

УДК 7.01:7.035.93

Е. И. Морозов

Искусствоведение метамодерна: проблемное поле

Современное искусствоведение приняло беспрецедентный вызов: искусство решительно отказалось от многих канонических критериев – «стиль», «пространство», «форма», «функция». Это было вызвано кризисом искусства эпохи модерна, всецело захваченного идеей рационального постижения и преобразования мира, культом манипуляции восприятием и поведением человека. В результате возникли концепции «пост-», «постпост-», а в художественной культуре и «метамодерн» с его плюрализмом и континуумом формообразования, смысловыражения и интерпретаций. Таким образом, перед искусствоведами предстало обширное проблемное поле, преодолеть которое можно отказом от прежних представлений и понятий и принятием инновационных воззрений. Предложенные принципиальные методологические переходы помогают снять накопившиеся противоречия в трактовке и противопоставлении высокой и низкой, элитарной и массовой культуры и искусства. Исключаются и противопоставления художника и адресата его творчества в виде недоверия, снобизма, элитизма, духовной сегрегации. Это осуществляется с позиций синергетики, неклассической науки, что всецело соответствует духовной парадигме метамодерна, реляционного искусства и, следовательно, реляционного искусствоведения.

Ключевые слова: искусство, искусствоведение, модерн, постмодерн, метамодерн, стиль, художественная среда, смысл, форма, пространство.

Е. Morozov

Metamodern art criticism: a problematic field

Contemporary art criticism has accepted an unprecedented challenge: art has decisively rejected many canonical criteria – "style", "space", "form", "function". This was caused by the crisis of the art of the Art Nouveau era, which was completely captured by the idea of rational comprehension and transformation of the world, the cult of manipulation of perception and human behavior. As a result, the concepts of "post-", "postpost-", and in artistic culture "metamodern" with its pluralism and continuum of form-creation, meaning expression and interpretations arose. Thus, art critics were faced with a vast problem field, which can be overcome by rejecting previous ideas and concepts and accepting innovative views. The proposed fundamental methodological transitions help to remove the accumulated contradictions in the interpretation and opposition of high and low, elite and mass culture and art. The article excludes and contrasts the artist and the addressee of his work in the form of mistrust, snobbery, elitism, spiritual segregation. This is carried out from the standpoint of synergetics, non-classical science, which is entirely consistent with the spiritual paradigm of metamodernism, relational art and, consequently, relational art criticism.

Keywords: Art, art criticism, modern, postmodern, metamodern, style, artistic environment, meaning, form, space.

Искусствоведение в условиях кардинальных изменений в художественной культуре пронизано постмодернистскими плюралистическими идеями и концепциями, отвергающими классические представления и каноны. Этой проблематике уделяют внимание зарубежные и российские ученые: Е. Ю. Андреева [2], А. Ассман [3], Н. Буррио [5], Б. Е. Гройс [6], Ф. Джеймисон [7], В. М. Дианова [8], Ж. Диди-Юберман [9], Г. Зедльмайр [11], Ю. И. Кармазин [13], Р. Краусс [15], А. Г. Рапппорт [20], А. А. Ушкарёв [23], М. Н. Эпштейн [27] и др. В их работах рассматриваются различные аспекты проблемного поля современного искусствovedения, возникшего в результате радикальных трансформаций в искусстве, культуре в целом. Отмечается и то, что этот поиск находится еще в начальной стадии выстраивания гипотез.

Цель статьи – углубить исследование актуального проблемного поля искусствovedения посредством определения принципиальных гносеологических инноваций, требуемых концептом метамодерна.

Интерес к теме метамодерна со стороны философии, социологии, искусствovedения и других отраслей науки говорит о разнообразии спектра проблем современного общества. А. Г. Рапппорт, анализируя главные проблемы современной архитектуры, постепенно усваивающей эволюционную идеологию, обращает внимание на факт, как отрицание в философском понимании изменяет состояние культуры: «постмодернизм, разоблачивший миф модернистской архитектуры с помощью семиотической и философской рефлексии, но, не создав свой собственный, утвердил свободу как “аномию”, беззаконие, превратив архитектуру из мифа в сказку, а жизнь – в маскарад. <...> Вновь возникает проблема архитектурной интерпретации и далеко не академическая нужда в теории архитектуры» [20, с. 161].

