

ОТЗЫВ НА ДИССЕРТАЦИЮ К. А. ФОМИНА «ТРАНСФОРМАЦИЯ КОНЦЕПЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТРАДИЦИИ В ЗАПАДНОЙ ЭСТЕТИКЕ XX ВЕКА», ПРЕДСТАВЛЕННОЙ НА СОИСКАНИЕ УЧЕНОЙ СТЕПЕНИ КАНДИДАТА ФИЛОСОФСКИХ НАУК ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ 09.00.04 – ЭСТЕТИКА (ФИЛОСОФСКИЕ НАУКИ).

Диссертация К. А. Фомина - глубокое и профессионально выполненное исследование с привлечением многих источников как на русском, так и на иностранных языках, с тщательной проработкой разнообразного материала, подвергнутого систематизации в соответствии с выдвинутыми диссертантом идеями. Констатируя значительный разброс теоретических концепций в гуманитарной сфере XX века, диссертант пытается в эстетической проблематике, связанной с трансляцией, рецепцией и продуктивным взаимодействием культурно-эстетического содержания, обнаружить нечто общее. По его мнению, концептуальное тождество разрабатываемой проблематики дает основания рассматривать различные научные течения в единой парадигме. Диссертант полагает, что и все многообразие теоретических практик было бы продуктивно связать единым концептом. Таким концептом может быть традиция. «В данном исследовании - пишет он - понятие традиции применяется в качестве наиболее общего «зонтичного» термина, обеспечивающего возможность объединить в единую систему и сопоставить между собой независимые эстетические направления на основании фенотипического и концептуального тождества поставленной ими проблематики(стр. 6).

Почему, предлагая свой вариант классификации эстетических теорий XX века, диссертант в качестве объединяющего фактора выбирает именно традицию? Объясняя это, сам он подчеркивает особую значимость традиции в эстетике XX века. Такая значимость – следствие центральных проблем философствования в этом столетии (например, переосмысления субъект - объектных отношений, проблематизации интересубъективной коммуникации и т.д. Актуальность проблемы традиции, как справедливо отмечает диссертант, также спровоцирована языковой ориентацией гуманитарного знания и тем, что им обозначается как лингвистический поворот в гуманитарной науке. Называя имена Л. Витгенштейна и М. Хайдеггера, диссертант утверждает, что высказанные этими философами идеи во многом определили дальнейшую языковую ориентацию философии, эстетики и историографии, что определило лингвистический поворот, начиная с 20-х годов.

Здесь не следовало бы забывать, что эта тенденция в эстетике и теории искусства получила выражение еще в трудах представителей русской «формальной школы». Авторитет уже в первые десятилетия XX века лингвистики, из которой затем вышла семиотика, вновь дал о себе знать в 60-е годы прошлого века, чем объясняются появление структурализма и мода на это направление, вскоре, правда, под воздействием постструктурализма и постмодернизма затухающая. Таким образом, у диссертанта получается, что в эстетике появление специфических теоретических концепций явилось как бы продолжением идей, возникших в философии XX века. Диссертант констатирует

также воздействие на привлекаемые теории практики модернизма и авангардизма в искусстве, что совершенно справедливо.

Поскольку острота проблемы зафиксирована, то остается проследить, как она осмысливается в разных направлениях эстетической и философской мысли. Конечно, диссертант рассматривает не все разнообразие теорий, а выбирает лишь некоторые. В поле его внимания попадает, например, эстетическая концепция Т. С. Элиота, которая длительное время нам была неизвестна. Между тем, по утверждению диссертанта, Т. С. Элиот одним из первых концептуализировал понятие художественной традиции как эстетической проблемы. В его понимании традиция осуществляет регламентирующую функцию. Ее смысл заключается в ограничении возможностей самовыражения по мере накопления эстетического опыта. Это с одной стороны, а с другой, она предполагает вовлечение произведений в продуктивный художественный дискурс. Введение концепции Т. С. Элиота в эстетический оборот, что сделано диссертантом в нашей науке впервые, позволило расширить представления о зарубежной эстетике, а главное, решить поставленную в диссертации задачу, связанную с классификацией теорий в соответствии с традицией. Эта операция не из простых. Эту задачу оппоненту пришлось решать при подготовке учебного пособия «Эстетика и теория искусства XX века» и хрестоматии к нему.

