
Как мы определяем искусство?

© 2019 г. А.Л. Андреев^{1*} Т.В. Кузнецова^{2**}

¹ Национальный исследовательский университет «МЭИ», Москва, 111250, ул. Красноказарменная, д. 14; Национальный исследовательский ядерный университет «МИФИ», Москва, 115409, Каширское шоссе, д. 31; Федеральный научно-исследовательский социологический центр РАН, Москва, 117218, ул. Кржижановского, д. 34/25, корп. 5.

² Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова», Философский факультет, Москва, 119991, ГСП-1, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4.

* E-mail: sympathy_06@mail.ru

** E-mail: 89163805403@mail.ru

Поступила 13.04.2019

Статья посвящена обсуждению понятия «искусство», анализу его функционирования в обыденном языке и языке эстетической теории и искусствознания. Авторы солидаризируются с классическими работами М. Вейца, трактовавшего категорию «искусство» как открытое понятие, но то же время показывают его крайнюю многозначность, которая затрудняет научный анализ художественной культуры. В этой связи рассматривается ряд конкретных ситуаций, в которых очевидный в силу своей стереотипности смысл понятия становится основанием для безотчетной концептуализации попадающих в поле внимания исследователя новых явлений. В статье предпринимается попытка эксплицитно выделить основные семантические компоненты понятия «искусство», которые имеют место в современных эстетических и искусствоведческих дискурсах. Это, в частности: эстетическое отношение к объектам изображения или к самому произведению как продукту творческой деятельности; духовная специфика; семиотической признак; система признаков, связанных с привычной для нас формой социальной организации художественной культуры; система психологических характеристик (искусство как сфера личностного восприятия, искусство как образное мышление); характер деятельности в искусстве (искусство как принципиально новаторская, неалгоритмизируемая деятельность); наконец, технический признак — тенденция сводить искусство к фиксированному, традиционному набору техник — живописной, скульптурной, словесной и т.д. Обосновывается мнение, что адекватно описать специфику искусства можно лишь в рамках иерархически организованной, сложной концептуальной системы (которая может рассматриваться как своего рода понятийный комплекс). Основу этой системы должно составить «открытое» (но не многозначное) понятие, фиксирующее искусство как исторический ряд генетически связанных между собой культурных феноменов, но его следует конкретизировать применительно к каждому данному историческому этапу с помощью набора понятий другого типа, более жестко приспособленных к очерчиванию специфических явлений, — возможно, понятий «классического», закрытого типа (вроде понятий, описывающих исторически сменяющие друг друга стили).

Ключевые слова: искусство, дефиниция, полисемичный термин, концептуализация, система.

DOI: 10.31857/S004287440006035-3

Цитирование: Андреев А.Л., Кузнецова Т.В. Как мы определяем искусство? // Вопросы философии. 2019. № 8. С. 72–79.

How Do We Define Art?

© 2019 г. Andrei L. Andreev^{1*}, Tatiana V. Kuznetsova^{2**}

¹ National Research University of Power Engineering, 14, Krasnokazarmennaya str., Moscow, 111250, Russian Federation; National Research Nuclear University MEPhI, 31, Kashirskoye shosse, Moscow, 115409, Russian Federation; Federal Center of Theoretical and Applied Sociology RAS, 34/25, korp. 5, Krzhizhanovskogo str., Moscow, 117218, Russian Federation.

² Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University, 27/4, Lomonosovsky av. GSP-1, Moscow, 119991, Russian Federation.

