

УДК 7.01

doi:10.35853/vestnik.gu.2026.14-2.16

5.7.3.

## Новый режим творчества: преодоление авангарда и эстетика сингулярности

Семен Александрович Смолин<sup>1</sup>, Елена Валерьевна Рубцова<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup>Уральский федеральный университет имени первого Президента  
России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия

<sup>1</sup>smolin.s.a.11@gmail.com

<sup>2</sup>rbtsvelena@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9744-2638>

**Аннотация.** Целью данной статьи является введение концептуального понятия «новый режим творчества» как понятия, описывающего ряд признаков творческого метода, свойственного узкому кругу художников XX века и противостоящего не только классической, но и авангардной парадигме искусства. Произведения нового режима творчества характеризуются дискретностью, самодостаточностью и отказом от логики императивного высказывания, уходом от линейности и правил наследования. Рассматривается специфика изображения (визуального образа) нового искусства как отказ от явной манифестации. Изображение в этом контексте перестает быть носителем прямого сообщения или суждения, оно задает вопросы, которые по своей структуре выходят за пределы истинностных отношений и не предполагают однозначных ответов. Отмечается, что новое искусство становится пространством сингулярностей, не поддающихся традиционному декодированию и коммуникации. В работе по-новому представлена концепция исключения как основы творческого акта и его восприятия. Искусство нового режима творчества становится пространством дискретности, закрытости и самодостаточности, в котором художник не стремится к коммуникации любого рода или преемственности, а фиксирует сингулярные моменты-«вспышки», несущие новизну через акт вычитания и исключения из традиции. Анализируется влияние этого подхода на взаимодействие художника, произведения и зрителя, а также формирование новой парадигмы художественного опыта и восприятия, что открывает перспективы переосмысления роли эстетики в современном культурном контексте.

**Ключевые слова:** новый режим творчества, авангард, классическое искусство, традиция, событие

**Для цитирования:** Смолин С. А., Рубцова Е. В. Новый режим творчества: преодоление авангарда и эстетика сингулярности // Вестник Гуманитарного университета. 2026. Т. 14, № 2. С. 170–179. DOI 10.35853/vestnik.gu.2026.14-2.16.

## A New Creative Regime: Overcoming the Avant-Garde and the Aesthetics of Singularity

Semyon A. Smolin<sup>1</sup>, Elena V. Rubtsova<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup>Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, Yekaterinburg, Russia

<sup>1</sup>smolin.s.a.11@gmail.com

<sup>2</sup>rbtsvelena@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9744-2638>

**Abstract.** This article introduces the concept of “new regime of creativity” to characterize the forms of creativity promoted by a narrow circle of 20th-century artists who oppose not only the classical but also the avant-garde paradigm of art. The works of art produced within this new creative approach are characterized by discreteness and self-sufficiency, thus, rejecting the logic of imperative statements creating a departure from the linearity and the rules of inheritance. The specificity of the image (visual form) of this new art is examined as a rejection of explicit manifestation. In this context, the image ceases to be the bearer of a direct communication or judgment; it poses questions that, in their structure, transcend truth relations and no longer presuppose unambiguous answers. It is noted that this new art is becoming a space of individual singularities that defy traditional decoding and communication. The concept of exclusion as a fundamental principle of the creative process and its perception is reinterpreted in a novel manner in this work. The art of the new creative mode becomes a space of discreteness, closure, and self-sufficiency, in which the artist’s intent is to capture singular moments – “flashes” – that bring novelty through the act of subtraction and exclusion from tradition rather than striving for any kind of communication or continuity. The influence of this approach is highly likely to foster the interaction emanating from the artist, his work, and the viewer, thus signaling the formation of a new paradigm of artistic experience and perception, opening up prospects for rethinking the role of aesthetics in the contemporary cultural context.

**Keywords:** new regime of creativity, avant-garde, classical art, tradition, event

**For citation:** Smolin SA, Rubtsova EV. A New Creative Regime: Overcoming the Avant-Garde and the Aesthetics of Singularity. *Vestnik Gumanitarnogo universiteta = Bulletin of Liberal Arts University*. 2026;14(2):170-179. (In Russ.). DOI:10.35853/vestnik.gu.2026.14-2.16.

