитой представителями философии постмодернизма: симулякр – это копия несуществующего оригинала. И уход от реальности через симулякры имеет свою историю. Если знак, как отмечает Ж. Бодрийяр, первоначально представляет собой отражение некой субстанциональной реальности, то впоследствии он начинает искажать ее, на следующем этапе он уже маскирует не что иное, как отсутствие подобной субстанциональной реальности; наконец, он обращается в свой собственный симулякр и утрачивает всякое отношение к какой-то реальности. Автор пишет следующее: «Диснейленд существует как желание, утверждение того, что он является “реальной” страной, “реальной” Америкой. Диснейленд представляется как воображаемый для того, чтобы мы поверили, что все остальное – реально, в то время как весь Лос-Анджелес и окружающая его американская территория являются не реальными, а, скорее, гиперреальными или симулятивными» [1, с. 369]. Таким образом, утверждается, что реальность как таковая изначально включает в собственную структуру симуляцию, репрезентацию, фикцию и тем самым выдает себя за нечто, реально существующее.

И здесь снова возникает важный для нашей темы вопрос: образ или символ формирует наше сознание при восприятии внешней среды? И если это все же не чувственно данный и осознаваемый образ, представляющий предметность, через которую нам дана объективная реальность, то тогда где гарантия *объективности* практик, которые создают визуальную реальность в современной информационно-коммуникативной среде? А ведь именно такая *объективность бытия вещей*, которую не может обосновать постмодерн, противостоит самой идее отказа от общего и переводу реальности к совокупности отдельных дискурсов, к господству единичного, мало связанного друг с другом.

В этом вопросе очень важной философской позицией оказывается феноменология, основатель которой Э. Гуссерль провозгласил требование познавательной установки: назад

к вещам! Освобождаясь от натуралистической и психологической установки по отношению к реальности, сознание открывает собственную конструктивно-смысловую основу, в которой *сохраняется отношение к предметности*. Но теперь предмет воспринимается сознанием не «физиологически» или психологически как данная сознанию и внешняя для него материально-вещественная реальность, а как то, что открывается сознанию в его конкретной установке на мир. И эта реальность в содержании сознания – ноэма – оказывается для Э. Гуссерля предметной.

Э. Гуссерль пишет: «...каждое *cogito*, или, иначе, каждое протекающее в сознании переживание полагает некий предмет и, таким образом, несет в себе самом, как положенное, то или иное свое *cogitatum*, причем каждое *cogito* делает это по-своему. В восприятии дома полагается дом, точнее, этот индивидуальный дом, и полагается в модусе восприятия, в воспоминании дома он полагается в модусе воспоминания, в воображении дома – в модусе воображения; предикативное суждение о доме, который воспринимается, к примеру, как *стоящий здесь*, полагает его, соответственно, в модусе суждения, примешивающаяся сюда оценка – опять-таки в новом модусе и т. д. Осознаваемые переживания называются также *интенциональными*, причем слово “интенциональность” означает здесь не что иное, как это всеобщее свойство сознания – быть сознанием о чем-то, в качестве *cogito* нести в себе свое *cogitatum*» [2, с. 362–363].

Таким образом, сознание всегда должно опираться на объективность внешней среды, которая существует вне сознания и дана ему в разных модусах и измерениях. Э. Гуссерль четко заявляет, что «нечто отдельное постоянно осознается в единстве некоего сознания, которое само может стать и довольно часто становится схватывающим сознанием. При этом мировое целое осознается в свойственной ему форме пространственно-временной бесконечности. Во всех превратностях сознания пребывает изменчивый в своих познанных в опыте или полагаемых как-либо иначе частностях, но при этом все же единый, единственный универсум, остающийся фоном всей естественной жизни» [2, с. 367].