* E-mail: sympathy_06@mail.ru

** E-mail: 89163805403@mail.ru

Received 13.04.2019

The article is devoted to the discussion concerning the concept of "art", the analysis of its functioning in the ordinary language and the language of aesthetic theory and art history. The authors share the opinions expressed in the classical works of M. Weitz, who interpreted the category "art" as an open concept, but at the same time they show its extreme ambiguity, which complicates the scientific analysis of artistic culture. In this regard, a number of specific situations are considered in which the meaning of the concept, obvious by virtue of its stereotype, becomes the basis for non-accountable conceptualization of new phenomena coming to the attention of the researcher, thus replacing the primary empirical analysis on which the theory should be based. The article attempts to explicitly highlight the main semantic components of the concept of "art" as it is used in modern aesthetic and art history discourses. This, in particular, is the aesthetic attitude to the objects of the image or to the work itself as a product of creative activity; spiritual specificity; semiotic trait; system of features associated with usual forms of social organization of artistic culture; the system of psychological characteristics (art as a sphere of personal perception, art as figurative thinking); nature of activity in art (art as a fundamentally innovative, non-algorithmic activity); and, finally, a technical attribute - the tendency to reduce art to a fixed, traditional set of techniques: pictorial, sculptural, technique of organizing verbal texts, etc. It is argued that adequate description of the specifics of art is possible only within a hierarchically organized, structurally complex conceptual system (which can be considered as a kind of composed concept). The original basis of this system should be an "open" (but not ambiguous) notion that fixes art as a historical series of genetically related cultural phenomena, but it should be specified more concretely with each set of historical stages with the help of concepts of another type, more rigidly adapted to delineate qualitatively specific phenomena. Probably, these may be concepts of "classic", closed type (such as concepts describing historically alternating styles).

Key words: art, definition, polysemic term, conceptualization, system.

DOI: 10.31857/S004287440006035-3

Citation: Andreev, Andrei L., Kuznetsova, Tatiana V. (2019) "How do we define Art?", *Voprosy filosofii*, Vol. 8 (2019), pp. 72–79.

«Искусство» – многозначный (полисемичный) термин, в котором можно увидеть интуитивный «сплав» нескольких признаков. Попробуем уяснить, какие именно элементарные смысловые компоненты существенны для оперирования выражением «искусство» на уровне нашего непосредственного чувства языка. Иными словами, что именно интуитивно мыслится в качестве атрибутов объектов, собирательно обозначаемых словом

«искусство»? Каковы, следовательно, семантические правила, задающие способ употребления данного выражения в языковых (речевых) контекстах? Представляется, что можно выделить, по крайней мере, следующие элементарные семантические компоненты термина «искусство»:

1) *эстетическое* отношение к объектам изображения или к самому произведению как продукту творческой дельности;

2) *духовный* аспект (термином «искусство» обозначен элемент ряда, объединяющего формы общественного сознания: искусство – наука – религия – мифология);

3) *семиотический* компонент (преобладающая роль иконических, изобразительных знаков в искусстве);

4) система признаков, связанных с привычной формой *социальной организации* художественной культуры («музейное потребление» художественной продукции, особый статус художника в системе культуры и т.п.; к примеру, консервная банка, размещенная на стенде в музее и снабженная соответствующей табличкой, для посетителей превращается в художественный факт);

5) система *психологических* признаков (искусство как сфера личностного восприятия, искусство как образное мышление, культивирование эмоциональных, интуитивно-наглядных сторон психики и др.);

6) признак, указывающий на характер *деятельности* (искусство как принципиально новаторская, неалгоритмизируемая деятельность, то есть как творчество *per se*, творчество в наиболее чистом, «парадигмальном» виде);

7) *технический* признак (искусство как фиксированный, традиционный набор техник: живописной, скульптурной, техники организации словесных текстов и т. д.).

Сказанного вполне достаточно, чтобы наглядно представить себе многообразие содержания, вкладываемого в слово «искусство» (более подробный обзор и анализ различных определений искусства см. в статье: [Никитина, 2012]).

Отметим, что практически все перечисленные выше смысловые компоненты семантемы «искусство» логически независимы и, строго говоря, не синонимичны. Ни один из них не может быть выведен из другого логическими средствами, но при этом все они даны в семантеме «искусство» слитно.

Стремление избежать терминологической «расплывчатости» и явным образом зафиксировать содержание выражения «искусство» наблюдается в эстетике и философии уже давно. Определенные шаги в этом направлении предпринимались самыми разными авторами, главным образом, путем теоретической работы с самим объектом исследования, а не с логическим аппаратом последнего. Фактически, вводя новые термины, фиксирующие важные (для принятого тем или иным исследователем подхода) стороны рассматриваемого материала, исследователи рассматривали этот шаг как еще одно уточнение «определения» того, что подразумевается под словом «искусство». В результате, однако, ни одно даже правильно построенное определение, во-первых, не покрывало всего многообразия явлений, относимых к сфере искусства, а, во-вторых, не было по объему содержания даже приблизительно эквивалентно термину «искусство» во всей полноте его интуитивно мыслимых характеристик.

