

9. Ролз Дж. Теория справедливости / Дж. Ролз. – Новосибирск, 1995. – 535 с.
10. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии : в 2 т. / С. Л. Рубинштейн. – Москва : Педагогика, 1989. – Т. 2. – 322 с.
11. Современная психология мотивации / под ред. Д. А. Леонтьева. – Москва : Смысл, 2002. – 343 с.
12. Франкл В. Воля к смыслу : пер. с англ. / В. Франкл. – Москва : Апрель-Пресс ; ЭКСМО-Пресс, 2000. – 368 с.
13. Хеккаузен Х. Мотивация и деятельность : в 2 т. / Х. Хеккаузен. – Москва : Педагогика, 1986. – Т. 1. – 407 с.

#### References

1. Anan'ev B.G. *Chelovek kak predmet poznaniya*. St. Petersburg: Piter, 2001, 288 p.
2. Davydov V.V. Kategorii deyatelnosti i psikhicheskogo otrazheniya v teorii A.N. Leonteva. *Vestnik Moskovskogo universiteta*. 1979, no. 4, pp. 25–41, series IV. Psikhologiya.
3. Kaverin S.B. *Psikhologiya potrebnostey*. Tambov, 1996, 80 p.
4. Migol'at'ev A.A. *Filosofiya cheloveka. Nekotorye problemy teorii i metodologii*. Moscow, 1996, 86 p.
5. Momdzhyan K.Kh. *Vvedenie v sotsialnyuyu filosofiyu*. Moscow: Universitet, 1997, 448 p.
6. Nyutten Zh. *Motivatsiya, deystviya i perspektiva budushchego*. Moscow: Smysl, 2004, 608 p.
7. Obukhovskiy K. *Galaktika potrebnostey. Psikhologiya vlecheniy cheloveka*. St. Petersburg: Rech, 2003, 296 p.
8. Parsons T. *O strukture sotsialnogo deystviya*. Moscow, 2000, p. 426.
9. Rolz Dzh. *Teoriya spravedlivosti*. Novosibirsk, 1995, 535 p.
10. Rubinshteyn S.L. *Osnovy obshchey psikhologii*. Moscow: Pedagogika, 1989, vol. 2, 322 p.
11. *Sovremennaya psikhologiya motivatsii*. Pod red. D.A. Leonteva. Moscow: Smysl, 2002, 343 p.
12. Frankl V. *Volya k smyslu*. Moscow: April-Press, EKSMO-Press, 2000, 368 p.
13. Khekgauzen Kh. *Motivatsiya i deyatelnost*. Moscow: Pedagogika, 1986, vol. 1, 407 p.

### АКТУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО: ОТ АРТ-ПРАКТИК И ГОТОВЫХ ФОРМ К НАНО-ТЕХНОЛОГИЯМ<sup>1</sup>

*Сколота Зоя Николаевна*, кандидат философских наук, доцент

Астраханский государственный университет  
414026, Россия, г. Астрахань, ул. Татищева, 20а  
E-mail: dizoya@gmail.com

*Статья посвящена осмыслению феномена современного искусства, появлению качественно нового направления искусства – нано-арта. Через анализ технических средств и технологий, использованных в искусстве за последнее столетие, автор обращается к проблеме эстетических ценностей, а также взаимоотношению художника и зрителя, проблеме отображения реальности в искусстве XX в. В заключении автор делает вывод о месте и роли нано-технологий в современной культуре. По мысли автора, нано-арт возвращает искусству классическое содержание, реанимирует традиционные художественные ценности.*

**Ключевые слова:** современное искусство, реальность, мимезис, художник, реципиент, нано-арт, нано-технологии, готовые формы, арт-практики, постмодернизм.

### CONTEMPORARY ART: FROM THE ART-PRACTICES AND READY FORMS TO NANO-TECHNOLOGY

*Skolota Zoya N.*, Ph.D. (Philosophy), Associate Professor

Astrakhan State University  
20a Tatishchev st., Astrakhan, 414056, Russia  
E-mail: dizoya@gmail.com

---

<sup>1</sup> Статья публикуется при поддержке гранта РГНФ № 12-33-01257.

