

Вестник Ивановского государственного университета.

Серия: Гуманитарные науки. 2024. Вып. 3. С. 33—41.

Ivanovo State University Bulletin. Series: Humanities. 2024. Iss. 3. P. 33—41.

Научная статья

УДК 7.01: 821.161.1.09"1992/..."

DOI: 10.46726/И.2024.3.4

ЭСТЕТИКА НИКОЛАЯ КОНОНОВА

Александр Анатольевич Житенев, Скрыбина Алиса Вадимовна

Воронежский государственный университет, г. Воронеж, Россия,

zhitenev@phil.vsu.ru, alice-lem@yandex.ru

Аннотация. В статье на материале эссе Н. Кононова об искусстве реконструируется его система представлений об эстетическом, выявляются ключевые эстетические концепты, описываются их связи. В понимании Н. Кононова, заслуживает внимания лишь то искусство, в котором художник «существует в своем жизненном пределе», а творческое усилие является «жертвой». Именно это позволяет сохранять за искусством значение единственной сферы подлинного, не имитированного бытия. Оно помогает сохранять меру вещей, называть вещи своими именами. «Вычурность» — характеристика предельной эстетической формы, «искренность» — характеристика предельного самораскрытия субъекта. Они нацелены на обретение аутентичности, совмещение пережитого и выраженного. Его условием оказывается стремление к постоянному превосхождению художником собственных возможностей. Стремление к ускользающей цели делает любое искусство «искусством аппроксимаций», определяет его наполненность «апориями» и противоречиями. Стремление к постижению предмета со всех возможных ракурсов заставляет задаваться вопросом о пределах доступного выражению. Любой художник одержим «ловитвой» за ускользающими смыслами. Однако в соответствии с логикой «апорий», успешность этой охоты может одновременно означать утрату объекта.

Ключевые слова: саморефлексия, писатель об искусстве, эстетика, современная литература, Н. Кононов

Для цитирования: Житенев А.А., Скрыбина А.В. Эстетика Н. Кононова // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2024. Вып. 3. С. 33—41.

В современной литературной практике стремление писателя выстраивать внутренний диалог не с литераторами, а с представителями других искусств — не редкость. Общим местом в этом случае оказывается представление о кризисе идей, кризисе форм, который надо компенсировать приобщением к другим сферам креативности [Скидан: 213]. Другой характерной тенденцией оказывается многовариантность авторского самораскрытия, предполагающая обращение к эссеистике и критике, к экспериментам в области метапрозы [Черняк, Саргсян: 130].

Книги Н. Кононова «Критика цвета» (2007, 2021) и «Степень трепета» (2022) можно рассматривать как пример наложения этих закономерностей. В этих книгах, за редкими исключениями, практически нет текстов о писателях, и они очевидным образом могут рассматриваться как опыт самообоснования, создания резонансного пространства.

© Житенев А.А., Скрыбина А.В., 2024

Е. Вежлян, комментируя в рецензии на «Критику цвета» основания критики Кононова, справедливо отмечает: «Зрение выступает у Кононова как единственная форма обладания “вещностью вещи” и вместе с тем — как инстанция, которая дает начальные “различения”, необходимые для появления прорастающего вещью слова. <...> Зрение, взгляд в рамках такого письма наделяется смыслопорождающей функцией и тождественно знанию» [Вежлян]. Ф. Кондратенко в предисловии к «Степени трепета» указывает на специфическую интенциональность этой прозы, в которой «экфрастическая» структура служит задаче сопротивления времени: «Видят все, тогда как “зреть” способны только некоторые. <...> Отсюда ключевая для Николая Кононова идея зыбкой, но требовательной, поскольку она одна способна противостоять социальному бесформию и материальному хаосу, “аполлонической драматургии”» [Кондратенко: 14].

В рамках этой статьи мы постараемся реконструировать принципы этой «аполлонической драматургии» и охарактеризовать основные положения эстетики Н. Кононова.