Создавалось впечатление, что подобные определения упускают какие-то существенные особенности художественной деятельности, поэтому они «неудачны» и должны быть заменены «более удачным» определением, которое еще не найдено. Этот факт можно рассматривать как косвенное, но достаточно убедительное доказательство полисемии термина «искусство»: в силу особой структуры области его значений, имеющей вид «цепного комплекса», дать его эквивалентную дефиницию, по-видимому, нельзя. В свое время Моррис Вейц говорил о неминуемом провале всех попыток подобрать адекватное определение термину «искусство» и о том, что это – симптом кризиса эстетической теории, главной задачей которой было «определение» искусства через введение научного термина, покрывающего всю совокупность интуитивных представлений об искусстве. Он предлагал центральный для «старой» эстетики вопрос: *что такое искусство?* – заменить серией других, из которых важнейшим является вопрос: *какова функция слова «искусство» в языке?*

На наш взгляд, попытки *определить* то или иное выражение обиденного языка (в том числе и «искусство») сами по себе не плохи. Следует только трезво оценить возможности таких определений, их ограниченную, чисто техническую функцию и не предъявлять к подобного рода однозначной терминологии «завышенных» требований.

Согласно М. Вейцу, семантема «искусство» — «открытый» термин. Это значит, что ее объем логически не определен и она активно используется для концептуализации новых явлений [Margolis (ed.) 1987, 143–154]. В системе художественной культуры, где понятие «искусство» выполняет программирующие функции, закрепляя присущее ей представление о художественном творчестве и соответствующим образом направляя восприятие и деятельность носителей данного типа культуры, эта терминологическая «открытость» связана с «открытостью» эстетического сознания общества в направлении дальнейшей эволюции. То, что не было, скажем, художественной литературой в XVIII в. и осознавалось в этот период как факт бытия, несколькими десятилетиями позже вошло в сферу искусства и стало осознаваться как особый род изящной словесности (эпистолярный жанр, стихи в альбомах и др.) [Тынянов 1977, 255–281].

Однако в исследуемом нами случае, когда речь идет о месте понятия «искусство» в системе знания, избыточная семантическая расплывчатость данного термина влечет за собой разнообразные теоретические затруднения. Так происходит, например, при появлении действительно новых фактов культуры или же при обращении к фактам культуры, объективно существовавшим задолго до того, как их стали изучать, но лишь недавно ставших достоянием науки — мы имеем в виду так называемое первобытное искусство.

Последнее было открыто относительно недавно. В 40-е годы XIX века стали известны первые находки, в 1875 г. были обнаружены знаменитые росписи пещеры Альтамира, а затем и другие памятники палеолитической «живописи». Следует признать, что первоначальная концептуализация вновь открытого феномена (а ее влияние достаточно сильно и в современной науке) — чрезвычайно показательный образец смысловой флуктуации понятия «искусство», при которой происходит некая подгонка фактов под теоретические построения. После того как факты изобразительной деятельности были открыты, естественно встал вопрос об их классификации, о том, чем они являются. Надо сказать, исследователи, почти не задумываясь, отнесли первобытную изобразительную деятельность именно к сфере искусства. Причиной тому, скорее всего, ее иконический (изобразительный) характер, напоминавший европейским ученым позапрошлого столетия тот род культурной деятельности, который они именовали искусством. Из этого наглядно видны две особенности использования полисемичных терминов: во-первых, для того чтобы применить данный термин, субъект языка, как правило, не пытается каким-то образом логически расчлнить его содержание, а потому нередко оказывается достаточным, чтобы у рассматриваемого объекта удалось констатировать один-два признака, обычно связываемых с этим термином, причем субъект специально не задается вопросом, как эти признаки логически связаны с другими семантическими компонентами используемого выражения; во-вторых, из данного примера следует, что функционирование полисемичного выражения существенно зависит от всей системы языка — открывая новое явление, субъект стремится прежде всего подвести его под уже известную категорию, и то, какая категория будет выбрана зависит не столько от анализа ее содержания и соотношения с действительностью, сколько от того, какая интуитивно наиболее подходит к обозначению данного явления. Вообразим гипотетический случай, что произведения художественной культуры, имеющиеся на момент открытия первобытных фресок, существенно отличаются от последних по своему облику (из истории ведь известно, что искусство иной раз принимает в высшей степени условные формы, достаточно далекие от непосредственной изобразительности). В этом случае допустимо предположить, что открытое явление могло быть концептуализировано по-другому, с иным результатом.