*The purpose of this article is to comprehend the phenomenon of contemporary art as an example of a brand new art direction – nano-art. The paper based on the analysis of the techniques and technologies used in the art of the last century, analyzes the problem of aesthetic values, and the relationship of the artist and the recipient. These concepts are the author reveals the urgent problem of reflection of reality in the art of the twentieth century. The study concludes that the place and role of nano-technology in modern culture. According to the author of nano-art returns art classical content, reviving traditional artistic values.*

**Keywords:** contemporary art, reality, mimesis, the artist, the recipient, nano-art, nano-technology, ready-made forms, art practice, postmodernism.

В 2006 г. учрежден ежегодный Международный онлайн-фестиваль нано-арта. В первый год его проведения 22 художника из 5 стран представили 71 произведение. В 2008 г. число участников выросло до 37, а работ – до 121, а уже на IV Международном онлайн-конкурсе экспонировалось 48 художников из 15 стран мира, представивших 154 работы. Данная статистка является показательной – за последнее десятилетие активно набирает популярность новое направление в искусстве, получившее название нано-арт (наноарт). Примечательно, что за эти годы не просто увеличилось количество работ, (выставки нано-арта проходят на многих площадках интернета, а также в Сан-Себастьяно (Испания), на фестивале «Страсть к знанию» в Праге, в Чехии на Евронанофоруме, в некоторых музеях современного искусства), но и сами художники стали демонстрировать лучшее понимание этого нового направления искусства.

В словарях и энциклопедиях по искусству определение этого нового направления еще отсутствует. Однако его можно встретить на научно-технических сайтах и в соответствующих печатных периодических изданиях. К примеру, на сайте Нанотехнологического общества дается такое определение удивительному визуальному шоу нано-арта: «Изображения вещества, полученные с помощью электронных и атомно-силовых микроскопов» [11]. А чтобы цифровой «отпечаток» превратился в произведение искусства, надо лишь немного приукрасить реальность. Преображение и отображение реальности в художественных образах всегда оставалось и остается одной из функций искусства по отношению к обществу и культуре. Принято говорить о том, что искусство в некотором смысле выполняет функции самосознания культуры, является неким «зеркалом» культуры как целого. Новое, только зарождающееся направление в искусстве, такое как нано-арт, на наш взгляд, является показательным в оценке состояния современной культуры.

Со времён классической парадигмы, восходящей к античности, искусство истолковывалось как искусное воспроизведение действительности, но не удвоение настоящего и копирование существующего мира вещей, а разрыв, открывающий свободу творчеству. Античность дает нам такое понятие как «мимезис» – подражание. Такие философы как Гераклит, Платон, Демокрит видели в искусстве подражание онтологической реальности, прежде всего природе и животному миру. Аристотель так же утверждал, что каждый человек имеет врожденный инстинкт подражания [1, с. 1022]. Мимезис, по Аристотелю, достаточно широкое понятие, которое не сколько не ограничивает свободы творчества, это некий символ расщепления реальности, дающий произведению искусства быть искусством и приносящий всем удовольствие.

Более полно эта концепция раскрыта в эстетических представлениях Г. Гегеля. Говоря об искусстве, он трактует его как деятельность познания, хотя и низшую, тогда как высшей является, конечно же, наука. Именно истина являет собой цель познания. В искусстве она предстает нам в виде красоты, которая и есть чувственное выражение идеи. В науке, согласно Гегелю, отражение содержания истины происходит в «понятиях», а в искусстве – на основе чувственных «художественных образов», поэтому «логическое теоретическое (понятийное) мышление выше художественного чувственного (образного)» [6, с. 197].