Единство предмета в сознании и реального предмета определяется теперь не просто психологически, как отражение предмета в сознании, но через активно вырабатываемые самим сознанием смысловые, ценностные и другие позиции, сам «угол зрения» сознания на мир, на предмет. Принципиальная ошибка современного конструктивистского подхода к феномену визуальности в том, что формируемые мышлением визуальные «объекты» *отрываются от полноты и целостности той практики*, в логике которой они возникают и существуют. Визуальные медиатексты, которые сегодня активно замещают вербальные, «линейно выраженные» тексты, как симулякры оказываются оторванными от собственной общественной среды, в которой, кроме информационных и виртуальных «событий», существует и реальное производство, и бытие коллективных социальных субъектов-общностей, и закон роста производительности труда как проявление закона экономики времени и др. Да и резко возросшая зависимость человека от денег сама является конкретным направлением социальной детерминации – причинно-следственного взаимодействия между объективной и субъективной сторонами общественной системы.

Сегодня особым «предметом» для человека, его сознания является само существование общества в конкретной исторической форме. И этот «предмет» формирует логику действий, специфические технологии освоения окружающей среды в ее конкретно-исторической данности, которые ставят предел конструктивно создаваемым проявлениям «визуальной реальности». Этот предел – *объективность* бытия общества, его внутренняя форма, в пространстве и времени которых человеческое восприятие и действие оказываются «уже заранее» организованными, предданными. Очень четко выразил это В.Е. Кемеров. Он отметил: «Обнаружение социальных качеств предмета предполагает конкретное человеческое усилие, согласование деятельных способностей индивида с формой, приданной предмету действиями другого человека... Способность человека открывать и воссоздавать в предметах их сверхчувственные социальные свойства предполагает и в нем носителя и творца подобных же свойств. Он овла-

девает социальной формой предмета потому, что владеет социальной формой своего собственного предметного бытия, находится в этой форме, выявляет ее границы, преодолевает их» [4, с. 128–129].

Таким образом, современное информационное общество не отменяет производственно-деятельной сущности общественной системы, как и глубинной включенности человека в ее пространство и время. Но это означает, что границами «данности» предметного мира здесь являются те формы и функции реальной материальной среды, ее предметных образований, в «облике» которых эта среда может существовать и изменяться как арена жизнедеятельности людей. Но эта среда оказывается чрезвычайно сложной и открывает огромное количество «промежуточных слоев», которые находятся между «исходным» состоянием предметов и теми изменениями, которым они подвергаются в производственной деятельности и других функциях общественной системы. Каждый из этих «слоев» оказывается особой предметной средой, которая вовлекается в научное познание и практическую деятельность. Так, «исходной реальностью» для геномной инженерии оказывается генетическая цепочка ДНК-РНК, для педагогического воздействия – «предметность» личности ученика, его индивидуальность, для специалистов в сфере межкультурных коммуникаций – языковая, экономическая, политическая и другие сферы их осуществления, особенности и условия взаимопонимания коммуникаций, совместимость культурных символов с точки зрения традиций и ценностей разных культур и цивилизаций и т. д.

И теперь можно вернуться к вопросам, которые были поставлены в начале, и попытаться выяснить, какая же «предметность» сохраняется или представлена в стилях и направлениях живописи модерна и является ли эта предметность чистым вымыслом художника, или же она все-таки укоренена в социальной реальности, то есть выступает по отношению к автору как объективно данная реальность, которую, однако, нужно «увидеть» и выделить в особой авторской позиции – мировоззренческой, эстетической, социальной, ценностной.

На переломе XIX–XX вв. возникают такие изменения в обществе, которые отрывают

ются от существующих форм и средств их понимания и освоения. Рывок в технике, появление кино, радио; изменения в архитектуре, в городском общественном транспорте и связи; ускорение времени, рост числа научных открытий и изобретений, прорыв в микромир и т. п. Начало и сам ход Первой мировой войны открывает невиданные энергии разрушения, дегуманизации человека; с другой стороны, возникают идеи созидания будущего через революции, технику, науку и др.