Точкой отсчета оказывается мысль о неизбежности самоопределения художника в историческом контексте, самосоотнесение с которым является условием обретения своего «я»: «Художник, хочет он того или нет, всегда обслуживает время, ему никогда не удастся замкнуться от его социальной инверсии, какой бы способ существования он ни выбирал <...> Социальное время просачивается через любые прорехи вещества, так как оно — отверсто» (190)¹. Особый интерес представляют практики сохранения себя в ситуации падения культурных стандартов. В фокусе оказывается «человек живущий, постоянно находящийся перед лицом небытия, свидетель и участник разрушения ценностных механизмов, человек, вопреки всему неотделимый от мыслящей субстанции» (396).

«Осуществление в своем жизненном пределе» (393) оказывается очень продуктивным, поскольку позволяет задать вещам их истинные масштабы: «Художник возводит в степень наше неаналитическое зрение, <...> и вот теперь мы способны укрупнить смыслы собственного существования, задать неразрешимые вопросы и так же достоверно ответить на них» (84). Но работа художника состоит не только в «укрупнении смыслов», но и в проявлении «недоступного»: «Этический язык художника глубок и переусложнен, потому что каждый раз он должен выразить незримое» (85).

Это «незримое» иногда требует совершенно нового языка, в связи с чем заходит речь о конфликте с имеющимися средствами выражения и сложившимися представлениями о тематизме искусства. Если «художника не устраивает сам язык реального мира», его «алфавит» (293), он неизбежно стремится к разработке «новой лексики самовыражения», предполагающей неведомую ранее «сгармонизированную выразительность» (375).

Непостижимость такого «словообразования» обуславливает появление алхимических метафор. Живописуя, художник «всегда порождает свою единственную суверенную истину, как алхимик почти неразличимого, полупрозрачного <...> гомункула» (140); его сосредоточенная работа — «это такая невозможная алхимия, <...> в результате которой из мешанины мертвых элементов рождается <...> образ собственного сердечного жара» (236). Серьезность творчества, всегда предполагающего всецелую вовлеченность

¹ Здесь и далее книга Н. Кононова «Степень трепета» цитируется по изданию: [Кононов 2022] с указанием в скобках страниц.

авторского «я», обуславливает использование «температурных» ассоциаций, заставляет говорить о «высоком эстетическом калении» (292), об «особенном огне, не имеющем абриса и колорита» (54).

«Огненность» художественного высказывания определяется стойким представлением о том, что искусство — это единственная сфера подлинного, не имитированного бытия. Во многих работах Кононова звучит мысль о том, что дурновкусие настолько саморазоблачительно, что даже не требует комментария, а «классификация фальсификаций» (297) может представлять интерес только как игра. Искусство, невозможное вне глубокой затронутости художника, трактуется исключительно в терминах «траты» — как «самоотдача», «вычитание», «жертва»: «Жертва, каковой является акт творчества, осуществляемый художником или сочинителем, должна быть достоверной, иначе ничего почувствовать нам не удастся. <...> Главное — наличие жертвы, “достоверный градус произведения”» (204—205).

В любом виде искусства «создатель транслирует свой трепет» (204). «Трепет» — еще одно оценочное слово-маркер, связанное со значимостью творческого результата. Продуктивное время может быть «плодоносным и трепетным» (380); многослойность высказывания создает «свечение и трепет изысканных планов» (381); проникая внутрь вещей, художник обнажает «влажный, трепетный кодекс изображаемого объекта» (57); образы натурщиков обладают «свехзначительностью <...> трепетного плотского покоя» (80) и т. д. Именно «трепет» делает в искусстве зримой саморастрату и жертвенность.

«Трепетный» мастер всегда уязвим. Скрытая или очевидная уязвимость может обнаружить себя в провокационной теме, интонационном срыве, сложной фактуре переживания. Это сложно конфигурированная система связей. Одним из характерных, но далеко не единственных признаков «трепетности» оказывается сбивчивая, пересыпанная ошибками или некстати переусложненная речь: «Высказанное затрудненной речью обретает многократную убедительную силу <...> Потому что язык в дикции заикающегося обретает неодолимую силу ясности и сам становится волей к пониманию» (220). Тот или иной «изъясн» оказывается почти непременным спутником «предельного», аффективно заряженного высказывания: «Для самого беззаветного понимания нам в других нужен изъясн — ну, примерно такой, как немота: ведь мы должны, не имея языка, каким-то образом одолеть ее, чтобы объясниться» (219).