Итак, классическая установка главную цель искусства видит в правдоподобию и понятности. Ее (установку) можно обозначить в виде следующего соотношения: «Реальность – Истина – Идеал». Отсюда и доминирование таких эстетических категорий

как прекрасное, трагическое и возвышенное, а также выдвижение на первый план видов и жанров, обладающих вербальной и визуальной конкретностью. Взаимоотношения между образами действительности и художественными образами искусства под действием нововведений XIX в. существенно изменялись, однако разрыва между ними еще не происходило. Художник самоопределялся в русле внеличного естественного порядка, генерируя художественные смыслы через разные формы соотношений своего искусства с предметностью и событийностью окружающего мира, предлагая зрителю готовые только для созерцания и удовольствия онтологические смыслы. Однако, предметная реальность на этом этапе развития искусства по-прежнему оставалась квинтэссенцией художественного творчества.

Катаклизмы происходившие в социуме в начале XX в. кардинальным образом трансформировали взаимоотношения художника и отображаемой им реальности. Неклассическая парадигма, берущая свои истоки в иррационалистической философской традиции (Кьеркегор, Ницше, Хайдеггер), дает новые формы интерпретаций бытия художником. Более он не стремится отобразить объективную реальность; отказ от мимезиса и художественной изобразительности приводит к абсолютизации личностных переживаний автора-творца. Социальные революции, мировые войны привели к ломке старых ценностей и идеалов. Новая картина мира аморфна и не столь категорична как ранее. Мозаичные художественные поиски начала XX в. более не ищут идеалов в классических реалистических персонажах, которые мыслятся карикатурными в рамках неопределенности самой жизни; любой идеал воспринимается как вещь искусственная, проигрывающая по сравнению с жестокой реальностью.

Гийом Аполлинер писал: «Это искусство творит новые сочетания из элементов, не заимствованных из видимой реальности, а полностью созданных художником, которым он придает силу реальности» [13, с. 20]. Под впечатлением от новейших открытий в строении материи, в области психологии личности (теория бессознательного), оптики, а также в других сферах художники открыли для себя доступ к ранее казавшимся трансцендентными сферам человеческого бытия. Стремление прорваться через стену обыденной повседневности было характерно почти для каждого направления этого периода, от кубизма и футуризма до оп-арта. Х. Ортега-и-Гассет считал, что главным достоинством, достигаемым на путях «распредмечивания» эмпирической реальности с целью создания «ирреального мира, находящегося за пределами обычной «слишком человеческой» (по Ницше) действительности, является как раз оторванность от этой действительности, враждебное противостояние ей. Все это приводит не только к отказу, как уже ранее отмечалось, от мимезиса как цели искусства, но и к кардинальной смене доминантных эстетических категорий. Прекрасное как категория, отражающая явления, обладающие высшей художественной ценностью, и воплощающая представления о позитивном совершенстве и гармонии [3, с. 214], как художественно-духовном идеале человечества перестает быть актуальной. Еще Н.А. Бердяев писал о кризисе искусства и связывал его с окончательно угасшим идеалом классического искусства [2, с. 24]. Реальностью искусства XX в. становятся категории безобразного и трагического. И зрителю, по мысли испанского режиссёра Фернандо Аррабала, «надо научиться получать удовольствие от безобразного».

В этой связи возникает новый тип отношений между художником и зрителем. П. Пикассо как-то сказал: «Зачем пытаться понять искусство? Вы же не пытаетесь понять, о чем поет птица...». Также он уточнял, что художник рисует не то, что видит, а то что чувствует [13, с. 23]. Так на первый план выходит субъективность художника, которая сливается с безликой объективностью бытия. Он создает «искусство ради искусства», выстраивает новую реальность, которая обретает самостоятельность, всецело вовлекая туда зрителя. Экзистенциальная материя искусства становится основной темой художественного объекта. По мысли М. Хайдеггера, в художественном изображении вещь обретает свою вещьность, изделие свою дельность [15] и т.д. То есть происходит переживание сущности вещей и, следовательно, раскрытие бытия при встрече с ним. Таким образом, с умалением или исчезновением эстетиче-

ской функции, в искусстве начинает превалировать онтологическая и гносеологическая функции.