В этом пространстве открывается совершенно *новая предметность* – не конкретные артефакты быта или техники, но «*программы*», или *способы задания* (выявления, раскрытия) предметности: свет, скорость, геометрические формы, конструктивная деятельность человека, его свобода, время и т. п. И одними из первых стали осваивать эту новую открывшуюся реальность художники, представители искусства и литературы, театра, музыки. Возникает художественный «авангард», представители которого «стремились жить и творить как бы за гранью привычного и допустимого, намеренно порывая с традицией, провозглашая не просто открытие новых эпох в истории человечества, но и сотворение новых художественно-эстетических миров, смело и безоглядно экспериментируя с человеческим мышлением и восприятием – продвигая их к новым перспективам видения и мироощущения» [5, с. 33].

Соглашаясь со сказанным, можно, однако, добавить, что представители «авангарда» не просто экспериментировали, но *осознавали и выражали воздействие новой реальности*, в которой радикально поменялись границы «данности»: теперь последняя обнаруживается не в самих материальных предметных комплексах как таковых, но гораздо глубже, выступая на уровне не единичного, а *общего*. Тайна и суть авангарда – первые попытки выразить *качества* предметности, которая существует в форме общего (тенденции, порождающего начала, символа и др.). Но подобный опыт «разъятия» реальности с неизбежностью приводит к идее беспредметного искусства – например, абстракционизма. Здесь логика в том, что никакая новая граница данности не гарантирует собственные пределы существования предмета, или реально-

сти. И на определенном этапе сама данность возникает как бесконечное «снятие» или отрицание любой предметности.

Но первые шаги в этом направлении делает все-таки не модернизм, а декаданс и импрессионизм. Импрессионизм возник во Франции в 1860-х гг., охватив также поэзию, музыку и театр в Европе и Северной Америке во второй половине XIX века. Для импрессионистов главным стало не выявление глубинного содержания, которое представлено в картине, а раскрытие игры световых и цветовых эффектов. Именно эти эффекты: свет и тень на траве, в отблесках воздуха, блики и отсветы, равноценность значений переднего и заднего планов – стали составлять здесь главный смысл живописи. И, как замечает В.Г. Ланскин, «опосредующий слой изображения, как он образуется в живописи, оказался центром внимания, оставив как бы на заднем плане и предмет изображения, и идейный план, который стремился бы внести автор. Темой для импрессионистов чаще всего были пейзажи, иногда портреты, но никогда не психологические, часто как бы жанровые сцены, в которых... важен был не социальный срез жизни, а жизнь цвета и света, их движение и игра» [5, с. 34].

Здесь предмет – не то конкретное, что открывается через игру света и цвета (пейзажи, портрет и др.), но сама «среда» такой игры, устройство игрового природного пространства, которое формирует соответствующие изображения на полотне или в музыкальных произведениях.

Модернизм продолжает это выявление новой предметности, но делает это более радикально. Модернисты провозгласили полный разрыв с традицией; их заявления в манифестах и в самом творчестве, особенно в 1900–1920 гг., носили бунтарский и эпатажный характер. При этом были созданы новые системы художественного выражения: абстракционизм в живописи (В. Кандинский, П. Клее и др.), додекафония (серийная техника) в музыке (А. Шенберг, А. Веберн и др.), метод «потока сознания» в литературе (Дж. Джойс), супрематизм (К. Малевич) и т. п.

Можно еще раз процитировать В.Г. Ланскина, который глубоко оценивает феномен модернизма в целом: «Эстетическому эксперименту модернизма свойственно желание

быть чем-то большим, чем просто искусство, наука или критика. Модернистские проекты предполагают особое *новое видение мира* – порой преобразование, чуть ли не пересоздание его – и мессианскую роль художника-творца в истории. Именно о создании новых миров говорят в своих манифестах и мировоззренческих концепциях художники-модернисты. Недаром они и создают эти концепции, ведь их эстетический эксперимент – не только акт искусства, но и акт нового познания, постижения бытия, а порой и мистический: религиозно-мистический, магический, оккультно-мистический акт.