Академическая потребность означает вынужденный отказ теории от классического набора категорий и понятий – «стиль», «форма», «пространство», «композиция» и др. И этот факт выразился в проблематизации «ощущения конца», которая стала знаменательным сюжетом в современной социальной, культурной и художественной теории. Она обозначилась как рефлексия на то, что в постмодернистских произведениях сознательно отсутствует новизна. Разве что комбинирование привычными образами пресекает любую возможность изменений, и само будущее теряет новизну. «Ощущение конца, – как отмечает Н. Б. Афанасов, – необходимо рассматривать как факт теории, определяющий ее характер» [4, с. 83].

Наиболее болезненной стала утрата доверия к понятию стиля, его гносеологическая девальвация, «кончина». На этом переломе в парадигме художественной картины мира закономерно создается впечатление смешения и смещения понятий, что грозит перейти в хаос. Словно ушла

почва из-под ног классической, казалось бы, беспорочной теории, последовали растерянность и скепсис, желание сохранить жизнь «стилю», ибо только «те формы и идеи, которые ассоциируются... с определенными стилями, можно рассматривать как структурообразующие факторы мышления и творчества архитекторов» [12, с. 8].

В 60–80-х гг. XX в. представители архитектурного модернизма и постмодернизма обращались к заимствованию, откровенной стилизации, подражанию популярным образцам.

О. Шпенглер в труде «Закат Европы...» [26] обозначил проблему негативных воздействий культур друг на друга, нарушающих непрерывность всемирно-исторического прогресса. Идея всеобщего «большого стиля», о которой он упоминал, становится признаком заката мира. Его выводы относительно концепции «глобального суперстиля в архитектуре» являются подтверждением «культурной или политико-экономической... экспансии или... интеграции» [10, с. 66–67], что в результате приведет к расшатыванию/уничтожению ценностей других цивилизаций.

По мнению С. О. Хан-Магомедова, в архитектуре сложились две формообразующие системы, отражающие мировую культуру времени и законы человеческого бытия. Рациональная составляющая формообразующей концепции, преобладающая над иррационально-символической, «легко воспринимается и принимается человеком любой культуры» [24, с. 182].

Тем не менее создание единой формообразующей системы, одинаково приемлемой разными культурами с различными идейно-художественными ценностями и традициями, видится утопичной. А фетишизация стиля подвигает разве что семантическую энтропию, никак не способствующую творчеству. Искусствоведческий и классический академизм, заимствующий архаичные формулы у искусства прошлого, является отражением закоренелых взглядов на архитектуру, искусство, науку в целом. По мнению И. Пригожина и И. Стенгерс, из руин нашей современной культуры можно сложить новую согласованную культуру, а «классическая наука, мифическая наука простого пассивного мира, ныне – достояние прошлого» [19, с. 102]. Смертельный удар был нанесен ей не критикой со стороны философов и эмпириков, отказавшихся от тщетных попыток понять мир, а «внутренним развитием самой науки» [Там же].

Актуальные синергетическая парадигма с ее диалектикой бытия-становления, наличия-возникновения, а также герменевтическая концепция, утверждающая всеобщую когнитивность текста и контекстуальности, ориентируют на соответствующее понимание стиля. Х. Ибелингс, «видя источником любого стиля некую новую идею, инновацию, утверждает, что одним из важных условий успеха такой инновации является ее эластичность, или универсальность, то есть легкая вписываемость в разные контексты» [цит. по: 10, с. 41], иначе говоря, бытие человека-в-

мире, имеющего не закрепощенный уникальный стиль мышления, обозначаемый в контексте формативного оценивания, свободного сообщения со средой.