Интерференция состояний, способная производить столь сильные эффекты, описывается Кононовым на латыни, в контексте одновременно и медицинской, и философской: «Но совершенно очевиден мне был и детский страх всесильного, неожиданно наступающего *singultus*², делающий нас, собирающихся о чем-то важном повествовать, смешными и беззащитными. Этот эффект сложно обрисовать в независимых терминах <...>, но то, что художник “подставляется”, было для меня несомненным, и это сразу вызвало эстетическую заинтересованность в его будто бы вычурном письме» (219).

«Вычурность» — еще одно, наряду с «трепетом», слово, фиксирующее исключительность творческого усилия. Контекстуально эпитет «вычурный» прилагается к очень широкому кругу явлений, как правило, с определенным сдвигом значения. Кононов пишет о «вычурности художнического жеста» [Кононов 2007: 233], о «вычурном, но необходимом смысле» [Там же: 146];

² В примечании к цитируемому фрагменту следует авторское пояснение: «*Singultus* — рыдание, всхлипывание, икота (лат.)».

о «показательном вычурном опыте» [Там же: 264]; о «нашей истерии и вычурности» [Там же: 271], подмечает, что «вычурное слово» «гальванизированный» в пушкинском тексте дано курсивом [Там же: 268].

В контексте рассуждений писателя вычурность парадоксальным образом соотносена с искренностью. Если «*вычурность*» — характеристика предельной эстетической формы, то «*искренность*» — характеристика предельного самораскрытия субъекта. «Искренность» — это «то, без чего искусство невозможно» (220), и Кононов пишет о «поисках открытой, нервирующей зрителя искренности» (314), об «аутентичности искусства, о его аналитической силе и искренности» (335), о «жесткой сумме искренности и самодостаточности» (425) и т. д.

«Вычурность»–«искренность», в свою очередь, соотносены с поиском творческой аутентичности, стратегий совмещения пережитого и выраженного. Вариант, который самому писателю кажется наиболее интригующим, связан с мгновенностью творческого жеста: «Манера точного письма <...> precipitato³: <...> попасть в “узел” с первого раза <...>. Выхватить психическую доминанту всей натурной видимости, свести зрелище к единому символу, к замкнутой арабеске. Быть абсолютно достоверным при всей беглости и мнимой случайности» (228).

«Мгновенность» обнаруживает нацеленность искусства на постановку «неразрешимых» задач. Как отмечает Кононов, «искусство, наделенное силой аппроксимаций, могущее переформулировать попытку в разрешение, безоглядно бросается на штурм любых, даже самых возвышенных проблем, лишь только обнаруживая их очертания, хотя бы как условия и необходимость существования в зримом и слышимом мире» (122). Эта «неразрешимость» обуславливает присутствие в любой творческой практике «парадоксов» и «апорий». Многие такие «апории» применительно к изобразительному искусству Кононов характеризует.

«Апория» «сюжетна», она делает зримым сложный путь к предъявленному художником результату. Говоря о колористических решениях в живописи Андрея Пахомова, Кононов отмечает, что «глубокие <...> “керамические” колориты складывают особый “словарь горения”, наделяя изображенные торсы-курсы персонифицированной психической историей <...>, которую можно созерцать, лишь постоянно углубляясь, и разгадывать как таинственную апорию» (88). Этот тезис варьируется и в рассуждениях об античной глиптике: «Хорошо известны классические образчики камнерезного искусства античности. Тела и лики, скрупулезные и одновременно динамичные, словно есть тайная, не растрчиваемая со временем энергия, волнуют нас как апории философов, для разрешения которых недостаточно сосредоточенности и усидчивости» (69). «Парадокс, апория, лемма» (38) стимулируют реципиента, понуждают его смотреть внимательнее, рассуждать тоньше.

Парадокс — «плодоносный, переусложненный и глубокий» (218) — рассматривается как опознавательная черта сложной и серьезной творческой практики. «Флуктуации» между полюсами эстетического переживания — одно из проявлений подлинности. Характерный пример такой парадоксальности — Порфирий Федорин: «Будто он все время комментирует некое <...> “писание” посредством своего <...> письма, одновременно поверхностного, наивного, но при этом удивительно углубленного. Ядовитого, гротескного и каким-то образом при этом распахнутого в благорасположении к созерцателю его трудов.