В этом экспериментаторстве чувствовалось часто нечто нарочитое – искусственно рациональное, а не собственно эстетическое в его специфической тонкости. Это было скорее не искусство как создание непревзойденных шедевров, а именно *дерзкий эксперимент с эстетическим чувством и сознанием, попытка их расширить, или выйти за их пределы* (курсив мой. – М. Б.) – попытка, очевидно, рискованная и порой опустошающе курьезная. ...общая тенденция модернистских устремлений имела рационалистический вектор: это были эгоцентрически замкнутые, абстрактно-всеобщие смысловые системы с характерно упрощенным языком выразительности; это был маниакально навязчивый тон первооткрывателей путей человечества» [5, с. 35].

Таким образом, направления модернизма формировались на основе специально выделенной реальности – субъективной или объективной, пространство и свойства которой определяли собственно и характер соответствующей живописи. Рассмотрим несколько таких направлений.

Так, *кубизм* – авангардистское направление в изобразительном искусстве, зародившееся в начале XX в., строит свои изображения на основе выделения «изначальных» геометрических форм, в соотношении которых структурирована реальность. Его представители – П. Пикассо, Ж. Брак, Ф. Леже, М. Дюшан, А. Архипенко, К. Бранкузи и др. – исходят из рационализации внешней среды, которая осуществляется на основе ее «объективного рассмотрения».

Абстракционизм как направление возник в конце 1900-х гг. и сохранялся в различ-

ных модификациях вплоть до 1960-х годов. Предметность его еще более абстрактна, чем в кубизме. Эта предметность схватывается в особом пространстве линий, их изгиба и углов, цветовых пятен, простых и не узнаваемых форм в скульптуре. Это как бы «начало» предметности, «условия» ее собственного «появления». В этом стиле живопись должна ничего конкретно не изображать, но выражать внутреннюю «складываемость» бытия и сознания. При этом абстракционизм внутренне тяготел к символизму – его лучшие композиции имеют символическую подоплеку и глубокую рефлексивную нагрузку.

Субъективно, через внутреннее состояние самого художника выражает свою предметность *экспрессионизм* (от лат. *expressio* – выражение) – авангардистское течение в европейском искусстве, получившее развитие в основном в начале XX в., особенно в 1910-е годы. Здесь предметность схвачена в ракурсе негативной оценки ее действия, хотя она сама не имеет конкретных проявлений. Но это действие проявляется в деформациях образов, в которых отражено неуравновешенное, балансирующее на грани срыва состояния самого автора. Эта особенность выражения предметности стала основой довольно широкого распространения экспрессионизма, который охватил не только живопись, но и литературу, театр, кинематограф, архитектуру и музыку. Начало этого течения в живописи связывают с творчеством жившего во Франции голландца В. Ван Гога и норвежца Э. Мунка. Но сам экспрессионизм зародился в Германии и представлен в творчестве художников Л. Кирхнера, Ф. Марка, А. Макке, отчасти П. Клее, во Франции – Х. Сутина и др.

Модернизм был художественным обобщением эпохи модерна, которая началась с XVII в. и в XX достигла своего предела. Несмотря на современный постмодерн, который отрицает модерн в принципе, можно согласиться с точкой зрения Ю. Хабермаса, который считает эпоху модерна «незавершенным проектом». В чем же он не завершён?

Думается, что здесь важную роль играет нерешенность *проблемы предметности – соотношения здесь «данного» и «заданного»*. Смысл в том, что в современном информационном обществе, которое сменило индуст-

стриальную эпоху, под вопрос ставится сама исходная *данность предметной среды*, которая могла бы устанавливать пределы конструированию медиасреды и ее визуальности, противоположной линейности прежних вербальных текстов. Расширение влияния виртуального пространства, СМИ, практики порождения и распространения симулякров в разных вариантах – все это работает на «снятие» данности, которая оказывается условной и основанной на консенсусе, то есть своеобразной «фикцией» или фантомом.