После относительно непродолжительной эйфории от модернистских преобразований пришло недоумение и разочарование. Современные архитектурные формы, воплощенные в бетоне и стекле, угнетают своим видом: «Затопляет все возрастающая безобразность целого... Это и есть сфера господства крайнего хаоса; ... отсутствие органически согласованной картины в целом» [22, с. 47]. Превращение городов в антигуманные образования, «негостеприимные местности» провоцируют отчуждение людей, апатию или, напротив, агрессивность, стойкую взаимную ненависть.

Фактически то же обнаруживается и в ваянии: художники создавали чаще простейшие объемы, например параллелепипеды, приведенные к геометрической сухости, лишены содержания: «Объемы, не свидетельствующие решительно ни о чем, помимо самих себя. Решительно отказывающиеся от всякой фикции времени, которая могла бы их видоизменять, открывать, наполнять или все что угодно еще» [9, с. 28].

Признание этого факта служит основанием для формирования инновационной парадигмы, которую можно по праву назвать средовой. Поскольку она связана с актуализацией таких феноменов, как «средовое видение», «средовое мышление», которое последовательно преисполняет всю гуманитарно-художественную сферу. Наиболее явно и последовательно данная парадигма проявилась в архитектуре, которая предназначена создавать благоприятную, комфортную, жизнотворческую среду обитания. В итоге архитектура последовательно отказывалась от «организации пространства» и переходила к утверждению «средового подхода» [21].

«Сегодня практически не оспаривается, что будущее – за архитектурой целостной среды» [18, с. 306], а средообразование – предмет и объект теории и практики архитектуры. Так, «стиль» в современном зодчестве понимается уже не с позиций формальной стилистики, а как «стиль жизни», «стиль поведения» [Там же]. При этом формальные категории искусства не просто качественно отличаются от категорий внешних, но даже при явных модификациях привносят свое качество в качественно иную среду. Например в художественную среду, которая вбирает в себя практически все пространственно-временные аспекты бытия человека в мире, а главное – преисполняется его потребностью в творчестве, красоте и гармонии. Общим знаменателем здесь может служить одна из форм авангардного современного искусства Environmental art – средовое искусство, изобилующее различными направлениями: эко-арт, ленд-арт, экодизайн и др. Множатся и другие проявления теоретического и практического освоения художественной среды: «нелинейная, адаптивная,

киберпространственная, космогенная и лэндморфная архитектура», заряженная постнеклассической наукой с ее синергетическими приоритетами сложности, самоорганизации, коэволюции [10, с. 49].

Архитектура в определенной мере решает общие художественные задачи произведения: определяет место, идейно-художественное содержание, формальный масштаб, пластику, колористику скульптуры, живописи, артефактов декоративно-прикладного искусства, дизайна, всего спектра неоискусств в едином замысле. Должно быть, потому ее исстари называют старшей сестрой всех искусств.

Концептуальное формирование художественной среды осуществляет органическое объединение средств и способов выразительности различных искусств, позволяя разным произведениям пребывать в относительной свободе друг от друга [25]. «Каждая составляющая синтетического произведения сохраняет здесь свою формальную и семантическую самостоятельность» [Там же], знаково-символическое своеобразие благодаря полифоничности художественного образа в контексте полного произведения. Художественное произведение, включенное в архитектурную среду, в силу «непосредственного и непреднамеренного контакта с жизнедеятельностью человека, становится реальией самой действительности: в нем искусство сближается (или сливается) с жизнью» [1, с. 22].

Видимо, именно эта средовая концепция художественной инклюзии подвигла Р. Морриса результативно послужить развитию перформанса, лэнд-арта, инсталляции. Наконец Process Art, когда непосредственно процесс создания произведения искусства выносятся на обозрение, становясь заметным семантическим и эстетическим содержанием завершённой работы [9, с. 40].

В таком хитросплетении (Gespinst) пространства и времени переплетаются «всесилие взгляда и всесилие памяти», которая обозревает себя по мере погружения в «лес символов» [Там же, с. 122–125]. Словами Э. Кассирера, «человек живет отныне не только в физическом, но и в символическом универсуме» [14, с. 16].