Очень важно, что различие концептуализаций существенно влияет на выбор исследовательских средств и на само направление исследования. Это значит, что логика

анализа начинает сообразовываться не с логикой самого объекта, а с особенностями системы языка и тех представлений его носителей, которые выкристаллизовались в его семантическом строе. Теории генезиса искусств сплошь и рядом переносят характерные для своего времени представления о сущности искусств на предполагаемую эпоху их генезиса. Незаметно для исследователя многозначное слово выступает инструментом такой экстраполяции. В частности, определив первобытную изобразительную деятельность как «искусство», многие теоретики неявно распространили на него все то содержание, которое в используемом ими языке вкладывалось в данное слово. Так, скажем, в качестве естественного, «само собой разумеющегося» следствия было принято то, что «первобытное искусство» являлось деятельностью эстетической.

Мы не ставим своей задачей дать ответ на вопрос, так ли это в действительности. Укажем лишь, что некоторые ученые выступили против использования термина «искусство» применительно к деятельности первобытного человека, предложив заменить его менее обязывающими выражениям вроде «предыскусство», «искусствоподобная деятельность» и т.д. (см.: [Ранние формы искусства, 1972]). Наше утверждение сводится к тому, что, независимо от того, носила первобытная «художественная» деятельность эстетический характер или нет, некорректна сама процедура распространения полисемичного термина на те явления, которые включаются в его объем на основании какого-либо изолированного, хотя и внешне убедительного признака. Допускаем, что первобытная изобразительная деятельность носила эстетический характер, однако это утверждение требует специальных доказательств, это проблема, которую следует решать на основании фактов, а не выводить лишь из привычных способов словоупотребления.

Сходная ситуация проявилась и при осмыслении ряда новых явлений культуры, возникновение которых в прошлом столетии было связано с ускоренным развитием техники, производства (а также в ряде случаев с определенными экономическими факторами: потребностями в массовом сбыте продукции и т. д.). К примеру, возникший в 20-х гг. такой тип эстетической деятельности, как дизайн, первоначально воспринимался в качестве особого вида искусства («промышленное искусство»). Лишь серьезные противоречия, связанные с этим словоупотреблением, побудили в конце концов от него отказаться. Немалую роль в этом сыграл очевидно утилитарный характер деятельности дизайнеров, столь резко противоположный традиционному стереотипу искусства как сферы «незаинтересованного любования».

Границы термина «искусство» оказываются гораздо более размытыми при соприкосновении с теми видами человеческой деятельности, которые не получили еще окончательного осмысления — определения их места в системе культуры. Многие из них представляют собой форму эстетического освоения новой предметности, но надо подумать, к какой области культуры они относятся.

Возьмем, к примеру, творчество одного из лидеров американского минимализма Дональда Джадда, который в свое время сформулировал программу создания свободного от европейских традиций «нового визуального искусства». Сам он не претендовал на то, что, создавая свои «трехмерные объекты», выступает реформатором скульптуры (это отличало его от абстракционистов, которые претендовали на роль реформаторов живописи), ибо под скульптурой он понимал «антропоморфное» преобразование, «одушевление» материала, чего в собственном творчестве не усматривал. Джадд полагал, что его «новое трехмерное визуальное искусство» будет сосуществовать с традиционной скульптурой подобно тому, как фотография сосуществует с живописью. Но если произведения Джадда лишены какой-либо «одушевленности» и сугубо индустриальны (серия металлических анодированных ящиков, предметы сложной конфигурации из металла и плексиглаза и др.), то возникает вопрос: на каком основании их следовало бы считать видом искусства? Почему, соответственно, Джадд может претендовать на роль и статус художника, а, например, конструктор сложных агрегатов, так же, как и Джадд, соединяющий в некоторый целостный комплекс предметы различной формы, — нет? Критик Дж. Мюллер, транслировавший концептуалистские интуиции Д. Джадда в американское искусствоведение, считал