Установка на новизну и эксперимент, разрыв с классической традицией будут актуальны вплоть до 1960–1970-х гг. Модерн-проект довел до логического финала традиционные художественные формы искусства. С конца XIX в. и весь XX в. не утихают философские дискуссии о конце живописи, смерти искусства. Безусловно, определяющее влияние как на эти споры, так и на проект постмодерна оказало такое направление как реди-мейд (англ. *ready-made* – готовый). Под реди-мейдом понимают выставленные на художественной выставке в качестве произведения искусства, предметы утилитарного обихода, изъятые из среды их обычного функционирования и без каких-либо изменений [4, с. 379].

Кардинально меняются взаимоотношения между художником и зрителем, художником и реальностью. Если авангард оторвал искусство от жизни, поставил его над обывателем, то начиная с «Фонтана» М. Дюшана принято говорить о вхождении в художественную реальность повседневности, возврате жизни в искусство, и окончательном отходе от канонов традиционной эстетики. Кроме того, видоизменяется и временное отношение между художником и зрителем. В классическом искусстве от художника требовался профессионализм. Он должен был быть мастером своего дела, одаренным талантом или гениальностью. Ему было необходимо тратить достаточно много времени сначала на свое образование, а потом на создание произведения, в то время как зритель со своей стороны мог затратить мгновение на восприятие этого многолетнего труда. Однако это временное отношение давало в некотором плане художнику право поиска смыслов бытия за пределами реальности, а затем и ретрансляции полученных истин на реципиента. Метод реди-мейда открыл перед художником возможность сделать за мгновение художественным произведением любой случайный фрагмент реальности. Используя готовые формы художник не обязан знать какую-либо технику или обладать виртуозностью. Вследствие этого принижается социальный статус художника, «дескарализуется» его роль, он более не оракул. Художником может стать любой обыватель, необходимо только найти «предмет реальности» (что по мысли М. Дюшана самое сложное) [14, с. 132] и аудиторию готовую к восприятию «шедевра».

Взаимоотношения художника и реальности также претерпевают существенное изменение. Метод реди-мейда, предложенный Дюшаном, дал возможность художнику назвать случайный предмет реальности произведением искусства. Так «творец» транспортирует «реальность» в художественный контекст без особых преобразований, лишая ее художественности. Миметический принцип в реди-мейде сознательно отсутствует. Копия всегда останется лишь живописной копией, а предмет в оригинале может показать лишь сам предмет. Аристотель считал, что можно получить радость от изображения через радость узнавания. Узнавание в реди-мейде стоит на первом плане. Что касается эстетического удовольствия или радости, то они замещаются интеллектуальным шоком или невербальной семиотикой. Как писал Ф. Кафка: «Все мы пищим, но никому и в голову не приходит выдавать это за искусство» [7, с. 276]. Реципиент «узнает» реальность, тем самым заставляя задуматься над сущностью вещи – готовой формы, которая всегда возможно была перед глазами у обывателя, но никогда не обладала иной неутилитарной ценностью [10, с. 45]. М. Дюшан в письме к Гансу Рихтеру писал: «Когда я открыл для себя принцип реди-мейдов, я надеялся положить конец всему этому карнавалу эстетизма. Но неодадаисты используют реди-мейды, пытаясь отыскать в них эстетическую ценность. Я запустил им в физиономию сушилку и писсуар – как провокацию, – а они восторгаются их эстетической красотой» [14, с. 124]. Иными словами, несмотря на изначальный замысел реди-мейда, в нем по-прежнему сохранилась некая «художественность». Однако эта «художественность» готовой формы теперь зависела не от их имманентных характеристик, но исключительно от внешних «правил игры», устанавливаемых практически

произвольно или самим художником или арт-критиками и галеристами, или руководителями арт-рынка.