Затем в поле внимания диссертанта попадает привлекавшая гуманитариев во второй половине XX века и хорошо в нашей науке прокомментированная герменевтическая эстетика Гадамера, работы которого у нас хорошо известны. Эти две концепции составили содержание первой главы диссертации «Онтологизация проблемы художественной традиции (Т. С. Элиот, Х. - Г. Гадамер)». Постструктуралистская эстетика Ю. Кристевой и Р. Барта составили вторую главу диссертации «Трансформация проблемы традиции в эстетике постструктурализма: художественная традиция как конструктор текста (Ю. Кристева, Р. Барт)». Проблематика второй главы, связанная с идеями Кристевой и Барта, в нашей науке тоже достаточно хорошо исследована. Труды Кристевой и Барта изданы и ассимилированы. Давно уже прокомментировано и то, какое воздействие на этих исследователей оказала концепция М. Бахтина, а также идеи представителей русской «формальной школы», в которой многие проблемы, затем интересовавшие и западных авторов, в том числе, представителей структурализма и постструктурализма уже рассматривались. Наконец, рецептивная эстетика в немецком и американском варианте составила третью главу диссертации «Реципиент-ориентированные формы конституирования художественной традиции (Х. Р. Яусс, С. Фиш)».

Как убежден диссертант, критическая реконструкция и анализ выбранных для исследования концепций позволяет создать наиболее полноценное представление об основных формах репрезентации и трансформации проблемы художественной традиции в зарубежной эстетике XX века (с. 154). Этот тезис диссертанта не вызывает возражений. Таким образом, объединение различных теоретических направлений в единую парадигму на основании фундаментального тождества обсуждаемой в них проблематики становится основой появления в нашей гуманитарной науке, в частности, эстетике и философии искусства нового фундаментального исследования, которое и предложено в качестве кандидатской диссертации на соискание кандидата философских наук. Направливается даже мысль о практическом использовании ее результатов. Все названные теории так

прекрасно представлены, прокомментированы и систематизированы, что диссертацией вполне можно пользоваться в преподавании курса эстетики.

Однако роль оппонента обязывает сделать в адрес диссертанта критические замечания, что мы и имеем намерение сделать. Наши замечания касаются , в частности, определения главного «персонажа» Диссертации – художественной традиции, а, еще точнее, авторского ее понимания. Блистательное изложение и интерпретация западных теорий, в которых выделяются разные грани традиции, не исключают, а, наоборот, предполагают именно авторское понимание традиции. Тут все - таки необходима авторская дистанция по отношению к ставшим предметом анализа авторитетным теоретическим концепциям. И, может быть, даже подчас их критическое истолкование. Ведь каждый привлекаемый западный философ в соответствии со своими задачами высвечивает какую-то одну грань традиции, и, следовательно, представления о традиции множатся. В данном случае невозможно полагаться на авторитет отобранных для анализа авторов. Нужно иметь по отношению к проблеме свой собственный ключ. Определение художественной традиции не может быть само собой разумеющимся и взятым уже как бы в готовом виде, хотя, кажется, что это и в самом деле давно решенная, а, может быть, если иметь в виду опыт марксистско-ленинской эстетики, весьма поднадоевшая проблема.

Не совсем так. В иные эпохи проблематика традиции становится особенно актуальной. Сам диссертант, например, констатирует рост во второй половине XX века внимания к традиции со стороны энциклопедических словарей. Он пишет: «Если ранее в специализированных энциклопедических изданиях данное понятие либо отсутствовало, либо его определение носило обобщенный характер, приравниваясь к гуманитарной трактовке «культурного наследия», то с рубежа 60-70-х годов как в западных, так и в отечественных словарях стали появляться объемные статьи, посвященные разностороннему рассмотрению данного концепта» (с. 7).

Однако на вопрос, чем объясняется возникший интерес к традиции, диссертант все же не отвечает. Тем не менее, он убежден в актуальности для XX века проблематики традиции, и с ним в этом можно согласиться. Однако актуальность нельзя ставить во взаимосвязь лишь с ключевыми темами западной философии XX века, как и вообще с актуальными направлениями, имевшими место в гуманитарной науке этого времени. Сами эти ключевые темы и актуальные направления тоже следует объяснить. Является ли для каждого из привлекаемых западных авторов вопрос о традиции, действительно, определяющим? Действительно ли это ими осознается и отрафлексировано, или это диссертант проецирует на эти теории проблематику традиции и не всегда отрафлексированное и осознанное у них превращает в осознанное, но уже им самим.