³ В примечании к цитируемому фрагменту: «Букв. торопливый, необдуманый (итал.); муз. очень быстрый (о темпе)».

Такой парадокс свойственен сказкам и легендам, где злое и вредоносное оказывается <...> поучительным и душеспасительным» (219). Парадоксальна коллизия доступности-недоступности объекта в практике модельера Татьяны Парфеновой (62), характер «парадокса, вернее, апории» носит противоречие между внешним и внутренним в работах скульптора Дениса Прасолова (188) и т. д.

Самым «парадоксальным» объектом эстетической рефлексии у Кононова оказывается тело. С точки зрения писателя, в современной культуре тело профанировано, лишено большинства своих ценностных смыслов, а потому нуждается в эстетическом переоткрытии: «Обнаженное человеческое тело очаровывает, влечет, отталкивает, вызывает трепет недоумения или ясное любовное чувство. Как сегодня вернуть ему, растиражированному, лишенному уникальности, смысл однажды даденной страсти и непреходящего памятного умиления, без которых человеку невозможно жить? Каким образом разглядеть его еще раз, что необходимо в нем выискать, чтобы снова пережить трепет самоприятия?» (235).

Попытка дать ответы на вопросы: «Каким может быть зрелище на границе видимого? Как транслируется чувственное?» (121) оказывается особенно интересной там, где тело, вопреки традиции, депсихологизировано и обезличено, превращено в самоценную пластическую реальность, требующую радикально новых художественных средств. В работах Кононова наиболее интересным примером рефлексии на эти темы оказываются серии «Торсы» и «Головы» Андрея Пахомова.

Тело — «всегда вневременное и экстатическое» (85) — рассматривается как область столкновения внечеловеческих стихийных сил, определяющих его выразительность и «манкость»: «Андрей Пахомов часто пишет тела, а вернее преувеличенные фрагменты корпуса, как героические пейзажи» (92); «телесное, изображаемое художником, боримое гравитацией и смертью, является лишь поводом для <...> познания <...> пластических границ и цветовых флуктуаций» (84). Столь же парадоксально решены у художника и головы, менее всего связанные с логикой портрета; акцент здесь не на психологизме, а на выразительности форм и фактур, позволяющих постигать пластическое целое: «Иногда кажется, что эти укрупненные лица, попавшие в распахнутый <...> зрительный нерв художника, косвенно отсылают зрителя к атрибутике сюрреализма. Якобы такая “ландшафтная” пристальность и всеохватность — когда изгиб брови позволяет провидеть и крутизну невидимого в этом ракурсе затылка. Так в пейзажной живописи в любой точке созерцания может быть прочитан сразу весь ландшафт, как и видимый, но не попавший в поле обзора, так и незримый, закатившийся за дальний холм» (79).

«Всеохватное зрелище» (88) — одно из самых значимых завоеваний нового искусства, старающегося достичь такой глубины проникновения, при котором «зримый человек не увиден, а промыслен» (196). Характерным образом этот мотив интеллигибельного зрения, способного охватить и явленное, и скрытое, в той или иной форме обнаруживается Кононовым у всех художников, которые ему особенно дороги — у А. Пахомова, Л. Цхэ, Т. Парфеновой.

У Парфеновой подчеркнут интерес к оборотной стороне вещей: «Все предметы натюрмортов Татьяны Парфеновой достоверно имеют иллюзорные тыльные стороны, которые, конечно, не видны. <...> Может быть, потому, что ей удастся произвести тотальное овнешнение не только предметов, <...> но также и всего арсенала, посредством которого она это делает» (38). У А. Пахомова отмечено стремление к стереоскопичности видения, призванного включить зрителя

в изображенный мир: «На любой фрагмент картины хочется посмотреть стереоскопически, заставляя правый и левый глаз фокусироваться попеременно. И это желание создает эффект оптической преувеличенности, такой недостижимой пристальности письма, “обманки”, нервующей зрителя» (88).

«Пристальность» и «иллюзионизм» проблематизируют как границы внешнего-внутреннего, так и арсенал художественных средств, который позволяет их устанавливать. «Трепет, недоумение, страх и смятение», заключенные в видимом (232), во многом объясняются тем, что художник смог «отважно перемаркировать внешнее и внутреннее», подвергнуть «критике категорию “глубины”» (186). Комплекс вопросов, связанных с «всеохватным» постижением объекта, у Кононова раскрывается с помощью концепта «(не)прозрачности».