Однако художественный модернизм заложил совершенно другую возможность и практику – *выявление реальности* через ее предметно-порождающие «коды», то есть освоение общих качеств и форм предметности и вывод этих форм на чувственно воспринимаемый уровень. Выше уже было сказано, что условием освоения такой «общей» формы предметности становится «распредмечивание» целостности той социальной формы, в пространстве-времени которой живут и действуют люди, субъекты. Но сегодня само информационное общество оказывается не освоенным как целое. Выводя на передний план информационный детерминизм, его теоретики предполагают *возможность полного перевода в информацию всего содержания общества*.

Но ведь субъект, его сознание и сама интенциональность не могут превратиться в информацию, так как возникнет «информационная энтропия» – разрушение структур общества в силу информационного тождества (взаимного выравнивания) любых его внутренних различий и ритмики. Но если сохраняется субъект, его сознание как *не информационная реальность*, должна сохраняться и объектно-предметная сторона, с которой *коррелирует* такое сознание.

Модернизм открывает опыт освоения предметности в контексте целого – теперь уже планетарного сознания общества, которое не сводится к границам национальной культуры, к образам реальности, которые даны в рамках локальных миров. Но этот опыт, как и соответствующее революционное движение (не только в политике, но и в науке, культуре, технологиях и др.), оказались не осмысленными в своей сущности и не получили дальнейшего

развертывания в системах образования, в практике, в социализации.

Модернизм открывает (хотя и не осмысливает) ту важную закономерность, что начало эпохи глобализации в огромной степени *меняет облик предметности*, которая входит в деятельность и общение людей, в их образ жизни. Здесь начинает проявляться *новое соотношение между данным и заданным* – не на уровне отдельных предметов и технологий их переработки, но на *уровне общего*, которое приобретает чувственно воспринимаемый «облик» и становится *основой* его дальнейшего конструирования и трансформации. Это значит, что и сегодня *сохраняется детерминизм данного* по отношению к заданному и сконструированному. Но освоение и теоретическая концептуализация (моделирование) такого детерминизма оказывается почти что «белым пятном» в современном обществе.

Простейший пример. Когда формируется коллектив, обычно исходят из совокупности изолированных и отчужденных друг от друга индивидов, которые еще должны наладить групповые и другие связи между собой. Здесь данность – индивиды, а заданность – формирование их взаимодействия. Но это ошибка, так как исходный индивид – уже общественное существо, которое существует в некоторой общей «предметности» социальных и других связей, взаимодействий, хотя бы начиная с языка, традиций, социальных привычек и др. Формирование коллектива поэтому – не отказ от индивидуальной «данности» сотрудников, но развитие той общей «предметности», в составе которой они становятся сотрудниками данного предприятия. А это – развитие этики, корпоративной культуры, ценностей данного предприятия как мотиваторов поведения и общения сотрудников и др. Детерминизм (сохранение и учет) этой исходной коллективно-социальной и культурной «предметности» – важное условие для успешного существования и развития предприятия. И подобных примеров множество.

Таким образом, потенциал модернистского искусства – в открытии новых границ и уровней освоения предметной сущности человека. И такое освоение сегодня не только «выравнивает» любые технологии и програм-

мы, которые опираются на принцип бесконечной пластичности вещей и самого человека, которые лишены исходных «твердых» и объективных форм своей данности, но и значительно усиливает в обществе вектор его *объективного существования*, поколебленный расширением виртуальных миров и информационно-медийных технологий. Вместе с тем улучшаются условия для усиления гуманизма в обществе, для восстановления экзистенциально-духовного статуса личности, ее существования в обществе как субъекта деятельности, творчества и свободы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бодрийяр, Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. – М. : Добросвет, 2000. – 387 с.
2. Гуссерль, Э. Логические исследования. Картезианские размышления / Э. Гуссерль. – Минск : Харвест ; М. : АСТ, 2000. – 752 с.
3. Дроздова, А. В. Визуальность как феномен современного медиаобщества / А. В. Дроздова // Дискуссия. – 2014. – № 10 (51). – С. 29–36.
4. Кемеров, В. Е. Введение в социальную философию / В. Е. Кемеров. – М. : Академический Проект, 2001. – 314 с.