В дальнейшем традиция жанра «реди-мейд», была переосмыслена в контексте современной текстологии; «готовая форма» преобразовалась в «готовый текст» и, по сути, легла в основу постмодернистского принципа цитирования, стала фигурой «украденного объекта».

Вообще теория и практика постмодернизма стала реализацией постклассической парадигмы, развернувшаяся в конце XX столетия. Отрицая в первую очередь классическую и неклассическую традиции, новая фаза художественного творчества подвергла ревизии все предшествующие представления о возможностях и предназначении искусства.

Человеческий опыт XX в., многочисленные кризисы в разных сферах общества заставили еще раз усомниться в возможности людей «заглянуть» по ту сторону повседневной эмпирической реальности, узнать и понять Истину с помощью рациональной мысли. «Нет истины, есть точка зрения» – по сути, ключевая установка постмодерна, знаменующая собой отказ от всеведения, отказ от диктата власти факта, методов и способов постижения реальности, поскольку любое человеческое действие несовершенно и имеет под собой различные субъективные желания, потребности и т.п. По словам одного из теоретиков постмодернизма В. Вельша, постмодерн – это «состояние радикальной плюральности» [16, с. 454]. Постмодернизм возник, прежде всего, из осознания исчерпанности онтологии, в рамках которой реальность могла подлежать насильственному преобразованию, переводу из «неразумного» состояния в «разумное».

За прошедшее столетие художественный образ постепенно потерял онтологические корни, в авангарде и реди-мейде трансформируясь в культурный знак или символ, а в конце века в симулякр. Под симулякром принято понимать копию, образ-призрак, не имеющий оригинала в реальности. Иными словами, знак, не имеющий означаемого объекта в реальности. Однако симулякр в некоторой степени реанимировал классический эстетический опыт, изменив его модус. Раз нет Истины, то отсутствует и понятие Канона и Идеала в искусстве, но их место занимает Ирония и Игра ценностями и формами предшествующих направлений, стилей и течений в искусстве. На смену идеи внеличного порядка приходит апология беспорядка, креативно-личностная установка сменяется нацеленностью на вторичность, цитатность, отказ авторства, симуляцию, интерпретация превращается в экспериментацию. Если миметическое отношение к действительности в классическом искусстве предполагает дистанцирование от объекта, то современное отношение сливает симулякр (имитатора) с окружающей средой, реципиента с произведением. В современных арт-практиках ключевое положение занимает фотография, кино- и видеобразы, документальные фонозаписи. Происходит это, по мнению В.В. Бычкова [5, с. 361], по причине нарастающей ностальгии по иллюзорным подражаниям, поскольку симулякр – это все же псевдо-подобия, «художественный» обман без первообраза.

Предметом внимания художников становится жизнь, реальность без прикрас. Размывая грани между художественной и внехудожественной деятельностью, искусством и жизнью, постмодернизм стремится к расширению рамок искусства, вплоть до растворения искусства в жизни (хеппенинг («событие», «случайное происшествие»), инвайронмент («организация среды»), перформанс, лэнд-арт, видео-арт и другие арт-практики и т.п.). Арт-практики – так наиболее точно можно обозначить художественные произведения конца XX в. Поскольку художественное произведение превратилось в художественное действие, жест, потеряло свои институализированные и статичные формы. Как никогда в истории искусства художник становится социально и политически ангажированным. Например, такие художники 60-х гг. как Мачунас, Армледер, Нам Джун Пайк, Бойс, Йоко Оно (движение Флюксус) верили в искусство как в особое средство социальных изменений. Посвящение искусства

улучшению жизни стало их важнейшей установкой. В результате из «Организации прямой демократии», в которой состоял Бойс, в конце 60-х гг. вышла Партия зеленых.