Говорить о новом всегда сложно, но всегда необходимо. Этой сложностью, вероятно, и обусловлено требование иного качества языка и иных траекторий исследования предмета. Прошлый век обернулся для искусства не только взрывом, но и разрывом, благодаря которому стали возможны новые, ранее немыслимые формы выражения. Наивно было бы полагать завершенность и, следовательно, однозначность того нового типа искусства, который пришел на смену классике. Так или иначе принципиальным остается вопрос: не упустили ли мы нечто не столь явное, но столь же значимое и значительное во всем многообразии практик, которые мы сегодня именуем современным искусством?

До ряда условных хронологических точек на карте начала XX века европейское искусство преимущественно рассматривало себя как традицию, складывающуюся в то, чему надлежит свершиться. В некотором смысле, классическое искусство рассматривало себя как динамику прогрессии. Это отнюдь не означает внутреннюю гомогенность и монолитность устройства столь обширного хронологического явления как европейское искусство. Оно, бесспорно, включало в себя великое множество жанров, направлений и видений, подчас строящихся на фундаменте опровержения своих предшественников. Романтизм, сменяющий классицизм, который, в свою очередь, был призван на смену барокко, – история отнюдь не новая; каждая эпоха начиналась с протеста против своих учителей и предшественников. Однако здесь для нас должен стать явным тот факт, что внутренние противоречия, которыми пронизано европейское искусство, так или иначе были именно внутренними, они не стремились к радикальной новизне (или, во всяком случае, им не удавалось ее помыслить), не пытались разорвать ткань облицовывающей их мембраны единого наследования, общего характера. До некоторого времени. В этом

смысле внутренняя критика являлась скорее корректировкой, модернизацией единого процесса развертывания классического искусства, действующего в рамках относительного реализма, общих сюжетных тропов и мотивов, опирающихся на общепризнанные каноны, например внутри христианской традиции. Ф. Шлейермахер писал, что «классическое должно быть не преходящим, но призвано определять дальнейшее творчество» [Шлейермахер 2004, с. 51].

Важной чертой классического искусства в его разнообразных проявлениях являются не разрыв и уход, но скорее изгибы и смещения. Так, например, Ж. Делёз обращается к барочному понятию «складки» как символу бесконечного разворачивания и сворачивания форм: «Складка: барокко изобретает бесконечное произведение или бесконечный процесс работы» [Делёз 1998, с. 63]. Внутренние различия лишь суть различия поверхностей, не задевающие самой сердцевины структуры. У. Эко писал о классическом подходе к искусству следующее: «Однако несмотря на оригинальные решения и временные нарушения правил предугадывания, “классическое” искусство, по существу, стремится утвердить принятые структуры обыденного восприятия, противостоя установленным законам избыточности только для того, чтобы вновь утвердить их, пусть даже каким-то оригинальным образом» [Эко 2006, с. 215]. Итак, классическое искусство, пусть и разнородное, имело общую направленность, существовало в линейном формате становления/разворачивания гегелевского Абсолютного Духа. Однако с приходом XX века ситуация изменилась кардинальным образом.

XX век явился точкой расхождения для искусства, порогом бифуркации в том своем значении, в котором открыл возможность отказа от порядка и формирования собственных уникальных правил, стилей и траекторий развития. Новый век открыл нам и новые веяния в творчестве, вроде футуризма, кубизма, супрематизма и многих других. Искусство такого типа не только уходит от навязанного предшествующей традицией языка, но и возлагает на себя обязанности поиска радикально нового языка. Различие между методом романтиков и методом, скажем, классиков, не идет ни в какое сравнение с различием, устанавливающимся с приходом абстракции.

Однако, кроме обозначенной выше бифуркации, в то же самое время складывается и иная «порядок» внутри тех разделений, которые приходят на смену классическому. Ветви древа формируют дополнительную альтернативу. Важным упущением тех новых стилей, которые пришли на смену классике, является имплицитное следование самым основным и глубинным ее правилам – правилам наследования. Авангард стремился отказаться от какой бы то ни было преемственности и традиционности в отношении классики, преодолеть ее, однако сам он также формирует собственный язык, собственные правила следования, пусть и иного характера, но, так или иначе, предписывающие определенные алгоритмы действий. Он создает собственные программы, манифесты, имеет своей целью выработку определенных ценностей. Стиль продолжает оставаться стилем в том же самом смысле, что и в эпоху классики, т. е. неизбежно подразумевает принципы: а) ассоциации (наличие кооперации художников в рамках одного направления); б) филиации (традиции художественного языка, пусть и построенного теперь по иным правилам и нормам); в) борьбы за первенство (установление гегемонии, определение своего стиля как единственно верного, отвечающего запросам времени, технологий и политики).