Символы как ментальные знаки-посредники определяют семантическое и художественное содержание средового обитания и мышления, при котором природа, согласно О. Шпенглеру, – это «достояние, насквозь проникнутое личностным содержанием» [26, с. 332].

В результате феноменальная «потаенность» художественных смыслов и их нерасторжимая включенность в жизнь человека позволяет судить не просто о взаимодействии искусств, их синтезе, совместном действии, а об их синергии и симбиозе. В определенном смысле можно говорить даже об облигатном симбиозе, когда один из видов жизни не может выжить без другого. В этой связи символичным становится взаимное холистическое взаимовлияние искусств как таковое. Этим, видимо,

окончательно будет положен конец отношению к искусству, как к некоей придаче прочной и полезной форме еще и рационально объяснимой красоты.

XX век завершался под лозунгом «пост», что означало кончину таких концепций и доктрин, как «утопия» и «идеальность», «истина» и «объективность», «душа», «субъективность», «оригинальность», «сентиментальность», «искренность». «Основой уходящего постмодерна (и постмодернизма) стала ориентация на индивидуальный мир человека, предпочтение интересов и прав личности интересам и правам группы и общества. Фрагментация общества вплоть до отдельного человека» привела к отрицанию существования нравственно-эстетических оппозиций, что стало расцениваться не столько как неограниченный диапазон возможностей развития, сколько фактор, угрожающий повышением социального риска [17]. Как отмечает О. А. Митрошенков, «на таком социокультурном фоне на рубеже XX–XXI веков... стала выкристаллизовываться совокупность взглядов и концепций, получивших название “постпостмодернизм”» [Там же].

В 2011 г. Люк Тернер опубликовал «Манифест метамодерниста» [29]. Он начинается с признания естественности колебаний в миропорядке и необходимости освободиться от «столетия модернистской идеологической наивности и циничной неискренности». И этот идейный исход должен осуществляться путем колебаний между положениями с диаметрально «противоположными идеями, действующими как пульсирующие полюса». Настоящее является симптомом «двойственного рождения безотлагательности и угасания». Сегодня мы «в равной степени отданы ностальгии и футуризму». При этом новейшие технологии позволяют одновременное «восприятие и разыгрывание событий с множества позиций», и тем способствуют «демократизации истории». В «Манифесте...» предлагается принять «прагматичный романтизм, не скованный идеологическими устоями». Метамодернизм же определяется как переменчивое состояние между и за пределами иронии и искренности, наивности и осведомленности, релятивизма и истины, оптимизма и сомнения, в поисках «множественности несоизмеримых и неуловимых горизонтов». Таким образом, если модернизм нацеливался на «временное упорядочение», а постмодерн на «пространственный беспорядок», тогда метамодерн предлагает «пространство-время», где сразу все существует «ни в порядке, ни в беспорядке». Поэтому метамодерн возвращает людей к синергетической среде, ее созданию и пониманию, где важно все [Там же].

Метамодерн – это особое состояние, когда возможно испытывать откровенное удовлетворение от всякого, тем более художественного артефакта. Это дает благодатную возможность не поддаваться влиянию метанарративов, но искать приемлемые смыслы, наделяя произведе-

ния искусств небывалой семантической глубиной. То есть, искать смысл собственной многомерной жизни и творчества, культуры и своего участия в его обогащении. В этой связи искусство преисполняется взаимной, встречной ответственностью, и идеологи актуального искусства начинают говорить о художественной практике как форме коллективной ответственности.

Ответственность художника состоит не только в критическом перепрограммировании потока художественной информации для сугубо заинтересованных, подготовленных ценителей, но в создании модели, позволяющей внятно вживаться в новую картину мира «незаинтересованным» внимателям [2].

Публика же своим осознанным ответственным отношением к художественному творчеству, активно трансформирующему его среду обитания, обязана относиться в должной степени конструктивно, требовательно, реально заинтересованно.

Взаимная ответственность художника и публики в едином художественном движении подразумевает предварительную осторожность, осмотрительность на накопленный опыт и априорное согласие на последующее покаяние и продуктивную партиципацию.