5. Ланкин, В. Г. Основы эстетики / В. Г. Ланкин. – Томск : Изд-во Томск. политехн. ун-та, 2010. – 104 с.
6. Савчук, В. Медиафилософия. Приступ реальности / В. Савчук. – СПб. : Изд-во РХГА, 2013. – 338 с.

REFERENCES

1. Bodrijar J. *Simvolicheskiy obmen i smert* [Symbolic Exchange and Death]. Moscow, Dobrosvet Publ., 2000. 387 p.
2. Husserl E. *Logicheskie issledovaniya. Kartezianskiye razmyshleniya* [Logical Research. Cartesian Meditations]. Minsk, Kharvest Publ.; AST Publ., 2000. 752 p.
3. Drozdova A.V. *Vizualnost kak fenomen sovremennogo media-obshchestva* [Visuality as a Phenomenon of the Modern Media Society]. *Diskussiya*, 2014, iss. 10 (51), pp. 29-36.
4. Kemerov V.E. *Vvedenie v sotsialnuyu filosofiyu* [Introduction to Social Philosophy]. Moscow, Akademicheskiiy Proekt Publ., 2001. 314 p.
5. Lankin V.G. *Osnovy estetiki* [Foundations of Aesthetics]. Tomsk, Izd-vo Tomskogo politekhnicheskogo un-ta, 2010. 104 p.
6. Savchuk V. *Mediafilosofiya. Pristup realnosti* [Mediaphilosophy. Reality Attack]. Saint Petersburg, Izd-vo RKhGA, 2013. 338 p.

PHILOSOPHICAL FOUNDATIONS OF CONSTRUCTING IMAGERY IN THE MODERN ART

Marat Pavlovich Buzskiy

Doctor of Philosophical Sciences,
Professor, Department of Philosophy,
Volgograd State University
Metamarat1@yandex.ru, socphil@volsu.ru
Prsp. Universitetsky, 100, 400062 Volgograd, Russian Federation

Abstract. The main problem discussed in the article is the existence of the source objective level in modern society, which exists to further processing process, and supports the direction and specific border crossing the visual environment in a modern society. Arguing against the accepted philosophy of the postmodern thesis of the absence of the “original” copies of iconic modern, i.e. the lack of objectivity of the original, the author relies on the classical subject-object relationship, which is stored in all directions of the twentieth century philosophy except for the philosophy of postmodernism. The author connects the change of the perception of objectivity with the type of rationality – its transition from classical to postnonclassical rationality clearly enshrined in the philosophy of science. The author analyzes the Art Nouveau movement in painting of the early twentieth century in Russia, which are considered as a special experience of developing a new type of objectivity – the transition to its generic quality (light, color, form, time, etc.). They act as an objectively predetermined

“program” specific images deployment in the painting. Objectivity of Art Nouveau enters the program level, the elements of which are not the things in themselves, and the components of things ‘assembly’ – color, geometric shapes, the generation of space dimensionality projections of a “slice” of reality, including humans, and others. Art Nouveau masters objectivity at the level of the formation processes or marginal forms, in which concrete objects can be “inscribed”. The conclusion is that in the future experience of this subject was not disbursed, and subsequently lost, indicating “incompleteness” of the modern era and partly development of a reality in today’s information society.

Key words: Art Nouveau, visualization, intentionality, social form of the object, impressionism, cubism, abstractionism, expressionism.