Мы полагаем, что здесь рождается и находит свое место новый режим творчества как феномен ухода от всякого рода порядка как рядоположения, т. е. уход от ассоциаций в сторону диссоциаций. Авангард формирует единую художественную программу, состоящую из подмножеств; новый режим творчества выступает сам по себе, без всякого полагания будущего. Авангард с необходимостью нечто манифестирует (манифесты футуристов, дадаистов, сюрреалистов описывают и творческие методы, и основные принципы и ценности, даже в виде их отрицания, и собственное понимание искусства как такового) (см.: [Называть вещи своими именами 1986]), авангард всегда неизбежно связан с письмом, с текстом, высказыванием; новый режим – молчит. М. Ротко ска-

зал так: «Живопись не говорит об опыте. Она сама есть опыт» (цит. по: [Baal-Teshuva 2021, p. 57]). В этом смысле новый режим преодолевает те правила, которые авангард скрыто сохранил в себе со времен классики, он открывает возможности индивидуального (но не субъективного), вневременного (событийного) и параллельного сосуществования. А. Бадью в «Манифесте философии» писал о том, что поэты «века поэтов» отстранялись от категорий субъективного (как обретенного опыта) и объективного (как пространства объектов), но работали исключительно с категорией бытия: «Но искушающий поэзию доступ к бытию к познанию не относится» [Бадью 2003, с. 42]. Вместо понятия активного действующего субъекта мы используем понятие индивида, которое предполагает агентный характер – художник не столько работает на основе опыта или привносит в эстетический объект «личное», сколько работает, экспериментируя и следуя случайности, во всяком случае, это представляется так со стороны внешнего наблюдателя (зрителя). «Поэтическая утрата направления прежде всего означает, что по закону некоей истины, которая прорывает и зачеркивает всякое познание, существует опыт, уклоняющийся одновременно и от объективности, и от субъективности», – отмечает Бадью [Там же, с. 43]. Иными словами, творец (поэт) все еще является человеком, мы не можем его исключить как условие (буквально руки) создания предмета искусства, но он намеренно отстраняет/отстраняет опыт личного (субъектность) для того, чтобы предоставить власть опыту индивидуальному, заключающемуся лишь в фактичности существования индивида.

Концепция «века поэтов» была сформулирована А. Бадью относительно поэтического слова, но, представляется, может быть экстраполирована на другие виды искусства. Поэты «века поэтов» (далее – «век») занимали особое место в момент развития модернизма. Место это было маргинальным, положенным вне ассоциаций, и уж тем более вне борьбы за место под солнцем. «Век» не существовал как главенствующее направление, определяющее общий вектор развития культуры, но скорее существовал параллельно, на периферии. Он не имел четких хронологических рамок развития, которые можно без проблем установить в случае, например, с футуризмом, но обозначался как явление в качестве конкретных, ничем друг с другом не связанных имен. Автор так связывает хронотоп «века»: «Было – от Гельдерлина и до Пауля Делана – время, когда стихотворение раскрыло и удержало поколебленный смысл этого времени, форму самого открытого доступа к вопросу о бытии, менее всего схваченное грубыми швами пространство совозможности, самую изоощренную формулировку опыта современного человека. Время, когда загадка эпохи была включена в загадку поэтической метафоры, когда сама расшатанность спаялась в “как” образа» [Бадью 2003, с. 42]. «Век» не общался с общей традицией развития искусства, его рамки полагались вне спектра идей и веяний, установленных в качестве борьбы за влияние на культуру или политику; он имел собственные рамки начала и завершения, но, будучи установленными, рамки эти не сопрягались с рамками авангарда, вытесняя его, занимая его место или проигрывая ему.