В данной творческой интенции средообразования актуализировался древнейший принцип человеческой организации среды обитания, названный партиципацией (от фр. participation – соучастие, сопричастность) и относящийся к самым глубинным пластам человеческой культуры, к «пралогическому («prelogique») мышлению» [16]. Это самостановление человека К. Г. Юнг назвал индивидуацией [28].

Современное искусствоведение не полностью отказалось от поиска позитивных, объективных, однозначных критериев и выводов. Поэтому до сих пор еще можно встретить всевозможные схемы взаимодействия (общество-искусство-человек), построенного на многочисленных функциях. Это прямое наследие духа функционализма, распространению принципов которого способствовали один из крупнейших архитекторов XX в. Ле Корбюзье и его сторонники по модернистскому концепту. Модернизм в отличие от функционализма основывается на волюнтаристской организации пространства, содействующего удовлетворению витальных потребностей.

Метамодерн ненавязчиво настраивает на возвращении истинного понимания искусства в его исходной мифопоэтичности и синергетичности, античной катарсичности, что определяет его феноменологическое, духовное, никак нередацируемое к неким отдельным функциям предназначение. В картине мира метамодерна есть единый поток пульсирующих образов и смыслов как части общей художественной истины, где каждая из них важна и не претендует на иерархическую доминанту. Благодаря этому в нем нет места снобизму, элитизму, духовной сегре-

гации, как не обнаруживается высокая и низкая, элитарная и массовая культура и искусство. Искусствоведы, впитавшие систему представлений и знаний неклассического и постнеклассического характера, сегодня комплексно переосмысливают общественные и культурные изменения, привнесенные метамодерном, пытаются найти способы его проявления в сфере искусства и эстетики.

Таким образом, исследовательский дискурс в данном поле должен идти не о том, что есть артефакт, произведение искусства, а о его восприятии, принятии человеком, находящимся во взаимодействии с художественной средой по кибернетическому принципу прямой и обратной связи.

1. Азизян, И. А. Архитектура в художественной культуре: Теоретические проблемы взаимодействия искусств / И. А. Азизян. – М. : РААСН, 1996. – 160 с.

2. Андреева, Е. Ю. Формально-тематическая эволюция актуального искусства второй половины XX века : автореф. дис. ... д-ра филос. наук : 17.00.09 / Е. Ю. Андреева ; С.-Петерб. гос. ун-т. – СПб., 2005. – 30 с.

3. Ассман, А. Длинная тень прошлого: мемориальная культура и историческая политика / Алейда Ассман ; пер. с нем. Б. Хлебникова. – М. : Новое лит. обозрение, 2014. – 328 с.

4. Афанасов, Н. Б. Постпостмодернизм как «ощущение конца» / Н. Б. Афанасов // Знание. Понимание. Умение. – 2022. – № 1. – С. 75–85.

5. Буррио, Н. Реляционная эстетика. Постпродукция / Николя Буррио ; пер. с фр. А. Шестакова. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2016. – 216 с.

6. Гройс, Б. Е. Генеалогия партиципативного искусства [Электронный ресурс] / Б. Е. Гройс ; пер. с нем. А. Фоменко. – Режим доступа: <https://moscowartmagazine.com/issue/25/article/394>. – Дата доступа: 05.02.2024.

7. Джеймисон, Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / Фредрик Джеймисон ; пер. с англ. Д. Кралечкина ; под науч. ред. А. Олейникова. – М. : Изд-во Института Гайдара, 2019. – 808 с.

8. Дианова, В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность / В. М. Дианова. – СПб., 2000. – С. 175–194.

9. Диди-Юберман, Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Ж. Диди-Юберман ; пер. с фр. А. Шестакова. – СПб. : Наука, 2001. – 263 с.

10. Жуйков, С. С. Тенденции формирования нового глобального стиля в архитектуре : дис. ... канд. архитектуры : 05.23.20 / С. С. Жуйков. – Екатеринбург, 2018. – 309 с.

11. Зедльмайр, Г. Искусство и истина: теория и метод истории искусства / Ганс Зедльмайр ; пер. с нем. Ю. Н. Попова. – СПб. : Аxioma, 2000. – 276 с.