«Прозрачность» — полюс, предполагающий отсутствие или снятие препятствий в постижении объекта. В работах Виталия Пушницкого «опрозрачивание видимого» связывается с изъятием из обыденности объекта созерцания: «Будто целью художника было создание некоего эфемерного слоя, который можно снять, отделить от живописной почвы, как декалькомании, и легко прочесть на просвет» (142). В графике Андрея Пахомова «опрозрачивание» — способ проявить в телах «токи жизни, особенный огонь»: «При созерцании фундаментальных рисунков Андрея Пахомова меня никогда не оставляло ощущение, что в какой-то степени я разглядываю на просвет инталию <...> Пахомов повествует об иллюзии бестенного объема, каковым является видимое им тело, трактует эту видимость как магический поворот» (54).

«Непрозрачность» вещей связана с существованием запретов на проникновение в те или иные области бытия. Но, следуя запрету, можно, тем не менее очертить зоны «непрозрачного». Такая задача усматривается Кононовым в практике Юрия Злотникова: «Будто бы само зрелище, сама неумная натура <...>, посягают на невыразимое основание бытия. <...> Культура всегда предлагала различные кодировки, чтобы не тревожить эту сакральную зону. <...> Злотников <...> будто носит в самом себе идею некой схлопнутой Книги» (293). Приближение к языковому, но не словесному бытию отмечается писателем и у других художников. Говоря о Елене Мартгиле, он видит в ее творчестве «лексику молчания, <...> поиск новых, невербальных ценностей» (338); характеризуя работы Порфирия Федорина, связывает их со ««поиском невыразимого слова», с устремленностью к пределу, за которым «изображения способны породить речь» (221).

«Прозрачное» и «непрозрачное» могут пересекаться в одном и том же предмете, с чем связано представление о слоистости зримого, о важной роли в его восприятии преломляющих инструментов — «стекло», «линз», «слез». Кононов пишет о «подвижном, как слеза, оптическом градиенте» (56), «жидком созерцающем взоре» (42), о «маске-линзе», способной «и излучать, и сканировать» (114) и т. п.

С этой оппозицией может быть соотнесена еще одна — цвет / отсутствие цвета. В эссеистике Кононова чаще других комментируются аскетические варианты работы с колерами — «слабый цвет, игра теней» (226), «мертвый колорит “вычитания”» (337), «лексика гризайли» (143), «перемещение высказывания в мир следов» (237) и т. п. Объясняется это тем, что драматургия образа может быть важнее цветового решения. Так в живописи Арсения Блинова «бесцветность» — прямое следствие вовлеченности в «эпицентр» напряжения: «Это своеобразная кардиограмма взрыва, хаос <...>. И не зря доминантный колорит его хостов — черно-белый, потому что прочие пигменты оказываются утесненными характером динамической задачи <...>. В этом есть достоверная правда.

Черно-белая» (237). Однако монохромность — не единственный вариант редукции средств. Иногда художник вводит зрителя в заблуждение, играя на сопряжении приглушенных колеров. Так, у Андрея Пахомова смешение «воска» и «пепла» отражают уязвимость человеческого бытия: «И часто можно наблюдать очевидную драму: как внутреннее телесное горение тела пробивается сквозь сплошной пепельный полог; как податливая скользота этого тона микшируется сухой силой перегоревшего в пепел когда-то цветного вещества» (92).

Стремление к осознанию границ доступного выражению, к освоению аналитического потенциала художественных средств актуализирует проблему саморефлексии. В литературе ее самым ярким примером Кононов полагает Л. Гинзбург: «Именно мысль, думающая самое себя, <...> показанная как изменение изменения, как овеществленное усилие, не могущая уйти <...> в небытие, — постоянный центр ценностного притяжения для Лидии Гинзбург. Жизнь в предельном аналитическом внимании, сгущенном до телесного волнения, проявляемая в постоянном борении с бессмысленным, хаотическим, то есть неживым» (395). В визуальных искусствах типологически схожая саморефлексивная установка обнаруживается у Дмитрия Маркова: «Оно, зрелище, будто бы смотрит на себя самое и поражает незримо тем, что мы <...> вдруг узрели свое собственное созерцание и таким образом — прозрели, словно промыслили то, над чем размышляли, напрягаясь, недоуменно и трудно. <...> Именно зреть зрение — достижение фотографа, его шаг за границу эстетизма» (200).