Кроме того, в ряде основных критериев «века» Бадью называет «отстранение категории объекта»: «Отныне поэзия по сути своей дезобъективирует» [Бадью 2003, с. 42]. Представители «века» уходят от категорий не только объекта, но и субъекта, дезобъективация означает лишь перемену средств семантики и синтаксиса в отношении к реальности, но никак не поворот в сторону субъекта, в сторону психологизма. «Высказываемое им не проходит ни по ведомству объективности, ни по ведомству субъективности», – пишет Бадью [Там же]. «Век» рождает особого рода язык без владельца, язык не описательный и выражающий, но скорее язык, указывающий на нечто упущенное, на «трещину». Этот же подход, с существенными оговорками, во многом справедлив и по отношению к методу нового режима. Но можно ли, основываясь лишь на этом, аналогичным образом, как кальку «века поэтов» Бадью, определять новый режим творчества? Нет. Ключевым отличием «века» от нового режима является принятие на себя некоторых функций философии. Действительно, «век» становится «веком» именно

ввиду «сшивания» поэзии с философией, что в корне отлично от методов нового режима. Философы (Ф. Ницше, но в первую очередь М. Хайдеггер) нарекли философию поэтствующей, делегировали ряд основополагающих философских функций сфере поэзии (например, вопрос о бытии). В этом смысле «сшивание» представляется в двояком свете: поэзия создает новый язык выражения, новый «объект для исследования» и ввиду этого становится захваченной со стороны философии. «Поэма, как раз там, где пробуксовывает философия, оказывается в языке местом, где свершается суждение о бытии и о времени», – пишет Бадью [Бадью 2003, с. 40].

Основной функцией «века поэтов» являлось высказывание о бытии, поиск особого рода языка, проникающего в сокрытые ранее сферы бытия с целью их высвечивания, чего требовала и философская мысль, столкнувшаяся с кризисом собственных оснований. Поэтический метод времен романтизма подразумевал субъективный аспект, делал ставку на чувственность, в случае с «веком поэтов» это было неосуществимо. Отличие же нового режима творчества в данном случае еще сильнее и не затрагивает не только логики чувствующего субъекта (романтизм), но и логики вопрошания о бытии (век поэтов). Представители нового режима творчества не манифестируют явно свои концептуальные идеи в виде текстов, программ и т. п. Принципиально важным решением для нового режима оказывается отказ от прямого высказывания.

Всякая речь имеет под собой с неизбежностью установление высказывания в форме утверждения, отрицания или же вопрошания (см.: [Фреге 2008]). Иными словами, неизбежной функцией речи выступает функция суждения. Даже в том случае, когда мы формируем простое высказывание типа «Это есть», мы с необходимостью прибегаем к операции простейшего вывода. В данном случае преимущество, на котором строится новый режим творчества, завязано на способности редукции до «пустого» вопроса и уклонения от императивных суждений, да и от всякого суждения в принципе. Фреге замечал невозможность определения истинности или не-истинности суждения относительно всякого объекта, взятого самого по себе, выведенного за скобки всякого рода отношений. Действительно, мы не способны судить исходя только лишь из наличной данности объекта, например об истинности камня самого по себе, для этого его наличие должно ставиться под вопрос через призму тех или иных отношений, простейшим из которых может являться, например, отношение знака к денотату: «Точно так же и представление называется истинным не само по себе, а лишь в зависимости от того, согласуется ли оно с чем-либо еще» (см.: [Там же, с. 29]).

В случае же с изображением как произведением нового режима творчества ситуация обстоит несколько иначе. Изображение способно ставить вопрос, но специфика формулируемых им вопросов строится на априорной невозможности получения ответа. Иными словами, вопрос, задаваемый изображением, отличен от структурного вопроса, он лежит за рамками истинностных отношений, мы не способны о нем судить. Р. Барт точно замечает, что «зрительный образ, конечно, императивнее письма, свое значение он внушает нам сразу целиком, без разложения на drobные элементы» [Барт 2008, с. 267], вот только не значит ли это, что в условиях отсутствия возможности сравнения изображения с уже имеющимся у нас ранее опытом, в отсутствие прямых денотаций в реальном мире оно (изображение) выступает для нас чистой данностью неизвестного, т. е. моментом, в котором и возникает утверждение, но утверждение вопроса? Язык строится на системе вывода, чего изображение может успешно избегать. Стихотворение как выраженное слово – суждение, даже созданное методом cut-up или утратившее привычный синтаксис, как это произошло с герметичной поэзией, оно с неизбежностью сохраняет логику императивного высказывания (даже если утверждается отрицание) вроде: А есть В; А не есть В; А есть В лишь в некоторых случаях; А есть В? и т. д. «Быть истинным, – отмечает Фреге, – не является чувственно воспринимаемым свойством» [Фреге 2008, с. 32]. Существенной же характеристикой изображения, напротив, является его способность быть воспринятым чувственно, без возможности операции вывода суждения. Всякое суждение исходно является сложной операцией

вывода, которая, как мы полагаем, лежит в основе именно языка, но не принадлежит в полной мере изображению, способному довольствоваться исключительно феноменальным схватыванием.