Итак, творец арт-практик более не стремится воспеть красоту. Кантовский принцип «творец-гений» все сложнее применить к искусству. Скорее, художник это креативщик, у которого в отличие от обывателя есть Идея. Причем эта идея должна нести не трансцендентную ценность, а конкретную общественную, посюстороннюю значимость. Что же касается реципиента искусства перформанса, хеппеннинга и т.п., то он должен включаться в него иначе, чем в другое искусство. Он попадает в сложную ситуацию мифотворчества, включаясь в нее, становясь не пассивным созерцателем, а со-творцом. «Художник утратил статус творца, он одновременно получил невиданные ранее возможности контроля над восприятием, использованием и концептуализацией изображения... Художник, возможно, перестал быть создателем, но благодаря этому он стал образцовым зрителем... художник – лишь индивидуальный созерцатель продуктов нашей цивилизации и автор их употребления» [7, с. 28]. Такое стремление к интерактивности, стремление впустить в себя реальную жизнь и иметь на нее существенное воздействие, является одной из основных тенденций последних десятилетий в искусстве.

В конце XX в. художественное пространство сильно трансформировалось – технологические инновации стремительно расширили медиа-ландшафт, давая возможность для развития новых направлений, таких как био-арт, science art, трансгенное искусство, эко-арт, нано-арт и многих других. Остановимся подробнее на нано-арте.

Нанотехнологии оказывают все большее влияния на мироустройство человека. Не оставили равнодушным нанотехнологии и художников. Однако, если быть более точным, то создатель произведений нано-арта в первую очередь ученый, нано-разработчик. Так как для создания произведения такого рода необходимо обладать широкими познаниями в сфере далекой от искусства и эстетики. Суть нано-арта заключается в создании художником скульптур (композиций) микро- и нано-размеров ( $10 \times 6$  м и  $10 \times 9$  м, соответственно) под действием химических или физических процессов обработки материалов, затем фотографировании полученных нано (nano) образов с помощью электронного микроскопа и авторской обработке черно-белых фотографий путем росписи их в необыкновенные цвета в различных графических редакторах. Самое уникальное, на наш взгляд в нано-арте заключается в том, что это не «плоскостное» изображение, а 3D-искусство более богатое за счет цвета и объема, чем простая микрофотография.

Так описывает создание своей работы «Эхо» нано-художник Дэвид Дерра (David Derr): «На самом деле, эта картина представляет собой файл Adobe Photoshop, состоящий из 9-ти слоев, нижний из которых – макрофотография павлиньего пера, а второй – снимок нанокристаллов» [12]. Автор такого произведения искусства не просто художник, а экспериментатор, открывающий миру новые глубины бытия. Впервые после авангардистов за весь XX в. искусство, с одной стороны, вновь вернулось в зону искусства, с другой стороны, усвоенный за прошлый век принцип слияния с жизнью здесь представляется в совершенно новом ключе. Художник реанимирует миместический принцип традиционного искусства, вновь подражает природе и Богу, возвращая тем самым почти забытые понятия прекрасного, гармоничного и возвышенного, а также наряду с этим не отрывается от реальности, от действительности, а творит формы из неё в прямом смысле. Вновь повышается социальный статус художника, превознося его над обывателем и в научном, и в эстетическом, и в философском планах. На наш взгляд, художник-нано-технолог во многом похож на художника-энциклопедиста эпохи Ренессанса, художника творца и исследователя. Он познает Мир, Природу, открывая не только для себя, но и для реципиента невиданные глубины. Однако если ренессансный художник имел возможность воплотить природные только посредством станковой живописи или максимум в скульптуре или архитектуре, то сегодня возможности творца безграничны. Мастерской художника становится его научная лаборатория, а необходимыми материалами электрон-

ный микроскоп и компьютер. Такие художники как Рената Спящи, Крис Орфеску, Тереза Майерус и многие другие – вполне состоявшиеся ученые-физики или биологи, которые не смогли устоять перед красотой неизведанной Природы – через художественное творчество делятся своим открытиями и неожиданными взаимодействиями искусства, науки и техники. Наверное, поэтому сегодня очень сложно понять, какая работа сделана художником, а какая ученым-исследователем.