Стремление «зреть зрение» и «мыслить мысль» предполагает не только высокую аналитическую культуру, но и выраженное волевое начало. Внимание следует направить, творческий поиск организовать, работу довести до завершения. Волевая энергия и одержимость поиском связаны у Коконова с концептом «ловитва», включенным в широкую сеть «охотничьих» ассоциаций. Говоря о черновиках О. Мандельштама, писатель «уподобляет логику стихотворения хищной ловитве, когда во всем главенствует ловчий инстинкт» (205); характеризуя работу рисовальщика Л. Цхэ, он видит в его «быстром штрихе» «мгновенный аркан, набрасываемый на оптическую добычу» (193); отмечая, что «почти все образы Дениса Прасолова можно толковать как трофеи», подчеркивает: «Эмоция скульптора — полное владение вещью, как добычей в ловитве» (189).

«Ловитва» обращена к тому, что ускользает, не дается, сопротивляется схватыванию. Характерным образом наиболее эстетически заряженными оказываются состояния перехода, в которых «время либо кончилось, либо не наступило» (200). Как отмечает Кононов, «фигуранты Леонида Цхэ схвачены им, при всей их несводимости к какой-то одной модальности, в состоянии визуальной неопределенности, в промежуточном действии, в эмоциональной неясности» (195); характеризуя автопортрет Ильи Овсянникова, он усматривает в его фигуре возможность и стасиса, и движения: «Сможет ли он вообще сдвинуться с места <...>? И загадочная прелесть этого изображения, его манкость и нерв, тем сильнее, что вопрос этот так и остается без ответа» (223). В фотоработах Дмитрия Маркова «айфон выступает как ловчий сачок, рамлетка, набрасываемая на самое летучее качество персонажей — скорбь, угрюмство» (201). Но «ловитва» может и не закончиться — и тогда «манера письма, физическое усилие <...> пребывают магией, энергией вечного завершения» (215).

Художник как обладатель образа-«трофея» попадает в совершенно особую сферу «чудесного понимания» (237), которая в эссеистике Коконова описывается как «осененность». Это некое сверхзнание, полученное как награда за творческую самоотдачу. Его непредзаданность и интуитивная природа позволяют видеть в нем «откровение»: «все объяснения художественных

открытий приходят потом, когда мы каким-то непонятным образом удостаиваемся в том, что имеем дело с откровением, с тем, что культура именует осенением, то есть вхождением под сень» (83). Это пребывание под сенью раскрепощает художника, наделяет его сознанием некоей миссии, мотивирует к дальнейшей работе: «Художник разворачивает историю своей веры в собственный мир: это череда эпизодов-откровений; он безбоязненно показывает нам, как он был осенен, как уверовал в собственное искусство» (220).

«Осененность» всегда связана с обретением своего собственного языка, но в то же время — с выходом в пространство всеобщности, в котором художник обретает способность к отражению универсального опыта. Этот этап в эстетике Кононова связан с проявлением параллелей между живописным и лирическим. Рассуждая об Андрее Пахомове, писатель усматривает в его телах-«пейзажах» «обобщенную беспредметность»: «Его изображения обнаженных тел напоминают мне лирические пьесы, пронзительно вытненные, <...> будто сочинены они на неизменном вневротическом языке, сглаживающем противоречия жанров в лексику обобщенной чувственной беспредметности» (82). Близкие выводы Кононов делает, обобщая наблюдения над работами Алексея Пахомова, «лирическое» в которых связывается с воспроизводством «теперь»: «Бытие <...> он словно бы выражает глаголом настоящего времени, но времени особенного, постоянно совершаемого, которое существует лишь в становлении. Именно в таком временном ресурсе обитают стихи» (118).

Таким образом, при всем внимании к визуальной культуре, при всех претензиях к языку мерой интерпретации зримого у Кононова все же остается словесное искусство. В то же время нельзя не отметить двойственную прагматическую нацеленность эссе об искусстве, которые, с одной стороны, служат задаче самопрояснения и разработки собственного концептуального языка, а с другой — призваны характеризовать реалии современного художественного процесса.