Сущность поэзии, по выражению М. Хайдеггера, состоит в акте «свидетельствования», это свидетельство обязано ручаться за свое сообщение, тем самым фиксируя «собственное бытие». «Засвидетельствовать, – пишет он, – означает, во-первых, некое сообщение» [Хайдеггер 2017, с. 10]. Слово всегда что-то манифестирует, утверждает путем связей, изображение же способно быть воспринятым вне логики языкового высказывания. Изображение обладает способностью не утверждать, но спрашивать, не подразумевая ответа на вопрос. Ярким примером такого рода изображений служат композиции В. Кандинского и К. Малевича, полотна М. Ротко и И. Кляйна, взятые вне исторического контекста. Новый режим подразумевает следование этому отказу. Эко, характеризуя специфику нового, «открытого» произведения, связывал ее в том числе с невозможностью описания ситуации посредством языка, «который не имеет с ней ничего общего, потому что язык отражает определенную совокупность отношений и определяет систему последующих импликаций» [Эко 2006, с. 327]. «Открытость и динамичность произведения, – поясняет он, – напротив, заключается в том, чтобы сделать себя доступным для различных привнесений, конкретных творческих дополнений, аргументов включая их в игру той структурной витальности, которой произведение обладает, даже не будучи законченным, и которая кажется действенной и убедительной даже с учетом самых разных развязок» [Там же, с. 100].

Художник более не выражает, но фиксирует конкретность в ее неопределенности. «Создавая новые выразительные структуры, их творцы тем самым запускают, не всегда для них предсказуемые по результату, метаморфозы в плане эстетических значений и состояний субъективности», – пишет Л. А. Закс [Закс 2024, с. 174]. Художники прошлого стремились создать то, что надлежит перенять, усвоить, анализировать, критиковать, а затем преодолеть; художники нового режима творчества стремятся к созданию чистых дискретностей, не подлежащих расшифровке и присвоению. Новый режим имеет под собой монадологическую сущность, сущность отрыва от коммуникации с внешним, отсутствие сообщения с трендом, оппозицией или союзником. Его вектор – это вектор безразличия к инаковости, создание параллельно сосуществующих сингулярностей. Вектор этот не есть общая канва или полотно причин и следствий, но ряд разрозненных точек, не сообщающихся друг с другом, точек, единственным критерием общности которых служит их поворот в сторону сингулярности. Художники нового режима не объединены в ассоциации, они не избирают в качестве своей цели полагание в будущее, не налаживают формы сообщений и сложных структур, подразумевающих причину и следствие, но, напротив, творят в пространстве чистой замкнутости, чистой самодостаточности на уровне простейших систем. Новый художник своим творчеством утверждает конечность, принципиальную неспособность покинуть рамки самого внутреннего содержания произведения для сообщения с внешним.

Но что значит «утверждать конечность»? Егор Летов, рассуждая о своем творчестве, отмечал, что оно, по большому счету, никогда не претендовало на то, чтобы иметь статус искусства, а скорее имело форму действия [Интервью Егора Летова ... 1998]. Что имел в виду Летов, отказавшись классифицировать свою деятельность как искусство, но определяя ее как «действие»? Действие в данном случае не должно подразумевать репрезентативный акт, возлагающий на себя функцию формообразования и наполнения содержанием произведения, как это происходило, скажем, в случае с методом Дж. Поллока («живопись действия»). Действие, которое описывает Летов и которое является неотъемлемой частью нового режима творчества, отсылает нас к идее действия как необходимого элемента способа жизни автора, выходящего из поля видимости, публичности. Новый художник – это художник-невидимка, расплывчатый субъект, метод которого принципиальным образом сокрыт от всех, кроме него самого, но метод этот является самым автором, составляет часть личности самого творца и, таким образом, не

отличим от лица самого автора. В. Подорога концептуализировал подобное положение на основе биографии Ф. Ницше. Он писал: «Коммуникативная стратегия Ницше как раз и состоит в том, чтобы, избегая быть видимым, видеть самому; быть не “вещью”, т. е. чем-либо, что можно идентифицировать в пространстве, времени или языке, но чистым скольжением, которое привычно совершать пограничному существу» [Подорога 1995, с. 205].