В нано-арте явственно виден по-прежнему актуальный взгляд художника на реальность. Как и в традиционном искусстве, его задачей является отражение иррациональных секретов реальности, лежащей за пределами материального, за сложившимися внешними формами жизни, высказывание своих суждений об эпохе. О нано-арте нельзя говорить как об имитации ранее увиденного, поскольку оно полностью основывается на инвариантном чувственном опыте, к которому нельзя обратиться как к средству, позволяющему вернуться назад. То есть это не регистрация информации, а бессловесный способ осознания своего бытия в мире.

В этом новом виде искусства еще достаточно сложно рассуждать о зрителе, о его восприятии. Одна из причин этого заключается в малодоступности этих шедевров. Потенциальный реципиент нано-арта может познакомиться с шедеврами в основном в сети Интернет, и пока лишь в немногочисленных современных музеях и выставках.

Таким образом, на примере нано-арта, на наш взгляд можно говорить о том, что искусство, как утверждал Г. Гегель, вновь может служить не отражению жизни, а отражению Идеи и Духа. Современные художники, используя новые технологии, активно ведут «поиски нового языка современного искусства, основанного на синтезе реалистического, натуралистического, романтического способов воспроизведения реальности с сюрреалистическими, абсурдистско-гротескными, символическими формами» [8, с. 395–396], благодаря чему дискурс о кризисности состояния современной культуры перестанет быть актуальным.

#### Список литературы

1. Аристотель. Этика, Политика, Риторика, Поэтика, Категории / Аристотель. – Минск : Литература, 1998. – 1391 с.
2. Бердяев Н. А. Кризис искусства / Н. А. Бердяев. – Москва : Интерпринт, 1990. – 48 с.
3. Боров Ю. Б. Эстетика : учебник / Ю. Б. Боров. – Москва : Высшая школа, 2002. – 511 с.
4. Бычков В. В. Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX в. / В. В. Бычков. – Москва : Российская политическая энциклопедия, 2003. – 607 с.
5. Бычков В. В. Эстетическая аура бытия / В. В. Бычков. – Москва : Изд-во МБА, 2010. – 784 с.
6. Гегель Г. Г. Эстетика : в 4 т. / Г. Г. Гегель. – Москва : Искусство, 1969. – Т. 2. – 326 с.
7. Гройс Б. О музее современного искусства / Б. Гройс // Художественный журнал. – 1999. – № 23. – С. 27–30.
8. Каган М. С. Философия культуры / М. С. Каган. – Санкт-Петербург : Гардарики, 1996. – 415 с.
9. Кафка Ф. Замок / Ф. Кафка. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1999. – 352 с.
10. Лаззарато М. Искусство, работа и политика в дисциплинарном обществе и обществе контроля / М. Лаззарато // Художественный журнал. – 2009. – № 73–74. – С. 45.
11. Морозова М. Художественный ракурс нанотехнологий / М. Морозова. – Режим доступа: <http://www.nanometer.ru>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус.
12. Нано-модернизм. Сверхсовременное искусство. – Режим доступа: <http://www.nanostalker.ru/docs/75>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус.
13. Пикассо П. О живописи / П. Пикассо // Пространство другими словами: Французские поэты XX в. об искусстве. – Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. – С. 19–26.
14. Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного / Ф. Серс. – Москва : Прогресс-Традиция, 2001. – 336 с.
15. Хайдеггер М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер. – Режим доступа: <http://anthropology.rinet.ru>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус.
16. Шаповалов В. Ф. Основы философии. От классики к современности / В. Ф. Шаповалов. – Москва : ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 576 с.