Чтобы дать авторское определение традиции, тем более, художественной, нужно исходить не только из прокомментированных концепций, но и из художественного и эстетического опыта XX века. Это, к сожалению, не сделано. Чтобы определиться с авторским пониманием традиции, необходимо осознать беспрецедентную ситуацию, в которой оказалось искусство XX века. Именно эта ситуация требует нового подхода к традиции и такого понимания традиции, которого, может быть, науке еще неизвестно. Эта новая ситуация в XX веке требует заново ставить вопрос о природе и функциях традиции.

Выводить из художественного опыта актуальность исследуемой проблематики необходимо уже потому, что в XX веке в этой сфере произошел прямо-таки коперниковский переворот. Эстетика не всегда и во всем улавливала смысл таких переворотов, оставаясь верной однажды сформулированным установкам. Не случайно появившиеся новые науки нередко претендовали на то, чтобы заменить эстетику. На это, например, в 60-е годы претендовали семиотики и социологи искусства. Посвящая свое исследование художественной традиции, диссертант, к сожалению, почти не обращается к художественному опыту. Исключением является, пожалуй, лишь параграф 1.1. 4 главы первой, посвященные поэтическому методу Т. С. Элиота.

То, что нами названо коперниковским переворотом, стало причиной уязвимости не только эстетики в ее классическом, т.е. просветительском виде, но и вообще эстетикоцентризма при рассмотрении многих проблем, в том числе, и художественной традиции. Наверное, этот эстетикоцентризм со временем и привел к тому кризису эстетики как науки, о котором писал В. В. Бычков. Мы вынуждены об этом говорить еще и потому, что эстетикоцентристская постановка вопроса мешает диссертанту ответить на некоторые поставленные в диссертации вопросы. Так, чрезвычайно любопытно, например, что когда диссертант говорит об Элиоте, он останавливается только на раннем периоде в становлении его концепции. Так, он пишет: «Научное значение анализа теории художественной традиции Т. С. Элиота заключается в возможности исследовать наиболее ранние труды актуализации данного понятия в качестве самостоятельной эстетической проблемы (с. 11). Это, конечно, удобно. Но ведь очевидно, что сам Элиот в своих теоретических трудах проделал значительную эволюцию. Так, он проявил интерес к проблематике культуры, о чем свидетельствует упоминаемая диссертантом его работа «Заметки к определению понятия «культура». На наш взгляд, это очень существенный момент при возникшей поздней ситуации в понимании традиции.

Имея в виду классическую эстетику, следует вообще говорить о модерне в хабермасовском смысле как проекте – проекте весьма прогрессивном, но, увы, оказавшимся разрушительным, что начинает осознаваться с середины XX века. Причем, разрушительным не столько даже по отношению к искусству, но к культуре в целом. Разрушительным этот проект оказался прежде всего для культуры, идея которой, как показал еще В. Межуев, была реальной уже в XVII веке, но тогда она еще не могла трансформироваться в специальную науку о культуре. Этому не способствовала мода на детище модерна – социологическую рефлексию. Поэтому до того, как возникнет то, что диссертант называет лингвистическим поворотом, возникнет социологический, т.е. позитивистский поворот, спровоцировавший сопротивление со стороны романтиков. Кстати, гадамеровская концепция может быть рассмотрена как продолжение этой линии сопротивления позитивистской установке.

Разрушительность проекта модерна особенно проявилась в процессах функционирования художественной традиции. Модернисты и их наследники – авангардисты, как известно, были наиболее радикальными сторонниками реализации проекта модерна в художественной сфере, что констатирует и диссертант. Разрушительные последствия модерна проблематику традиции сделали необычайно острой. Именно они обязывают снова и снова размышлять о природе и функции традиции. А то ведь может получиться так, что эстетическая теория не столько

озабочена традицией, сколько, попадая под воздействие установок модерна, способствует ее разрушению.