Ж.-М. Баския – пример художника, жившего в новом режиме творчества. Каждая работа – это самозамкнутая точка, имеющая начало и конец в себе самой, точка, не представляющая возможности ее присвоения со стороны. Говорить о художниках нового режима означает говорить о них всегда экстерно, всегда снаружи, не имея возможности подлинной расшифровки. Художник нового режима – это художник темноты и принципиальной непроницаемости, и вместе с тем, ввиду своей замкнутой природы, он является тотальной открытостью, бесконечной игрой неудавшихся пришиваний, присвоений, интерпретаций. В этом смысле художник нового режима представлен как отсутствие, он есть только лишь руки, но не голова, он создает не традиционные образы, но образы техногенные. У нас более нет возможности помещать фигуру творца в отношения между миром и образом как промежуточное звено, работающее с трансформацией смысла такого образа. И если традиционный образ имеет символический характер, и «нужно декодировать то кодирование, которое произошло “в голове” художника» [Флюссер 2008, с. 15], то в образе нового режима декодинг попросту невозможен. Невозможность декодинга здесь подразумевает невозможность отнесения творчества художников нового режима к определенной дискурсивной практике, языку, логике (что было осуществимо в рамках авангардного творчества). Зритель их произведений не получает смыслов, программ, императивов, но сталкивается всегда феноменально, т. е. с чистым изображением формы, равной которой не было прежде выявлено в истории европейского творчества. В этом смысле отношения отсутствующего автора и его произведения – суть черный ящик, нам неизвестно, что мыслил автор, но нам известно то, что мы видим, когда встречаемся с его работой.

Итак, произведение нового режима творчества есть произведение, связанное плотными узами с «отсутствующим» автором. Следствием таких уз служит новизна. Создание нового – это наращивание избыточности в том самом регистре бытия, который ранее не был освещен. Новое – это не переосмысление, ре- или деконструкция исходно имеющегося, но обращение к чистому вне-концептуальному и не-целевому эксперименту. Это и является действием. Новизна как избыточность маргинального, периферийного, темного имеет своим основанием принцип индивидуации, становящийся через процесс вычитания (исключения). Исключение – важнейший принцип индивидуации произведения нового режима. Исключение есть процесс сепарации от налагаемого извне, от работы с исходно готовым материалом. Принцип вычитания противопоставляет себя традиции любой выдержки, обнаруживает себя как разрыв со всякой природой предданного: разрыв связей с внешним, становление закрытой системы. Художник теперь не продолжает, не подражает, но отсекает предоставленное, действует, выводя исходно имеющееся за скобки. «...Истинная тема произведения – не используемый сюжет, сюжет осознаваемый и преднамеренный, который смешивается с тем, что описывают слова, но темы неосознанные, произвольные – архетипы, где слово, так же как цвет и звук, вбирает смысл и жизнь. Искусство есть настоящая трансмутация материи», – писал Делёз [Делёз 1999, с. 73–74].

Именно эта процедура и позволяет художнику нового режима создавать не императивные суждения, но задавать/ставить вопросы. Ранее мы уже упоминали, что ключевым отличием функций языка от функций изображений в сфере творчества выступает способность изображения к созданию безответного вопрошания. Новое искусство – искусство построения вопроса. Именно через вопрос новое разрывает связь со старым и налаживает мост со зрителем в настоящем. Акт вопрошания есть акт создания новизны. Вопрос – это мост, слагаемый из открытости новому на базе вычитания предложен-

ного, который смыкает на себе художника и зрителя. Этот мост не есть диалог «Я – Ты» в Буберовском смысле, но скорее возможность касания без присвоения. Баския понимал это как никто другой, поскольку главным его методом являлось создание вопроса через игру узнаваемых, но трансмутировавших образов. Нечто схожее осуществлял в своих картинах и Ф. Бэкон, производя образы, схватываемые при общем обращении как нечто узнаваемое, имевшее, однако, в деталях признаки ускользания от критерия определенности формы. В этом смысле Бэкон создавал бинарные образы, они одновременно отсылали к самому сокровенному и, следовательно, узнаваемому (телу), и, вместе с тем, трансцендировал эти образы, позволяя им сливаться с окружением, лишая их привычного статуса определенности.