произведения последнего искусством на том основании, что искусство есть создание иллюзии. На первый взгляд, это утверждение абсурдно: иллюзия предполагает элемент подобия чему-то (мимесис), тогда как «скульптуры» Джадда ни на что, кроме самих себя, не похожи. Мюллер выходит из положения, утверждая, что в данном случае речь идет об иллюзии того, что созданная художником конструкция наделена собственным природным существованием, в то время как на самом деле она является искусственной [Muller 1973, 37]. Но, отдавая должное изобретательности американского автора, нельзя не признать, что такая трактовка является весьма натянутой – проблема вряд ли может быть решена при помощи подобного рода интеллектуальных трюков. Так что вопрос о том, является ли творчество Джадда новой формой искусства, существующей рядом с традиционной скульптурой, или же это какая-то специфическая форма культуры, существующая «рядом» с искусством как таковым, на наш взгляд, остается открытым. Следует сказать, что и в академических эстетике и искусствоведении расплывчатость термина «искусство» и периодическое выдвигание на передний план периферийных оттенков его смысла вызывают немало трудностей. Достаточно упомянуть попытки разрешить вопрос, является ли искусством (в полном смысле слова) компьютерная поэзия или компьютерная музыка.

Полисемичные термины нередко подвергаются смысловым трансформациям не только в связи с потребностью субъекта обозначить те или иные новые факты и формы деятельности, но и в связи с эволюцией системы языка. В полной мере это касается и слова «искусство». В античности и средневековье под искусством понимали всякую вообще продуктивную деятельность, следующую определенным правилам. Современная же трактовка понятия сложилась лишь к XVII в., когда оно получило уточняюще-техническое определение «изящное» и было закреплено за литературой, театром, живописью, музыкой, скульптурой и архитектурой [Clowney 2011, 309, 312] (уже в XX в. к ним добавили «десятую музу» – кинематограф).

В настоящее время мы видим довольно сложную картину: новое значение еще не отстоялось, а старое не исчезло полностью. Мы, с одной стороны, говорим: «литература и искусство», а с другой – относим литературу к области искусства. В данном случае изменение содержания термина в основном обусловлено стихийной эволюцией языка, а отнюдь не совершенствованием теоретических взглядов. Здесь отразились и факторы социально-идеологического характера, причем не только те, которые прямо связаны с социальным бытием искусства. Например, греки считали искусством ткачество и ряд других ремесел. По-видимому, это было обусловлено тем, что социальный статус художника был близок к статусу ткача, гончара и т. д., хотя творческая художественная деятельность и тогда по своей сущности значительно от них отличалась. Получается, что, если концептуальный аппарат теории не становится объектом специального логического контроля, эволюция обыденного языка может существенно влиять на получаемые в рамках этой теории результаты. Разумеется, такое положение не может считаться оптимальным для развития научно-философского знания.

Думается, что анализ разобранных нами ситуаций достаточно убедительно свидетельствует в пользу необходимости логической экспликации термина «искусство» и исключения самой возможности такого распространенного ныне положения вещей, когда в претендующих на научность искусствоведческих контекстах он незаметно подменяется достаточно расплывчатым выражением обыденного языка. Но, разумеется, введение логически строгого экспликата является лишь предварительной задачей ученого. Мы вовсе не призываем к возрождению спекулятивно-нормативной эстетики, которая подменяла анализ реальных процессов художественного творчества указанием на то, «каким должно быть искусство в соответствии со своим понятием». Общепринятая фиксация термина, хотя она и опирается на определенные соображения фактического характера, не подменяет собой дальнейшее исследование, а предполагает его. Данную операцию следует рассматривать в широком контексте развития познавательного процесса. И в этом плане введение логических экспликатов должно пониматься как определенная ступень в познании, как фиксация прошлого опыта исследования, накопленного нами знания о предмете, что, в свою

очередь, становится предпосылкой дальнейшего осуществления исследовательской работы. В этой связи следует указать на то, что необходимо различать понятие (скажем, понятие искусства) как логический исходный пункт теории и исследования и понятие как их конечный пункт, как то конкретное представление объекта во всем многообразии его определений, которое является целью научного познания.

На наш взгляд, адекватно описать специфику искусства можно лишь в рамках иерархически организованной, сложной концептуальной системы (своего рода составного понятия). Думается, что в основу этой системы должно быть положено «открытое» (но не многозначное!) понятие, обозначающее искусство как исторический ряд генетически связанных между собой культурных феноменов. Это понятие следует конкретизировать применительно к каждому историческому этапу с помощью набора понятий другого типа, более жестко приспособленных к очерчиванию качественно специфических явлений. Вероятно, это могут быть понятия «классического», закрытого типа (вроде понятий, описывающих исторически сменяющие друг друга стили).