В связи с последствиями разрушительной позитивистской установки становится более понятной та особенность эстетических теорий XX века, когда вопросы поэтики, т.е. аристотелевская традиция уже переходят в вопросы рецепции. Многие из эстетиков XX века, начиная, пожалуй, с формалистов (влияние которых на западную эстетическую мысль диссертант постоянно и справедливо констатирует), ориентируясь на аристотелевскую традицию, тем не менее, рассмотрением вопросов поэтики не ограничиваются. Проблематика рецепции, которая в иных направлениях западной эстетики и философии выходит на первый план (например, в теории Х. Р. Яussa и, В. Изера и С. Фиша), становится значимой уже у формалистов. Правда, позднее в отечественной науке проблематика рецепции обсуждалась в границах специального направления, а именно, социологии искусства, мода на которую у нас существовала в 60-70-е годы. До XX века проблематика рецепции не существовала. Во второй половине XX века она не только становится значимой и превращается в раздел поэтики, но вытесняет поэтику и даже стремится занять ее место. В иных концепциях, например, у С. Фиша (и диссертант об этом пишет) это так и происходит, поскольку восприятие произведения превращается в интерпретацию, а интерпретация уже превращается в творческий акт, совершаемый не только автором, но и реципиентом. Последний – не только сотворец произведения, но и его автор.

Чем объяснить значимость рецепции? Особенно если мы анализируем структуралистские и постструктуралистские направления в эстетике XX века, а именно это и сделано диссертантом во второй главе. Объяснить это можно тем, что обесценивание традиции в произведениях и методе модернизма (если здесь уместно употребить понятие «метод»), а то и полное ее устранение за ненадобностью (а эту установку авангард в XX веке доведет до абсурда) обязывает находить ее в рецептивных практиках, в рецептивных опытах. Ведь, как известно, история собственно произведений и, следовательно, искусства не совсем совпадает с историей рецепции искусства. Изгоняемая из произведения традиция продолжает существовать в рецептивном опыте. Если модернизм и авангардизм не просто устраняют установки на текст (термин Ю. Лотмана), а вообще разрушают в истории искусства логику преемственности, то рецептивные процессы как запаздывающие продолжают их сохранять и, следовательно, полного разрыва с традицией не допускают.

Однако социологическим или позитивистским поворотом острота проблематики традиции не исчерпывается. XX век столкнулся с проблемами, с осознания которых классическая эстетика, например, в лице Гегеля, судя по всему, справиться не могла. По аналогии с лингвистическим поворотом диссертант констатирует также реальность культурного поворота. Нам эта констатация диссертанта кажется существенной. Так, во Введении диссертант констатирует, что, начиная с 60-х годов, в западной историографии, социологии, лингвистике и философии имел место «культурный поворот» и к концу XX века он становится все более и более заметным. Этот контекст, видимо, вписывается и то, что в связи с возникновением интереса к культуре происходит и в отечественной гуманитарной науке. Так, в английской и американской науке диссертант констатирует рассмотрение социальных процессов с позиции культурного развития, проблем

преemptвенности и противодействия культуре и т.д. (с. 5). У некоторых теоретиков традиция является синонимом культуры. Так, диссертант констатирует широкое понимание традиции у Гадамера как синонима культуры (с. 58).

Однако в диссертации это, пожалуй, только констатация и не более того. Затронутая проблематика в диссертации не получает дальнейшего развития. Наверное, невнимание к этому аспекту объясняется опасением диссертанта, связанным с тем, что развертывание этой темы уведет от специальности, в соответствии с которой диссертация написана. Между тем, как можно объяснить появление в западной эстетике и философии искусства таких концептов как «интертекстуальность» (Кристева) или «текст» и «культурный код» (Барт), которые вроде бы свидетельствуют о выходе за пределы эстетических (поэтических и рецептивных) систем и погружении художественной коммуникации в те слои и фазы, что формировались на протяжении всей ее истории. Эта мысль удачно выражена в приводимом К. А. Фоминным суждении М. Ямпольского, преуспевающего в своих работах в анализе интертекстуальности, по поводу того, что художественный текст у Элиота – это «место единовременного существования культурных слоев, относящегося к совершенно разным эпохам, это диалог сотен и тысяч творцов, которые не были современниками» (с. 49).

Собственно, лингвистический поворот, которому диссертант придает значение, усматривая в нем причину появления некоторых эстетических теорий, не самостоятелен. Это лишь следствие развертывающегося в истории XX века культурного поворота. Даже, можно сказать, частный случай культурного поворота. Ю. Лотман доказывал, что в истории чередуются два типа культуры – культура текста и культура грамматики. Ориентация культуры на текст – это, другими словами, ориентация на традицию. Но альтернативой этому типу культуры является тип, ориентирующийся на грамматику. В этом втором случае важно воспроизводить не готовые, т.е. закрепившиеся в традиции тексты, а вызывать к жизни правила, в соответствии с которыми можно создавать принципиально новые тексты. А откуда эти тексты берутся? Видимо, они - следствие культурных сдвигов, возникновения культуры нового типа. Но вызывать принципиально новые тексты и есть стратегия модерна. Разрушительная по отношению к культуре текстов. Так, начиная с русской «формальной школы», бросились вспоминать Аристотеля и предпринимать новые усилия по конструированию новой поэтики. Этим знаменит и структурализм.