Именно вопрос является той точкой, в которой встречается произведение, уже отошедшее от своего творца, но еще не познанное зрителем. Вопрос здесь не имеет ничего общего с операцией постановки проблемы, которая была свойственна как классике, так и авангарду. Вопрос – это не высвечивание проблемы для поиска решения, но само вопрошание здесь стоит понимать как момент обнаружения события. Проблема всегда общественна и коллективна, она с легкостью присваивается и имеет или не имеет решения, вопрос же есть состояние обнаружения новых типов отношений, это исходная неразрешимость. Он всегда безмолвствует. Вопрос – это часть зрителя, но не автора, автор создает вопрос, но нам неизвестно, является ли это актом его воли.

Кант полагал в качестве основы встречи наблюдателя и эстетического объекта невозможность всеобщего «благоволения». Ошибка человека, определяющего в эстетическом объекте момент общего, т. е. его способность быть воспринятым тождественным образом несколькими зрителями, лежит, согласно Канту, в особом роде отношений воспринимающего к эстетическому объекту как отношений познания «объекта посредством понятий» и сведении произведения к аппарату категорий чистого мышления. Однако, как продолжает Кант, «из понятий эта всеобщность проистекать не может» [Кант 1994, с. 79]. Популярное представление заменяет «метафизический принцип» принципом «трансцендентальным». Новое искусство задает вопрос не как просьбу и приглашение к разрешению, не жаждет ответа, а скорее призывает к идеальному созерцанию, незаинтересованному любованию в кантовском смысле.

Классическое произведение имеет четко определенный набор комбинаций смыслов и художественных выразительных средств, позволяющих ему быть завершенным, и в то же самое время подвергаться нападкам со стороны толкователей и интерпретаторов. В этом смысле оно актуально постольку, поскольку имеет в себе коды, способные к такого рода комбинациям, произведение которых так удачно способно накладываться на новые обстоятельства жизни или же сопрягаться с рядом других произведений, создавая тем самым бесконечную коммуникацию. П. Целан описывал подобное следствие как свойство именно классического дискурса искусства, изящно сравнив его с головой Медузы, единственной целью которой служит запечатление такого искусства в камне, в непроницаемой вечности [Целан 2013].

Итак, произведение в рамках нового режима творчества утрачивает свою способность к запечатлеванию на века, но становится подобным вспышке молнии, появляющейся лишь на мгновение, словно из ниоткуда, и также стремительно исчезающей в никуда. Вечность исходно подразумевает завершенность, «вечное» произведение отсылает нас к постоянству своего осуществления. В этом смысле осуществление коммуникации, предлагаемое искусством нового режима творчества, представляется крайне затруднительным. Новое произведение принципиально замкнуто в себе и тотально открыто для окружения, однако открыто именно таким образом, каким сам воспринимающий/наблюдатель способен понять/определить ту бессодержательную поверхность, которая и составляет произведение. Коммуникация между зрителем и автором никогда не бывает налажена, не выходит далее сухого факта феноменального схватывания. В этом смысле не возникает вопрос об актуальности нового произведения, оно попросту не поддается подобного рода классификации. Новое произведение не играет

с реальным, оно не способно действовать сквозь века, переносясь на события и коды настоящего. Оно не сообщается с другими произведениями. Мы всегда имеем дело с поверхностью, но не с изнанкой.

Будучи агентами различных сфер интеллектуальной жизни, мы способны выуживать из подобных произведений концепты, схемы и планы, идеи заложенных в них структур и даже моральные императивы, однако ничто из этого не способно познать сути дела, ничто не встретится с внутренним содержанием по-настоящему. Отсюда и тотальная невозможность его присвоения. Новое произведение – непрактично, бесхозно. Произведение нового режима творчества – это фрейм, неподдельное событие, отсекающее всякую возможность инкорпорации себя в традицию наследования, отказ от рядоположения и коммуникации, дискретная точка вместо отрезка.