Список литературы / References

- Вежлян Е. Приключения взгляда. О книге Николая Кононова «Критика цвета» // Новый мир. 2008. № 5. URL: <https://nm1925.ru/articles/2008/200805/priklyucheniya-vzglyada-1771/> (дата обращения: 22.05.2024).
(Vezhlian E. Adventures of a look. About Nikolay Kononov's book "Criticism of Color", *Novyi mir*, 2008, no. 5. — In Russ.)
- Кондратенко Ф. С голоса // Кононов Н. Степень трепета. М: RUGRAM_Пальмира, 2022. С. 13—18.
(Kondratenko F. From the voice, *Kononov N. Degree of trepidation*, Moscow, 2022, pp. 13—18. — In Russ.)
- Кононов Н. Степень трепета. М: RUGRAM_Пальмира, 2022. 441 с.
(Kononov N. Degree of trepidation, Moscow, 2022, 441 p. — In Russ.)
- Кононов Н. Критика цвета. СПб.: Новый Мир Искусства, 2007. 320 с.
(Kononov N. Criticism of color, St. Petersburg, 2007, 320 p. — In Russ.)
- Скидан А. Сумма поэтики. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 296 с.
(Skidan A. Summa poetics, Moscow, 2013, 296 p. — In Russ.)
- Черняк М.А., Саргсян М.А. Метапрозаические стратегии в современной прозе // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2020. Т. 12, вып. 2. С. 130—138.
(Chernyak M.A., Sargsyan M.A. Metafictional Strategies in Modern Prose, *Perm University Herald. Russian and Foreign Philology*, 2020, vol. 12, iss. 2, pp. 130—138. — In Russ.)

N. KONONOV'S AESTHETICS**Alexander A. Zhitenev, Alisa V. Skryabina**Voronezh State University, Voronezh, Russian Federation,
zhitenev@phil.vsu.ru, alice-lem@yandex.ru

Abstract. Based on the essay on art by N. Kononov, the article reconstructs his system of ideas about the aesthetic, key aesthetic concepts are identified, and their connections are described. In N. Kononov's understanding, only the art, in which artists 'exist within their life limit', and the creative effort is a 'sacrifice', is worth noticing. This is what allows art to retain the significance of the only scope of genuine and unimitated existence. It helps preserve the measure of things and call things by their proper names. 'Pretentiousness' is a characteristic of the ultimate aesthetic form; 'sincerity' is a characteristic of the ultimate self-disclosure of a subject. They are aimed at gaining authenticity, as well as combining the experienced and the expressed. Its condition is an artist's desire to constantly surpass their own capabilities. The desire for an elusive goal makes any art 'the art of approximations,' determines its filling with 'aporias' and contradictions. The desire to comprehend an object from all possible angles makes one wonder about the limits of what is accessible to expression. Any artist is obsessed with the 'hunt' for elusive meanings. However, according to the logic of 'aporias', the success of this hunt can simultaneously mean the loss of the object.

Keywords: self-reflection, writer on art, aesthetics, contemporary literature, N. Kononov

For citation: Zhitenev A.A., Skryabina A.V. N. Kononov's aesthetics, *Ivanovo State University Bulletin, Series: Humanities*, 2024, iss. 3, pp. 33—41.

Статья поступила в редакцию 04.06.2024; одобрена после рецензирования 10.06.2024; принята к публикации 28.06.2024.

The article was submitted 04.06.2024; approved after reviewing 10.06.2024; accepted for publication 28.06.2024.

Информация об авторах / Information about the authors

Житенев Александр Анатольевич — доктор филологических наук, профессор, Воронежский государственный университет, г. Воронеж, Россия, zhitenev@phil.vsu.ru

Zhitenev Alexander Anatolyevich — Doctor of Sciences (Philology), professor, Voronezh State University, Voronezh, Russian Federation, zhitenev@phil.vsu.ru

Скрябина Алиса Вадимовна — соискатель, Воронежский государственный университет, г. Воронеж, Россия, alice-lem@yandex.ru

Skryabina Alisa Vadimovna — Applicant, Voronezh State University, Voronezh, Russian Federation, alice-lem@yandex.ru