## References

1. Aristotel. *Etika, Politika, Ritorika, Poetika, Kategorii*. Minsk: Literatura, 1998, 1391 p.
2. Berdyaev N.A. *Krizis iskusstva*. Moscow: Interprint, 1990, 48 p.
3. Borev Yu.B. *Estetika*. Moscow: Vysshaya shkola, 2002, 511 p.
4. Bychkov V.V. *Leksikon nonklassiki. Khudozhestvenno-esteticheskaya kultura XX v.* Moscow: Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya, 2003, 607 p.
5. Bychkov V.V. *Esteticheskaya aura bytiya*. Moscow, 2010, 784 p.
6. Gegel G.G. *Estetika*. Moscow: Iskusstvo, 1969, vol. 2, 326 p.
7. Groys B. O muzee sovremenogo iskusstva. *Khudozhestvennyy zhurnal*. 1999, no. 23, pp. 27–30.
8. Kagan M.S. *Filosofiya kultury*. St. Petersburg: Gardariki, 1996, 415 p.
9. Kafka F. *Zamok*. Rostov on Don: Feniks, 1999, 352 p.
10. Lazzarato M. Iskusstvo, rabota i politika v distsiplinarnom obshchestve i obshchestve kontrolya. *Khudozhestvennyy zhurnal*. 2009, no. 73–74, pp. 45.
11. Morozova M. *Khudozhestvennyy rakurs nanotekhnologiy*. Available at: <http://www.nanometer.ru>.
12. *Nano-modernizm. Sverkhsovremennoe iskusstvo*. Available at: <http://www.nanostalker.ru/docs/75>.
13. Pikasso P. *O zhivopisi. Prostranstvo drugimi slovami: Frantsuzskie poety XX v. ob iskusstve*. St. Petersburg, 2005, pp. 19–26.
14. Sers F. *Totalitarizm i avangard. V preddverii zapredelnogo*. Moscow: Progress-Traditsiya, 2001, 336 p.
15. Khaydegger M. Istok khudozhestvennogo tvoreniya. Available at: <http://anthropology.rinet.ru>.
16. Shapovalov V.F. *Osnovy filosofii. Ot klassiki k sovremenosti*. Moscow: FAIR-PRESS, 1999, 576 p.

## О МЕТОДОЛОГИИ ИСТОРИИ ТЕХНИКИ

**Приставакин Илья Николаевич**, кандидат исторических наук, доцент

Астраханский государственный технический университет  
414025, Россия, г. Астрахань, ул. Татищева, 16  
E-mail: antonina\_sokolova67@mail.ru

*В статье предложен нетрадиционный подход к методологии истории техники. Однако, подход вполне научный. История техногенеза, по мнению автора, может и должна быть представлена, в основном, как история технологических трансформаций. Такой подход позволит изучающим технику не только понять процесс ее развития, но и научиться ее совершенствовать.*

**Ключевые слова:** история, техника, технология, концепция, методология, трансформация, изобретение.

## ON THE PROBLEM OF METHODOLOGY OF HISTORY OF TECHNICS

**Pristavakin Ilya N.**, Ph.D. (History), Associate Professor

The Astrakhan State Technical University  
16 Tatishchev st., Astrakhan, 414025, Russia  
E-mail: antonina\_sokolova67@mail.ru

*The article offers a different approach to the history of technics. But this is a scientific approach. From the author's point of view, the history of technics may and should be treated as a history of technological transformations. This way of thinking enables all those who study technics not only to understand the process of technogenesis but to learn to improve technics also.*

**Keywords:** History, Technics, Technology, Conception, Methodology, Transformation, Invention.

Техника – понятие многозначное. Его можно охарактеризовать и как «совокупность орудий и средств труда», и как «процесс целенаправленного изменения природной среды для стабилизации выживания человека при помощи орудий средств труда». Автор в одной из своих статей показывает, как это понятие можно вывести [1, с. 222–223]. Техника – это путь, который человечество выбрало для своего существования. Отсюда ее непреходящее значение для каждого человека, а не только для инженера. Наша жизнь организована при помощи техники, и мы все и всегда ее используем. Чтобы делать это эффективно и безопасно, технику надо любить и понимать. На наш взгляд, человечество не делится на «технарей» и «гуманитариев», «фи-