Целью введения и разработки понятия «новый режим творчества» служит создание концептуальной исследовательской рамки, внутри которой возможна дескрипция ряда художников XX века (например, Ж.-М. Баския), которые не вписываются в рамки известных художественных направлений. Новый режим творчества, отвергая наследование, ассоциации и прямую коммуникацию, погружает в ситуацию сингулярности, где вопрошание становится не решением проблемы, а чистым событием обнаружения неразрешимого.

#### Список источников

- Бадью А. Манифест философии / сост. и пер. с фр. В. Е. Лапицкого. СПб. : Machina, 2003. 184 с. (XX век. Критическая библиотека).
- Барт Р. Мифологии / пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. М. : Академический проект, 2008. 351 с.
- Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки. Статьи / пер. с фр., ред. и предисл. Е. Г. Соколова. СПб. : Лаборатория метафизических исследований при философском факультете СПбГУ : Алетейя, 1999. 190 с.
- Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко = *Le pli. Leibniz et le baroque* / общ. ред. и послесл. В. А. Подороги ; пер. с фр. Б. М. Скурагова. М. : Логос, 1998. 264 с. : ил. (Esse homo).
- Закс Л. А. Эстетическое как поле и объект культурных метаморфоз // Вестник Гуманитарного университета. 2024. Т. 12, № 2. С. 167–177. DOI 10.35853/vestnik.gu.2024.12-2.11. EDN HWRPJY.
- Интервью Егора Летова Саратовскому ТВ. 18.05.1998. (1 м. 54 сек). URL: <https://rutube.ru/video/222e2b972f292cb0b6dcdc237f0eead0/> (дата обращения: 26.11.2025).
- Кант И. Критика способности суждения : пер. с нем. / вступ. ст. А. Гульги. М. : Искусство, 1994. 365 с.
- Называть вещи своими именами : программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века / [сост. Л. Г. Андреев и др. ; под ред. и с предисл. Л. Г. Андреева ; коммент. Г. К. Косикова и др.]. М. : Прогресс, 1986. 640 с.
- Подорога В. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: С. Киркегор, Ф. Ницше, М. Хайдеггер, М. Пруст, Ф. Кафка. М. : Ad Marginem, 1995. 432 с.
- Флюссер В. За философию фотографии / пер. с нем. Г. Хайдаровой. СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та. 2008. 146 с.
- Фреге Г. Логико-философские труды / пер. В. А. Суровцева. Новосибирск : Сибирское университетское изд-во, 2008. 282 с.
- Хайдеггер М. О поэтах и поэзии. Гёльдерлин, Рильке, Трагль / сост., пер. с нем. и послесл. Н. Болдырева. М. : Водолей, 2017. 240 с.
- Целан П. Стихотворения. Проза. Письма / сост. и пер. с нем. и фр. Т. Баскаковой и М. Белорусца. М. : Ад Маргинем Пресс : Александр Иванов, 2013. 733 с.
- Шлейермахер Ф. Герменевтика / пер. с нем. А. Л. Вольского. СПб. : Европейский дом, 2004. 242 с.
- Эко У. Открытое произведение: форма и неопределенность в современной поэтике / пер. с итал. А. Шурбелева. СПб. : Symposium, 2006. 412 с.
- Baal-Teshuva J. Rothko. Taschen, 2021. 96 с.

***Информация об авторах***

**Семен Александрович Смолин**, студент 2-го курса магистратуры Департамента философии УГИ, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия).

**Елена Валерьевна Рубцова**, канд. филос. наук, доцент кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия). Scopus Author ID 57221783000, WOS Research ID K-4881-2013, ID РИНЦ 6030-4110.

***Information about the authors***

**Semyon A. Smolin**, Second-year Master's student, Department of Philosophy, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin (Yekaterinburg, Russia).

**Elena V. Rubtsova**, Cand. Sci. (Philosophy), Assoc. Prof. of the Chair of History of Philosophy, Philosophical Anthropology, Aesthetics and Theory of Culture, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin (Yekaterinburg, Russia). Scopus Author ID 57221783000, WOS Research ID K-4881-2013, RISC ID 6030-4110.

*Статья поступила в редакцию | Submitted 03.12.2025.*

*Одобрена после рецензирования | Revised 15.01.2026.*

*Принята к публикации | Accepted 15.01.2026.*