Между тем, практика искусства (уже символизма и вышедших из него всех проявлений авангарда) делала актуальной платоновскую традицию. Идея, эйдос оказывается в основе возникновения новой культуры, которую П. Сорокин называет «культурой идеационального типа». Ориентация на грамматику и является основой лингвистического поворота. Но сам этот лингвистический поворот-следствие культурных сдвигов. Собственно, ориентация на грамматику, видимо, появлению курса лекций Ф. де Сосюра даже предшествовала. Лингвистический поворот оказался неизбежностью на той фазе истории Духа в его эстетических формах, которую Гегель назвал романтической фазой. Эта фаза породила ностальгию по классической фазе. Об этом свидетельствует перманентная реабилитация классицизма, в том числе, и в советском искусстве, которое иногда называют социалистическим классицизмом.

Но проблема заключается в том, что выделенные Гегелем фазы, появление которых в истории происходит последовательно, в культуре XX века сбились и стали функционировать одновременно. Это и есть своеобразный коперниковский поворот. Его фиксировал еще Ф. Ницше, называя это «новым александризмом». Этот симулянтанизм в искусстве XX века подрвал веру в линейный принцип эволюции Духа, который был вызван к жизни философией модерна. XX век оказался исключительной ситуацией, а именно, завершением длительного цикла и началом формирования нового цикла. Те смыслы, что в границах рождающегося нового цикла конституируются, нам пока не до конца ясны. Беспредметное искусство это иллюстрирует, обвязывая искать параллели происходящему в архаических культурах. Все это уже позволяет констатировать логику цикличности.

Но дело не только в перманентном возвращении той классики, которую еще в античной пластике открыл Винкельман и которая потом возвращалась в живописи Ренессанса и в последующих волнах классицизма вплоть до XX века. Дело еще и в том, что XX век возвращает к тому, что Гегель обозначает как символические формы выражения, т.е. самые ранние, самые архаичные. К ранним, архаическим эпохам увлекают в XX веке все авангардные направления. Опираясь на Ч. Пирса, С. Сонтаг и Р. Краусс применительно к фотографии и кино поставили вопрос об особой природе знака – не «икон», а «индекс», что делает новые формы визуальности отличными от традиционных форм изобразительного искусства. Здесь означаемое – предметно – чувственная реальность во всем ее онтологическом проявлении. Даже если означаемое и представляет речь, т.е. институционализацию субъективности по Барту, то все равно это надстройка над предметно-чувственной реальностью. Эта последняя снова, как это было на символической фазе становления Духа, вынуждена функционировать в функции языка.

Не об этом ли свидетельствует возрастание на протяжении всего XX века интереса к мифу, а также опыт утверждаемой на основе технологических обществ новой визуальности. Новая визуальность заметно отрывала формы коммуникации от вербальных средств выражения. Она требовала в изображении улавливать особый язык, законы которого следовало еще постигать. Вот это и есть культура грамматики по Лотману. Так, на поздней стадии развития, которая, казалось бы, соответствовала романтической фазе, Дух снова оказался в ситуации, когда рождалась символическая форма выражения.

Но если опыт XX века, который в эстетике называют неклассической и постнеклассической, не соответствует Гегелю как представителю классической эстетики, то это, конечно, не может не стимулировать появление новых теорий. Они и возникают как реакция прежде всего на новый и художественный, и эстетический опыт. Одни из них оказываются теоретическим оправданием разрушения традиции, другие, наоборот, ставят вопрос все же о необходимости сохранять с ней ускользающую связь. Во второй половине XX века последняя тенденция конституировалась в особую науку о культуре. Так имел место уже культурный поворот. От ориентации на грамматику эстетика возвращается к ориентации на традицию. Вот почему в это время становится столь актуальной проблематика традиции. Следы разрушаемой традиции и пытаются отыскать в теориях XX века диссертант.