12. Ибелингс, Х. Европейская архитектура после 1890 года / Ханс Ибелингс ; пер. с англ. А. Георгиева. – М. : Прогресс-Традиция, 2014. – 225 с.

13. Кармазин, Ю. И. Творческий метод архитектора: введение в теоретические и методические основы / Ю. И. Кармазин. – Воронеж : Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2005. – 496 с.

14. Кассирер, Э. Философия символических форм : в 3 т. / Эрнст Кассирер. – М. ; СПб. : Унив. кн., 2002. – Т. 1 : Язык. – 272 с.

15. Краусс, Р. Скульптура в расширенном поле : моногр. [Электронный ресурс] / Розалинд Краусс // Художественный журнал. – 1997. – № 16. – Режим доступа: <http://moscowartmagazine.com/issue/59/article/1217>. – Дата доступа: 09.04.2024.

16. Леви-Брюль, Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении / Люсьен Леви-Брюль. – М. : Педагогика-Пресс, 1994. – 608 с.

17. Митрошенков, О. Что придет на смену постмодернизму? [Электронный ресурс] / Олег Митрошенков // Свободная мысль. – 2013. – № 3. – Режим доступа:

<http://www.intelros.ru/readroom/svobodnaya-mysl/s3-2013/19245-что-прidet-na-smenu-postmodernizmu.html>. – Дата доступа: 02.04.2024.

18. Морозов, И. В. Событийный арт-менеджмент: насущность средового мышления / И. В. Морозов // Культура Беларуси: реалии современности : IX Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 45-летию учреждения образования «Белорус. гос. ун-т культуры и искусств», Минск, 8 окт. 2020 г. : сб. науч. ст. / редкол.: Н. В. Карчевская (пред.) [и др.]. – Минск, 2020. – С. 304–309.

19. Пригожин, И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой / Илья Пригожин, Изабелла Стенгерс ; пер. с англ. Ю. А. Данилова ; общ. ред.: В. И. Аршинова [и др.]. – М. : Прогресс, 1986. – 432 с.

20. Раппапорт, А. Г. Пять проблем теории архитектуры XXI века / А. Г. Раппапорт // Проект Россия. – 2006. – № 39. – С. 160–164.

21. Середюк, И. И. Восприятие архитектурной среды : моногр. / И. И. Середюк. – Львов : Вища школа, 1979. – 202 с.

22. Тасалов, В. И. Очерк эстетических идей архитектуры капиталистического общества / В. И. Тасалов. – М. : Наука, 1979. – 335 с.

23. Ушкарев, А. А. Аудитория искусства: культурный феномен в социальных измерениях : дис. ... д-ра культурологии : 24.00.01 / А. А. Ушкарев. – М., 2018. – 487 с.

24. Хан-Магомедов, С. О. Претензии классицистической концепции на формирование стиля XX века / С. О. Хан-Магомедов // Архитектура мира. – М., 1994. – Вып. 3 : Запад-Восток: Античная традиция в архитектуре : материалы конф. – С. 181–183.

25. Шоров, О. Н. Формирование теории синтеза и пути ее развития [Электронный ресурс] / О. Н. Шоров. – Режим доступа: <http://proartschool.ru/148-formirovanie-teorii-sinteza.html>. – Дата доступа: 13.04.2024.

26. Шпенглер, О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории / Освальд Шпенглер ; пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. – М. : Мысль, 1993. – 663 с.

27. Эпштейн, М. Постмодерн в России. Литература и теория / Михаил Эпштейн. – М. : Издание Р. Элинина, 2000. – 368 с.

28. Юнг, К. Г. Сознание, бессознательное и индивидуация / Карл-Густав Юнг // Зарубежный психоанализ / сост. В. М. Лейбин. – СПб., 2001. – С. 224–242. – (Хрестоматия по психологии).

29. Turner, L. Metamodernism // Manifesto (2011) [Electronic resource] / by Luke Turner. – Mode of access: <http://www.metamodernism.org/>. – Date of access: 13.12.2023.

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 06.05.2024.