Хотелось бы остановиться еще на одном соображении, которое связано с особенностями эстетики как науки — с некоторыми важными характеристиками ее объекта. Объектом эстетики служит художественная (эстетическая) культура, то есть особая сфера человеческой деятельности, которая обладает внутренними каналами коммуникации и собственным языком (системой слов для выражения эстетических оценок, субъективных состояний индивида, вызванных восприятием художественных произведений и т. п.). Это, в частности, значит, что язык эстетики является метаязыком по отношению к языкам художественной культуры. Поэтому теоретический язык эстетики включает в себя «переводы» соответствующих выражений из сферы дотеоретических коммуникаций по поводу искусства. По существу же, в реальной практике, последние выступают неотделимо от теоретического языка эстетики. Это усиливает негативные последствия неоднозначности за счет смешения омонимичных выражений языка-объекта и метаязыка. Например, исследуемое нами выражение «искусство» выступает в эстетике и как научное понятие, категория науки эстетики, и как термин из области собственно художественной культуры, обозначающий в значительной мере стихийно сложившееся в ее рамках понимание того, что такое искусство. Это понимание представляет собой обобщение художественной практики данной исторической эпохи и ее эстетических потребностей, но оно, в отличие от научного понятия, не может охватить историю искусства на всем ее протяжении.

Очевидно, что в языке, которым пользуется научная эстетика (надо отличать этот язык от более узкой категории «язык эстетической теории»), использование указанных двух типов выражений неустранимо, что, конечно, служит дополнительным аргументом в пользу совершенствования сознательного контроля за использованием понятий этого языка. В частности, следует строго различать два указанных смысла понятия «искусство». Здесь необходимо также заметить, что до сих пор термин «искусство», стихийно сформировавшийся в сфере обыденного общения с искусством, нередко выступает у ряда авторов и в функции термина самой теории. Позиция исследователя по отношению к этим двум языковым слоям должна быть совершенно различной. Собственные теоретические языковые средства требуют того, чтобы их сознательно формировали и целенаправленно совершенствовали в соответствии с общими принципами научного подхода и конкретными исследовательскими задачами. Что же касается включаемых в используемый исследователем язык тех выражений, в которых фиксируются типы эстетического отношения и оценки, к ним следует относиться как к факту, как к чему-то данному, поскольку в этом случае они имеют статус не модели, а объекта. Относительно этих выражений мы должны прежде всего задаваться вопросом, какова их реальная функция и каковы сложившиеся способы их употребления в художественно-эстетической практике. Такой язык может быть сколь угодно нестрогим и наполненным субъективно-оценочными терминами, что отнюдь не мешает его строгому и объективному описанию.

Источники и переводы – Primary Sources in Russian and Russian Translations

Тынянов 1977 – Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977 [Тунуанов, Yury N., *Poetics. History of literature. Cinema* (in Russian)].

Ссылки – References in Russian

Никитина 2012 – Никитина И.П. Определяя искусство // Вестник ВГИК. 2012. № 12–13. С. 148–156.

Ранние формы искусства 1972 – Ранние формы искусства / С.Ю. Неклюдов (сост.). М.: Искусство, 1972.

References

Clowney, David (2011) “Definitions of Art and Fine Art’s Historical Origins”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 69, № 3, pp. 309–320.

Muller, Gregoire (1973) “Donald Judd’s Ten Years”, *Arts Magazine* (Feb.), pp. 35–42.

Early art forms (1972) Nekludov, Sergei Yu. (ed.), *Iskusstvo*, Moscow (in Russian).

Nikitina, Irina P. (2012) “Defining art”, *Vestnik VGIK*, № 12–13 (2012), pp.148–156 (in Russian).

Margolis, Joseph (ed.) (1987) *Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics*, ed. by J. Margolis, Temple University Press, Philadelphia.

Сведения об авторах

АНДРЕЕВ Андрей Леонидович – доктор философских наук, профессор НИУ МЭИ и НИЯУ МИФИ, главный научный сотрудник ФНИСЦ РАН.

КУЗНЕЦОВА Татьяна Викторовна – доктор философских наук, профессор кафедры эстетики Философского факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

Author’s information

ANDREEV Andrei L. – DSc in Philosophy, Professor of the National Research University of Power Engineering and National Research Nuclear University MEPhI, Chief Researcher of the Federal Center of Theoretical and Applied Sociology RAS.

KUZNETSOVA Tatiana V. – DSc in Philosophy, Professor, Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy of Lomonosov Moscow State University.