Понятно, что в этой ситуации, когда последовательно сменяющие друг друга фазы начали функционировать одновременно и когда принцип преемственности сбился и

стало ясно, что искусство XX века, минуя непосредственно предшествующие фазы, устремляется к ранним эпохам, то, конечно, кажется, что преемственности вообще не существует. Но ее нет только в кратких длительностях. Приходится ее искать в больших длительностях. Может быть, идея интертекстуальности Ю. Кристевой как раз и явилась решением вопроса о новом понимании преемственности, которая не была присуща модерну. Историк искусства не привык мыслить большими длительностями, которые есть длительности культуры. Но в XX веке принцип преемственности приходится искать именно в больших длительностях. Это усложняет вопрос о традиции. Этим и объясняется необходимость в культурном повороте. Вот почему Барт был вынужден ставить концепт «текста» в зависимости от «культурного кода». Код он напрямую соотносит с культурой, с теми идеями, представлениями и образами, которые возникли на разных стадиях и фазах истории (стр. 111).

Хотя вторая половина XX века начинается с реабилитации тех теорий, что были вызваны к жизни лингвистическим поворотом, тем не менее, концепция Гадамера по сравнению с формализмом (правда, русской теории диссертант не касается), структурализмом и постструктурализмом выплывает. Почему? Да потому, что Гадамер реабилитирует не просто герменевтику, а романтизм, который, как известно, отрицал радикализм модерна и следующей его установкам авангард. Но, тем не менее, противоположать герменевтику структурализму все же нельзя. Между этими направлениями есть точки соприкосновения, именно в плане традиции. Конечно, структурализм демонстрирует установку на грамматику, а не на текст. Текст вытесняется, а на первое место выходит культурный код (Барт) или гентекст (Кристева). Из возможных потенциальных вариантов художник должен выбрать какой-то один, который и закрепляется в произведении.

Но любопытно, что теоретические новации структурализма, ставшие причиной недооценки текста в лотмановском, а не в бартовском смысле, привели к новому открытию значимости того, что было открыто в романтизме, а именно, миф. В диссертации не упоминается имя К. Леви-Строса, но без этого имени нет структурализма. С именем К. Леви-Строса и со структурализмом в гуманитарную науку XX века вновь входит проблематика мифа. А ведь миф как основа художественного произведения – тоже текст в лотмановском смысле.

Заключая сказанное, подтвердим ту высокую оценку проделанной К. А. Фоминным работы, которая была формулирована в начале нашего отъезда. Высказывая замечания в адрес диссертанта, оппонент позволил себе коснуться методологических аспектов современного гуманитарного знания и, в особенности, эстетики, которая, как представляется, реагируя на принцип междисциплинарности и, в частности, на появление и становление новых научных направлений, не должна замыкаться в сектантском изоляционизме. В какой-то мере уязвимые стороны современной эстетики проявились и в диссертационном исследовании К. А. Фомина. Как мы старались показать, это прежде всего касается смысла того, что формулируется в диссертации как культурный поворот. Но сделанные в адрес диссертанта замечания вовсе не перечеркивают смысла его работы, его значительного вклада в науку. Наоборот, именно постановка К. А. Фоминным проблем, связанных с традицией, позволяет шире взглянуть на актуальное состояние

эстетики как науки в целом и улавливать в ее современном состоянии не только сильные, но и слабые стороны.

Проведенный анализ позволяет утверждать, что диссертация Фомина Кирилла Андреевича «Трансформация концепции художественной традиции в западной эстетике XX века» является самостоятельной, законченной научно-квалификационной работой, которая представляет собой исследование актуальной и социально-значимой проблемы, которая характеризуется научной новизной, теоретической и практической значимостью. Автореферат адекватно отражает содержание рукописи, автор имеет значительное количество научных публикаций, в том числе, четыре только в рецензируемых и периодических, рекомендованных ВАКОМ РФ изданиях. Рукопись отвечает требованиям п. 9 «Положения о присуждении ученых степеней» (Утверждено постановлением Правительства РФ от 24 сентября 2013 года № 842) и паспорту заявленной специальности, а ее автор – Фомин Кирилл Андреевич заслуживает присуждения ученой степени кандидата философских наук по специальности 09. 00. 04 – эстетика (философские науки).

05 декабря 2016 года

Н. А. Хренов

Доктор философских наук,

Профессор,

главный научный сотрудник отдела медийных
и массовых искусств Государственного

института искусствознания Министерства
культуры РФ



Подпись Н. А. Хренов
Удостоверяется:



Телефон 8 499 144 79 03

Адрес: 121108, Москва, Козлицкий пер., д. 5

E – mail: nihrenov@mail.ru

Подпись Н. А. Хренова заверяю: