

Министерство культуры Республики Беларусь  
Белорусский государственный университет культуры и искусств

Егор Морозов  
Игорь Морозов

**МЕТАМОДЕРН**

**АРТ-ПРЕСТИЖ**

Минск  
БГУКИ  
2025

УДК 7.035.93+7.038.6  
ББК 85-022.41+85-022.59  
М 801

*Рекомендовано к изданию  
ученым советом Белорусского государственного университета  
культуры и искусств (протокол № 8 от 20.02.2025)*

**Морозов, Е. И.**  
М 801      Метамодерн. Арт-престиж / Е. И. Морозов, И. В. Морозов ; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2025. – 157 с.  
ISBN 978-985-522-388-8.

Начало нынешнего столетия ознаменовано появлением и становлением художественных идей и практик, которые изначально были нацелены не только на снятие противоречий между модерном и постмодерном. После некоего поиска ему присвоили имя – Метамодерн. Чтобы иметь о нем достойное представление, понимать сущность и тенденции, необходимо знать то, что ему предшествовало и подвигало, от чего он решил отказаться и во имя чего, наконец, что означает его явление в актуальную художественность. Заслуживают внимания и особенные критерии метамодекна, одним из которых может стать арт-престиж, распространяемый на принципиальные стороны художественного творчества и его оценки в отношении отдельного мастера, художественных событий и направлений, целых культур.

**УДК 7.035.93+7.038.6  
ББК 85-022.41+85-022.59**

**ISBN 978-985-522-388-8**

© Морозов Е. И., Морозов И. В., 2025  
© Оформление. Учреждение образования  
«Белорусский государственный  
университет культуры и искусств», 2025

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>МЕТАМОДЕРН</b> .....	4
КАНУН .....	4
ИЗ-ХОД .....	11
От стиля-формы – До идеи-образа .....	11
Из пространства – В среду .....	17
От дополнения – К синергии .....	24
«От объекта к полю» .....	28
Из зоны-нормы – В атмосферу-ауру .....	34
От мононарратива – К катарсису взаимоотношений .....	43
<b>ЯВЛЕНИЕ</b> .....	50
<b>АРТ-ПРЕСТИЖ</b> .....	58
Исток .....	58
На-сущность .....	62
Арт-престиж Великой Победы .....	71
Арт-престиж доступности и достоинства .....	81
Арт-престиж «ирацио» и паствыства .....	85
Арт-престиж Естества и Свободы .....	92
Арт-престиж Со-общения .....	96
Запад: арт-престиж разумного пространства .....	105
Восток: арт-престиж чувственного времени .....	118
Запад–Восток: арт-престиж творческой конвергенции .....	128
Литература .....	146

## МЕТАМОДЕРН

### КАНУН

Мировоззренческий, общекультурный поворот в начале прошлого века, необходимость и осуществление масштабных социальных преобразований указали на необходимость адекватной трансгрессии и в художественной культуре, искусстве. После достаточного осмысления реалий была поставлена радикальная цель-задача – полностью порвать со «старым искусством», якобы существующим исключительно для элиты и придумать, внедрить в повседневное бытие «новое», которое будет отвечать и, более того, способствовать социальным преобразованиям и тенденциям. А они указывали на уже невозможность жить по тотальному влиянию технократических идей и идеалов индустриального общества потребления, породившего «массового человека», и, следовательно, массовую художественность. Для нее характерно латентное влияние постоянного роста самых примитивных жизненных запросов, требующих постоянной экспансии товарного фетишизма и как следствие подмены уникальных ценностей суррогатами (Х. Ортега-и-Гассет).

В таких условиях человек вполне закономерно стал все более превращаться в «механического потребителя», одного из участников технологического процесса, рядового звена производственной структуры, выполняющим разве что четко очерченные функции. Этому и латентно потрафляла, и явно следовала прежде всего архитектура-зодчество, где, собственно, и реализуется жизнь-синтез искусств. Ведь оно было безапелляционно увлечено-подчинено ориентации на массового, математически усредненного, статистического человека-элемента. Общепризнанный результат – изживание всего, что отмечено печатью личностно-чувственного, иррационально-мистического, неисчислимо-духовного, чем, собственно, и обуславливается усмотрение-обладание Гармонией-Красотой.

Отсюда и выстраданные признания, что сие принесло разве что симптомы общекультурной деградации, «семантической катастрофы» (А. Иконников), ознаменованной эрозией многих традиционных категорий, в том числе и представление о гуманизме (А. Тойнби).

На эти «завоевания» модернизма решительно наступил как реальная спасительная, «здоровая реакция» (М. Рагон) постмодернизм с его нескрываемым радикализмом и высокими амбициями.

Тем не менее и этот отказ-порыв от модернистских идеалов не привел к очевидным положительным изменениям. Поскольку искусством стало считаться фактически все из материально-предметного мира. Доказательством тому обычно приводится знаменитый писсуар Марселя Дюшана, представленный в 1917 году на выставке независимых художников. Но и через десятилетия положение мало изменилось. И для восприятия такого квазиискусства требуется серьезная философско-теоретическая, художественно-эстетическая подготовка или развернутое разъяснение самих авторов-критиков.

Так что при видимости распространения и доступности искусства оно словно намеренно продолжает отталкивать большинство людей, паразитируя на своем доходном статусе занятия-обладания для элита-избранных.

Вот только в неожиданном итоге этого отчуждения искусства от широкой публики выказалось существенное сужение престижа-влияния художников и искусства в целом. Ведь дискредитировалось представление о возвышенном-низменном, уникальном-профанном, уникальном-массовом...

Этот хаос в глубинно традиционных представлениях не преминул вызвать недоумение и отторжение. И он стал расцениваться не столько как неограниченный диапазон возможностей развития, сколько фактор, угрожающий повышением социокультурного и даже экзистенциального риска. Отсюда уныние-отчаяние художников, критиков, искусствоведов, а главное, публики художественности.

Оно от понимания, что жить искусству больше так нельзя, вызрело восстание арт-масс, самобытная художественная революция, выразившаяся сначала в концепте явного отрицания –

«пост», затем «постпост» – относительно модернизма. Это освободительное движение обрело соответствующее определение «постпостмодернизм» [1, с. 125–131].

В этом обилии «пост-после» явствует признание гносеологической растерянности, вызванной необычной турбулентностью, бифуркацией в понимании насущности художественной жизни. Словом, отказ от прежних художественных догм-мифологем, что означало кончину таких концепций-доктрин, как «утопия» и «идеальность», «истина» и «объективность» [2].

...Итак, в сметенной жизни искусства почувствовался дух-призрак перемен. Пришествия того, что смогло бы послужить и «реальности», и «спорности», и «правдивости», и «субъективности». Словом, о некоем вожделенном, обнадеживающем переходе-перемене к чему-либо другому – МЕТА.

В предвидении-осознании его кануна и достойной встречи были использованы разные стратегии поиска новой, адекватной универсальной и устойчивой модели, позволяющей надолго интегрировать художественный процесс. Однако ее контуры в прежнем, классическом варианте уже никак не просматривались. Поэтому вместо традиционной картины мира приходилось писать новаторскую с помощью еще весьма неясной, но многообещающей палитры гуманитарных, антропофилософских представлений неклассического и постнеклассического характера, споспешествующих смене арт-ориентации.

Так, порывая с доктринальной декартовской философией субъекта, Ж. Бодрийар создает свой вариант неклассической эстетической теории, где принципиальное место занимает симулякр – своеобразное алиби-оправдание обнаруженного дефицита культуры-естества, утраты гуманизма и реальности в понимании всей глубины вещиности, подмененной знаками-плацебо фрустрации, фетишами спонтанных кажимостей.

К этому подвигала интрига и логика поиска новых, глубинных смыслов, способных преисполнить инновационное воззрение и на сущность искусства вообще, и на предназначение актуального художественного творчества, на образы-темы становящейся мифологии, диктуемой, в том числе, и компьютерными технологиями, «науками о сложных системах» [3, с. 32–39].

Исходя из этого, внимание было весьма заинтересованно направлено на трансформации, которые привнесли в художественную жизнь эксперименты и реальные арт-проекты Всемирной компьютерной сети. При этом акцент был сделан на роли и значимости человека в киберискусстве посредством своеобразной партиципации, сотворчества человека и техники, важность и перспективность которого уже невозможно было игнорировать – во имя сохранения и преумножения человечности в смутных и настораживающих мутациях мира.

В результате художественная теория вынужденно отказывается от классического набора категорий и понятий: стиль, жанр, форма, пространство, композиция и др. Понятно, что это происходит со значительным трудом-сомнением и даже с локальными сопротивлениями. Поскольку отказаться от «истины», исторически устоявшейся и укоренившейся в любом искусствоведческом дискурсе, подспудно виделось изменой чуть ли не Всему.

Меж тем теоретический штиль кроме деградирующего застоя в свежих порывах жизнетворчества ничем иным уже одарить не мог. Посему гносеологическая девальвация и «выученная беспомощность» «классики» призывает поднимать поисковые паруса. И призыв сей был вдохновенно услышан во многих концах художественного мира. Так что «ветер истории все же раздувает паруса архитектуры и, по крайней мере, можно наблюдать начало определенных изменений в теории и практике» [4, с. 32–39].

Это обоснованно относилось изначально к архитектуре, где началась обнаруживаться и манить метафизика. В итоге был развенчан миф о позитивистской структуре архитектурного произведения, о сугубо материальной и потому исчисляемой форме, предзаданном стиле. Прославленная в веках триада-матрица Витрувия – польза-прочность-красота – оказалась бессильной объяснить отсутствие красоты у невзрачных, но весьма полезных и прочных сооружений. Но некая неразгаданная красота искрила у абсолютно «бесполезных» произведениях авангарда.

Следовательно, оказывается, что художественная культура представляет собой нечто отличное и от материальной культуры, и от культуры духовной. Что сам культурный феномен «художественности» есть не что иное, как духовно-материаль-

ная слитность, созидаемая в творчестве человека, опредмечиваемая в его продуктах-плодах и распределенная в художественном восприятии [5, с. 130].

Иначе говоря, актуальное искусствоведение имманентно требует такой же синтетичной методологии, предполагающей самые разные концептуальные подходы, методы, модели, которые помогли бы достичь достаточного прорыва в классической теории, явно отстающей от реалий-интенций художественности. Ей уже явно тоскливо-угрюмо в «уделах», которые некогда кичливо впитали безудержную техногенную экспансивность. Пусть они стали «физически громадными, технологически виртуозными, технически вымеренными», но лишившимися «исконной мощной способности означивать» многообразие смыслов.

Отсюда и потребность усматривать-понимать не столько оригинальность артефактов, сколько семантико-символическое содержание целостных арт-текстов и, следовательно, в художественной текстологии [6, с. 223–225].

Герменевтика зодчества, в частности, позволяет осознанно интерпретировать его так, что оно рассматривается не просто искусством строить или совокупностью всех физических зданий-сооружений, но претворение замыслов, средоточие понятий о прочном, полезном, красивом, идеальном, привносимым человеком в свой мир. И все это креативное преобразование складывается в метаисторический текст, выражающий движение духа вне зависимости от доминирования идей и авторитетов, элитарности или массовости его носителей.

Знаменательно, что и современная философия (Ж. Деррида, М. Фуко и др.) рефлексивно переживает смещение акцента в концепции художественного образа с изучения человеческого знания на изучение языка как средства смысловыражения и художественной выразительности. А также гносеологического синкретизма как комплементарного использования современных воззрений-концепций в контексте самой широкой, трансгрессивной междисциплинарности исследований, включая вполне экзотические.

Это подвижное состояние может быть обозначено как канун МЕТА.

Впрочем, канун метамодерна вполне отчетливо обозначился еще на начальном рубеже прошлого столетия, с становлением

и все более выразительной и влиятельной поступью интуитивизма в разрез, казалось бы, незыблемых устоев позитивизма, механицизма, сциентизма. На них обрушились аргументы и доводы иррационализма, мистицизма, феноменологии, интуитивизма.

Интуиция (от лат. *intueri* – пристально смотреть), по Бергсону, бескорыстное мистическое созерцание, высшая форма познания, единственный способ постижения текучей, изменчивой, постоянно творящей самое себя длительности (*durée*), т. е. психической жизни человека, обладающей той же природой, что и космический «жизненный порыв» (*élan vital*), преисполненный духовной сущностью. Вот почему художник, не ангажированный извне, но одаренный мощной интуицией, не зависит от социальной среды, от стереотипов мышления, ибо он творит нечто абсолютно новое, оригинально-личностное – исто художественное. Он, если и не знает, то чувствует, что всякое повторение, обобщение, типизация лишают произведение статуса искусства и помещают его в социальную среду с устоявшимся господством устоявшихся понятий-критериев. Ведь в дискурсивном, интеллектуальном, логическом мышлении, которому благоприятствует социальная среда и ее классическая эстетика, где никак не проявится неожиданному наитию-вдохновению – «тонкой материи».

В интуитивистской эстетике Б. Кроче сущность искусства также видится в «чистых образах фантазии», создаваемых художником. И его интуиция позволяет чувству-переживанию воплотиться в образе, обрести внешнее предметно-вещное выражение – в камне, краске, пластике человеческого тела, в музыкальном звуке, наконец, в слове.

В основу художественного восприятия кладет интуицию и М. Дюфренн, тем противопоставляя ее научному и эмпирическому познанию, притом, что именно таковое восприятие «открывает нам мир в его истине». Здесь наблюдается заимствование феномена априорного знания у И. Канта с добавлением к нему и априорной чувственности, в недрах которой становится возможным эстетический, исключительно феноменологический опыт.

В рядах ранних противников материалистской «веры» в позитивистскую сущность искусства заметное место занял Нико-

лай Гартман. Это он вознес искусство в высшую сферу духовного бытия, где гармонично уживаются субъективный, объективный дух (общественное сознание) и объективированный дух, представленный, в частности, творениями искусства. Благодаря этому художественная форма даже в ее отдельных слоях и проявлениях «остаётся недоступной анализу» и так «остаётся тайной искусства», постигаемой разве что интуицией, или «высшим родом созерцания», «сверхчувственным созерцанием».

...Так что художественность испытала истую «творческую революцию» (А. Бергсон), которая стала плодом как интуиции-наития исследователей, так и их рассудочной рефлексии-выводов относительно существа дел-тенденций в мире искусств. На транспарантах «революционеров» вполне уместным мог бы стать общий лозунг-зазыв покончить со старым-чужим миром чуть ли не до основания, дабы построить свой-новый, преисполненный иноверцами-мифотворцами.

При этом таковых насчитывалось впечатляюще много, что нашло отражение в многоцветном калейдоскопе амбициозно-новаторских художественно-эстетических манифестов. Небывалое количество манифестов-воззваний на единицу исторического времени. Манифестарное время-эпоха, историческая экзистенциальная точка бифуркации, сущностная ситуация энергичной футуроспективы, принципиального выбора-перехода.

...Итак, из позапрошлого века по волнам исторической памяти навстречу неведомости движется парадигмальное искусство, преодолевающее отнюдь не спокойное море, коварно подстерегающее догматизмом «извечных» Сцилл и Харибд, искушающее сумасводящими Сиренами, противоречивыми подводными течениями, скалами и мелями. Кто-то, понятно, считал остаться на родном берегу вместе с привычными и сговорчивыми пенатами. Иные смело вступили на корму увлекательной Одиссеи, благо «ветер истории все же раздувает паруса» врожденного искательства, дабы увидеть «и новое небо и новую землю» над обетованными Творцом-творчеством берегами.

А искони это означает ОТказ-ОТход от сбывшегося-наличного, дабы ДОбраться-ДОстичь неизвестно-вожделенного на «том» берегу, еще-пока затаенном в миражах-туманах, в судьбных хитросплетениях Калипсо...

Или Из-ход, некое вознесение Из уже опустыненного по направлению К целинно-плодородному. Словом, яркий Калей-ДОскоп замыслов-событий в общечеловеческом арт-фарватере ОТ-ИЗ и ДО-К.

## **ИЗ-ХОД**

### **От стиля-формы – До идеи-образа**

Постмодернизм, разоблачив посредством семиотической и философской рефлексии миф модернизма, но, не создав свой собственный, утвердил свободу творчества как вольницу нечаянной аномии, превратив «архитектуру из мифа в сказку, а жизнь – в маскарад». Так что явно обозначилась беспрецедентная проблема радикальной переинтерпретации и архитектуры, и в целом художественности, что потребовало теоретическое усилие отнюдь не академического характера [7, с. 160–164].

И хотя в современных художественных практиках продолжают бытовать эстетические критерии-оценки, уверенно перенятые у недавнего прошлого, они уже лишились существенного значения-влияния. Ведь если предыдущее искусство служило подготовке или возвещению грядущего мир, то ныне оно моделирует, предсказывает иные, возможные миры. Так что художники, видящие в себе продолжателей авангардизма, не желают использовать былые постулаты, каноны, формы, подкрепляя свою позицию прежними функциями и предназначением искусства [8].

Эволюционирующая структура видов искусств и разнообразие их мест в актуальной картине мира оказалась настолько нова-радикальна, что из искусствоведческих дискурсов фактически выходят классические понятия-понимания стиля, жанра, формотворчества [9]. Очевидный факт, что выразился в «ощущения конца», которое проникло мифологемой и сюжетом в современной социокультурной и художественной теоретической рефлексии. Аргумент: в постмодернистских произведениях сознательно отсутствует новизна. Разве что комбинирование привычными образами, пресекающее любую возможность измене-

ний, а само будущее теряет свою будущность. Посему «ощущение конца» необходимо рассматривать как факт теории, определяющий ее характер [10, с. 75–85].

Наиболее болезненной стала утрата доверия-уважения к «стилю», его гносеологическая девальвация, «кончина».

На протяжении столетий проблема стиля традиционно рассматривалась применительно к конкретным, достаточно контрастным регионам, конфессиям, эпохам, которые в этой связи придавали соответствующее название и стилю (древнеегипетский, мусульманский, возрожденческий и т. д.). Так он служил периодизации в истории искусства. Современная же теория была вынуждена считаться с принципиально иной, глобальной культурой и, следовательно, подняться над локальными и региональными частностями, одновременно не упуская из виду межкультурное своеобразие.

На этом парадигматическом переломе в художественной картине мира закономерно создается впечатление смещения и смещения понятий, что создало угрозу впадения в хаос, посему наличие художественного стиля становится особенно актуальным. Без него исчез репер-ориентир теоретической трактовки художественного произведения. Об этом свидетельствует практика современной архитектуры, ее умирание, сопровождаемое рождением индивидуальных монстров, свидетельствует о том, что вне стиля теряет свое значение не только категория «“архитектурной формы”», но и самое понятие о красоте. Вне стиля нет ни формы, ни красоты» [11].

Убедительное воплощение «ощущения конца». Словно почва ушла из-под ног классической, казалось бы, беспорочной теории. Последовали растерянность и скепсис, отчаянное желание сохранить жизнь «стилю», ибо «те формы и идеи, которые ассоциируются у нас с определенными стилями, можно рассматривать как структурообразующие факторы мышления и творчества архитекторов» [12, с. 8].

Однако искусствоведение отнюдь не необитаемый остров в море философских и художественных течений-водоворотов, реалий-страстей. Ведь оно в одном гносеологическом фарватере с гуманитаристикой в целом. А она в классическом своем варианте «достигла ныне своих пределов», упершись в ограниченность своих же понятий-критериев в постижении человека-мира, поскольку он искони изменчивый и непрогибаемый.

«Классическая наука, мифическая наука простого пассивного мира, ныне – достояние прошлого. Смертельный удар был нанесен ей не критикой со стороны философов и не смиренным отказом эмпириков от попыток понять мир, а внутренним развитием самой науки» [13, с. 101].

В это «смутное время» многие архитекторы как модернизма в 60-е, так затем постмодернизма в 80-е, как за спасением, обратились к откровенной стилизации, подражанию популярным образцам [14, с. 32–39].

Распространение получила и игра случайных стилистических аллюзий, которую следует назвать разве что пастишем [15, с. 108–111].

И то и другое оказались бесплодным паллиативом, ибо достойное архитектурное творение может создаваться множеством самых различных принципов формообразования. Поэтому само подражание-имитация стиля таковым назвать не удастся, разве что творческим методом. Ведь он обозначает закономерности процесса, систему принципов созидания художественных произведений, в то время как стиль – закономерность внешней структуры самих художественных творений, определенная система форм, исполнение «закона формы» [16, с. 442–443].

Его послушников вдохновило было фактически одновременное возникновение идей-теорий, связанных с феноменом тотального управления поведением посредством формирования информационных потоков – Кибернетики (Н. Винер, 1949), Теории информации (К. Шеннон, 1948). Они вселили оптимизм в лагерь исследователей, уповающих на позитивистское объяснение эстетических феноменов. А те заложили основу «информационной эстетики». Ее главными подвижниками определились немец Макс Бензе и француз Авраам Моль, а результатом – использование в анализе традиционных эстетических проблем приемов-методов статистической теории информации, или так называемой материальной семиотической и численной эстетики. К ней вдохновенно, влекомые надеждой на «объективную» теорию «эстетических состояний», примкнули сообщества математиков, эстетов, дизайнеров, архитекторов, художников, писателей и поэтов-эрудитов. Их заморозила модная интенциями тогдашней науки, необычный дух позитивного, логико-математического содержания и представления любого знания.

Именно об этом, новаторском типе рациональности было возвещено в специальном манифесте М. Бензе «Manifest des existentiellen Rationalismus» (1951). Под его реформаторской сенью начались бесконечные дискуссии о приоритете в художественной форме «семантической» и «эстетической» информации исходя из ее статистических величин. Однако прикладных искусствоведческих достижений на этой ниве не наблюдалось, ибо обнаружилась бесперспективность выстраивания иерархических структур художественности на, казалось бы, безупречном формально-математическом основании, с явно не гуманитарными критериями типа распределение, энтропия и нэг-энтропия, эктропия, дисперсия, дискретность, функторы, инвентары...

...Важная, ведущая и достаточно древняя роль стиля в художественности не могла не превратить его в своеобразный миф. В его мифологеме господствует синтез формальных проявлений архитектуры, сохраняющий их энергию и самобытность, обосновывающий форму и ее атрибутивную принадлежность стилю. «Покуда она жива и действует на нас, несет в себе свой миф, свою истину, и когда мы видим в этих формах смысл, мы поневоле понимаем этот миф, даже если не принимаем этот стиль» [17, с. 160–164].

Ведь миф не выдумка или вольная фантазия и тем более «сказка», но – наиболее яркая и самая подлинная действительность. Это «совершенно необходимая категория мысли и жизни, далекая от всякой случайности и произвола» [18, с. 36].

Аналогичное обнаружено и К. Г. Юнгом: «Миф более индивидуален и отражает жизнь более точно, нежели наука. Она работает с идеями, слишком общими, чтобы соответствовать субъективному множеству событий одной единственной жизни» [19, с. 14].

Смысл мифотворческой природы стиля заключается в обосновании им самого бытия человека, которое предстает куда более противоречивым и сложным образованием, чем любая научная схема, основанная на альтернативности концепций. В мифе уживаются все эти противоречия и сложности смыслов жизни. Поэтому тотальное растворение стиля в тумане непредсказуемости наводит «тоску по глобалитетам», что испытывают и художники-практики, и критики-теоретики. Обостряется «желание раствориться в чем-то большем, чем ты сам – в стиле

эпохи». И «оно не только позволяет тебе думать, что твое творчество – правильное. Оно позволяет тебе надеяться, что ты общился к чему-то большему, чем твоя личная человеческая жизнь» [20, с. 16].

Однако при бесспорной искусственности стиля в его формировании рациональные компоненты не играют решающей роли, а любые манифесты и программные заявления как таковые не способны его ни породить, ни развенчать [21, с. 266].

Тем не менее идея всеобщего глобализационного, «большого стиля», о котором упоминал еще О. Шпенглер в «Закате Европы», манила во имя сохранения мифа-стиля. Пока его не стал дискредитировать и красноречиво доказывать его нежизнеспособность «воинствующий» постмодернизм, констатирующий, что эпоха, называемая *grand narratives*, прошла. Иначе говоря, бесполезно искать «великие повествования» (англ. *grand narratives*), или «метанарративы», представляющие собой универсальные мировые доктрины (Ж. Ф. Лиотар).

Поэтому попытка вернуться к стилю может пониматься как «реставрация имперского однообразия и тоталитарного манипулирования вкусами». А «возрождение Стиля с большой буквы внесло бы смятение в ряды манипуляторов модой», поскольку они уже привыкли к абсолютной свободе и независимости от каких бы то ни было «высших авторитетов, кроме самих себя» [22, с. 149].

В данном дискурсе тотальный императив «большого стиля» сродни застенкам, в лучшем случае вольеру для творчества, априори преисполненного неограниченной свободой. Ведь формы «большого стиля» практически не зависят от отдельного автора, априори подчиняя его себе, нивелируя творческий почерк, индивидуальную манеру.

Посему и возникают сомнения, возможен ли вообще «большой стиль» как таковой в контексте социального и художественного плюрализма.

В этой связи сам термин «стиль», будучи инструментом классификации исторического материала, сегодня получил некую амбивалентность, что позволяет скорее говорить о динамичных творческих направлениях, не застывающих в качественной завершенности [23, с. 13]. «Стилю», как оказалось, не выдержать

прокрустова ложа формальных признаков и догматических формул в пестроживом калейдоскопе идейно-художественных трансформаций глобализирующегося мира.

Именно для него был выдвинут концепт «суперстиля в архитектуре», или «глобального (интернационального) стиля» (С. О. Хан-Магомедов). Однако говорить о нем возможно лишь, когда «рациональная составляющая формообразующей концепции явно преобладает над иррационально-символической и легко воспринимается и принимается человеком любой культуры» [24, с. 181–183].

Вот только создание единой формообразующей системы, одинаково приемлемой разными культурами, различными идейно-художественными ценностями и традициями видится утопичной [25].

Умышленно лишившись стилового критерия, постмодернистская архитектура оказалась «обреченной генерировать серию мелких модификаций в пространстве, которое она наследует от современности, и отказаться от всеобъемлющей реконструкции пространства, населяемого человечеством» [26].

Отсюда «архитектура, утратив значение символа космического совершенства, стала постепенно усваивать эволюционную идеологию, видя свою новую задачу уже не в воспроизведении вечных канонических форм, а в изобретении новых форм, приспособленных к нуждам человека» [27, с. 148].

Причем даже в тех случаях, когда по инерции формального стилеутверждения художественность вынужденно искала оправдание себе в откровенных имитациях, беззастенчивых пастишах и не переставала задумываться о стиле эпохи, объединяющей все многообразие художественных явлений-тенденций [28, с. 133–135].

Диалектика отрицания отрицания означает не «вечное возвращение» к исходному есть, по сути, продвижение вперед по течению перманентной актуализации. Так что «возвращение стиля было бы все же чем-то независимым не только от воли одного творческого лица, но и от всеобщей демократической воли к свободе самоидентификации» [29, с. 149].

Источник любого стиля, по мнению Х. Ибелингса, есть некая идея-инновация, а одним из важных условий ее успеха служит

ее эластичность, или универсальность, обеспечивающая легкую вписываемость в разные контексты [30, с. 93].

Стиль в таком случае может трактоваться и как «выражение души культуры» (О. Шпенглер) и как «генного набора» культуры (Ю. Борев).

Тогда, если уже и говорить о стиле, то с позиции более «общего и универсального понимания человеческой природы» [31, с. 149].

Иначе говоря, о его бытии, как человека-в-мире.

### **Из пространства – В среду**

После относительно непродолжительной эйфории от модернистских преобразований среды-ойкумены человеческого обитания пришло недоумение и разочарование. Удручало превращение городов в антигуманные образования, «негостеприимные местности», провоцирующие отчуждение людей, апатию или, напротив, агрессивность, стойкую взаимную неприязнь-ненависть. Угрюмое безмолвие-безразличие распространяется на «огромные массивы новой среды человеческого обитания». В мировых городах нет больше внутренней жизни, остались только психические процессы... Трагическое мироощущение не успокаивается, а напротив усугубляется «бесстрастным» интеллектом, настаивающим, что «наука и инженерия являются продуктом человеческого мозга, однако современная архитектура и современные города становятся все более бесчеловечными» [32].

Фактически то же было обнаружено по всему художественному миру. Так, в ваянии обнаружено: сухость без сообщения, без содержания. Это объемы – например, параллелепипеды – и ничего больше. 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 [33].

Один из ведущих теоретиков современного искусства У. Дженкс нашел основание объявить о смерти архитектуры, духа модернизма. И даже назвал точную дату ее кончины – 16 марта 1972 года. В этот день в Сент-Луисе демонстративно взорвали первый из домов в крупном жилом комплексе Пруитт-

Айгоу. Оказалось, что «многообещающее» жилое образование, созданное концептом модернизма, попросту оказалось непригодным, противным актуальной жизни.

Сент-Луисский взрыв кроме сугубо физической имел и психологическую ударную волну, разрушающую мифологему неудержимого прогресса. Она усугублялась все более осознаваемой неудачей, ущербностью массового, предельно рационально-прагматического освоения огромных пространств, преисполняемых в итоге всевозможными катастрофами политического, техногенного, экологического, общекультурного характера. Следовательно, и художественности, в которой наметился творческий цугцванг.

Признание этого факта послужило формированию инновационной парадигмы, которую можно назвать средовой. Поскольку она связана с актуализацией таких феноменов, как «средовое видение», «средовое мышление», которое завоевывает всю гуманитарную сферу, включая, естественно, и художественную культуру, искусство. При этом наиболее явно и последовательно данная парадигма проявилась в архитектуре, которая обща со всеми другими искусствами искони имеет своим предназначением создание благоприятно-комфортной среды жизни-обитания.

За столь важное качество-миссию ее некогда почитали за старшую сестру всех искусств. Гегель отводит ей место в авангарде художественной эволюции. Это приводит к более емкому обобщению: «Все есть архитектура» (Х. Холляйн). Вне Архитектуры, говоря словами Поля Валери, Живопись и Скульптура – это «брошенные дети». Пока их мать, Архитектура, живет, у них есть «свое пространство, свое точно определенное освещение, свои темпы, свои сочетания..., и они знают, чего хотят» [34].

Архитектура фактически определяет место, идейно-художественное содержание, формальный масштаб, пластику, колористику скульптуры, живописи, артефактов декоративно-прикладного искусства, дизайна во имя органичного синтетического исполнения исходного замысла.

В этой связи Архитектура ответственно и достаточно решительно отказывается от «организации пространства» и переходит к утверждению «средового подхода», обусловленного в не

последней степени развитием пространственно-временного видения [35].

Эта инверсия-тенденция обозначилась достаточно явно уже в последней трети предыдущего столетия. С констатацией того знаменательного факта, что архитектурное проектирование уменьшает свое внимание к проектированию некоего определенного объекта и ориентируется на изменения, претерпеваемые человеком-социумом в ходе освоения и использования этого объекта в контексте антропогенного средообразования [36].

Поэтому архитектуру, фактически весь обитаемый мир предлагается рассматривать как подсистему всеобъемлющей системы биосферы. В этом случае она включается в информативно-коммуникационный процесс и должна рассматриваться плодом-результатом разумного вмешательства человека в природу с целью оптимизации, развития ойкумены. При этом все другое искусство не просто допускается в нее, но в синкретическом ключе соучаствует в общем преобразовании.

Наиболее отчетливо данная интенция обозначилась в концепции, предложенной немецким архитектором П. Шумахером (Patrik Schumacher) под названием «параметризм» (англ. Parametricism). На XI Архитектурной биеннале в Венеции в 2008 году он был представлен в качестве постмодернистского глобального всемасштабного стиля. Поскольку его суть составляет гармоничная инклюзия в сферу своего влияния все компоненты искусственной среды: от мебели и интерьера отдельного сооружения до города в целом. Причем на основе новейших цифровых технологий и методах параметрического проектирования, цифровой анимации. В итоге художественно-эстетическая система средообразования строится на основе автопоэзиса, взаимозависимости компонентов всех масштабов и их адаптации при изменении любых внешних условий [37, р. 1–10].

Примечательно, что одновременно (во второй половине шестидесятых годов) и фактически комплиментарно появляется и развивается средовая парадигма в психологии, концепция «средовой психологии». Она в отличие от антропоцентрического подхода с его всецелым обращением к «внутренним» причинам, доказывает: поведение, эмоции человека обусловлены постоянно-неизбежным взаимодействием со средой его обитания [38].

Исключительно на сей основе понятно-логично творится эмоциональный мир человека, что никак не может оставить равнодушным ни одного серьезного художника, не вызвать и у ценителей его творчества запрос на выразительно-впечатляющее богатство-благородство его средобытия [39].

Его художественно-эстетическая реальность – один из важнейших факторов человеческого поведения: любое человеческое действие может сопровождаться ею, и любая вещь может стать ее носителем. Причем она не рядовой эпифеномен других функций, не имеющих практического значения, но выполняет общую связующую и регулирующие функции [40].

Эту же мысль можно сформулировать и короче. «Все люди строят, создают, моделируют формы среды: мы и есть среда» [41, р. 78–80]. «Поведение само по себе не может быть определено вне контекста среды». Ч. Меркер (Mercer Ch., 1975) и художественные артефакты, воспринятые архитектурным лоно, в силу «непосредственного и непреднамеренного контакта с жизнедеятельностью человека, становятся реалией самой действительности: в нем искусство сближается (или сливается) с жизнью» [42, с. 22].

Поэтому немедля выдвигается лозунг-призыв изучать-создавать «среды» синтетическим сотворчеством художников-«разностаночников». И они выдвинули концепт «открытой формы», способной к бесконечному развитию, трансформации пространственно-временной композиции в ходе «обживания» среды.

В том числе и посредством художественного сознания, универсальной категории искусствоведения и эстетики, вбирающей особенности самовыражения человека в искусстве, его способности и потребности реализовать, воплощать свои мировоззренческие идеи и творческие замыслы. А также рефлексировать и модернизировать их в актуальном социокультурном контексте. То есть с приоритетом синестезийности художественного сознания, включающего и интуитивность, архетипичность, фантасмагоричность.

Все это обнаруживается в квазиэкстравагантной концептомодели «Искусство-Синестезисистемы» и «Homo synaesthesia», отражающую глубину и полноту эмоционально-чувственного художественного преобразования обитания, всей сферы бытия [43].

Ведь средовое видение-мышление подвигает различать в пространстве явно метапространственные, феноменологические характеристики. Так, В. Л. Глазычев, описывая городскую среду, предлагал применять понятия, основанные на сугубо человеческих проявлениях-предпочтениях. Например, замкнутость, степень которой для улицы будет зависеть от соотношения ее ширины к высоте формирующих ее зданий должна быть в сомаштабности, «соответствии размерам человека». Точнее его возможностям чувствовать себя в данной среде комфортно.

Однако главной характеристикой должна стать возможность человека видеть людей на противоположной стороне улицы, чтобы понимать выражение их лиц, узнавать знакомую фигуру. То есть вступить с ними хотя бы в невербальный контакт-общение. Уместна здесь и темперированность – соответствие предыдущего образа восприятия последующему [44].

В целом актуализируется проблематика синестезии (от др.-греч. *Synaesthesia* – соощущение) – синергетического, взаимообусловленного участия практически всех сенсорных каналов человека в формировании образа-понимания воспринимаемой действительности.

Поэтому в центре современных искусствоведов оказывается гаптическое восприятие (от греч. *haptikos* – осязательный) – результат взаимодействия индивидуума с окружающим миром, осуществляемого посредством тактильного контакта. Следовательно, ожидаемо и появление «осязательной эстетики» (Л. Маркс).

Дальнейшее распространение художественности в повседневность привело к ее иммерсивности, что инспирирует принципиально новые воззрения-направления в эстетическом «инструментарии» – ольфакторное (от лат. *olfactus* – «запах»), проприорецепционное (от лат. *proprius* – «собственный, особенный» и *receptor* – «принимающий»), также известное как кинестезия (от др.-греч. «общий» + «чувство») – мышечное чувство, ощущение движения и положения частей собственного тела. Наконец, в ход идет и соместезия – обобщенное понятие кожных чувств: ощущения давления, тепла, холода, боли, щекотки, положения конечностей...

Словом, искусство переживает «эмпирический поворот» (Д. Хантельманн), выраженный в тяготении искусства к «новой

чувственности» и мультисенсорности. При этом в каждом виде искусства обнаруживается свойственный ему так называемый «синестетический фонд».

Отсюда понятно, что наиболее явно и последовательно мультисенсорная парадигма проявилась в архитектуре, в которой люди живут «всеми фибрами» своей души-тела. Так что она решительно отказывается от «организации пространства» и обращается к «средовому подходу» [45].

Сегодня практически уже не оспаривается, что будущее – за архитектурой целостной среды, а средообразование – объект-предмет теории-практики архитектуры. Так, «стиль» в современном зодчестве понимается уже не с позиций формальной стилистики, а как «стиль жизни», «стиль поведения». В их основе лежит не стороннее созерцание, не субъектно-объектные отношения, но переживание соучастия в некоем общежизненном акте. Поэтому и внешне-формальные проявления искусства «привносят свое качество в качественно иную среду» [46].

Иначе говоря, в художественную среду, что есть своего рода спатиализация, однако не только пространственных форм, в которых воплощается социальная активность и материальная культура, но и как объемное время, когда воедино сходятся актуальные потребности и чаяния публики, квинтэссенция ее представления об искусстве. Притом, что согласно М. Фуко, спатиализация служит образованию разномасштабных культурных форм, вбирающих все смылосодержащие представления: от жестов и телесных манер до геополитических отношений государств. Важно и то, что спатиализация перманентно «мутирует», будучи отражением перформативной актуализации реальности. Или результатом борьбы за смысловое содержание местоположений, оценку и репутацию местности, среды, следовательно, и за культурную идентичность.

Таким образом, не сугубо пространство, но пространственно-временное отношение человека к себе-миру преисполняет средовую парадигму-подход. И так идет в гносеологическую ногу с волеизъявлением Времени – актуальным мировоззрением, объединяющим время-пространство в единое событие, как, например, это сделано М. М. Бахтиным в его «хронотопе» [47].

Следовательно, актуализируется «умение видеть время, читать время в пространственном целом мира и... воспринимать

наполнение пространства не как неподвижный фон... а как становящееся целое, как событие» [48, с. 142].

Причем видение времени во всей его синхронно-диахронной полноте, позволяющее судить и о современности данной среды, и о местонахождении в историческом контексте. Осознавая, чувствуя свое нахождение в такой среде, человек также погружается в поток времени, что вызывает в его воображении и воспоминания, и мечтания. И он словно оказывается посреди, в срединности прошлoбудущего, обнаруживая свое место под солнцем экзистенциального континуума. Эмоциональный эффект от этого усмотрения заложен уже в самом слове «среда», рознящего его от «пространства», отсылающего к некоему «безвоздушному» физикалистскому простиранию и отчужденному «складскому» вместилищу.

Парадигма среды, атрибутом которой явствует и собственно человек как ее творец-обитатель, диалектически снимает для него всякие противоречия, конфронтации внутреннего и внешнего, устанавливая единство их природы, непрерывность взаимопроникновения. Такое отсутствие «изнанки» гарантировано онтологической целостностью среды, подвигающей самые неформализуемые мысли, неизъяснимые переживания, бессознательные аллюзии [49, с. 250–254; 50, с. 134, 137].

Поэтому такие нынешние явления, как нелинейная, адаптивная, киберпространственная, космогенная и лэндморфная архитектура, в своих философских и формообразующих интенциях ориентируются на принципы-идеи постнеклассической науки с ее синергетическими приоритетами сложности, самоорганизации, коэволюции.

Таким образом, в перманентно изменяющемся мире, живой среде и всякое проявление художественности бытийствует в процессе, то есть континуально и в своей интерпретации – символична. И задача средообразования преобразовать его так, чтобы оптимально сомкнуть семантическими связями по возможности всех средообитателей, «навести мосты между нашими разобщенными личностями, или между личностью самого художника и универсальными ценностями» [51].

Однако правильнее, видимо, будет апеллировать не просто к «среде», но к «художественной среде», которая обладает способностью наделять особым, символическим качеством практически все, что попадает под ее метафизическое влияние. Так,

пресловутый «артефакт» Марселя Дюшана, находишься он в положении для него помещении, не вызвал бы никакого интереса (хотя и предметы домашнего обихода могут быть вполне достойными произведениями дизайна). Сегодня же он не только символ эстетических треволнений столетней давности, но и символ феномена искусства вообще. Таково влияние «социальной среды», в которой, вспомним А. Бергсона, доминируют закостенелые традиции-стереотипы.

Музыкальное произведение, случайно услышанное в автомобиле или на даче, не произведет такого же эстетического воздействия, каким его одаривает художественная среда престижного концертного зала. То же относится и к драматическим, живописным произведениям: вырванным из контекста художественной среды прославленного театра или музея. Хотя и в этой интеракции усматривается вполне благоприятный, востребованный смысл дезэлитаризации искусства.

### **От дополнения – К синергии**

Даже не осознанное погружение в исто художественную среду обретает качества некоего облагораживающего, зачастую незабываемого обряда-ритуала. Так синтез искусств выказывает свою исконную мифологическую сущность, означая уже, по сути, не соединение нескольких видов искусств, но синтезирование внутри одной картины мира новой структуры мироздания, включая феномены макро- и микрокосмоса. Да так, что в ней можно наблюдать исконный мифологический синкретизм искусства-науки-религии.

Сегодня этот феномен подкрепляется активным выходом искусств к самой широкой публике. И эта его добровольная доступность мотивирует всеобщее самовыражение. Речь, в частности, идет и про сам факт появления, и про уже достаточно разветвленную структуру искусства действия (акционизма), когда театр, музыкальное и хореографическое искусство, Мельпомена, Эвтерпа, Терпсихора выходят из традиционных «застенок» зданий буквально на улицу, навстречу своим почитателям, причем в самых разных, непредсказуемых вариациях-формах.

В целом такая современная инновация, выраженная тотальной перформатизацией художества, в принципе, не удивила бы

нашего пращура, у которого слово-жест, линия-мазок, звук-цвет соединялись в единый благотрепетный акт космогонии и самоутверждения в родоплеменном метахронотопе.

Наша неомифологичность подкрепляется обильными философско-искусствоведческими спорами-концепциями. Благодаря и этому искусство сохраняет «верность священному трепету», но не потому, что опасливо оглядывается назад. Ведь будучи скорее его наследником «дух произведений искусства продуцирует этот трепет посредством его проявления в материально-конкретных вещах». Так «искусство участвует в процессе реального исторического развития». Это и есть «неудержимое движение духа в направлении того, что от него отнимают», свидетельствующее о «наличии в искусстве того, что было утрачено еще в глубокой древности» [52].

Это явно-победно шло в разрез с демонстративно противоположным мнением, что «самые ранние дошедшие до нас свидетельства искусства не являются самыми аутентичными, как и не отражают наиболее ясно и исчерпывающе ту среду, в которой они создавались, по ним нельзя также с максимальной точностью судить о том, что такое искусство» [58, с. 462].

Как бы то ни было, в итоге должно-достойным становится не поддержание или развитие некоего опять-таки стиля, но создание «полного произведения искусства», определенной, априори оригинальной художественной среды. При ее восприятии, осмыслении-переживании герменевтические свойства обретает-выказывает сама жизнь-история в ее многообразии и неповторимости художественных школ, направлений, эпох.

Именно поэтому и всякое произведение искусства воспринимается не как физический объект, а в метафизической трактовке, как носитель определенных смыслов относительно нашего представления о гармонии и красоте. А оно закономерно становится предметом рассмотрения современной герменевтики, которая вполне заслуженно обрела множество выразительных эпитетов: «позитивный экзистенциализм» (О. Больнов), «наука о духе» (В. Дильтей), «феноменология человеческого бытия» (М. Хайдеггер), «интуитивное обретение понимания» (К. Ясперс).

Герменевтический подход априори основан на предположении, что в каждом произведении искусства содержится нечто

большее, чем предлагает его внешняя форма, ибо в ней таятся некие смыслы-образы, которые не подлежат логическому и тем более сугубо рациональному анализу-пониманию. Более того, герменевтическому опыту открывается и непосредственно творчество, динамично исполняемое художественной средой, его парадигмой.

Сегодня она вбирает в себя практически все аспекты бытия человека в мире. Это зафиксировано в концепции «the environmental design» (англ. проектирование среды обитания), «le environnement» (фр. окружающая среда), «die Umweltplanung» (нем. проектирование окружающего мира). Общим знаменателем здесь может служить Энвайронмент, Environmental art – средовое искусство.

Его пропаганда произошла из критики власти «неорганической формы» в культуре новейшего урбанизма, которая отбрасывает общество назад, на стадию «духовного неолита». Художник-будущник обязан преодолеть разобщение неорганической и органической формы, перенося свое творчество в средообразование. Из сего посыла и появился «энвайронмент», который в настоящее время дал многие разнообразные «побеги»: эко-арт, ленд-арт, экодизайн и др.

Соответственно значительно изменяется и шкала эстетических оценок-критериев. Если ранее они исходили из таких факторов-проявлений, как расстояние, масса, объем, цвет, свет, звук, запах, фактура, структура, то ныне актуальными становятся характер пространственно-временной выразительности, динамики, темпоральности в их эмоционально-образной многозначности. То есть достойной, одним словом, среды, которая, как уже отмечалось, воспринимается исключительно мультисенсорно. А понимается-интерпретируется как средовое метаотношение, закодированное в семиотических структурах.

На это весьма приветливо отозвалась семиология, которая поднялась над своими былыми изысканиями преимущественно в лингволитературоведческой направленности, и, буквально оглянувшись по сторонам, направила свое любопытство на мир мирской.

Так, А. Греймас не только вышел за рамки грамматики фразы и даже целого дискурса-текста, но и распространил владения семиотики – до семиотики естественного мира, преисполненного

полусимволическим семиозисом, согласно которому знаки в искусстве отнюдь не произвольны в семантической вольнице, но остаются имманентно мотивированными. То есть «примиренными» контекстом средовых метаотношений, априори основанных на художественной синтетичности.

Инициативу в обнаружении данного феномена, в синтетическом воззрении на художественность можно присвоить эстетической концепции немецких романтиков первой половины XIX века. Для них синтез есть принцип всеобщего взаимодействия и взаиморастворения и служит универсальной формой связи-объединения в природе-культуре. Так что синтез искусств стал их мечтой, основанной на синестезии, убирающей в процессе восприятия границы между различными искусствами [53, с. 8–9].

В этом пограничном «просвете» появляется идея универсального, полного художественного произведения – «Gesamtkunstwerk», то есть фактически совместное воздействие разных искусств, благодаря чему оно имеет всеохватывающее содержание-значение. Такое синтетически целостное искусство Шеллинг назвал «искусством всех искусств», «неразделимым смешением, совершеннейшим взаимопроникновением всего» [54, с. 86].

В своих рассуждениях романтики закономерно обратились к феномену мифа как первоосновы художественной культуры. Поскольку «мифология есть необходимое условие и первоначальный материал всякого искусства... Мифология... – подлинная вселенная в себе... Она является миром и как бы почвой, на которой лишь и могут расцвести и существовать создания искусства» [55, с. 158].

Идеи романтизма, как ни странно, подхватывают и пытаются реализовать на практике последовательные представители конструктивизма и новой архитектуры первой половины XX века (В. Гропиус и Ле Корбюзье). В результате архитектура выходит за пределы собственно формообразования навстречу тотальному социокультурному синтезу. «Совершенная архитектура должна быть воплощением самой жизни, что подразумевает проникновенное знание биологических, социальных, технических и художественных проблем» [Гропиус В. Границы архитектуры. М., 1971, с. 79]. Так утверждалась парадигмальная

идея, что «архитектура – это продуманная организация жизненных процессов» [56, с. 101]. В результате «искусство, не лишаясь своей эстетической ценности, во все большей степени приобретает и ценности этическую, политическую, религиозную, документально-хроникальную и т. д.» [57, с. 315].

Это своеобразное приобретение не минует ни одно из искусств. Так, в современной музыке, где Бетховен, пусть и модифицированный авангардом, представляет собой «полный опыт внешней жизни, вновь и вновь возвращающийся во внутренний мир, так же, как и время, жизненная среда музыки, является внутренним смыслом» [59, с. 171].

Как считал П. А. Флоренский, в синтез искусств необходимо включать и храмовое действо. Поскольку богослужение, литургия буквально совмещает как временные, так и пространственные аспекты синтеза искусств – молитвословия, положенные на музыку и исполняемые в хронотопе храма выразительным ритуалом-представлением. И это весьма согласуется с пониманием синтеза искусств, как «соединения разных искусств в едином произведении, которое возникает не как сумма отдельных искусств, а как органическое целое, обладающее особым художественным воздействием» [60, с. 612–613].

### **«От объекта к полю»**

...Итак, с полным правом можно говорить о синкретизме искусств, синкрет-арте, художественной синергетике. Поскольку средообразование априори требует таковой интерактивности, диалоговости, при которой исполняется имманентная органическая совместимость идей-средств-способов выразительности. Причем без покушения на толерантную свободу друг друга. Каждая составляющая исто синтетического произведения сохраняет и свою формальную, и семантическую самостоятельность, знаково-символическое своеобразие благодаря полифоничности художественного образа в контексте «полного произведения».

Принципиальные аргументы в поддержку данной творческой доктрины выдвинул Розалинд Краусс в своей статье «Скульптура в расширенном поле» (1978). Она про тотальное изменение самого материала скульптуры в первой половине XX века до

конца 1960-х. О выпадении ваяния из общего художественного контекста. Ибо модернистские монументы характеризуются негативным состоянием скульптуры, как «нигде-проекты», предназначенные для некоего идеального пространства или в музейных залах. Поэтому минималистская скульптура лишь символизирует отсутствие в классическом понимании ваяний, художественных изваяний.

В этом дискурсе знаменательна эволюция творческих взглядов Роберта Морриса – американского концептуального скульптора, одного из принципиальных теоретиков минимализма. По его мнению, «опыт произведения непременно свершается во времени». Такое видение расширило границы скульптуры, поскольку сделало акцент на условиях, в которых она живет-воспринимается. Сама скульптура заботливо помещается в эти новые условия, чтобы послужить для понимания ее в отношениях. И сегодня важно достичь «усиленного контроля над всей ситуацией (*entire situation*) и/или наилучшей координации». Это необходимо, чтобы «переменные (*variables*) – объект, свет, пространство и человеческие тела» вступали в плодотворные отношения. Благодаря этому отдельный объект не утрачивает важности, но занимая свое место, будучи одним из элементов общего художественного явления. В результате «формам придается присутствие, которое открывает и множество других позитивных аспектов». К ним следует относить и природную среду, и человеческое присутствие, как соучастие в общем художественном эффекте (*Morris R. Notes on Sculpture. P. 90*). Это подразумевает, помимо всего прочего, что радикально мыслимый образ возможен лишь по ту сторону принципа протяженного, экстенсивного пространства [61, с. 87].

Видимо, именно эта, по сути, средовая концепция художественной инклюзии, включенности подвигла Р. Морриса достойно послужить развитию перформанса, лэнд-арта, инсталляции. Наконец, *Process Art*, когда непосредственно процесс создания произведения искусства выносится на обозрение, становясь заметным семантическим и эстетическим аспектом целостного произведения [62].

Эти же мысли выражены и в более поэтической форме, в аллегорическом представлении художественной среды в образе мистической ночи. Потому как ее переживание и превращается

в *par excellence*, прекрасную метосреду, к которой мы «принадлежим абсолютно, в какой бы точке пространства мы ни находились». В этом опыте все объекты «скрадываются и теряют свою зримую стабильность», и тем открывается их важность. Ночь не является объектом, она окутывает, пронизывает все ощущения, душит воспоминания, почти изглаживает личную идентичность. У ночи нет очертаний, она затрагивает как таковая, живет вся целиком, будучи чистой глубиной без плоскостей, без поверхностей, без расстояния между мной и ею. И соединяешься с ней как раз в «сердцевине ночного пространства» [63, p. 328].

Здесь прослеживается влияние знаменитого труда Эрвина Штрауса *Vom Sinn der Sinne* («О смысле смыслов») с глубоким размышлением о «пространственных и временных формах чувствования» [64, p. 25–60].

И это паранормальное для классического искусствоведения чувство представляется результатом действия также необъяснимых с традиционных позиций сил-влияний. Собственно, поэтому влиятельные теоретики искусства, зодчества, урбанистики на рубеже столетий обратились к феномену поля, видя в нем систему-образ описания и характеристики абстрактных символических проявлений актуального художества. Так, принципиальной метамодернистской особенностью многообразия архитектурных полей служит их интеграционный потенциал, непрерывность, дезиерархичность.

В этом теоретико-рефлексивном движении выделяются модели Сэнфорда Квинтера (1985), подразумевающие наличие-активность системы имманентных сил, взаимодействий-событий. Иначе говоря, оно означает не пространство как таковое, но ареол распространения определенных эмоциональных эффектов-аффектов и соотношения их в общем токе изменений. Аналогичное уложение составляют «формы-движения» Грета Линна (1997), «поля», «жидкие» пространства Джеффри Кипниса (1998). Наконец, архитектурный практикующий теоретик Стен Аллен в этом же духе провозгласил свою версию современной художественности под знаменательным слоганом: «От объекта к полю» (1995).

В онтологической основе всех этих и подобных моделей заложен «взлом» единоистинного представления о мире в поня-

тиях-моделях ньютоновской физики и картезианского трехмерного статичного пространства. Иначе говоря, открытие пространства для неклассической науки, феноменологической картины мира, «полевой» парадигме антропологии, психологии. Ее еще в сороковые годы прошлого столетия выдвинул-отстаивал гештальтпсихолог Курт Левин. Изначально он исходил из представления о поведении человека как о результате множества факторов его всевозможных взаимодействий. В материальной и метафизической целокупности они составляют «жизненное пространство» или «психологическое поле», и могут трактоваться в качестве окружающей среды. Словами самого Левина «поведение индивида можно рассматривать как восприятие им своих отношений с окружающей средой, которую он осознает». Поскольку она относится к объективному ситуационному воздействию, под влиянием которого человек выстраивает в той или иной степени адекватный алгоритм своего поведения.

В то же время эта адекватность переменна, потому как «жизненное пространство» априори индивидуально, уникально, как неповторима любая жизнь и самовосприятие ее.

Так что и окружающая среда всецело субъективна, всякий раз зависима от личностных особенностей, что обязывает принимать в расчет как осознанное, так и бессознательное восприятие реальности. Только так, в холистическом и синкретичном ключе, как единое экзистенциальное и феноменологическое целое следует характеризовать динамичную систему «человек – среда» с фактически неисчерпаемым «синестетическим фондом».

Поэтому экзистенциально-художественно поле подобно перманентно изливавшемуся потоку. При этом будучи отнюдь не бессмысленным, латентно перфекциональным континуумом, сразу и однозначно нерелексируемым, тем более рационально-эмпирически. Ведь в этом токе смыслов главными являются глубинные архетипические, религиозные, художественные течения-образы.

Отсюда принципиальное следствие: «жизненное пространство» не имеет физическо-геометрических границ, не делится на части-фрагменты. Ибо оно, прежде всего, духовно и исполняется не столько в пространстве как таковом, но как простран-

ственно-временной, средовой феномен, где время имеет, пожалуй, главенствующее значение. Ведь жизнь как таковая, если и ограничена-определена, то исключительно темпорально.

К тому же «жизненное пространство» проявляется ситуативно, то есть опять-таки в некий момент времени, обладающий выраженным семантическим, событийным значением, для которого сугубо пространственная локализация вторична. Для нас важно теперешне-сейчасное синкретическое воздействие как телесно-внешних, так и духовно-внутренних факторов. Каждый из них обладает определенной валентностью: как только они активизируются, человек испытывает напряжение, что и заставляет адекватно отвечать-действовать, дабы реальное состояние оказалось желанно-оптимальным.

Именно так достигаются насущные цели и удовлетворяются актуальные потребности. Более того, Курт Левин вводит понятие квазипотребности, подразумевающее намерения-устремления, которые проявляются эпизодически, в контексте конкретной ситуации для оперативной деятельности человека и достижения психологической разрядки. Ведь всякий предмет-явление также имеет свою валентность – специфический эмоционально-энергетический заряд, вызывающий у человека соответствующее напряжение, подвигающее к разрядке, то есть к творчеству в «жизненном пространстве» [65].

Событийствуя в некоем жизненном эпизоде-ситуации с другими обитателями персонального «жизненного пространства» обостряет сугубо человеческую потребность преобразования его, всего мира согласно насущным, «на злобу дня» впечатлениям-замыслам. Подобно тому, как библейский мир-бытие творилось не «где-то», а в темпоральном порядке-последовательности, «день за днем».

Также исходно, по «ходу вещей» реализуется многоаспектный диалог со всеми иными «жизненными пространствами», что обеспечивает не просто субъектно-субъектные, но в силу их неперемного синкретичного влияния друг на друга, акторо-акторные взаимоотношения. В них волей-неволей меняется, адаптируется, подстраивается личность к личности, что в гештальте именуется контактом.

Их обилие и взаимовлияние и создает целокупность «жизненных пространств», или не просто «окружающую среду», но жиз-

ненную среду. Более того, художественную среду, где перманентно, ситуативно-эпохально реализуются-воплощаются все духовные потребности-интенции. Такая среда не «окружает», но является гармоничным выражением творческого волеизъявления самости человека, который ощущает себя не в изоляции, не пребывающим где-то, но в середине, как «пуп», средоточие всеобщей событийности. Следовательно, и время имеет многовекторное, синхронно-диахронное исполнение-измерение, включая всю глубину памяти-опыта и всю высь мечтаний-предвидений.

К такому временипредставлению подвигло инновационное, также постклассические размышления, начало которым заложили А. Бергсон с суждением, что не существует вещей как таковых, есть разве что действия. А также М. Хайдеггер, провозгласивший темпоральную феноменологию, другие единомышленники. А их обнаружилось с достатком даже среди «бесстрастных» естествоведов, взявшихся писать физико-математическую картину мира в революционной палитре теории относительности-поля, где оно предстает иноматериальностью и метасистемой с неограниченной степенью свободы.

Именно с этой констатацией, пожалуй, и начинается свое бытие-становление идейно-полевая консолидация метамодерна посредством ориентации на вибрации-колебания смыслов-образов. В этой связи примечательно, что, например, Джеффри Кипнис обогатил понимания мира архитектуры, будучи магистром физики, а затем идейным соратником философа Жака Деррида.

Так что архитектурная теория, овладевающая «полем», – однозначный и знаменательный признак-результат пиетета к темпоральному контексту, неминуемо подвигающего инновационную рациональность. Она предполагает свободу действенных связей в семантической конфигурации поля, общая внешность-форма, размерность-протяженность которого не имеет определяющего значения-стабильности.

Иначе говоря, она способна подстраиваться под любую игротребования событий, гарантируя при этом их живучесть-стабильность в качестве условия-атрибута последовательного процесса, напоминающего культивирование заведомо плодородно-неоглядного поля. Впрочем, и целинным его, искони весьма возделанного и плододающего никак не назовешь. Как не назовешь

его, открытого на все мыслимо-немыслимые стороны-горизонты, искусственным «вольером», неодолимо обнесенной по всему периметру зоной.

### **Из зоны-нормы – В атмосферу-ауру**

Начало тотальному зонированию фактически всего-вся было заложено столетие назад бурной урбанистикой США, резко потребовавшей упорядочения, регламентации и четкого контроля и над земельно-территориальными наделами-пределами.

Полагалось, что только таким образом, на основе всеобщего обмежевания удастся совладать со стихией мегаполисов и гарантировать эффективность городской структуры – достаточно высокий уровень здоровья, безопасности, благополучия...

Вот только уже через несколько десятилетий радужные надежды на панацеюность функционального зонирования явно развеялись, ибо среда обитания человека отнюдь стала более гуманистичной-желанной. Скорее наоборот, поскольку урбонмонстр стал планомерно выдавливать из себя животворную атмосферу, заменяя ее эмоционально-духовной астмасферой.

Однако задолго до этого печального откровения магический призрак иррациональности уже бродил по умам-замыслам несогласных с механицизмом своего реального бытия. Бродил-доходил, словно терпкое расслабляющее строгость «здорового смысла» вино. Поднимался-вызревал подобно пышносытному хлебу на творческой закваске феноменологии и экзистенциальной философии, увидевших исполнение человечности отнюдь не в его отрешенной заорганизованности да функциональной послушности, но в самочувствии духа.

У Мартина Хайдеггера об этом сказано в понятиях «*Befindlichkeit*» («состояние ума», «настроенная позиция») и «*Stimmung*» («настроение», «настроенное бытие», «настроенность», «сонастройка с вещами»). И все эти специфические переживания трактуются не побочными эффектами, но априорными факторами бытия человека-в-мире. Отсюда возникает-крепнет уверенность, что «настроение в каждом случае уже присутствует как атмосфера, в которую мы сначала погружаемся, и которая затем настраивает нас определенным образом» [66].

Иначе говоря, настроение есть то самое, «что меньше всего поддается выдумке, но просто охватывает». Его «невозможно внушить, ибо оно “формируется само”». И силой его не добиться, поскольку в нем мы «просто оказываемся». «Единственное, что мы можем, – это только констатировать, что оно есть». И этого «озарения» вполне достаточно, чтобы поколебать бесстрастную глыбу материальности. «Пробуждение: не констатация наличного, но давание спящему возможности стать бодрствующим».

Невольно просматривается неоактуализация мифологемы об архаическом Фавне – неизменно милостивом боге, добром духе естества-плодородия – гор, лугов, полей... Он же вещий предсказатель-насадитель первоначальной культуры. Правда, общается он с людьми во сне или на почтительном удалении. В любом случае, исключительно при наличии эфира, самого высшего, чистопрозрачного, «девственного» воздушного слоя. Впоследствии эфиром стали представлять неким мистико-магическим явлением, пропитывающим собой все-вся.

Нечто подобное прослеживается в концепции антропоморфизма американца Кристофера Хайта – соотнесения человеческой формы-тела и поведения-действия с божественным и природным началами. Благодаря этому неодушевленные предметы, живые существа и даже вымышленные сущности, искони не обладающие человеческой природой, могут наделяться человеческими физическими и эмоциональными качествами, способностью чувствовать-переживать, думать-общаться.

Тут же напрашивается ассоциация и с ветхозаветной мифологемой Духа Божьего, что «носился над водою» пока «земля была безвидна и пуста» и в итоге послужил сотворению Всего, включая людей, обретших благодаря этому квазибожественную, сугубо творческую и уже не истребимую атмосферу-ауру.

Подобное относится и к «сфере», или интериорити немецкого философа Петера Слотердайка. Он утверждает, что среда обитания людей, благодаря их совместному бытию социумом, преобразуется в знаково-символический «интерьер», своеобразную чувствительную микросферу, душевно-пространственную иммунную систему, способную к обучению [67, с. 7–8].

Эти размышления напрямую отсылают к феномену инфотехносферы, уже порожденной еще только становящейся цифровой

(дигитальной) культурой, где справедливо правит синергетика самоорганизации. Так она, по этимологии указывающая на возделывание-обработку земли-почвы, то есть на самобытную эмпатию-заботу, сама требует-нуждается в заботе. Причем в глобальном масштабе, что подвигает к серьезной ответственности за этически-эстетический климат-тонус планеты, находящийся под непредсказуемым техногенным воздействием. Сия экзистенциальная забота преисполняет с начала прошлого столетия концепт ноосферы, «сферы разума», высшей стадии эволюции биосферы, обусловленной всесторонним воздействием общества на естественные процессы.

В контексте данных эпохальных мировоззренческих инверсий возникает интерес к наличию-сущности «атмосферного восприятия», в осмыслении коего зачинщиком-лидером почитается немецкий философ Герман Шмитц. Или его философия тела, концепция «чувственного пространства». Наконец, убежденность, что каждый сознательный субъект обладает внутренней сферой, содержащей весь предыдущий опыт. Эта имманентная, зачастую латентная духовная присущность именуется автором «душой», «эго», «умом» и «трансцендентальной субъективностью». При этом, казалось бы, сугубо био-физиологическое тело человека реабилитируется, более того, возносится до важнейшего источника эмоций-переживаний. И все благодаря его специфической динамике, ритмам-пульсации поз-движений, которые весьма действенно влияют на целостно-холистические восприятия наличных ситуаций в конкретности здесь-и-сейчас. Потому как сугубо телесные возбуждения локализуются в конкретном месте, в то время как чувства не имеют постоянного места, а скорее «разливаются атмосферно в неопределенную даль» [68, с. 247].

Это убеждает признать, что «всякое видение имеет место где-то в тактильном пространстве». То есть «высечено в осязаемом» и «всякому тактильному бытию некоторым образом суждена видимость» [69, р. 177].

Отсюда атмосферы есть не что иное, как внутренние чувства, проступившие наружу. А всякий сознательный субъект есть самобытное последствие влияния-воздействия того, что имеет протяженность – вовлеченность как осознанных, так и опосредствованных телесными чувствами явлений, которые, в свою

очередь, раскрывают происходящее в окружающей среде. Так что и мир проявляется-присваивается в качестве атмосфер-полей, значимых ситуаций-возможностей, реалий-тенденций [70, p. 241–259].

Фактически в этом явствует во всей своей впечатляющей мощи-гармонии художественная синестезия, которая сегодня воспринимается не случайным эпифеноменом или аномалией, но атрибутом, нормой актуального искусства. Хотя ее феноменальное происхождение и полнота воздействия остается недоступной для формального-структурного научно-теоретического анализа-систематизации.

Поэтому пристальные наблюдения, итоговая мысль приходят к тому, что чувства сами по себе служат атмосферно-аурными составляющими среды, куда можно проникнуть-влиться и там испытать чувство-переживание этого со-бытия. Пусть даже со временем оно тускнеет-забывается [71, с. 137].

Отсюда и укрепляется убежденность в ущербности-немощи слепой веры в «монополию математического и физического пространства» и порочности бездушно-различного отношения к пространствам поэтических иллюзий или образам, рождаемых сферой многообразных чувств [72, p. 241–259].

Следовательно, художественность априори овевана мифологемой о магической эзотерике. Так, и Вальтер Беньямин не скрывал, что его идея «ауры», окончательно утвержденная им в эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936), заимствована из мистики. Ибо аура характеризуется как «странное сплетение места и времени» (*ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit*), как тонкая ткань или уникальное, странное (*sonderbar*) событие, которое окутывает, захватывает-увлекает [73, p. 6–39].

В таком хитросплетении (*Gespinst*) пространства-времени сливаются «всесилие взгляда и всесилие памяти», которая всегда готова воспрянуть по мере погружения в «лес символов» [74, с. 122–125].

Этот загадочный «темный лес» и есть сущность подлинного произведения искусства, «которое подобно произведению природы всегда остается для нашего разума чем-то бесконечным. Мы на него смотрим, мы его воспринимаем, оно на нас воздействует, но не может быть познано; тем более не могут быть выражены словами его сущность, его достоинства» [75, с. 129, 325].

«Символика превращает явление в идею, идею в образ, и притом так, что идея остается в образе всегда бесконечно действенной и недостижимой, даже выраженная на всех языках, она осталась бы все же невыразимой» [76, с. 141–142, 351–352, 356].

Произведение искусства, художественный образ, поскольку они символичны, «тем лучше», чем они «несоизмеримее и недоступнее для рассудка» и для него «навсегда останутся загадкой» [77, с. 308–309, 353, 356].

Символы – «суть чувственные знаки, черта действительности, с непосредственной внутренней достоверностью обозначающей для чувственно бодрствующих людей нечто такое, что не может быть сообщено рассудочным путем» [78, с. 323–338].

Фактически то же утверждал Э. Кассирер в своей «Философии символических форм», согласно которой человек живет в мире именно таких форм, в «символическом универсуме». Важнейшими частями его названы – язык, миф, искусство, религия. Без этих искусственных посредников человек не в состоянии ничего видеть-знать [79].

Более того, без них невозможна сама художественность, которой опосредуется и сама природа-естество, которое становится, согласно О. Шпенглеру, как «достояние, насквозь проникнутое личностным содержанием». А истинная репрезентация, по Т. Риду, возможна вне логических форм, истинное представление – это результат работы бессознательного и чувствований, никогда не бывают артикулированы. В этой связи сама собой снимается проблематика истинности в интерпретации художественного произведения, что в классическом понимании есть объективность, то есть независимость от человеческого сознания.

Потому как, согласно версии Г. Бёме, атмосферы образуются некими чувственными истечениями, излучаемыми вещами и способными охватывать-влиять на человека. При этом нивелируется субъектно-объектное противостояние, поскольку созданию атмосферности в одинаковой степени способствуют и внутренний смысл вещи, и соответствующие интенции, воспринимающего его субъекта, в котором атмосфера исходно, собственно, и проявляется. То есть, не принадлежа ни субъекту, ни объекту, ни некоей субстанции, но обнаруживается как «соприсутствие» «общей действительности воспринимающего и воспринятого» [80]. Как переживаемое событие чаянно-нечаянной

встречи с любопытной вещностью, подобно некоему притягательному аромату-звуку.

Такую «благовещную» инверсию в отношении онтофеноменологии вещи привнесла собой неклассическая эстетика, решившись на не торенный путь деутилитаризации телесно-предметной насыщенности мира. Благодаря чему всякая вещность обретала новый, интригующий семиотический ореол, свободный от утилитарно-прагматической однозначности. Отсюда и «поэтика пространства» (Г. Башляр), которая пропитывает составляющие его вещи, тут же подпитываясь у них.

Отсюда, кстати, и опасение относительно «вещизма» постмодернистского сознания, ибо для него уже не человек стал «мерой всех вещей», но вещи «отмеряют» человека, словно манекена. Так субъекты и объекты художественного творчества менялись местами-предназначениями подобно тому, как в пору античных Сатурналий рабы и их хозяева демонстративно как бы обращались друг в друга. На краткий театрализованный срок, конечно, дабы только подчеркнуть оксюморонный, саркастический, нежизнеспособный характер происходящего.

Так что на экзистенциальный вызов метамодерн вынужден был отвечать всерьез и надолго. И отозвался концептом атмосферы. Того, что ни объективно, ни субъективно в своем существовании, тем не менее обеспечивает эффект присутствия-соучастия в создании художественной среды в ее телесно-духовном исполнении-восприятии.

Именно этот феномен и дал основание определить атмосферу принципиальным предметом-явлением исследования инновационной эстетики, стремящейся сбросить с себя тесные вериги точных логических рассуждений-выводов и полностью отдаться удовольствию вольной чувственности. И тем вернуть эстетику-художественность в родное лоно вдохновения-воодушевления, трепетного переживания. Потому как, согласно Гегелю, «искусство требует такой жизненности, когда всеобщее существует не в качестве закона или максимы, а проявляется как нечто тождественное с душевными настроениями и эмоциями и когда фантазия содержит в себе всеобщее в единстве с конкретным чувственным явлением» [81, с. 17].

Неспроста польские искусствоведы Адам Анджеевский и Матеуш Сальва и вопросом: «What is an Urban Atmosphere?», после

чего попытались распространить концепт атмосферы, переформулировав ее эстетическую метафизику на целые города, урбанистические агломерации...

Итак, «художественная деятельность» не завершается созданием-предъявлением публике некоего своего творения-произведения. Потому как не менее важно каковы условия-типы его восприятия, от чего существенно зависит итоговый эффект-судьба художественного события. Следовательно, традиционное отношение к формотворчеству никак не исчерпывает художественное целеполагание. Поскольку, не отрицая факт придания форм объектам, принципиально иное – как они будут продуцироваться в среде-средой, используя всю палитру возможных впечатлений-переживаний, включая самые шокирующие аффекты.

Из этого становится ясно, что то, что делает рутинную работу художественным творчеством, нельзя уловить через какие-то исключительно конкретные, «очевидные» качества-проявления художественности. То, что их превосходит метафизически, несравнимо «большее», остающееся совершенно недоступным квалиметрике-исчисляемости, квалификации-типологии.

Это Аура, которая, словно туман, окутывает пространство неким тоном-модусом ощущений, что в точности соответствует восприятию сути-образа атмосферы [82]. Он непосредственно отсылает к сфере-atmosa (от греч. пар), нечто неопределенно-четкому, навсегда потаенно-неуловимому для грубых сетей однозначного понимания и логического препарирования. Подобное миру, что волшебным образом удаляется-растворяется по мере устремления.

Словом, явление «ауры» в актуальной художественности не случайно, ведь она направляет на метафизический «ореол-нимб», высвечивающий телодуховность мира. Априори феноменальное, то есть однозначно не вербализуемое и артикулируемое. Поэтому ауратический дискурс-опыт вполне довольствуется не исчерпывающими лексическими конструкциями, среди которых «мироощущение экстаза», «тотемическая иллюзия», «тучное тело», «невыразимая прелесть», «тончайшая душа произведения»... Своеобразная эвокация, призыв, как в Древнем Риме, богов на помощь перед решающим штурмом неприятеля.

В метамодерне таким неприятелем видится все, что противоречит глубоко символическому выражению-эманации целостного смысла-образа бытия, что, собственно, и обеспечивает самобытную суггестию, поэтический намек-внушение, пронимающее прежде всего глубины бессознательного. Благодаря ему на поверхность бытия поднимаются эвокативные силы, способствующие магии преобразования артефакта в «уникальное и неповторимое явление» (Г. Г. Гадамер).

Принципиальным качеством ауротичности следует считать неизбывную недоступность, неодолимую дистанционность созерцаемой вещности, невозможность ее полного присвоения и утилитарного поглощения. Причем вне зависимости от пространственно-физической близости материального носителя этой самой вещности. И уже только это неминуемо подвигает ее сакрализацию.

Этому же наряду с «ощущением дали» способствует уникальность, неповторимость, сингулярность мгновения художественности [82]. В нем проступает оригинальность «здесь и сейчас произведение искусства», «его уникальное бытие в том месте, в котором оно находится», его «подлинность». Сугубо на этой уникальности создается история, в которую вовлекается произведение в своем бытовании, что включает и естественное изменение физической структуры, и перемену общественных отношений, не изменяя при этом «впаянности в традицию», в том числе, обязательно, и в мифотворческую.

Ведь, по сути, феномен образно-эмоциональной атмосферы ровесник-соучастник мифотворчества, того экзистенциально-духовного сдвига, который породил творчество. Об этом ветхозаветный миф о происхождении-становлении человека как «образа и подобия» Творца. Таковым он самосоздал себя, преодолев страх открытия нового, оттого якобы и запретно-табуированного. Подвигло его на это «преступление» отсутствие в Эдеме вдохновляющей атмосферы-ауры, ибо ни память, ни мечта за ненужностью еще не будировались хоть какими изменениями, впечатлениями-переживаниями и даже их возможностями. Наконец, первопара людская, изнывая от скуки-однообразия, подспудно-наитивно созрела к ним, ибо некий внутренний эвокативный голос настаивал, что так жить-прозябать более уже нельзя.

Этой небывалой подвижкой духа не преминул воспользоваться Творец, уже было отчаявшийся увидеть это революционное событие. И поспешил приступить к своей авантюрной провокации со строжайшим запретом... И стали перволюди «как боги», способные к миропереустройству по своему желанию-хотению, творческому волеизъявлению. А оно и породило первые дуновения атмосферы-ауры, именуемой ныне искусством.

...Вполне аргументированно Микель Дюфрени возносит искусство и порождаемый им эстетический опыт выше всех иных видов человеческой деятельности. Эстетическое отношение к миру – первичное. Эстетический опыт – «начало всех дорог, которые проходит человечество». Причем с безграничными возможностями, имплицитно содержа в себе миро-себя-познание, нравственные императивы, дух свободы.

Посему вполне выразительно-сакральная атмосфера преисполняла и первобытную пещеру, обжитую многими поколениями, и всяческие капища-храмы-дворцы, и даже традиционные жилища простолюдинов, где они были вдохновенными творцами-владельцами.

Так что метамодернистская атмосфера-аура отнюдь не инновационное откровение, но возвращение-реабилитация мистико-магии художественной среды в концепте «новой чувствительности», в парадигме всеединства времен.

В этой связи и «протяженность» как вовлеченность в искони телодуховную атмосферу-ауру априори предполагает и «длительность», отличную от «сингулярности мгновения». Ибо всяческое чувство-переживание со-бытийности никак не ограничивается мимолетным взглядом-прикосновением, но тут же погружает в предчувствие, заблаговременно вздобренное памятью, где причинно-следственные связи могут и не прослеживаться.

Значит, художественной атмосфере-ауре заведомо мало прокрустово ложе вот-сейчас-происшествия, ибо память-мечта не расчленяется на геометрические протяженности, неудержима в некоей колбе, подобно всепроникающему эфиру. Посему и пре-за-исполняется она почитай, как у Фавна, при почтительной пространственно-временной отдаленности, при достаточно глубоко сие наяву в потаенной прозрачности эфиросферы, в экзистенциально-креативном ареале еще-уже-пока небытия. В нем-то, по определению, и созревало к пробуждению метаискусство,

назрел из-ход из внешне радужных владений хай-тека в благовнутренние простирания хай-соул-души, хай-филин-чувства.

### **От мононарратива – К катарсису взаимоотношений**

Итак, несмотря на всю гносеологическую призрачность «атмосфер», они оказались востребованными. Одни полагают, что они необходимы как раз, чтобы оговаривать-описывать нечто невыразимое никаким красноречием, подобно адорновскому «большему», которое при всем напряжении памяти-воображения остается за пределами рационального объяснения и ясного предвидения. По правде говоря, атмосферы несколько поддаются синоптике, но «давление» в них неизменно подвижно, а «облачность» переменчива.

Впрочем, именно эта неопределенность, пожалуй, и превратила понятие «атмосфера» в уже весьма популярную искусствоведческую категорию. С ее помощью открываются художественные выставки, создаются их каталоги, звучат панегирики в честь «громадной атмосферности произведения», «атмосферного эффекта», созданного художником-средой. Более того, как полагает Г. Бёме, атмосфера – фундаментальное понятие в новой, неклассической эстетике, обозначающее субъективное или социальное настроение, обусловленное внешним влиянием. Иначе говоря, особое свойство среды, которое распространяется и на каждый ее компонент, и на сам способ ее создания и восприятия-переживания. Оно вовсе не обязательно должно облекаться в вербальную форму и общепонятно артикулироваться. Потому как, согласно И. Канту, чтобы прочувствовать прекрасное, не нужны слова-понятия. Ведь чувство красоты – это всеобщее.

Именно поэтому насущность современного искусствоведа – поиск смыслов за пределами храма устаревшей эстетики, на проблемном поле-ниве постклассических представлений и вольного воображения, под напором которых былые теоретические доминанты теряют свой универсально-догматический характер. А всякий артефакт, произведение искусства вправе рассчитывать на собственное к себе внимание и небезразличный эмоционально-познавательный отклик.

Современная психология трактует эмоции (этимологически – возбуждения) в качестве своеобразных катализаторов когнитивных, сродни пусковому механизму мышления-творчества. Ибо в их ауре возникают неожиданные ассоциации-аллюзии, пробуждаются вдохновение-озарение. В то же время безапелляционная рассудочность, бесстрастность-равнодушие – результат эмоциональной неразвитости, творческой ущербности, бедности и эстетического чувства, и художественного наития.

Искусство, воспитанное на букве-духе чувственно-эмоционального метамодерна способно латентно служить магическим зеркалом событий-трансформаций, о которых в обществе еще могут быть разве что смутные представления-догадки. А здесь – возбуждение, мистическая встреча есть-былого и есть-грядущего – что можно представить в качестве общей экзистенциально-художественной эмоцией.

Априори эмоции зависят от получения-возбуждения информационного потока, или, согласно теории информации, отражения разнообразия, обнаруженного человеком-в-мире. Отсюда и возбуждение, витальная реакция на перманентное изменение бытия, гарантирующая, как минимум, адаптивное выживание, а затем и улучшение своего существования, что, понятно, не могло не радовать, не вдохновлять на большее. Таким образом теплота жизни торжествует над мертвящим холодом энтропии, а творчество над бессмысленным прозябанием. Посему неудержимо-спонтанные, непредсказуемо-неосознаваемые эмоции обращаются в чувства сопричастности ко всему происходящему, а затем и в мотивированные замыслы-волю по его преобразованию.

И обуславливается такой творческий континуум важнейшим человеческим свойством-потребностью – любопытством, что обозначено у М. Хайдеггера в качестве экзистенциала *Neugierigkeit*, модуса, априорной формы конкретного существования людей. Или стремление-обретение все новых ощущений-впечатлений, чувств-переживаний – путей проникнуть в суть есть-происходящего и слиться с ним в творческом порыве. Именно этот экзистенциал вызрел-подвиг на выдающееся преступление границы-запрета познаваемого Адама-Еву, всех нас.

Как правило, об эмоциях говорится в биполярном духе, выделяя в них положительные и отрицательные, что заведомо отдает

предпочтение приятным эмоциям. Однако помимо наслаждения-радости, торжества-удовлетворенности для полноты жизни-творчества столь же важны страдания-отчаяние, гнев-неудовлетворенность. Так же, как и помимо положительного опыта необходим и негативный, как познание добра есть и познание зла, – всего реально-возможного образно-семантического богатства мира. Только таковой обогащает и личность, переживающую свое укоренение в нем, обретая мотивацию-возможность творческого самовыражения Самости.

И переживание сие закономерно будет возрастать по мере увеличения «непредсказуемости», «невероятности», «необычности» воспринятого и прочувствованного, будь то в повседневной, научной, религиозной или художественной жизни. Однако лишь в последней «негативный опыт» теряет свое значение беспроблемного витально-творческого провала. Ибо неприятие-отчуждение в художественности нередко становится неразличением уникаума-гениальности. Так и первобытно-архаическое искусство сегодня без иронии вызывает восторг-поклонение.

Данный феномен имеет свои истоки в духовно-творческой заинтересованности, которая принципиально отлична от «незаинтересованности» И. Канта – чистого любования, недоступного прочувствованию и уразумению. Здесь мысль подводит к идее незаинтересованности эстетического переживания, ибо оно отличается от обычного опыта независимостью от прагматических потребностей-целей. Последствия данного признания весьма радикальны, ведь искусство освобождается от «обслуживания» всех иных сторон бытия, религиозных или политических интересов. Впрочем, данная социальная позиция в конце концов привела к мифологизации доктрины «искусства для искусства», и тем надменно обособив его в «застенках» музеев, театров, концертных залов, частных коллекций. Метамодерн всецело за снос подобного мнения-практики, причем «мягкой силой» встречных альтернатив.

Отсюда закономерным стало появление концепции эстетической ангажированности (*aesthetic engagement*, А. Берлеант) в качестве актуальной альтернативы классическому понятию-теории эстетической незаинтересованности. В новаторском видении эстетическая ангажированность образуется в творческой синергии художника-публики, обусловленной их активным взаимовлиянием и творческим стимулированием. В современном

искусстве это явление или его тенденции обнаруживаются уже достаточно отчетливо, что требует и адекватной искусствоведческой рефлексии. Дабы понять неудержимую экспансию искусства в новые средства-каналы информации, новые технологии-формы в социумных взаимоотношениях – в создании художественной среды в целом, где исчезает уже явно одряхлевший барьер между красотой и пользой, элитой и массой, нормой и импровизацией, «социальной средой» и средой исто художественной.

Впрочем, с признанием данного феномена только усугубилась проблема понимания связей искусства с внешним миром в контексте его репрезентативности – абстракции, мимесиса, выразительности, символизма, – что обострило необходимость признания более глубинной сути-миссии искусства... Ибо такова «позитивно-негативная» диалектика эстетического творчества-чувства. И она невольно подводит к развитию кантовской мысли, что наше эстетическое суждение проявляется как латентная целесообразность. Хотя сокровенная цель неизвестна, но мы чувствуем, что она есть. Ее надо признать в архетипическом образе-мифологеме разумного космогенеза-демиурга, неминуемо выплескивающего свои эмоции-возбуждения, творческую волю-способность в мироустройство. Так и всякий настоящий художник сознательно или бессознательно ищет принципиально новую трактовку-возможности материала-выразительности, привнося в мир заведомо необычно-оригинальное, по сути, уникально-откровенное, что обязывает отыскивать личностный язык-принцип смысловыражения, обращения себе-миру. А он, пусть даже и с некоторой опаской-сомнением, как то было с Адамом перед судьбоносным «отведыванием», к чему его пришлось уговаривать-убеждать, желает-жаждет встречи с новым. И доверчиво радуется ей, как ребенок всякой новой игрушке. Поскольку он эмоционально-символически единится с ней, полагая, что и она мечтала об этом событии, обогащающему совместное мирообщение.

Аналогично характеризуют эстетическое наслаждение немецкие романтики (Ф. Новалис, А. и Ф. Шлегели, И. Г. Гердер), видя в нем проявление всеединства человека-в-мире, не признающего границы между «я» и «не-я».

Данный архетипический феномен объясняется также теорией «вчувствования» Теодора Липпса, раскрывающей личностно-ассоциативную природу художественного восприятия, при котором зрители сами вкладывают-чувствуют в созданном художником собственное эмоциональное состояние, а чувства-страсти из собственной сути переносятся на образы искусства. Словом, «вчувствование» служит врожденной духовной способностью-интенцией человека связывать внешние предметы с определенными психическими состояниями. Ибо оно основано на врожденной эмпатии, «на непосредственном переживании в других своего “я”» [83].

На реальность этого духовного акта уверенно указывал и последовательный материалист А. В. Луначарский, полагавший, что художественность определяется «силой переживания и жаждою найти способ как можно полнее перелить его в других». Отсюда истинный художник «не хочет развлекать, не хочет и поучать, он хочет потрясти и через соприкосновение душ», вызванное тем, что мы называем искусством [84, с. 410–411].

Здесь не трудно увидеть своеобразный парафраз триады Аристотеля, очерчивающей задачи искусства: «Поучать, волновать, развлекать». Однако с явным акцентом на волнование-развлечение, феномены явно эмоционального характера.

Как бы то ни было, этим заключается, что наши чувства-переживания ассоциируются с вещным содержанием рукотворной среды, чем соответственно и наделяя ее способностью быть художественностью.

Иначе говоря, не только человек ищет со-общения с вещью, но и вещь, по Бёме, стремится всячески выказать-предложить себя в черед других предложений и тем вырваться из своих физических пределов. Этот «экстаз вещи» свидетельствует, что мера всех вещей задается не просто их присутствием и занятием определенного объема-места в пространстве, но проникновенной силой взаимно-деятельного со-участия, что и творит среду-атмосферу, подвигающего и человека на встречный экстаз [85, с. 121].

Здесь не трудно найти развитие идеи-предтечи Ф. Ницше об инспирации, сравниваемую с инстинктом ритмических отношений, охватывающим «далекие пространства форм – продолжительность, потребность в *далеко напряженном ритме...*».

С ним «вещи сами приходят и предлагают себя в символы». «Так говорил Заратустра», ибо явно был сполна удовлетворен, как вещи ластятся к речи, льстя ему. И тем всякое «бытие хочет стать словом, всякое становление хочет здесь научиться у тебя говорить». «Все происходит в высшей степени непроизвольно, но как бы в потоке чувства свободы, безусловности, силы, божественности...». Оно принимается «как самое близкое, самое правильное, самое простое выражение», подвигая нынешний опыт инспирации к желанию «вернуться на тысячелетия назад, чтобы найти кого-нибудь, кто вправе мне сказать: «это и мой опыт». Ибо я ЕССЕ НОМО, есть Человек.

Так что благодатное снисхождение-приход вещи – явление архетипическое, желанно-витальное для метафизического транс-исторического диалога, влиятельного континуума творческого взаимоотношения.

Собственно, на этом феномене и выстроен концепт реляционной эстетики, искусства взаимоотношений, которые выстраиваются между людьми и художественной средой, органичной частью которой опять-таки являются люди. Именно эта полнотеленная ситуация и создает искомую или непредсказуемую атмосферу. А она духовно единит людей в эмпатичном со-общении реально-виртуального сотворчества, что не может не вызывать жизнерадостные чувства вне зависимости от идей-образов, заложенных в изменяющейся художественной реальности.

Более того, новая эстетика – это удовлетворение потребности в эстетизации реалий в целом, что вполне согласуется с актуальной теорией восприятия в полном смысле этого термина, где под восприятием понимается опыт присутствия людей-вещей в интегрированном средовом контексте. Так что в один ряд с эстетикой произведений искусства могут с равным правом встать и эстетика повседневной жизни, товаров-продуктов, а также политическая эстетика.

Все это – прямой результат стремления художественной практики быть многообразным полем социальных экспериментов, творческим опытом, «предохраненным от унификации образов жизни». Ибо теоретическим горизонтом реляционного искусства служит не столько утверждение автономно-частного пространства, сколько сфера человеческих взаимоотношений, чувственная среда, способствующая гармоничной жизни в ин-

формационную эру, невольно выдвигающая свои специфические, зачастую отнюдь не приятные требования-условия. Например, тревожит и проблема функционирования искусства в мире-супермаркете, в реальности подобной на тотальный рэди-мэйд, произведенный-упакованный в суетном потребительском мире [86, с. 10].

Сущность к подходам к снятию этой проблемы была последовательно посвящена целая серия работ Н. Буррио, проводника «эстетики и искусства взаимоотношений» как объективной востребованной парадигмы актуальной художественности [87].

В них классическая эстетика представляется субъективистской, поскольку основывается изначально не столько на чувственном опыте, сколько на аналитических дискуссиях, суждениях, умозаключениях. Отсюда и социальная функция эстетической теории виделась в их примирении-консенсусе, нормативной аксиоматичности, которым было не до романтики, не до пылкого-трепетного и страстного-экзальтированного вчувствования. Так что эстетика вполне осознанно изменила сама себе («эстетика» – от греч. *aisthetikos* – чувственный), превратившись в бесчувственную, весьма зашоренную бихевиоризмом-позитивизмом теорию, «инструкцию» для нормирующей критики. Посему и дискурсы о «реальном», «истинном», «высоком» искусстве были весьма размыты-условны. Скрываясь за абстракциями ценностной иерархии и надуманной системотехники, они служили разве что образованной элите, потворствовали сонму снобизма-надменности, творческому изоляционизму, которым напрочь исчерпал себя постмодернизм. Согласие с этим фактом последовательно настраивало на возвращение-реабилитацию феноменально «очищающего» понимания-толкования искусства в его исходной мифопоэтичности и назревшей антично-современной катарсичности. Мегацикличность человеческого бытия-исполнения.

Под катарсисом Аристотель понимал именно очищающее страдание. А его истоком-сущностью, по мнению Л. С. Выготского, выступает сложное превращение чувств, когда «мучительные и неприятные аффекты подвергаются некоторому разряду, уничтожению» [88, с. 271]. Они знаменуют способность отождествить себя с другим, быть на месте другого, жить-переживать себя в другом. Благодаря катарсису личность возвышается, преодолевая отчуждение, эгоистическую обособленность.

Психологическую природу катарсиса пронизательно описали теоретики «вчувствования», видевшие истоки эстетической реакции в отождествлении личности с художественным образом. Так, Т. Липпс был убежден, что «эстетически ценное это не чувственное как таковое, а только то чувственное, в которое я вчувствую себя», что и дарует «непосредственное радостное переживание меня самого в чувственном предмете» [89, с. 327].

Следовательно, катарсис – априори деятельная-творческая интенция человеческой психосущности, налаживающей синергетическую гармонию страдания-сострадания, ранения-исцеления, пассивности-активности. Причем непременно общей релятивно-катарсической среде, в общей художнико-публичной атмосфере-ауре.

## **ЯВЛЕНИЕ**

... 2011 год. Люк Тёрнер опубликовал революционный «Манифест метамодерниста» (*Metamodernist // Manifesto*). 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» мировой мегаэлектрической машины.

В то же время констатируются и ограничения-препоны, «принадлежащие всякому движению и восприятию, и тщетность любых попыток вырваться за пределы, означенные таковыми». Существование обогатится, если мы будем браться за свою задачу, как будто эти пределы могут быть преодолены, ибо только такое действие раскрывает мир. А в нем сегодня обнаруживаются симптомы «двойственного рождения безотлагательности и угасания». Посему мы «в равной степени отданы ностальгии и футуризму». При этом новейшие технологии позволяют одновременное «восприятие и разыгрывание событий с множества позиций» и тем способствовать «демократизации истории». Наконец, современная наука-теория стремится к «поэтической

элегантности», так что и художники способны-правомочны «пуститьсь в искания истины».

Причем с путееказующих позиций патафизики, которая, по мнению А. Жарри, есть «наука о предмете, дополняющем метафизику» или мировосприятие, творчество, «соединяющее науку и поэзию». Посему в нем отсутствуют общие законы-нормы, что полностью высвобождает индивидуальность и исключительность.

Попутчиком здесь может служить и призыв Ж. Батая к творческому выходу «Я» за свои пределы благодаря «открытости существования», где уместна всякая глубоко поэтичная символика-мистика. Отсюда и насущность особого непонятного языка, поскольку «понятийный язык» задает идентичность существования с бытием, в силу чего деформирует бытие в «убегающее всякого существования». Посему мы вынуждены-обязаны «раскрыть понятия по ту сторону их самих». Надо добавить-уточнить, что такое раскрытие возможно исключительно в лингвистической картине художественности.

Согласуются с таким метамаршрутом и «абсурдистские» идеи Э. Ионеско, где всяческий реализм остается вне реальности, потому как он лишь сужает-искажает ее. Истина в наших мечтах-воображении, а истое существо-исполнение исключительно в мифе. Это оправдывает-обязывает актуализировать «научно-поэтический синтез и информированную наивность магического реализма». Поэтому и предлагается «прагматичный романтизм, не скованный идеологическими устоями». В итоге метамодерн определяется как переменчивое состояние между-за пределами иронии-искренности, наивности-осведомленности, релятивизма-истины, оптимизма-сомнения. И все это во имя поиска-нахождения всемножества выходов за межигоризонты существующей наличности.

Значит, подобает «двигаться вперед и колебаться», осмысленно вдохновляясь деконструкцией, разрушением стереотипов. В том числе не только непосредственно в художественном творчестве, но и в представлении непосредственно о нем как о «салоне-ложе» исключительно для избранной элиты «творян».

Налицо не холодный нигилизм, но пылкая диалектика отрицания отрицания. Так, если модернизм нацеливался на «временное упорядочение», а постмодерн ориентировался на «про-

странственный беспорядок», то метамодерн уповает на «пространство-время». Ведь именно в этой метастихии все-вся сразу-всегда существует «ни в порядке, ни в беспорядке». Здесь же обнаруживается принцип синергетики о единстве бытия-становления, порядка-хаоса, происходящего из существующего к возникающему.

В таком темпоральном «оксюмороне» вполне органично звучит «парадоксальный» образ Д. Джойса: «Прошлое было есть сегодня. Что сейчас есть сейчас, то завтра будет, как сейчас было быть вчера». Ведь метамодернизм «заменяет границы настоящего на пределы бесперспективного будущего», а «границы знакомых мест на пределы беспредельного». И сие трактуется закономерной судьбой человека метамодерна, *Homometa*.

Отсюда придется признать, что отнюдь не Слово Манифеста было вначале метамодерна, но «духовная ситуация времени» (К. Ясперс), что своей волной футуропамяти создает атмосферу неизбежности новочувственного миропреобразования.

Именно поэтому у метамодерна как такового нет окончательной цели, но как у истого неудержимого самурая, только имманентный путь-движение как априорное условие своего существования-исполнения. Так поиск истины удовлетворяется сам по себе-собой, несмотря на кажущиеся срывы-неудачи.

Своеобразная пантеистическая мифологема метамодерна содержит образ синергетической среды, где значимо-важно Все. Следовательно, и единство «антагонистических» противоположностей: традиционализм-авангардизм, логика-парадоксы, разумность-нонсенсы. Так что теория-учение метамодерна фактически конгениальна философским, даже естественно-научным актуалиям, где выделяется стремление совладать с хаосом радикального релятивизма и неуправляемой фрагментарности. Метамодерн как глобальный культурный процесс исходно подвигает мыслить-принимать мир цельным, «с одним типом рациональности, с одной этикой» [90].

«Один» при этом не означает нечто консервативно подавляющее, но, напротив, творящее единомножество. С точки зрения идеологов метамодерна, мы вступаем в новую эпоху-культуру, способную вытащить-возвысить общество из модернистских и постмодернистских тупиков смыслопорождения. В метамодернистской картине мира оно, преисполняемое художественностью, есть единый поток образов-смыслов, просветляющих

общую истину. А в ней каждая из ее граней-ракурсов в персонально-личностной трактовке важна-самодостаточна и не претендует на последнюю инстантность, на сверху-вниз-смотрение с иерархической башни-догмы. Благодаря этому он не обременен снобизмом-ресентиментом. В нем не остается простора элитизму, духовной сегрегации, как не обнаруживается высокая и низкая, элитарная и массовая культура и искусство. Ибо они сообщаются не категориями-понятиями, атмосферами.

Метамодерн можно распознать из его ориентации именно на производство-создание атмосфер, куда как раз и вбирается Все: от косметики, рекламы, дизайна среды и интерьеров, преисполняемых произведения. Главное, что собственно художественность обретает возможность не поддаваться влиянию метанарративов, но искать неожиданные смыслы-образы, наделяя произведения искусств небывалой семантической глубиной. И это притом, что в отличие от модерна и постмодерна, метамодерн не служит философией или идеологией. Он подвигает утверждаться-исполняться человеку-творцу подобно Фавну – в «чистоэфирном» мире вне существующих систем-догм религии, философии, идеологии, политики.

Это и есть принцип индивидуальности, духовный аристократизм, самореализация в мире антроповзаимоотношений. Хотя бы как способ продуктивной социации, которая, согласно Г. Зиммелю, есть суть человеческого, обусловленного его общественными отношениями.

Как обоснованно полагают творцы-гуру метамодерна, он – структура чувства. Поэтому восприятие актуального мира через нее способствует-обязывает к «излечению» от всякой догмазависимости, манипулированию извне.

Это заключение может показаться утопичным в контексте живучей массовости, где социобалом правит не авторитетность, но авторитарность. Притом, что авторитет наделяет человека глубиной уважения-престижа, которая в идее-принципе не нуждается во внешних атрибутах формального почитания (наградах, званиях, должностях). Авторитет открыт и искренен, ставя принципы выше правил, реальные достижения выше формального статуса.

А массовый человек будто скользит по поверхности, доверчиво принимая за открытие-истину любую достаточно пропиа-

ренную мысль-суждение. Посему авторитарность требует (заведомо тщетно) уважения, секретничает-интригует, упиваясь своей беспринципностью и властностью.

Тем не менее метамодернизм усматривает и в природе массового человека благодатный потенциал для его «вознесения» над суетой-рутиной, для самовыражения. Словом, Homometa – «сверхчеловек», обладающий соответствующими, вполне уникальными качествами.

Например, ассертивность, что, по мнению американского психотерапевта Мануэля Смита (1934–2007), есть способность человека не зависеть от внешних влияний-оценок, самостоятельно регулировать собственное поведение и отвечать за него собственным авторитетом «ценностно-смыслового универсума», способного вырабатывать личностные нормы в социуме.

Здесь же самоактуализация, которая совместно с самоопределением выстраивает собственную личность и свой мир в обстоятельствах реальной фрагментации культуры, плюрализации ценностей, исчезновения детерминирующего центра-ориентиров.

Наконец, системно-конструктивное мышление, сменяющее нигилистское всеотрицание и безальтернативный протест, присущий человеку раннего постмодерна и отстаивающим нонконформистскую позицию-активность в установлении новых правил достойной жизни...

Итак, явление метамодерна народу исходно предполагало явление ему и человека-новоадекватата, проявление которого, по логике синергии, имманентно подвигало выявление идей Мета, их заявлении о взаимно-встречной ответственности художника-публики.

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 [91, л. 25].

А в эту, явно раздающуюся в размерах картину сегодня закономерно вписываются все многолики технообразы, включая и настойчивые попытки искусственного интеллекта. Все чаще получается, что художественный артефакт, будучи плодом «коллективного разума», благодатно живет-поживает независимо от автора.

Публика же своим осознанным, то есть ответственным отношением к художественному творчеству, активно трансформирующему его жизненную среду, обязуется относиться к этому в должной степени конструктивно требовательно, реально заинтересованно.

Это означает, что грубая сила внешней власти должна постепенно уступать «мягкой силе» влияния посредством создания образов-проектов, исходя из доверия-согласия, солидарности-взаимопомощи. Во имя формирования убедительных идеалов-ценностей посредством творческого воздействия-влияния, доверия-убеждения, личным примером-подвигом [92, с. 125–131].

В данной интенции актуализировался принцип партиципации (от фр. *participation* – соучастие, сопричастность), предполагающий самое тесное интерактивное сближение-единение в творческом процессе непосредственно автора (художника), самого произведения и адресатов (публики) совместно созданного «полного произведения», средового образования.

Принцип оказался весьма действенным-плодотворным в немалой степени благодаря тому, что он воспрят из древнейших пластов общечеловеческой художественной культуры. В наше время его обнаружил и, можно сказать, актуализировал во всех сферах человеческой деятельности Л. Леви-Брюль, введший понятие «партиципация» в антропологию. Автор исходил из того, что ее смысл связан с «пралогическим («prelogique») мышлением», которое также определялось магио-мистической пансопричастностью [93].

Помимо всего прочего это означает-свидетельствует, что наши интеллектуально-логические законы-принципы по своей природе-предназначению вполне устойчивы-живучи вне зависимости от эпох, географии, политики, художеств.

В любом случае идея-дух партиципации органично дополняется концептом «гражданского потребления», который представляет искусство как экологическую практику и так выходящим за рамки знаково-семантических сред постмодернизма, где принципиально отсутствует аксиологическое суждение. Не зря поэтому Н. Буррио трактует новый-актуальный мир коллективно производящим смыслы-ценности [94].

Отсюда оправданность отказа от идеологии постмодернового искусства, который предполагал установление коллективной,

«тотальной» ответственности в художественном средообразовании. Или провозглашение создания таких партиципационных процессов-практик, которые позволят от культуры пассивного потребления обратиться к активной культуре взаимоотношений, основанных на взаимной ответственности согласно модели «гражданского потребления». Вплоть до включения художников в социальную борьбу, устройство бойкотов, организацию акций сопротивления эксплуатации мировых ресурсов и прежде всего человеческих.

С точки зрения социологии искусства данную арт-инверсию трудно переоценить. Ведь в результате задумывается-создается искусственная среда-атмосфера, всячески способствующая социализации, формированию культурной идентичности, общности-солидарности. Более того, вовлеченная в партиципационное творчество личность проявляет не только свою социальность, доверие нормам-стереотипам социума, но и художественно-творческую активность при плюрализме выбора концепции и средств выразительности. Так личная сопричастность к художественно-эстетическим преобразованиям становится верным залогом-гарантом синергетического проявления-исполнения индивидуальности, уникальности сотворчества. И чем значимее совместно создаваемое произведение в личностно-социальном плане, тем значимее оно и для соучастников общего творения.

Именно это и делает партиципацию действенным поводом-способом не только синтезирования искусства в общем процессе средообразования, но и самореализации личности, удовлетворения ее потребности в заботе, что служит в экзистенциальной философии М. Хайдеггера принципиальной присущностью человеческого бытия. Благодаря ей уникальным образом обнаруживается-реализуется наше природно-социальное «озабоченное устройство».

А в нем неизбежна эмпатия, которая сегодня трактуется как способность и вольная интенция проникать в психику другого человека, сочувствовать ему и принимать его чувства в расчет, «вставать на его место», возможно, даже далеко не самое привлекательное.

В целом же феномен эмпатии выказывается в терминах «перенесение», «вживание», «вчувствование», «идентификация», «сопереживание». Следовательно, эмпатия обуславливается интеллектуально-креативными качествами личности. И прежде

всего воображением-интуицией, благодаря чему происходит самоодаривание впечатляющим переживанием «жизни в образе», «жизни в искусстве» (К. Станиславский). А в высшей степени – переживанием сотворчества, то есть углубления самореализации как экзистенциальной заботы о будущем.

Словом, забота эмпатична, творчески активна-подвижна навстречу грядущему, в котором на синергетических началах найдется место любому творческому опыту и новаторскому смысловыражению эпохи «новой искренности», как еще именуют последние десятилетия становления метамодернизма

Такова, видимо, и есть логика актуальности «реляционного искусства» (Н. Буррио), искусства взаимоотношений, которые диалектически основаны на всесторонне-встречной озабоченности. Следовательно, и понятия-критерии «богема», «аристократии», «элиты» в значительной степени устаревают из-за бесполезности, бесперспективности своей для мира искусства. Значительно более уместнее-адекватнее реалиям видятся такие качества художника-искусства-зрителя, как авторитет, уважение, признание, почитание, влияние, престиж.

## АРТ-ПРЕСТИЖ

### Исток

«Престиж» – понятие, обычно применяемое для описания репутации или уважения. Меж тем оно имеет не одно значение и зависит от контекста.

В научный оборот это понятие ввели англичане в 1911 году в ходе исследования дифференцированных оценок, с помощью которых в общественном мнении складывается представление о различных профессиях.

Сегодня однозначная интерпретация «престижа» затруднена его этимологией и первоначальным значением в научном обиходе. Ведь исходно это понятие производно от латинского *praestigium* (иллюзия, очарование, обман чувств), что невольно имеет негативные коннотации. Более того, оно достаточно быстро обрело самые различные семантические наслоения, обусловленные и авторскими позициями его исследователей, и изменениями в социокультурной динамике. Поэтому сегодня нередки его неправомерные отождествления в обыденном сознании со статусом, авторитетом, уважением, привлекательностью (аттракцией).

Тесная корреляция этих атрибутов личности служит свидетельством, насколько она способна удовлетворять потребности общающихся с ней людей.

Престиж, в трактовке К. Дэвиса и У. Мура, есть «одобрение, которое относится к обладанию положением, то есть одобрение, сопровождающее данное положение, а не качество выполнения его обязанностей». Уважение же есть «разновидность одобрения, которое относится к правильному выполнению обязанностей положения».

Это осуществляется исключительно в процессе жизнедеятельности социума. Поэтому в виду имеется социальный престиж как общественная оценка некоего ее результата. Иными

словами, престиж отражает то место, которое занимает личность или некое явление (предмет, событие) в общественном сознании, обретая при этом соответствующий статус в иерархии ценностей. В этой связи критерии и признаки престижа применяются в социальной стратификации, в обнаружении элит.

Если изначально высокий престиж ассоциировался с величиной дохода, богатства, власти, то ныне признается, что богатство само по себе не способно обеспечить престиж, хотя и влияет на престижную оценку [95, с. 19–38].

Власть престижа – это, как правило, имплицитная власть. Синонимом «престижа» является «влияние», а не «авторитет», «власть» или «доминирование». Того, кто обладает престижем, слушаются, его мнение имеет вес (но не обязывает), так как внушает почтение и доверие для существенно многих [96, р. 168].

Так что желание и стремление повысить свой престиж сегодня становится явно мотивирующей силой, которая тем самым надстраивается над более древней мотивационной системой, побуждающей индивидов стремиться ко все более высокому, доминантному статусу [97, р. 142–143].

Тем не менее в современьи «великой трансформации» акцентируется, что человек, оказавшийся в критической ситуации, попав под угрозу смерти от голода, природных воздействий, прежде всего желает уважения в своем окружении, поскольку это почитание принципиально существеннее нежели приобретение большего количества материальных благ [98]. Мы можем сказать и так, по-народному: «На миру и смерть не страшна».

Иначе говоря, и сегодня материальное богатство является средством достижения престижа, но не более чем одним из средств. Оно совместно с политической властью, образованием и профессией оказывает влияние на общественную репутацию, популярность, уважение. Однако они не определяют престиж заведомо, полностью и окончательно, поскольку современная шкала ценностей не статична и не однозначна.

В любом случае, уже не отрицается, что полисемантическое понятие престижа относится к числу актуальных понятий современного общества. Поэтому в науке сегодня существует несколько подходов к объяснению сущности престижа, среди которых выделяется стратификационный, интеракционистский,

психодинамический, гуманистический, мотивационный, аксиологический...

Однако, несмотря на это разнообразие, приходится констатировать, что этот феномен остается малоизученным. Отсутствуют фундаментальные философские и культурологические работы, всецело посвященные этой актуальной исследовательской проблеме. Нет достаточно плодотворной теории и исследовательских подходов к рассмотрению престижа как атрибута духовной культуры, художественности, что упорно актуализирует теоретико-методологические разработки в этом направлении.

Такова имманентная интенция метамодерна. Одновременно с требованиями, чтобы эти изыскания не увлекались внешними и формальными признаками и проявлениями. И ориентировались на глубинные феномены человеческого бытия, коими являются наши потребности и их современная актуализация.

Ведь потребность как первопричина жизни, фундаментальное, «специфическое свойство всей живой материи» [99]. Она есть витальная нужда в чем-либо необходимом для поддержания жизнедеятельности организма, человеческой личности, социальной группы, общества в целом, являясь при этом «внутренним побудителем активности».

Среди таковых и не из последних и потребность в престиже. Когда она не удовлетворяется, индивид испытывает психологический дискомфорт, выражающийся в переживании неудовлетворенности, неполноценности, повышенной тревожности, нарастающей неуверенности в своих возможностях.

Напротив, обладание престижем есть самостоятельный и значимый мотив для изменения социального положения и статуса, оно провоцирует социальное поведение индивида и иерархизирует ценности, в том числе обязательно и художественно-эстетические.

В этой мотивации принципиально важно чувство уважения – этический остов в структуре престижа, который лучше вырастает на почве общепризнанной социально значимой деятельности. Отсюда обладание престижем позволяет удовлетворить одну из самых значимых социальных потребностей – потребность в общественном признании, обуславливающим и удовлетворяющим потребность в самоутверждении и самоуважении личности.

Именно эти потребности А. Маслоу отнес к возвышенным. Они, собственно, и определяют человека в качестве творца, художника в широком смысле слова. Они обостряются по мере удовлетворения потребностей базовых, низших, гарантирующих биологическое выживание. Поэтому они и названы потребностями высшего уровня, куда включены, по сути, комплиментарные эстетическая потребность (стремление к красоте, поиск идеалов) и самоактуализация (реализация способностей) [100].

Сегодня так называемая «пирамида потребностей» Маслоу подвергается критике. Ее недостатком, в частности, называется зависимость удовлетворения высших потребностей исключительно при удовлетворении потребностей низших. А также игнорирование культурных различий, хотя в некоторых культурах потребности отдельных групп и социума в целом имеют большее значение, чем стремление к индивидуальной самореализации.

Кстати, в более поздних работах Маслоу изменил свою концепцию мотивации, отказавшись от многоуровневой системы. В последней версии человеческие потребности подразделяются на два типа.

К первому отнесены «дефицитарные» (низшие) – потребности, вызванные ситуативным дефицитом чего-либо, то есть потенциально вполне насыщаемые.

Во второй тип включены «бытийные» (высшие) потребности, обусловленные развитием, духом и голодом творчества и перфекционизма, то есть априори ненасыщаемые.

Следует признать, что обе версии не противоречат друг другу и, более того, дополняют друг друга. Поскольку совместно усиливают значения творческого и прежде всего художественного начала в жизнедеятельности человека. В его имманентном, врожденном стремлении к красоте и гармонии, следовательно, к удовлетворению сугубо человеческой потребности в художественно-эстетическом преобразовании бытия человека-в-мире.

Поэтому в духе метамодерна еще большее вознесение бытийных потребностей, посредством чего оказывать должно, достойное влияние на экзистенциальный ход общечеловеческих вещей. И во главе этого судьбного хода уже отведено место искусству. Прямо-таки по К. Марксу, утверждающему, что «предмет искусства – нечто подобное происходит со всяким продуктом – создает публику, понимающую искусство и способную

наслаждаться красотой. Производство производит поэтому не только предмет для субъекта, но также и субъект для предмета» [101, с. 718].

Это вполне согласуется и с современными воззрениями. Так, согласно потребностно-информационной теории П. В. Симонина, духовность как личностное качество обусловлено наличием у человека потребности в познании мира и себя в нем посредством самореализации «в других» и «для других».

Фактически то же обнаруживается в «духовной активности и деятельности» (М. С. Каган), синкретически вмещающей познание мира и самопознание, ценностное осмысление бытия, духовно-творческое преобразование реальности, радость общения, взаимного влияния. Значит, и в искусстве, где все перечисленное присутствует в наиболее выразительной и всякий раз оригинальной форме.

...Итак, актуализация престижности, престижа проникает и в искусство, художественность, образуя плодородный и неисчерпаемый, как мифический Иппокрена, исток творческого вдохновения. Посему ему можно присвоить имя собственное, название адекватное – АРТ-ПРЕСТИЖ.

### **На-сущность**

На формирование и утверждение концепции арт-престижа сказываются принципиальные факторы, можно сказать, внутреннего (сугубо искусствоведческого) и внешнего (философско-мировоззренческого) характера.

Первый связан со вновь актуализированным «мрачным» тезисом Р. Барта о «смерти автора». Хотя это относится к литературной сфере, сегодня он простирается на всю художественную сферу, на все виды искусств. Весьма, кстати, обоснованно, поскольку бартовская концепция предполагает начинать и глубинное понимание языка в качестве всеохватывающего феномена, ибо «язык окружает нас повсюду» [102, с. 459].

Поэтому всякое произведение искусства, будучи материальным воплощением художественного замысла, предстает как знаково-семиотическая, лингвистическая структура, предназначенная порождать и транслировать смыслы, которые, дабы быть понятыми, складываются в семантические связи – тексты. При

этом они априори имеют своего адресата – «читателя», истолкователя, интерпретатора-герменевта. Признание его в себе невольно повышает личный статус, престиж «читателя» и соответственно «воскрешает» автора, «убитого» модернистским пренебрежением к нему.

Именно Читатель, а не Автор, становится заключительным звеном цепи процесса смыслообразования, что априори лишает авторского права Художника иметь «последнее слово» в трактовке его замысла.

Активизация публики (нередко вполне воинствующая) – один из методов обрести общую позицию со зрителем, заставив его отказаться от пассивной внешней роли оценщика произведения. Инклюзия субъекта в художественную практику освобождает художника от воли оценивающего зрителя, что обеспечивает растворение индивидуального авторства в коллективной идентичности. В итоге и субъект вовлекается в художественный контекст, нередко становится его содержательной частью, «сюжетом» и «главой». Соответственно, изменяется и роль художника относительно и зрителя, и самого художественного произведения. Он выразительно выходит из «массовки». В данном «драматургическом» тренде начиная с 1980-х гг. вновь наблюдается воссоединение в единое холистическое целое всех участников художественности [103, с. 29–34].

Данной мировоззренческой инверсии соответствует и новое воззрение на культуру в целом как на систему взаимоотношений между людьми, систему их согласованных процедур и способов организации своей жизнедеятельности для достижения общих целей, совместного удовлетворения коллективных и личностных интересов и потребностей.

Этот феномен конгениален и актуальным философским воззрениям. Прежде всего синергетике с ее плюрализмом, ориентированным на добровольные компромиссы, выводящие за границы традиционных различий, выделений и противопоставлений. В итоге семантическая нелинейность, неоднозначность, символичность, естественная и требуемая случайность смыслов синергетических образов. Потому и их незавершенность, диалогичность, следовательно, и гипертекстуальность.

Данные личностные воззрения во многом родственны положениям постмодернизма, закрепленным в философии как «голос в разговоре человечества» (Р. Рорти). То есть в идеологии

коммуникативности, общения – от согласительного диалога с природой, до диалога с самим собой. Это неминуемо порождает диалоговый тип личности, предрасположенной к креативу и доверию к иному, что обуславливает устойчивое интерсубъективное согласие [104].

Более того, служит воспитанию и утверждению личностей в истинности их существования как существ уникальных и символических, как «чувственнободрствующих людей» (О. Шпенглер).

Таким образом, престижным, уважаемым, привлекаемым и влиятельным становится Художник-Произведение-Публика. И этот феномен можно назвать арт-престижем.

Арт-престиж – явление, естественно, сугубо феноменальное, нелинейное, недоступное однозначно позитивному и логическому объяснению, прогнозированию и тем более любой институционализации, поскольку оно подвержено влиянию и воздействию многих непредсказуемых и неформальных факторов. Ведь общее культурное пространство, по мнению М. С. Кагана, можно представлять в качестве напряженного поля взаимодействия посредством притяжения или отталкивания трех основных модификаций предметной деятельности: материальной, духовной и художественной. При этом именно и только в художественном творчестве материальное и духовное взаимно отождествляются, а не просто соединяются или уравниваются, то есть вступают в особый вид связи, когда свойства обоих «партнеров» уничтожаются и рождаются новые системные свойства [105].

Следует признать, что и этот особый вид связей обладает сугубо метафизическим характером, имеющим в своей гносеологической основе концепты коэволюции, самоорганизации, глобального эволюционизма, синхронистичности, синергии, единой процессу бытия и становления. В то время как непосредственно синергетика ориентирует на междисциплинарное направление исследований, имеющих цель в познании общих принципов самоорганизации всевозможных систем, осуществляющих спонтанный переход от хаоса к порядку и обратно в открытых нелинейных средах [106].

А таковыми правомерно выступают художественные среды, атмосферы художественности, создание которых в метамодерне приоритетна и посему престижна, или арт-престижна.

Арт-престиж как сугубо творческий феномен априори не статичен и не константен, ибо находится в контексте трансформации художественной картины мира в целом и, более того, сам определяет динамику развития искусства, обуславливая его семантическую и символическую внятность, рефлексивность, интерпретацию. В итоге служит развитию художественно-эстетической деятельности в ее идейно-концептуальном содержании, а также с позиции изменения техники, стилистики, манеры художественного построения образа, выбора средств выразительности и характера взаимодействия искусства с публикой.

Концепт арт-престижа, будучи методологически основанным на актуальной во всей гуманитаристике средовой парадигме, последовательно обуславливает ориентацию на современный синтез искусств, включающий все их видовое разнообразие: архитектуру (включая ландшафтную), скульптуру и живопись (станковую и монументальную), дизайн, а также стрит-арт, искусство действия, музыки, риторики, кинематографа, а в ближайшей перспективе и искусство искусственного интеллекта...

В этой связи искусства можно вполне согласиться с Е. Гомбрихом, полагающим, что у нас есть основание говорить об искусстве, если «определенные виды деятельности находят сами в себе завершение». При этом исследователь употребляет слово искусство, когда его представление, презентация (перформанс) становится столь же значимым, как и все другие аспекты его жизни и даже более важным [107, р. 73, 77, 86].

Художник в такой среде обретает и всячески пользуется популярностью, влиянием, возможно, и не отдавая отчет, что в результате повышенной аффектации отношений к нему публики он обретает способность особого воздействия на публику. И так возбуждает ее к активному проявлению своей позиции, мнения, оценки и т. п. [108]. И тут же – арт-престижности.

...В художественной жизни, согласно метамодернистским воззрениям, подобный тип взаимоотношений наиболее важен, поскольку в них органично интерактивно, иммерсивно включен и наблюдатель, воспринимающий и интерпретирующий смыслы и образы художественных артефактов, что непосредственно служит для развития этих взаимоотношений, а они, в свою очередь, по принципу прямой-обратной связи способствуют художественному средообразованию.

Именно это существенное обстоятельство и обуславливает субъект-субъектные, акторо-акторные взаимоотношения, преисполняющие художественность, где даже материал произведения искусства является полноценным субъектом в контексте «субъективной всеобщности» (И. Кант).

В этой связи в концепте арт-престижа можно говорить об акторо-акторских отношениях. Или об обитании в особой творческой атмосфере-ауре, которую вслед за французским социофилософом Бруно Латуром можно назвать «акторской сетью» (ANT, ActorNetwork Theory, 2009), представляющую собой некое системно-целостное взаимодействие людей, идей и технологий. При этом каждый компонент активен, выступая креативным актором. Или актантом, действующим зачастую без явной, рационально описываемой личностной и общей мотивации, но достаточно чутко и адекватно реагирующим на перманентную актуализацию проблем и потребностей. В них имманентно заложено сопротивление деструктивному отторжению, умаляющему полноту сотворчества, причем не в холодной «массе», но среди «сочувствующих» единомышленников, что априори уважительно и престижно для каждого.

Истоки этого неприятия серой рутинности и всенивелирующей массовости было положено «движением богемности», созданием особой художественно-артистической среды с присущей ей неприкрыто эпатажной атмосферой – манерой общения, нравами, жаргоном, особостью одеваться... Оно было востребовано социумом уже в середине XIX в., а его участники и подвижники вошли в исторические анналы как Богема.

В глубинной реальности она означала самоорганизацию актеров, музыкантов, литераторов-поэтов, художников в неформальные сообщества наподобие средневековым ломам каменщиков-храмостроителей со своей сокровенной атмосферой-аурой. То же исходно стремились занять и представители богем. Ведь в этом вполне художественном акте явствовало не только творческое, но и организационно-финансовое высвобождение от диктата арт-рынка, что становилось социально престижным.

Однако принципиальным все-таки оставался арт-престиж, обеспечиваемый художественной средой, ее атмосферой артистического общения свободного и от светского политеса и официальной ритуалики. Здесь находил выход в сочувствующие

люди внутренние парадоксы и конфликты художника. Обнажались его эмоциональные, подсознательные, не рефлекслируемые присущности, что можно сравнить с катарсическим явлением, впечатляющим и самого художника, и иже с ним.

Таким же образом и сегодня создаются предпосылки для осмысления фигуры творца в целокупности всех его проявлений, в том числе и обычной повседневности. Так выказывается человек как неповторимая личность с сугубо своей, уникальной жизнью-судьбой со всем специфичным достоянием «странностей» и «аномалий».

Этот фактор споспешествует театрализации даже бытового поведения представителей богемы, привлекая внимание и зачастую подвигая к подражанию. Нередко это выглядело своеобразным «пожизненным» перформансом, который в культуре начала XX в. стал насущно востребованным на фоне насыщения общественного сознания автоматизмами усредненного существования.

Как бы то ни было, вдохновленная и вдохновляющая богемность латентно, вольно-невольно служила целостному художественному средообразованию, одновременно развивая феномен арт-престижа как условие обогащения языка и ситуаций внутрисредовых взаимоотношений в их семиотическом понимании.

На это особое внимание обратила теория постмодернизма, где впервые акцентировался синкретизм актуальной архитектуры с семиотикой. В результате утверждалось, что «сама новейшая архитектура утверждает, поскольку она доступна для семиотического анализа и тем самым доказывает то, что является самостоятельным эстетическим предметом» [109].

Более того, обострение проблематики семиозиса, процесса интерпретации знака, порождения значения привело к возникновению новых типов художественных текстов и, следовательно, к поиску адекватных принципов их сложения и интерпретации [110, с. 84–85].

С тех пор не перестает творческая борьба за Содержание, некоего внутреннего, сокрытого в черед коннотаций символизма, принципиально более существенного, чем авторский прием или манера, чем всякое формальное проявление художественного предьявления, композиции. То есть недостижимо большего, уводящего интерпретатора к самым сакральным представлениям и образам о собственной самости, о бытии в целом, в той

или иной степени преисполненным мифопоэтическим и даже религиозным пафосом. В этой смыслопорождающей ауре растворяется объективный реализм вещей, становясь «осадком тотального семиозиса жизни» [111].

Фактически здесь речь идет об уже упоминаемом феномене о подвижности художественности в процессе опредмечиваемая и распредмечиваемая семантики-образности артефактов в процессе их творения-восприятия [112, с. 130].

Подобная диалектика материального и духовно-художественного обнаруживалась задолго до явления идей метамодернизма. Так, она прослеживается в механизмах формообразования архитектуры, исследованных Г. Ю. Сомовым. Автор, выделяя три надстраиваемых друг над другом уровня формообразования – материальной организации, коммуникативно-средовой и художественной – относит духовную составляющую к важнейшим формообразующим факторам [113, с. 169].

В унисон звучит и мнение, что «художественный метод, во-первых, в процессе анализа дает оценку исследуемого объекта с точки зрения его художественных качеств; во-вторых, он наполняет любую деталь, структуру, форму, пространство этическим и эстетическим смыслом, “очеловечивая” эмоциональным и духовным содержанием все то, что решается на его основе, что исходит от художественного ценностного взгляда» [114].

Таким образом, архитектурное творчество в целом, средообразование как целостное миропреобразование можно назвать «пабликартом», имея в виду его ориентацию на целевую социопубличность, а не на статистически усредненного потребителя, как это было, например, с «поп-архитектурой», что предполагает снисхождение искусства с подиума элитароснобизма навстречу воспрывшей в ожидании и надежде публике.

Движение партиципации в искусстве, собственно, и возникло в качестве попытки преодолеть «радикальное разделение между художником и его публикой» с целью изменить основополагающее условие функционирования искусства – его отчуждение от зрителя. В результате разобщенности художника и созерцателя, творец «прекрасного» целиком зависит от мнения зрителя, определяющего ценность произведения искусства [115].

В такой полисемантической среде художник существует, обретает не просто популярность, но собственно арт-престиж

только как участник «со-общества», сформированного вокруг и в самой художественной среде, где может существовать и реальным присутствием в акте ее восприятия, и виртуально, мнемонически, словно некий духовный демиург (только не узурпатор), создающий атмосферу «не просто зрелищ, а новых форм жизни» (В. Мизиано) [116].

В этой связи художник имманентно обращается к социальным проблемам с целью привлечь внимание и даже симпатию публики. Причем и само денотирование, обозначение его неудовлетворенностей реальностью и стремлений ее изменить к лучшему становится содержанием и даже акцентом коммуникации [117, с. 29–34].

В ее латентном смысле этого со-общения заложена интенция творца быть привлекательным, вызывать внимание и доверие у определенной группы адресатов. Именно она предопределяет «коммуникативный престиж», который в отличие, скажем, от профессионального, служебного, государственного, которые складываются годами, необходимо поддерживать в любых ситуациях и обстоятельствах, рискуя растратить одним непродуманным выражением, поступком, намеком.

Следовательно, художнику необходимо весьма развитое «чувство сферы» (Т. В. Шмелева). Или восприятия средовой художественности, знаково-образное содержание которой должно быть изложено, закодировано на вполне выразительном и одновременно доступном адресной публике языке. Потому как итоговый уровень арт-престижа художника-произведения-публики априори зависит от уровня сложности и неоднозначности лингвистического богатства со-общения и одновременно доступности для понимания и интерпретации его в качестве метатекста. Вот почему метамодернистская парадигма утверждает даже не синтез, но синергию искусств, обладающую своими уникальными лингвистическими ресурсами и особенностями.

...Итак, арт-престиж – прочувствованная или аргументированная констатация творческого успеха, повышенная оценка актуальной плодотворности отдельных художников, направлений, школ, что подразумевает степень их привлекательности, уважения, почитания, даже культа, а в итоге их влияния на состояние и тенденции художественности.

К тому же арт-престиж это и авторитет, самоуважение непосредственно публики, осознающей не только свою творческую

партиципацию, но и влияние на творчество художника, мир искусства в целом.

Наконец, им выказывается пиетет к продуктивности и перспективности художественных концепций, направлений, тенденций, что и составляет онтологическую и гносеологическую суть арт-престижа в его на-явной востребованности и всесторонне обоснованной на-сущности.

Отсюда арт-престиж можно рассматривать в качестве своеобразной «материализации» атмосферы-ауры, которая создает, впитывая, и вбирает, творя двуединство художник-зритель, художественность-публика. Отсюда он подвижен в потоке бытия, в жизни художественной среды, которая для него не выставляет пространственно-территориальных границ и пределов, сегодня даже в глобальном масштабе.

Он словно живое существо трепетно реагирует на отношение к нему всякой личности, но наиболее значимо на мнение общества, куда определяющим образом направлено его предназначение влиятеля как социоорганического феномена. И достояния, несмотря на его противоречивую миражную, ясно-мерцающую сущность.

Поэтому его родина отнюдь не метамодерн, но древнейшие пласты человеческого творчества, требующего своего признания и согласного на его правомерность и полезность. Бесспорно, не в каждую эпоху, не во всяком религиозном и политическом устройстве он обладал одинаковым к нему пиететом и вниманием. Но это лишь подтверждает нелинейность, но жизненность художественности, преисполненную диалектикой крайностей и противоборства. Или драматической интригой человеческого бытия, где неожиданным обнаруживается необходимость не только сомнений и страха, но и зла, боли, потерь. Во имя высвобождения – творчества.

Помимо этого диахронного исполнения арт-престиж, естественно, проявляет свою судьбу и синхронной картине мира, будь она «боевая и кипучая» или относительно умиротворенная. В любом случае он может покрыться патиной музейности, чтобы потом выплеснуться наружу в новом свете. Истая шедевральность имеет врожденный иммунитет к эпизодическим «инфекциям». Иные начнут блистать, казалось бы, навсегда и «вдруг» отправятся в запасники. Вот мы, минуя зал «классики»

и направляемся к «примитивам», видя встречное движение. Вот мы отворачиваемся от античной «Венеры» и созерцаем мунковский «Крик»...

То может быть и воля случая, и спор о вкусах, и игра должного на безграничном поле арт-престижа. Нет пророков в его отечестве. Тем более, что единую мерку критериев к арт-престижу никак не применить, «аршином общим не измерить» – уж больно велико обилие феноменальных факторов, обуславливающих его непредсказуемое бытие. Тут нечего и мечтать о строгой и однозначной его типологии или классификации, об исчерпывающем его объективном описании и фиксации. И именно это, кстати, является скорее положительным явлением. То есть подвигающим и гарантирующим творческую свободу и разнообразие его интерпретаций и тем обуславливающий и их арт-престижность. А также неисчерпаемость поводов, аргументов, «лакмусовых бумажек» для обнаружения арт-престижа в авторской интуитивной рефлексии и осмысленной аналитике. Именно поэтому предпочтительнее говорить не о типах арт-престижей, но об атмосфере-ауре, коя создается в его лоно. Причем несмотря на ее кажущуюся эфемерность, которую достойнее назвать эфир-мерностью.

### **Арт-престиж Великой Победы**

В самом центре послевоенного Минска среди сплошных руин вырос и свершился уникальный архитектурно-художественный ансамбль, именуемый сегодня проспектом Независимости с завершающим акцентом – монументом Победы. Он стал истинным, признанным в мире шедевром синтеза искусств: градостроительства, ландшафтной и объемной архитектуры, ваяния [118]. Его арт-престижная уникальность была обеспечена особой трактовкой универсальных архетипических образов и тем, неповторимой семиотической структурой.

Когда сразу после войны родилась идея создания символа возрождаемой белорусской столицы, планировалось, что памятник-монумент Победы должен стать акцентом целостного архитектурного ансамбля в самом центре Минска. Посему первоначально ему было отведено соответствующее место – Центральная (ныне Октябрьская) площадь. И этим был задействован

древнейший феномен организации человеческого бытия, где центр обладал магической силой сплочения людей вокруг некой единой, равнодоступной со всех сторон доминанты, обладающей эмоционально-психологической центростремительной силой тела и духа [119].

Отсюда очевиден априорный арт-престиж Центральной площади на проспекте Сталина, закономерно отданной в услужение памятнику Сталину. Естественно, что его исполнение было поручено опять-таки наиболее заслуженным, престижным на то время белорусским ваятелям: З. Азгуру, А. Бембелю, А. Глебову, С. Селиханову.

Монументу Победы отвелась площадь, именовавшаяся достаточно долго Круглой. И это сегодня представляется наилучшим решением, поскольку в целом надидеологический монумент обрел самостоятельную и вполне престижную жизнь, ибо занял акцентированно центральную точку в композиции действительно круглой площади, которая начала формироваться еще в 1939 г. Психологическую магию центра также усиливали бронзовые венки вокруг обелиска, которые символизируют четыре освобождавших Беларусь фронта. Об этом могут и не знать обозреватели монумента, но почувствуют, как они вместе с выходящими на площадь боковыми улицами образуют в плане скрещение траекторий реального и метафизического движения к одной точке, подобно схождению сторон света. Крест в круге – схема древнеиндийской мандалы, боготворящей центральную точку, к которой архетипически устремляются взоры и помыслы. В последствии эффект центростремительности был усилен размещением у подножья монумента «Вечного огня» (1961 г.), неперменного атрибута древнейших сакральных мест, начиная с домашнего очага, а затем капищ и храмов...

Так что художественное наитие Г. Заборского, автора монумента ведомо-неведомо обращалось к тому феномену, который в современной гуманитаристике назван «гештальтом», означающий и форму, и образ, сущность формы. В работе «Философия природы» Гегель определяет «Gestalt» целостностью, замкнутую внутри себя, чем сближает это понятие с образом, а соответствующий глагол с процессом образотворчества.

В создании монумента Победы этот процесс начался еще в 1942 году, когда в далеком тыловом госпитале раненный минский архитектор Г. В. Заборский взялся за эскизы монумента.

Об этом он написал письмо в Союз архитекторов, сообщая, что относительно памятника Героям Отечественной войны у него «появилось много различных идей» [120]. Так что светлая атмосфера долгожданной и труднодобываемой Победы накапливалась уже задолго до нее вне зависимости от пространственной удаленности.

...Плох тот солдат, что не верит в свою победу. Худ и художник, не рассчитывающий на торжество своих идей и образов. И он, коренной минчанин, действительно победил в, бесспорно, престижном, общесоюзном конкурсе, в котором участвовали 70 архитекторов и скульпторов Москвы, Ленинграда и других крупных городов, ведь ничего подобного во всем СССР еще не возводилось. Посему и участие и тем более победа в конкурсе заведомо облакались в ареолы арт-престижа.

Некоторые из «множества различных» идей монумента сохранились в эскизах. Так, памятник-монумент мог быть в виде триумфальной арки. Предложение было вполне в духе времени и события, увековечиваемого им. Внешне она походила на аналогичную арку в Париже, которая, впрочем, также не была художественным откровением.

Образ «ворот», которые исходно служат реальному переходу в некую иную сферу, в веках закрепился архетипом превращения, определенной инициации, что отмечается в ритуальных традициях у самых разных культур. В Древнем Риме во время возвращения императора-главнокомандующего из значительного победоносного похода для него устраивали особое торжество, называемое триумфом. Эпицентром этого события было его ритуальное прохождение вместе с трофеями под специально возведенной аркой, открытыми воротами – для символического очищения от вражеской скверны. В итоге эта тема и форма стала традиционной для всей западноевропейской художественной культуры.

Тем не менее, минский монумент Победы обрел форму обелиска. Хотя и она сопутствует монументальному искусству с самых ранних его проявлений. Ведь доисторические мегалиты, огромные вытянутые камни, поставленные вертикально, можно принимать за прототипы всех последующих обелисков и мемориальных колонн. Их архетипическая магия состоит в эмоционально-образной концентрации пространства-времени, служе-

нии надежным ориентиром в нем. И чем выше были эти своеобразные маяки, тем на большее расстояние они распространяли свое спасительное, то есть властное влияние на путников, жаждущих верную ориентацию при отыскании святыни, будь то дом, или капище-храм, которые, впрочем, искони совмещались в одном образе [121].

Более того, он с архаики и до наших пор вознесся в глубоко символическую тему выражения доминирования, престижа в мире тех, кто оказался способным на возведение наивысочайших «маяков», будь то пирамиды, храмы, телевизионные башни, «небоскребы» всех мастей.

Существует версия, что высота минского монумента изначально виделась высотой 48 метров, вполне впечатляющих на фоне тогдашней малоэтажности. Однако, якобы, сказались требования экономии и срочности, стремление открыть монумент к 10-летию Победы. Так что сегодня мы видим только 38 метров серого гранита. Меж тем представляется не менее убедительной версия: автор понял, что при планируемой высоте монумент покажется слишком «легковесным» в окружении вполне внушительных полукруглых зданий, которые уцелели во время войны и включались в комплекс площади.

Отделочным материалом же изначально предполагался «белый мрамор с розовым оттенком». Однако остановились на сером граните, воспринимаемом на фоне неба более весомо, монументально, мужественно. Как-никак, создавался памятник-монумент «в целях увековечивания исторической борьбы и ознаменования подвигов воинов Советской Армии и партизан, погибших в боях за освобождение Белоруссии от чужеземных захватчиков в 1941–1944 гг.». Посему органичным выглядит и черный лабрадорит, которым облицован мощный стилобат, а также бронзовые лавровые венки и меч, размещенные на нем.

К тому же явно престижный солнцелюбивый мрамор к нашему климату никак не приспособливается даже без современного автосмога. Из безупречного каррарского мрамора была установлена первая, затем ставшая образцовой триумфальная колонна римского императора Трояна (113 год н. э.). Так увековечивалась слава триумфатора, изваяние которого завершала колонну, покрытую рельефами с изображением разных победных сюжетов. Наглядность, нарративность, семиотическая иконичность

скульптурной пластики способствовала максимальной, массовой доступности ее восприятия и понимания. И даже письменный текст, рассчитанный на грамотность, не обладает этим качеством. Хотя монументальные произведения по природе своей не терпят иных поясняющих нарративов.

Аналогичное решение наблюдается и в минском монументе, у которого на четырех гранях постамента размещены бронзовые скульптурные композиции (горельефы), в реалистичной манере отражающие наиболее характерные сюжеты-образы Победы: и ее красноармейские завоеватели, и белорусские партизаны, и ее триумф 9 мая 1945 года, и общенародная скорбь над захоронением героев. Авторы пришлось долго выбирать: соответствующем уже знакомом соавторстве: С. Селиханов, А. Глебов, А. Бембель, З. Азгур.

Мемориально-поминальный характер монументу придает и венчающая его величественная звезда ордена «Победа», которая служит своеобразным обобщением прифронтовых надгробных памятников, обыкновенно представляющие собой четырехгранный обелиск с металло-звездным навершием. А также отсылает воображение ко всем древнейшим остроконечным обелискам Египта, «столпам света», символизирующим устремленность в небеса, к бессмертию. Примечательно, что минский обелиск в итоге также приобрел пропорции, сходные с пропорциями и египетских «столпов», и триумфальных колонн.

Возможно, на окончательное решение монумента Победы сказалось и одновременное проектирование и возведение на привокзальной площади также весьма монументальных, в величии своем еще неизвестных белорусам «Ворот Минска» – двух симметричных одиннадцатизэтажных башен, выполненных в том же безупречном духе и букве соцреализма.

Послевоенную Привокзальную площадь ее создатели видели не только парадными воротами восстающей из пепла-руин, подобно мифическому Фениксу, белорусской столицы, но и въездными воротами всего Советского Союза для всей Европы. Здесь узнается и современная парафраза старинных ворот в городах-крепостях, и опять-таки тема триумфальности. Здесь уместны оказались и огромные старинные часы, привезенные из Германии в качестве военного трофея. Так повелось с древнейших пор, когда победители вывешивали трофеи на городских воротах

для удостоверения своего триумфа и назидания возможным врагам на будущее. Впрочем, в минской акции своеобразной репарации можно усмотреть и более глубинный символ – смену Времен.

На одиннадцатипятиэтажных башнях установили по четыре монументальные скульптуры героев того времени – красноармейца, партизана, инженера и колхозницы. «Синтез изобразительного искусства и архитектуры в эти годы нашел применение в парадном оформлении магистралей. Скульптура стала средством пластического обогащения сооружения. Жилые и общественные здания даже завершались аллегорическими скульптурными группами. Такими средствами пытались создать новый образ советского здания» [122, с. 63–64].

Этот образ у привокзальных башен кроме названных изваяний формируют национальный орнамент, слуцкие пояса, зубры, наконец, барельефы с изображением паровоза и надписью: «Сталин». Хотя и без этого исполины можно назвать «сталинскими высотками», коими также именовали не только «семь высотных зданий», сооруженных в Москве, но и многие похожие «высотки» 1947–1957 гг. возведения в ряде других городов СССР и других странах [123, с. 177–186].

Так осуществилось возвращение к довоенной идее строительства высотных зданий, начиная, конечно же, с Дворца Советов в Москве, строительство которого началось в 1932 г. Ему вменялось восстать всемирным «мегалитом», символизирующим победу социализма, бесспорность арт-престижа соцреальности и соответственно соцреализма.

Поэтому сооружение должно было превратиться в гигантский пьедестал для 100-метровой статуи Ленина, что и без дополнительного пояснения, архетипическим воздействием восхищало буквальным превосходством доминирующего ориентира-указателя единственно «верного пути». Схема также универсальная для памятника вождям. Отсюда и его высота – 415 метров, заметно «унижающая» гордость Америки – небоскреб Эмпайр Стейт билдинг (381 метр) и Статую Свободы (93 метра), что, понятно, воспринималось и выдавалось «очевидной» великой победой.

С тех пор советское зодчество обрело такой феномен, как «сталинский ампир» или «советский монументальный класси-

цизм», впитав весь пафос греческого ордера (прядок), источающего гордую уверенность, сплоченность и стойкость к любым посягательствам на установленное должное мироустройство.

Отсюда и подчеркнутая симметричность, и незыблемость крупного, brutального природного камня (его тщательная имитация) в основании зданий. Модернизм (конструктивизм) с его экспрессией, динамикой, асимметрией не давал столь важного и необходимого эффекта.

Этим же обстоятельством, очевидно, руководствовались и вдохновлялись авторы облика привокзальных башен лучшие архитекторы из Ленинграда. И в 1954 г. две башни были закончены, и они вожделенно и торжественно вышли из-за кулис строительных лесов на авансцену художественности слепопобедного Минска.

Правда, неизвестно, предполагались ли на башнях шпили, столь характерные для подобных помпезных высоток. Ведь многие из запроектированных шпилей во многих городах СССР были решительно упразднены из уже реализуемых проектов вслед за постановлением ЦК КПСС «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» (от 4 ноября 1955 г.), ставшим окончательным приговором всему «сталинскому ампиру».

До этого архитекторам, восстанавливающим Минск из тотальных руин, пришлось решать весьма трудную творческую проблему – явно требовалось осуществить гармоничное слияние улицы, идущей в центр города сквозь прямолинейную парадность, которую задавала улица Кирова, ось которой шла от вокзала под углом к новому проспекту. Шла вынужденно, поскольку довоенный план отводил ей главенствующую градостроительную роль, а тогда еще не было ни тотального разрушения Минска, ни Победы и прославляющих ее художественных идей, и образов. Поэтому явно пригодилось крупное полукруглое здание в качестве своеобразного рефлектора, визуально направляющего улицу Кирова на Главпочтамт.

С него логично и начинается раскрытие художественно-сюжетного содержания главного проспекта. Со времени организации в Европе регулярной почты «нулевой километр» ее столиц был перенесен как раз к их почте, что облегчало финансовые операции, напрямую зависящие от расстояния доставки отправок. И внушительные часы на фронте здания – также выразительный символ и для почтовой службы, следовательно, и для

начала знакомства с проспектом. Главпочтамт еще называют заглавной буквой проспекта Независимости, поскольку от него начинается разворачивание всего трехкилометрового художественного текста первой части проспекта.

Наконец, впечатляет и величественный купол над внутренним залом Главпочтамта, напоминающий римский Пантеон. И не искушенному в истории мировой архитектуры передается образ некоего сакрального места. Он одним из первых вырос над обломками разрушенного после войны города.

К тому же в большинстве знаковых элементах проспекта – здания Главпочтамта, КГБ, Дворца профсоюзов – использовался наиболее торжественный коринфский тип из древнегреческой системы ордеров, которая стала совершенной художественно-тектонической интерпретацией древнейшего гештальта – стоечно-балочной системы, искони преисполняющей зодчество с тех пор, как человек покинул пещерную обитель. И сегодня в этом мы убеждаемся и в Стоунхендже, и в Луксоре, и в Кноссе...

Когда проспект энергично спускается от Центральной площади, минуя еще одни «врата», образуемые Дворцом профсоюзов и Домом офицеров, и окружается естественным парком, специально углубленными газонами, то уже ничто не мешает монументу стать безраздельным центром внимания. А строгая прямолинейность проспекта, утвержденная после плодотворных дебатов, только усиливала этот притягательный центроостремительный эффект, сохраняясь на всем его трехкилометровом протяжении.

Прямая линия – архетипический образ искусственности, рукотворности, потому и «идеальности». Издревле великие правители и державы прокладывали свои знаковые, именные дороги исключительно прямыми, несмотря на увеличение затрат и неудобств для местного населения. Так было с Царской дорогой Ассирии, прославленных «via» Древнего Рима, все дороги которого, как обоснованно говаривали, вели именно в столицу великой империи, к его знаковому центру, Капитолию. Даже у державы Майя и Инков, не знавших колеса, в очень неудобных для дорожного строительства территориях принципиально прокладывались стреловидные трассы. Для всех врагов и собственного населения они – свидетели непревзойденного величия владеющих ими правителей. И все они также глубокой перспективой

сходились на выдающейся в ландшафте святыне, ибо такой художественный прием априори нацеливает внимание, концентрирует восприятие.

В Минске этому впечатлению не мешает, но скорее способствует вся застройка проспекта. Хотя в ней нет ни одного повтора зданий, и «красная линия» артистично играет вдоль проезжей части и расслабляется у примыкающих скверов. Здания, гордо обрамляющие проспект, подобно почетному караулу, не спорят друг с другом, не выпячивают себя, но и не теряют своей индивидуальной уникальности, авторской манеры, как в слаженном оркестре, исполняющем единое общезначимое произведение. Есть в нем и впечатляющая увертюра, и крещендо, и финал. Ожившая, можно сказать, архитектурная музыка.

Принципиально важно и то, что монумент замыкает глубокую перспективу, превратившись в кульминационную доминанту всего художественного текста проспекта. Кстати, сами однокоренные слова «перспектива» и «проспект» этимологически связаны с темой «просматривания вдаль», что исстари использовалось зодчими, а наибольшее распространение получило с эпохи барокко, став знаковым атрибутом и арт-престижем крупнейших западных столиц. Среди них и Невский проспект в Санкт-Петербурге, и Елисейские поля в Париже, и прочие, также наградившими себя уникальными обелисками-колоннами.

В итоге Минск обрел знаменательную, идейно безупречную и художественно выразительную знаково-символическую тему: «Ленин» – «Сталин» – «Победа». На ее дальнейшее развитие настраивает венчание монумента, где, словно на главном путеводителе, в «бриллиантином» обрамлении массивного ордена запечатлен Московский кремль, куда по тем временам должны были направляться все помыслы «от самых окраин» до Москвы. Не исключено, что не последнюю роль здесь сыграл профессиональный престиж главного архитектора минского проспекта – аристократа и профессора Московского архитектурного института Михаила Парусникова, настоявшего на увеличении вдвое ширины проспекта, по аналогии с довоенным расширением Тверской улицы в Москве.

В любом случае текстологическая структура минского проспекта впечатляет опять-таки на подсознательном уровне благо-

даря своей аутентичности с человеческим языком и смысловыражением в целом, где непреложными атрибутами являются звук и пауза, существительное и глагол, место и переход, говоря языком синергетики, бытие и становление, существование и возникновение.

Благодаря этому центр Минска обладает уникальной художественной средой, выразительным художественным текстом в контексте современного города, национальной архитектуры в целом. Иначе говоря, имеет яркие признаки уникального архитектурно-художественного хронотопа (от греч. *chronos* – время и *topos* – место), что, согласно М. Бахтину, есть выражения (отображения) в художественном произведении уникальной значимости пространственно-временного события. А также служит проявлением особенностей мироощущения людей определенной эпохи в культурогене в целом.

Так и минский проспект-монумент живет в «большом времени» (М. Бахтин), имеющем в нем собственное знаменательное место как в синхронном (современности), так и диахронном (историчности) его исполнении. Поэтому оно в этой синтетической совокупности не подвергается классической критике с традиционными понятиями: «стиль», «эстетический вкус», «пространство», «современность», «заимствование». В нем гармонично, своевременно слились престиж эпохи, темы-идеи, авторов ее воплощения и непосредственно уникального произведения, которое навсегда останется неформально авторитетным, образцовым творением, что весьма согласуется с актуальной парадигмой метамодерна. Именно поэтому этот феномен можно отнести к арт-престижным и для его создателей, и для обитателей. И арт-престиж его неподсуден, смело сказать, в веках.

Таковым, понятно, он оказался и для всяческих амбициозных новостроев, вознамерившихся причаститься, примерить и на себя его атмосферу-ауру победного торжества. Однако в итоге они лишь опрофанились и сами, и покоробили чистоту арт-престижа Великой Победы.

## Арт-престиж доступности и достоинства

Рукотворное жилище – первый шаг человека к художественно-эстетическому освоению и преобразованию своего мира. Им он распространяется в него, создавая мнение о своих творческих возможностях, о собственном достоинстве. Так что с домостроения фактически зародилась и проблематика социальной стратификации, элитарности и массовости, престижности и уничтожительности, ведь и роскошный дворец, и жалкая лачуга – все это свидетельство достояния и достоинства человека.

Жилище в широком и неувечающем смысле – это зеркало культуры, цивилизации, отражающее не только технические достижения определенной эпохи, но и само мировоззрение человека, создающего его. Оно, можно вполне сказать, формирует социум, а затем уже общество рефлексивно самовлияет на все стороны своего бытия. И в приоритетную очередь посредством преобразования жилища в соответствии с актуальными реалиями, насущными потребностями и запросами современных домовладельцев вне зависимости от их социального статуса. Именно поэтому мы зачастую отождествляем себя со своим жильем и хотим гордиться им как престижным. «Не по дому следует почитать хозяина, а дом по хозяину» (Цицерон).

Последнее столетие с его обществом потребления, индустриализацией, бесспорным научно-техническим и социальным прогрессом внесло существенные изменения в концепт жилища, которое было объявлено квинтэссенцией творчества архитекторов. В этой связи усиливается стремление зодчих адекватно осмыслить и направить свое творчество, что породило настоящий концептуальный бум. Так, соединение в одном лице практика и мыслителя становится характерным для крупных зодчих XX столетия [124, с. 6].

В предлагаемых концепциях домоустройства лейтмотивом служит гуманистическая парадигма, предполагающая престиж демократичного, общедоступного жилья. По направлению к нему «не стиль, а множественность путей развития относится к главным характеристикам архитектуры XX века» [125].

Одним из первых в индустриальную эпоху новаторские принципы архитектуры выдвинул немец Вальтер Гропиус, исходящий из технократического рационализма. Это его идея – жилье

с простыми формами, несложное в строительстве, которое при минимальной стоимости позволит рационально организовать быт и обеспечить необходимый уровень комфорта и гигиенических условий.

Подобная концепция, связанная с проблемой судьбы человека, лишенного крова «благодаря» мировым войнам, революциям, а также бесспорным и существенным достижениям инженерно-строительного дела, волновала и французского архитектора Ле Корбюзье, полагавшего, что «проблема жилища – первая из всех проблем... Жилище – это ключ ко всему».

Широковлиятельный арт-престиж этих великих зодчих стал и свидетельством престижности самой темы жилья в актуальном зодчестве, и вердиктом в пользу безупречной рациональности, ставшей фактически главным принципом жилищного строительства на несколько послевоенных десятилетий. Вдохновлял всячески культивируемый миф о неизбежности научно-технического прогресса с его отблеском на стойкий социопрогресс.

Не удивительно, что эта идеология была с восторгом воспринята и в СССР, когда социальная и культурная перестройка, как «досталинская», так и «послесталинская», проходила, можно сказать, под знаком массового жилищного строительства. Однако уже в послевоенную десятилетку в советской архитектуре противоречия между виртуальным миром многообещающих идей и тягостной реальностью настолько накалились, что изменения в «домашней» политике стали необходимой насущностью. Было принято волевое решение привести язык неоклассицизма к промышленному стандарту, за чем последовало сначала тотальное внедрение крупноблочного, а затем и крупнопанельного индустриального домостроительства [126, с. 480].

Художественно-эстетические же аспекты таких жилищ ограничивались лишь конструктивными «особенностями» и торжеством принципа целесообразности. В условиях послевоенного дефицита жилья такое считалось вполне допустимым. Однако вскоре привлекательность таковых построек резко снизилась, как в среде архитекторов, так и жильцов, обнаруживших их, можно сказать, анти-арт-престиж. Это и стало, пожалуй, основным фактором постиндустриального, постмодернистского общества и искусства. Ведь они ассоциируются с предложением и утверждением эстетических ценностей и доминант культурные

значения, эмоции, смелые художественные фантазии, даже не имеющие рационального обоснования. Словом, радикальную трансформацию художественной атмосферы.

Таким образом, обнаружилось наглядное противоречие: моральный износ типовых жилищ происходит гораздо быстрее, нежели их старение материально-физическое. Концепции унификации человеческих потребностей, воззрений, как показала практика, не выдерживают испытаний реальностью – все большим стремлением людей к самоуважению, заметной престижности своего бытия и соответственно жилища.

В 1990-е годы это ярко проявилось и у нас в силу финансового расслоения общества. Социальные группы с высоким доходом стремились отделиться от уже окончательно не престижной унифицированной среды. Так возникали немногочисленные, но особо показательные для веяний последнего десятилетия XX века, обособленные группы элитных жилищ – кондоминиумы. Их художественно-эстетические качества в большинстве случаев не выдерживают никакой критики. Зато это были горделивые уникалы, почитавшиеся за арт-престиж. Хотя на самом деле это было откровенное эрзац-искусство, не стесняющийся кич. Главное, что он давал повод и основание «новым русским (белорусам)» откровенно кичиться своим статусным маркером, смотря из своих «замков» свысока на все остальное.

...По нестареющим, но потребовавшим актуального переосмысления словам Ле Корбюзье: «Проблема дома – это проблема эпохи... Первая задача архитектуры в эпоху обновления – произвести переоценку ценностей...» [127, с. 12].

Главная же современная ценность состоит в том, что общество из «массового» однородного превращается в общество с множеством индивидуализированных личностей [128]. Следовательно, обостряется и потребность в обеспеченном достоинстве, в престиже, который относительно домовладения предполагает и соответствующее место его размещения, и наличие современной внешней инфраструктуры и свободной внутренней планировки, и обязательно уникальность и высокие эстетические качества, которые отнюдь не сводятся к филигранности типовых конструкций или некой покраске фасадов.

«Генеральному» курсу модернистской архитектуры изначально и последовательно противостояли два уникальных зодчих, художники-мыслители прошлого столетия.

Первый из них Фрэнк Ллойд Райт, провозвестник «органической архитектуры». За десять лет архитектор построил более сотни частных домов, каждый раз создавая нечто выразительное и уникальное. Ибо, проектируя, Райт учитывал не только «дух» самого места, но и характер, привычки, манеры заказчиков. Популярность, арт-престиж Райта в Европе не спадал даже в 20-х гг. – в период, когда на родине архитектор сталкивался с упорным непониманием и неприятием своего искусства. Его всячески упрекали в индивидуализме, в том, что он противопоставил себя «всей Америке», международному стилю, основанному на строгом, «безупречном» рационализме. Посему даже упоминание его имени в кругу коллег считалось неприличным. Сам же «изгой» спокойно игнорировал все упреки в свой адрес, оставаясь верным своему пути, выбранным раз и навсегда. Поэтому его никогда не переставал волновать вопрос, как при постоянно возрастающей роли в нашей жизни техники, машин все-таки оставаться достойными людьми... Сегодня он, исповедовавший синкретизм искусств и природы, принадлежит к числу великих духовных лидеров своей страны [129]. Его уникальный арт-престиж имеет непреходящее влияние. В это же время, но на другом конце мира творил выдающийся архитектор-новатор, также вставший на защиту «человечности» – Константин Мельников. Его восхищали технические новинки, но единственной мерой, с которой он подходил к ним, был Человек. Ясно, что эмоциональный, чувствительный, переживающий. Ведь К. Мельников заслуженно считал себя последовательным и ответственным художником. Важнейшим для него качеством синтетического архитектурного произведения была художественная неповторимость. Можно с полной уверенностью сказать, что в советской архитектуре XX века не было другого архитектора, который создал бы столько принципиально новых проектов. Причем их оригинальность не только сильно выделяла их среди работ других мастеров, но и столь же сильно отличала и от других работ самого автора [130, с. 14]. Сила его арт-престижа остается завидной.

Особое место в его наследии занимает собственный дом, где мастер даже на входной вывеске обозначил, что здесь живет достойный человек.

Число уникальных, концептуальных жилых домов, которые сами по себе являются художественными шедеврами искусства, множится по всему миру и с каждым годом, что только возносит арт-престиж уникальной архитектуры. И уже некоторые из них принимают в себя многочисленных паломников, дабы они насладились их насыщенной, «намоленной» атмосферой-аурой.

### **Арт-престиж «иррацио» и пастырства**

«Манифест дада», подготовленный в 1918 году Тристаном Тцара, стал свидетельством появления весьма радикального философско-художественного мировоззрения относительно, казалось бы, безупречности технократического концепта. Ибо в нем было декларировано, что: «Логика всегда не права». Далее выказывается забота о личности, об ее реабилитации: «Очищение личности может состояться лишь в состоянии безумия, притом безумия агрессивного и полного». Так что дадаизм, искусство дада, заявило о себе как о бескомпромиссном борце с позитивной эстетикой, подвижнике «антитворчества». В основе же этого своеобразного восстания стала обстановка безотчетного ужаса, порожденного мировой войной, жестокими социальными революциями, пугающими тенденциями самих принципов европейской цивилизации. Это воспринималось безумием, что пытались выразить сами дадаисты, устраивая абсурдные и дерзкие зрелища по каждому удобному случаю, предтечаствуя современному акционизму.

Арт-атмосфера нагнеталась явно революционная, чем и воспользовалась художественность выдав нагора идею и практику сюрреализма. Он более последовательно и цельно обратился к бессознательному и стихии хаоса, выразив это в своем программном воззвании – «Сюрреалистическая революция» ("La Revolution surrealiste") А. Бретона (1924).

В его начале звучит тревога и печальная нотка относительно возможности утраты веры в жизнь. Посему следует учиться у детства, которое не теряет ясность и очарование взгляда «как бы ни было оно искалечено заботами многочисленных дрессировщиков». Именно в детстве, свободном от принуждения, открывается возможность прожить несколько жизней одновременно, и она целиком погружается в эту иллюзию. Однако наша

действительность позволяет воображению, поначалу безбрежному, проявлять себя лишь в соответствии с законами практической пользы, которая всегда случайна. Тогда всем поступкам человека будет недоставать широты, а мыслям – размаха. Поэтому галлюцинации, иллюзии... – такие источники удовольствия, которыми никак нельзя пренебрегать. Напротив, реалистическая точка зрения, вдохновлявшаяся позитивизмом, представляется глубоко враждебной любому интеллектуальному и нравственному порыву. Она внушает чувство ужаса, ибо представляет собой плод всяческой посредственности, ненависти и плоского самодовольства, потворствуя самым низким вкусам публики. Губит науку и искусство, провозглашая ясность, которая «граничит с идиотизмом, со скотством».

В этой связи следует воздать должное открытиям Фрейда, опираясь на которые стало наконец оформляться и то течение мысли, которое позволяет антропологу существенно продвинуться в своих изысканиях и считаться не с одними только простейшими реальностями... В конце манифеста отмечена вера, что в будущем сон и реальность – эти два столь различных состояния – сольются в некую чудотворную реальность, в сюрреальность. «Чудесное всегда прекрасно, прекрасно все чудесное, прекрасно только то, что чудесно».

Идейно-художественная направленность сюрреализма стала не просто разрушительной, но диалектически, синергетически созидательной, последовательно наращивая свой арт-престиж.

Благодаря этому вторая половина прошлого столетия прошла при достаточно явном влиянии сюрреализма в качестве контрастной альтернативы модернизму. На вооружение был взят демонтаж основных смысловых конструкций, стилевых систем, «технологии» творческого процесса с фактически одной целью – максимальное исключение рационально-сознательного конструирования образов.

Как показала художественная эволюция сюрреализма, начатая авангардом борьба за приоритетное место в художественности была сражением за безусловное качество искусства, которое невозможно превзойти ни в технике, ни «здравому смыслу», немогущим превзойти преходящие условности языка и установления разума [132].

Так что перед публикой стали разворачиваться действительно безумные фарсы, которые с редкостной дерзостью и кощунственностью повествовали о жизни и смерти, о человеке и мире, бросая вызов не только устоявшимся арт-престижам, но и позитивному мышлению, морали, мирочувствованию. Причем здесь осуществлялась не одна только сублимация личной мании сюрреалистов, но реализация одного из коренных принципов сюрреализма, который вовсе не собирался ограничиваться картинами, книгами и прочими порождениями культуры, а претендовал на большее: делать жизнь во всей ее полноте.

Этот тип мышления не только не избегает противоречий, он их жаждет, к ним стремится, ими живет. Алогизм, иррациональность – его программа и его стихия. Следовательно, сюрреализм есть феномен не только, и, пожалуй, не столько искусствоведческий, сколько мировоззренческий, экзистенциальный. Поскольку достижение своих целей сюрреалисты обуславливали посредством предельного напряжения всего творческого существа ради абсолютной и тотальной трансгрессии, «решительного выхода художника, литератора, мыслителя за рамки разрешенных норм» (А. Якимович). А результат должен находить отражение во всем материальном и метафизическом явлении трансгрессора народу: в слове, жесте, теле, одежде, поведении – всей жизни, включая ее завершение.

Общепризнанным корифеем, а также главным ключом к пониманию сюрреалистического движения и идеологии, бесспорно, стал Сальвадор Дали. Он взял идеи сюрреализма и довел их до крайности, апофеоза. И в таком виде они превратились действительно в таран, разрушающий все на своем пути, расшатывающий любую истину, любой принцип, если этот принцип опирается на основы разума, порядка, веры, добродетели, логики, гармонии, рациональной идеальной красоты – всего того, что стало в глазах радикальных новаторов искусства и жизни синонимом обмана и безжизненности.

Он, незастенчивый провокатор, ставящий действенный эксперимент над крепостью «узаконенных» канонов и норм, над прочностью доминирующих художественных ценностей, «бесспорных» арт-престижей. Он выталкивает их на пограничье с небывалым, недопустимым, невозможным.

Не вызывает сомнения, что Дали – «рисовальщик исключительного дарования» и к тому же «большой труженик». «Да,

эксгибиционист и карьерист, но не обманщик. Он в пятьдесят раз талантливее большинства людей, порицающих его мораль и косо глядящих на его картины». И это чувствуют очень многие даже весьма далекие от теоретических дискуссий по искусству. «Попробуйте сказать: хотя Дали и блестящий рисовальщик, но он грязный, мелкий негодяй, – и на вас посмотрят, как на дикаря». Дали не просто эпатирует на грани сумасбродства. В его феномене мы сталкиваемся «с прямой, неприкрытой атакой на благоразумие и благопристойность, более того – на саму жизнь, поскольку некоторые из полотен Дали способны отравить воображение...».

Поэтому он предстает типом антисоциальным, нежелательным в обществе. Ведь бунтарь при этом выбирает единственный вариант: «впасть в порок». То есть не изменять себе и делать то, что «шокирует и ранит людей». Потому, как только так они вострепнут и пристальнее всмотрятся в происходящее. Изнанку человеческого сознания или то, что противно по духовной сути своей, но наличествует в жизни в силу небрежности, самоуверенности и даже лени человеческой.

Именно такую атмосферу всячески пытался создавать, заражать ее экстраординарный художник, всем своим существом-творчеством, словно зазывая в «мир иной», дабы увидеть по-новому и «старое небо» и «старую землю». Поэтому защитники Дали, возможно, опять-таки бессознательно, интуитивно требуют ненормативных привилегий для духовных пастырей. Так, чтобы художник был попросту вынужден и должен априори освободиться от нравственных норм, поведенческих догм и стереотипов.

Такое многими современниками воспринималось как своеобразная, говоря современным политэкономическим языком, шоковая терапия. И, понятно, далеко не всякому она была по душе, что и вызывало отношение к Дали как к обыкновенному, хотя и талантливому в рисунке сумасшедшему. «Зато в чем он явно нуждается, так это в диагнозе. Вопрос не столько в том, *что* он такое, как в том, *почему* он таков». В итоге констатируется: «Он – симптом мировой болезни. Мало толку охаживать его как грубияна и хама, по ком кнут плачет, или стоять за него стеной, как за гения, могущего быть безответственным за свои поступки, важно понять, *почему* он выставляет напоказ именно такой набор порочных аббераций» [133, с. 7–14].

Даже имя свое Сальвадор – Спаситель он словно вынашивал в себе. *«Меня зовут Сальвадором – Спасителем – в знак того, что во времена угрожающей техники и процветания посредственности, которые нам выпала честь претерпевать, я призван спасти искусство от пустоты». «Искусством я выправляю себя и заражаю нормальных людей»<sup>1</sup>.*

В этой связи, казалось бы, заведомо бессмысленное «иррацио» С. Дали обладает латентной рациональностью, поскольку согласно «Психологии искусства» есть у художественного чувства «загадочное отличие» от обычного благодаря тому, что оно плод «чрезвычайно усиленной деятельности фантазии» [134, с. 267].

...Ему стало казаться пророком. Мысля и работая реально на «злобу дня», ярко и резко откликаясь на судьбоносные события по всему миру. Он, можно сказать, жил и творил «большим временем» (М. Бахтин). И его полотна «Расплывшееся время», «Постоянство памяти» сделали его всемирно известным художественным проповедником феноменальной теории относительности времени. Его уникальный арт-престиж был вздобен этой беспрецедентной аурой.

В 1936 году миру было представлено его полотно «Предметы параноидально-критического города: полдень на окраинах европейской истории». На первый взгляд зрителю предстает вполне типичный город. Однако с приглядыванием напирают удивляющие и шокирующие детали, явно сногенного происхождения. Вкупе они подвигают усмотреть Европу в ее неписанной истории, прошедшей полпути и уже дышащей ностальгией, сожалением. При желании можно обнаружить в ней некий диалог с «Закатом Европы» О. Шпенглера. Так что сюрреалистическое «безумие» оказалось прозорливее, чем политические страсти исторического момента.

*«Бежать впереди Истории гораздо интереснее, чем описывать ее».*

Революционность психоаналитики, которой Дали проникся всецело, доказывала, что бессознательная жизнь людей – бурная, активная и во многом, если не в главном, определяющая поведение, идеи, творческие возможности человека – развивается по таким законам, которые не имеют ничего общего ни

---

<sup>1</sup> Здесь и далее курсивом цитаты из откровения С. Дали. «Дневник одного гения».

с моралью, ни с рассудком, ни с «вечными ценностями». Следовательно, предназначение человека – творить, что он и исполняет, не отдавая в том рационального отчета.

Исходя из этого, Дали разрабатывал оригинальные приемы психотехники, призванные освободиться от «рацио», сознательного контроля, всякой аналитики и вдохновенно черпать образы исключительно из магического кладезя подсознательного, культивируя, заражая арт-престижем «иррацио». Эта своеобразная «инъекция» выказывает в идейном «спасителе», художественном «терапевте» еще и альтруистического параклета (др.-греч. – защитник, заступник; в новозаветном понимании – утешитель), которого, однако, в голос не призывают, ибо он сам спешит и опережает в исполнении самоназначенного предназначения, в добровольном несении судьбного креста своего сквозь любые тернии.

Он мог видеть себя распятым на духовном перепутье политико-ядерных пертурбаций и так спасающим, принимающим на себя все возможные «грехи» цивилизации. Поэтому он не пригвожден к реальности, но предельно экстатичен, динамичен, темпорален, открывающий свое бытие для мира с самых неожиданных, небывалых, мистических ракурсов, что презентуют «Христос святого Иоанна Креста» и «Corpus Hypercubus».

...Принимаясь за сценарий кинофильма «Андалузский пес», Дали заведомо условился с кинорежиссером не прибегать к идеям и образам, которые могли бы дать только даже повод для рациональных объяснений. И в живописи все свои притязания он сводил к материализации «с самой воинственной повелительностью и точностью деталей образы конкретной иррациональности». Так он и записал еще в «Завоевании иррационального» (1935).

Участвуя во многообразных коммерческих проектах в кинематографе, театре, балете, в области ювелирных украшений, моде и даже газетном издательстве, он наращивал свой арт-престиж и за счет высокой репутации общественного деятеля, популяризатора своей художественности, делая престижным, влиятельным даже просмотр его работ, не говоря уже об обладании хоть бы одной из них.

В этом убеждает неутихающая восторженная популярность его уникального «триптиха», вбирающего замок обожаемой

музы Галы в Пуболе, театр-музей Дали в Фигерасе, и собственный жилой дом на пустынном берегу бухты Порт-Льигат, который он трепетно «выращивал» на пустыре более сорока лет как *«некую биологическую структуру»*, которая *«размножалась клеточным почкованием»*. Каждый новый его «побег» – *«это новое помещение, соответствующее очередному подъему нашего жизненного пути»*. Сегодня им вслед за собой, как по анимированной биографии, предлагается пройти любому посетителю.

Здесь Дали предстает панхудожником, обнаруживая в себе и неповторимого архитектора, живописца, скульптора и интригующего сценариста, режиссера обворожительного спектакля. Посещение его творений подобно современному иммерсионному театру, когда зритель, двигаясь по мистическим лабиринтам, сам выбирает свой маршрут, ракурс восприятия многочисленных закономерно «случайных» артефактов, среди которых он освобождается жить в глубине пульсирующего бессознательного.

*«Все у меня переменчиво и все неизменно».*

Создание такой мультихудожественной атмосферы позволяло Дали выразить и заразить своим «странным» жизнелюбием.

*«Я до неприличия люблю жизнь».*

Поэтому, очевидно, и благоволил смерти: *«Смерть завораживает меня вечностью».*

И эта любовь, и эта замороженность отражена в завещании художника так похоронить его, чтобы по могиле можно было ходить людям, что, кстати, и было исполнено: тело Дали замуровано в пол его театра-музея...

Таковой арт-престиж невозможно «затоптать», хотя сюрреалистический вызов и парадокс оказался вполне закономерным, адекватным крайне противоречивым социокультурным трансформациям XX века [135, р. 20]. Достояние и заповеди Дали подвигли и пропитывают художественность и нынешнего тысячелетия, благодаря своей универсальной экзистенциальной трансгрессивностью. Ведь построение своего арт-престижа он предпринял на вознесении «иррацио», чем во многом вернул престиж искусства как такового, интерес к которому в середине прошлого столетия явно поник. Более того, было доказано, что

художник способен и обязан надеть на себя вериги «духовного пастыря». Посему вполне убедительно звучит признание самого Пастыря, что он не сюрреалист, но сам сюрреализм.

### Арт-престиж Естества и Свободы

После окончания Второй мировой войны, названной «войной моторов», новый импульс приобрела концепция «мира машинизма», ставшая парадигмой модернистского функционализма. То есть всяческого культивирования идеи прямолинейного развития как паттерна восхождения к вершинам человеческой гениальности, нашедшего закрепление в своеобразном слогане: «Прямая улица – дорога людей. Кривая улица – дорога ослов» (Ле Корбюзье).

Тогда мало кто усматривал в такой картине мира угрозу человечности. Однако среди них нашелся художник-самоучка, отважившийся покуситься на арт-престижность самих корифеев тогдашней художественной мысли – Ле Корбюзье, Гропиуса, Мис ван дер Роэ, которых он признавал врагами гуманизма. Свое неприятие и даже возмущение гнетущим модернизмом он выражал своеобразно: *«Когда я смотрю на улицу, я вижу, что все наполнено прямыми линиями и все заключены в тюрьму, а это так страшно, это отравляет мне жизнь»*<sup>2</sup>. Он пренебрежительно описал современный город, где господствует прямая линия, прямые углы, бездушная правильность, превращающая его в машину, которая и своих обитателей заставляет жить, мчаться в *«темпе работы машины»*.

И причина тому очевидна – противление Естеству. Ведь «у природы нет прямых линий, это вздор!». Человек как порождение земли должен жить в гармонии с природой, а не находиться в вечной конфронтации с ней. Декартовы горизонтальные и вертикальные линии названы «инструментом дьявола» и «гнилым фундаментом нашей обреченной цивилизации».

*«Линейка – символ новой безграмотности. Линейка – симптом новой болезни распада»*. Потому *«преступным является использование линейки в архитектуре»*. Потому как *«прямая линия совершенно чужда человечеству, жизни, всему живому»*, *«прямая линия чужда богу»* [136, с. 40–49].

---

<sup>2</sup> Здесь и далее рассуждения Ф. Хундертвассера, изложенные в его манифестах.

Отсюда и тотальный недуг, постигший города всевластной пандемией. *«Наши дома болят с тех пор, как они были созданы градостроителями и стандартизированы архитекторами. Они не заболели, а были задуманы и привнесены в жизнь уже больными. Лично мне нездоровится, когда я гуляю по улицам, которые все одинаковы и на которых все окна похожи друг на друга».*

И он вызвался заняться «лечением» архитектуры «примитивных коробок», именуя себя «архитектурным доктором». Он – доктор архитектуры, но не дипломированный ученый, а лекарь, оказывающий неотложную помощь. Иначе говоря, не инженер-строитель, не «машинист», но «садовод», выхаживающий целебные «растения».

Всецело преклоняясь перед полнотой жизни, неожиданный бунтарь против пагубной «генеральной линии» ищет себе имя, с которым он и войдет на Олимп искусства борцом за Естество. Перебирая в молодости возможные варианты, он, в конце концов, самозванно присвоил себе эпатажный, но главное, многозначительный псевдоним – Фриденсрайх Регентаг Дункельбунт Хундертвассер, что дословно означает «Царство мира» «Дождливый день» «Темно-красочный» «Сто вод». При этом полагал, что «имен много не бывает».

Однако главное – в нем запечатлена одна из великих живородящих стихий: *«вода очень меня занимает», это «убежище, дверца, в которую я всегда могу улизнуть».* Магия воды, влажность в основе естественного произрастания, только которое и может спасти вымирающие и убивающие коробчатые застенки.

*«Когда на комнатном потолке растет мох и закругляет геометрический угол, то этому следует радоваться, что вместе с микробами и грибами в доме появляется жизнь, и мы, как никогда осознаннее становимся свидетелями архитектурных преобразований, от которых нам многому следует поучиться».*

Это, конечно же, странное, сомнительное и вызывающее заявление на самом деле есть аллегорическое истолкование, философия жизни, доказывающей независимость красоты от целесообразности, но непременно омертвление в «темпе работы машины». И это необходимо окончательно признать, пусть даже не сейчас, ибо *«нужно время для того, чтобы индустрия поняла ее фундаментальную функцию: заниматься творческим заплесневением!».*

*«Только те технократы и ученые, кто в состоянии жить в плесени и плесень творчески возвращать, смогут стать властелинами завтрашнего дня... Нужно практиковать творческое заплесневение. Лишь только после творческого заплесневения, у которого нам следовало бы поучиться, появится новая и чудесная архитектура».*

И это панегирик не гнилой и болезненной сырости, но здоровой и всепроникающей живучести.

Так что и в «машинное» время Ф. Хундертвассер не собирався мириться с насилием, которое творят над нашими чувствами те, кто создают мир скучным, маловыразительным, однообразным, что фактически означает нежизнеспособность.

Поэтому и была отвергнута тупо прямая линия, обязательно упирающаяся когда-нибудь в тупик. И восславляется «бесконечная линия», то есть обожаемая спираль, которой он восхищался с детства, наблюдая за улитками в их естественнорожденных домиках-раковинах, что органически всегда при них. И не столько формальное, сколько философско-художественное обращение к их образу он назвал «трансавтоматизмом».

*«В природе нет ничего параллельно-перпендикулярного. Вот и я строю так же».*

Особая геометрия, но только неевклидова, но хундертвассерова. В ней, возможно, интуитивно выражена прочувствованная жизнетворческая способность спиральности, подтвержденная спиралями ДНК (Ф. Крик, Д. Уотсон, 1953 г.). Как бы то ни было, спираль закономерно стала олицетворением гармонии, символом жизни и Естества – основой арт-престижа Хундертвассера...

Символична и метафизическая бесконечность непредсказуемой кривой, некогда покинувшей исходную точку и вбирающей по своему развитию все исполнение бытия. Ее дерзко и вдохновенно ввел в анналы художественной эпатажности и арт-престижности молодой доцент гамбургской Высшей школы искусства Хундертвассер и два его друга (1959 г.). Исполнение сего осуществлялось самобытным «хулиганским» и концептуальным перформансом с начертанием бесконечной спирали. «Провокаторы» неким образом выбрали точки исхода графической спирали, которую они чертили двое суток. И только решительное вмешательство администрации завершило «на полпути»

этот свободный интуитивный поиск точки итогового схода метафизической спирали. Возмущению Хундертвассера, казалось бы, не было предела. Хотя можно предположить, что такой исход акции его вполне устраивал, ибо показывал, что у «линии жизни» нет и не может быть естественного конца, разве что под натиском внешних, явно враждебных сил.

Итак, навсегда спираль становится своеобразной музой художника-демиурга особого «искривленного», потому и жизнестойкого мира. Ее неудержимое разнообразие только и обеспечивает естественную эволюцию. Так что ни в одном из многочисленных произведений Хундертвассера повторы не были отмечены. А из его уст весьма органично прозвучал лозунг и призыв: «celebrate diversity!» – праздновать разнообразие! В его реализации напрочь отвергается «уровниловка» и стандартизация, исходя из убежденности, что абсолютно в каждом человеке живет творческое начало, нечто очень индивидуальное и уникальное. И это внутреннее естество следует высвободить наружу соответствующей одеждой, жилищем, которые никак не могут быть унылыми и тоскливыми, чтобы и их обитатели не превратились в таковых. И это обращение адресовалось всем и каждому: *«Вы имеете право на преобразование вашего окна и стены вокруг него настолько, насколько ваша рука дотянется, и до тех пор, пока ваш дом подходит вам».*

*...«Даже в арендованном доме должен иметь возможность высунуться из окна и обцарапать стены так далеко, насколько позволяют руки...».*

Каждый домочадец не только имеет право, но и обязан высунуться из своего окна и раскрасить или как-то иначе изменить стену вокруг него, куда рук и кисти хватит (не говоря уже о внутренности дома). Дабы всем своим видом Дом возвещал: здесь живет Человек, отличный от всех.

*«Каждый рисует свой мир самостоятельно», имеет «право на самоопределение».*

А все пространство вокруг человек может раскрасить по собственному усмотрению. Чтобы издали с улицы было видно: *«там живет человек, который себя от своих соседей отличает, от подобного ему животного»!*

Так что это есть акт не только сугубо художественный, но и нравственный. Противостояние духовной, следовательно, сугубо человеческой энтропии как фатального закрепощения в то

время, как предназначение человека, его естество – творить. И в этом залог его свободы, которая преисполняет атмосферу, создаваемую, навеваемую Хундертвассером.

И сегодня еще можно услышать от одних, что он – это китч! От других безапелляционно: он – гений! Правда, вторых становится все больше, ведь арт-престиж художника оказался заслуженно жизнеспособным. Ему удалось стать предтечей и даже действенным проводником современного концепта метамодернизма с его интенцией на гармонию в мире человека-машин, на посильное участие всякого во всеобщем процессе социально-художественной партиципации, как исконное духовное естество человеческой природы.

Именно за это многогранное творчество Хундертвассера называют стилем биотек. Впрочем, оно отнюдь не ограничивается искусствоведческим стилем, определяемым формально-внешними признаками и критериями. Это – стиль жизни, ее аура-кредо с глубочайшим прочувствованным Естества, которому невозможно внешне подражать и заимствовать, но только переживать и прививать в миру его живительные поросли творческого должествования.

### **Арт-престиж Со-общения**

Рубеж тысячелетий отмечается небывалым вниманием общественности к художественным музеям-галереям, где стало возможным в наибольшей степени реализовать идейные интенции метамодерна к максимальному «породнению» искусства и публики. Порыв явно вынужденный, поскольку музейно-галерейное дело, художественно-презентационная сфера в целом остро ощутили последовательное падение интереса к кичливому и снобистскому постмодернистскому искусству. Посему существенной трансформации потребовали и непосредственно экспонаты, и место, условия их презентации.

И она последовала, ведь музейно-галерейные здания, построенные в последние десятилетия, когда нормой стала архитектура деконструктивизма, имеют весьма сильные отличия. Они часто ориентированы на древнейшие типы храмов-дворцов: на лабиринты, в которых зритель не может легко ориентироваться и не понимает с ходу структуру здания, а значит и планировку

коллекции. В них обычно присутствует центральный коридор-проход, сродни древнерусским крепостным «захабам», устраиваемым для заманивания и коварного истребления неприятеля. Между высоких и глухих стен этого тоннеля посетитель движется к зоне, где хранится и экспонируется искусство, преисполняясь интригой и предчувствием. По этой схеме построены такие разные достаточно престижные музеи, как Музей современного искусства во Франкфурте, Киазма в Хельсинки, Аркен под Копенгагеном.

Этой схеме удовлетворяет и тенденция размещать художественные центры в старых индустриальных и уже «списанных» сооружениях. Входы в эти постройки также оформлены как неприступные стены, и только добравшись внутри до конца здания, зритель обнаруживает перед собой или гигантское окно, или остекленные углы, в которые врывается реальный пейзаж. Только там зритель ощущает себя «отпущенным» из лабиринта искусства XX века и готовится выйти на свет нерукотворной новейшей художественности [137].

...Галерея Тейт Модерн (Tate Modern) в Лондоне (архитекторы Жак Херцог, Пьер де Мёрон, 2000) многими считается глашатаем и первенцем метамодерна, отмеченным самой престижной архитектурной Притцкеровской премией. Ее можно также титуловать порталом в метамодерн за те впечатляющие художественные события мирового значения и арт-престиж, которыми она регулярно удивляет и восторгает десятки миллионов паломников актуального искусства со всего мира.

Образно-средовые возможности Тейт Модерна стали поистине впечатляющими. «Списанный» турбинный зал, где размещались электрические генераторы старой электростанции, имел пространство площадью 3 400 м<sup>2</sup> и высотой в пять этажей. То есть вмещало самые масштабные эксклюзивные проекты современных художников. И каждый из них реально становился арт-престижным мировым событием.

Открывал эту оригинальную галерею проект американки французского происхождения Луизы Буржуа, воплотившей свои идеи в живописи, гравюре, скульптуре, инсталляции и перформансе, используя необычайно разнообразные материалы – от дерева и камня до латекса и резины. Инсталляция состояла из трех стальных башен под названием «Я делаю», «Я отменяю»

и «Я переделываю» и имела собственную винтовую лестницу. С их помощью посетители находили все новые точки для обзора экспозиции, а также для интимных встреч. За ними была возможность наблюдать с мостика над машинным залом, что усиливало зрелищный эффект уникальной художественной среды. В ней огромные зеркала отражали необычное, но органичное взаимодействие участников с синергией многих искусств.

...Арт-проект художницы Тациты Дин имел название «Фильм» (октябрь 2011 – март 2012). Он на самом деле представлял собой одиннадцатиминутный немой зацикленный кинофильм, который проецировался на вызывающе огромный тринадцатиметровый монолит стены высотой 13 метров, что возносился в конце затемненного машинного зала. Это была первая работа из ежегодной серии, посвященной движущемуся, анимированному изображению. Причем предумышленно зафиксированному на «архаичной» химической пленке, правда с использованием оригинальной техники съемки, монтажа и соответственно демонстрации, чтобы вернуть удивление, характерное заре кинематографа.

...Доминик Гонсалес-Ферстер также обратился к «волшебству» кинематографа, но его «ТН.2058» отсылает на полвека в будущее. Во чреве машинного зала создавалась фантастическая среда из нагромождения двухъярусных кроватей, книжных развалов, гигантских зооморфных скульптур, с массивным светодиодным экраном, воспроизводящим фрагменты научно-фантастических и экспериментальных фильмов. Здесь же пронзительный свет, настраивающий воображение, что находишься внутри нарождающегося метафильма как футуро-реальности 2058 года. Впрочем, это не просто научно-фантастическое произведение, а исследование художественных идей, которые занимали Гонсалеса-Ферстера в течение последних двадцати лет. Идея убежища, например, частично навеяна ее представлением о Лондоне как о городе, подвергшемся нападению в реальности и в бесчисленных книгах и фильмах: затопленном, разбомбленном и захваченном чужеземцами. Об этом же и другие серии художественных сред, в которых происходит воссоздание вымышленной или личностной домашней атмосферы.

...«Как это» (How It Is. 2009–2010), или «Черная дыра» Мирослава Балки в Тейт Модерн внушала благоговейный трепет, даже ужасала отсылкой, аллюзиями на темные и драматические

события сравнительно недавней польской истории (гетто в Варшаве, концлагеря Треблинка, Освенцим). Гигантская серо-стальная конструкция с обширной темной камерой внутри реально отдавала холодом и, казалось, выворачивала наизнанку пространство машинного зала. Острота эмоциональных переживаний усиливалась контрастом света-тьмы, затенениями и звуковыми эффектами, включающими гулкий звук шагов по листовой стали, будто доносящегося из исторических глубин и пытавшихся сквозь времена «достучаться» до каждого.

...Со временем самобытно «заиграла» и Рэйчел Уайтрид «Набережная» (Embarkment. 2005–2006). Считается, что на замысел ее проекта повлияла старая, потрепанная картонная коробка, что была случайно найдена в доме ее умершей матери и хранившая давнишние трепетные воспоминания. К ней были подобраны еще несколько подобных коробок, с которых были сняты гипсовые слепки, сохранившие все непроизвольные отметины времени и человеческого участия – трещины и вмятины. В грандиозной утробе галереи они были сложены и в упорядоченные, и в «стихийные» стопки, которые завлекали словно «проплыть» между необычными и богатыми своей историей берегами. Так постмашинный зал обратился в символическую музейную среду с выразительной атмосферой путешествия под «парусами» времени.

...Работая над своим проектом «Сырье» (Raw Materials. 2004–2005), Брюс Науман оставался верен своему творческому кредо с пиететом к языку артикуляции, вербальному общению людей. Поэтому он создал в Машинном зале акустический коллаж из 22 специально отобранных устных текстов, заимствованных у существующих литературных произведений. Будучи вырванными из исходного контекста, они обретали собственную семантику и совместную жизнь в новом произведении. В него и проникал, обволакивался им посетитель, несомый «полосами звука», заполняющими всю среду, творя ее. Так что звук сам по себе служил материалом, оркеструющим ее множеством внятных и приглушенных голосов, где не пропадали и голоса посетителей. Впечатляющее «изваяние» из континуума шуток, стихов, просьб, приветствий, заявлений, предложений – сырья голографии времен.

...Олафур Элиассон в своей метамодерновой инсталляции «Проект погоды» (The Weather Project. 2003–2004) отвел главную роль изображению солнца и неба, которые явно доминируют в Машинном зале. Туда же, словно из внешнего далека настырно проник пронзительный мелкий туман. Накапливаясь в течение дня, он образует нечто подобное облакам, которые тут же начинали восходить и рассеиваться. Взгляд, устремленный за ними, «упирается» в пол, отражение которого предоставляет потолок-зеркало. Из дальнего конца зала посетителей встречает гигантская полукруглая форма, состоящая из сотен ламп, создающих посредством отражений сверху сферу ослепительного сияния, полностью «уничтожающее» замкнутость зального пространства.

...«Tino Sehgal 2012» – творение британца Тино Сегала, которое причисляют к произведениям нематериального искусства, ибо они не осязаемы. Кто-то называет подобные творения перформансами. Однако сам автор предпочитает называть их «сконструированными ситуациями». То есть иммерсионным событием, преисполненным к тому же активной партиципацией. Посему в проекте были задействованы двести человек, причем совсем обычные незнакомые друг другу люди, отобранные на предварительных собеседованиях самим художником. Они хаотично циркулировали по залу, ходили шагом, бегали, сидели, собирались в группы для совместного пения... И любой из них мог подойти к другому из посетителей и заговорить о чем-то личном, вызывая на ответную откровенность. Причем собеседник мог внезапно побежать, и приходилось бежать за ним, чтобы продолжить беседу, лавируя между такими же собеседниками. Окончив разговор, его заводила отходил в сторону, уступая место другому своему сотоварищу. В этом и заключалась идея Тино Сегала – подвигнуть людей к эмоциональному со-общению и тем наполнить зал чувственной энергетикой заведомо случайной, но ставшей целостной компанией, особой уникальной атмосферы. Художественное новаторство Сегала, принесшее ему мировую известность, впечатляющий арт-престиж – арт-события, состоящие исключительно из живых непосредственных встреч людей, объединяемых словом, жестом, мимикой, хореографией. Так он стал автором нового языка художественной выразительности, всецело ориентированного на инклюзивность со-общения.

...Индиец Аниш Капур, известный своими загадочными скульптурными формами, пронизывающими физическое и психологическое пространство, реализовал свои средообразующие идеи в Тэйт Модерне в 2002 году. Здесь он продолжил свои художественные эксперименты с метафизическими полярностями: бытие и небытие, присутствие и отсутствие, твердое и неосязаемое. При этом он сохранил свое отношение к человеческому масштабу, благоприятному для обозрения и понимания его произведения в событийно-временном контексте.

...Похожий эффект был достигнут Ай Вэйвэем в его проекте «Семена подсолнечника» (Sunflower seeds. 2010). Это действительно были семена подсолнечника в количестве 100 000 000 штук. Вот только это были раскрашенные фарфоровые семена. Их изготовили 1600 китайских рабочих, и они были рассыпаны ровным слоем по полу, казалось бы, безразмерного зала, подобно ковру, по которому посетителям допускалось ходить, лежать, играть, перебирать семена... И наблюдать друг за другом словно в фантасмагоричном фильме, который самобытно срежиссировал сам Вэйвэй, окончивший в свое время Пекинскую киноакадемию, где он обучался анимации. Разрешалось даже уносить с собой на память пару семян. Это был весьма престижный сувенир, ведь он источал дух великой многовековой фарфоровой культуры китайцев. К тому же каждое семя было изготовлено мастерами города Цзиндэчжэнь, «столицы императорского фарфора». Неповторимостью каждого расписанного семени при их кажущейся одинаковости Вэйвэй обращал внимание на уникальную индивидуальность людей, забытой современным миром. Одновременно иронично отсылал к памяти Культурной Революции (1966–1976), когда ее непререкаемый вождь Мао Цзэдун изображался солнцем, а все остальные жители страны в образе подсолнечников, страстно тянувшихся к нему.

В этой же связи примечателен и проект «Forever» (Навсегда, вовеки, всю жизнь. 2003), название которого выразительно подводит к замыслу Вэйвэя. Он демонстрировал огромное и в то же время ажурное, визуально легкое, а главное доступное, обитаемое изваяние из 42 (в последующем эта цифра достигла 1200) настоящих велосипедов, которые уже многие десятилетия изготавливаются в Китае и служат своеобразным брендом

образа жизни и культуры нескольких поколений китайцев. Их физическая обездвиженность некоторыми трактуется как нарек на застойность современных китайских социально-политических устоев. Однако проникая в художественную среду, созданную, словно огромным и тесным пелетоном велосипедной гонки, завораживающей воображение неудержимым со-общенным движением. И прежде всего времени, наматывающего на колеса десятилетия и поколения.

Однако особенно впечатляет своим гуманистическим масштабом и философско-художественной выразительностью проект «Сказка» (Fairytale. 2007) в германском Касселе. Художественным материалом здесь служили 1001 человек из числа малообеспеченных китайцев, даже и не мечтавших совершать столь дальнее путешествие и собственными глазами лицезреть Запад. Внешне их единила полная экипировка, разработанная самим Вэйвэем: от чемоданов до койко-мест в импровизированных хостелах. Это событие, претворенная в жизнь сказка артистично была задокументирована на фото и видео как парафраз легендарной арабо-персидской сказки «Тысяча и одна ночь». И как художественная реальность не просто преодоления внушительных расстояний, но глобализационное соединение Востока и Запада в трансконтинентальном гиперперформансе. В нем активно участвовал и 1001 стул династии Цин. Специально купленные они вольно размещались на всей последней мизансцене претворенной в жизнь сказки под названием «Документы». Они стали еще одним «вещдоком» кросс-культурного арт-престижа выдающегося китайского художника и всего сотворенного им со-общения.

Принципиальным фактором для этого успеха послужила темпоральная метафизика, время во всех его природно-искусственных, объективно-феноменальных ипостасях, со всеми неограниченными смыслами, образами и ассоциациями, переживаниями. Так воспринимаемые движения, изменения, трансгрессии выступают своеобразными модераторами и генераторами одухотворяющей среды, вдохновляющей атмосферы-ауры.

Таким способом, например, доводится до логического продолжения идея деконструктивизма в архитектуре, подверженной конфликтности и в итоге «развенчивающей», упраздняю-

щей саму себя своими неожиданными изломанными и нарочито деструктивными формами, агрессивно вторгающимися в сложившуюся урбанистическую и природную среду.

...Впрочем, Тэйт Модерн, понятно, возник, что говорится, не на пустом месте. Ему подготовили атмосферную почву, анонсировали различные проекты-события. Среди них обязательно «Documenta X», последняя из серии выставок современного искусства, зародившейся в 1955 году в немецком городе Кассель и поставившей перед собой необычную, отнюдь не коммерческую цель – погрузить посетителей в срезы времен, отражающие основные тенденции в мировой художественности.

«Documenta X» стала и последней выставкой XX века со знаменательным предназначением – переосмыслить историю искусства, дабы найти направления для развития искусства в будущем. Посредством 10 киноэкранов и бесчисленных видеомониторов в большом полутемном зале посетители были вольны в поведении, выборе времени и маршрута своего перемещения, а также наушников с многообразным многоязычным аудиоконтентом. Так создавалась впечатляющая динамичная атмосфера, навеянная почти энтропийной n-мерной средой, преисполненной образами художественной жизни от античности до наших дней...

Арт-престижный феномен Тэйт Модерна заключается именно в откровенном отказе от пространства-формы и создании художественной среды с особой атмосферой темпорального переживания. Ведь реальное пространство, некогда имея достаточно определенные и четкие координаты (близкое-далекое, внешнее-внутреннее, верхнее-нижнее, тесное-просторное), где внятно фиксировались предметы восприятия и постижения, лишается этой «привилегии». Теперь артефакты фактически в нескончаемых вариациях находятся и обнаруживаются в подвижных разбивках, промежутках, интервалах, разрядках образов и артикуляций, во взаимных трансформациях друг в друга пространства и времени. В философии Ж. Деррида такое рассматривается как овременение пространства (голос, акцентуация, дух, жизнь и т. д.). Ибо бытие изначально определяется из времени, из момента настоящего – как присутствие. А мгновенность настоящего мыслится через отсутствие, через интервал во времени. И в этой средовой, синхронно-диахронной игре при-

сутствия-отсутствия априори нет различания субъекта и объекта, которые контекстуально со-общаются многоязычием искусств в художественном гипертексте. Поскольку, согласно Ж. Деррида, «нет ничего вне языка» и «все есть текст» [138].

И эту всетекстовость, то есть априорную небесмысленность последовательно реализует подключение всего арсенала возможностей синестезии, гаптического восприятия, соместезии, проприоцепции, ольфакторности... Именно к этому подвигает перформативная ориентация метамодерна в духе «новой чувственности» и мультисенсорности, все изобилие вербально-невербального общения в контексте некоего путетворчества, которым увлекается всякий посетитель, одаренный свободой выбора, навигации своего собственного направления для тела и мысли.

Так что обоснована и объяснима арт-престижность синестезии практически любых средств образотворчества и смысловыражения, включая живое слово, кинематографику, музыку, шум, тишину, свет, тень, тьму... А главное, непосредственно людей – их жесты, мимику, артикуляцию, органично и выразительно включенные в новый, можно сказать, глубинный процесс партиципации. Его всенаправленная интерактивность энергично подвигает к межличностному, заведомо эмпатийному взаимопониманию в перманентном со-общении. При этом оно не чурается аффективных иллюзий, странных кажимостей, фантазмов и парамнезии. Ведь фактически неограниченная иммерсивность не сторонится, но, напротив, ищет-добивается эмоциональных всплесков и даже надрывов. Однако катарсического характера, дабы избежать даже афефобию, боязнь прикосновения других людей. Но всячески потрафляя эффекту, который можно назвать офтальмоторным. Это когда со-общение глаза-в глаза, откровение сглазу на глаз. В том числе и с главным автором художественного со-бытия. Да уж и с самим собой, возможно, и не сразу, а в атмосфере пережитого Времени.

...Кстати, у лондонского Тэйт Модерна вполне мог бы быть и минский побратим – здание первой городской электростанции, памятник промышленной архитектуры конца XIX века в неоготическом стиле. До недавнего времени оно находилось в самом центре белорусской столицы, в художественно-средовом контексте самого арт-престижного проспекта. С дня своего

открытия в январе 1895 года «Эльвод» накопил уважительную у горожан ауру. Ведь даже в годы войны он служил соучастником героизма минских подпольщиков, о чем долгое время свидетельствовал специальный мемориальный знак.

В 1956 году старый «Эльвод» был преобразен в «Дом физкультуры», со множеством «приделов» – спортивными залами, легкоатлетическим манежем, теннисными кортами, где возвращались самые прославленные белорусские спортсмены. Словом, место это было вполне «намолено» разными и самобытно яркими атмосферами, что придало бы его возможной художественной жизни особый престиж и полиаромат, но...

В 2011 году его уничтожили, по факту его скоротечного сноса даже возбудили уголовное дело, но бездумное преступное дело отправило в безвозвратность «виноватого» лишь в том, что кому-то захотелось сильно «кушать».

... В этом же году вполне закономерно и знаменательно журнал «ArtReview» включил в престижный рейтинг «Сто самых влиятельных персон в арт-мире» метамодерниста Ай Вэйвэя, ибо китаец своим творчеством с выдающимся арт-престижем распространяет по всему миру метаатмосферу соединения несоединимого, слияния нерастворимого в континууме со-общения художественности Запада-Востока.

### **Запад: арт-престиж разумного пространства**

Античность принято называть колыбелью европейской цивилизации за то, что она стала родиной ее и поныне актуальных, мировоззренческих, философских и художественных принципов. В их основе антагонизм в альтернативе Хаоса, исходной стихии и Космоса, вселенского порядка, только к которому человеку и подобает стремиться всеми своими осознанными устремлениями, ведь сами боги дают образцы «регулятивного принципа» (Эпикур). Должным, совершенным, в свою очередь, становится только то, что можно доказать, представить как таковое. Следовательно, в видимой и осязаемой форме, то есть доступной измерению и пространственному упорядочению разумом, в целом пренебрегающим чувственной случайностью.

Правда, с этой однозначностью пытался бороться Платон, полагавший в «Теэтете» и не только, что истинное познание – есть

познание мира идей, осуществляемой разумной частью души, притом что чувственное и знание, добываемое умопостижением, мышлением различны. Так что достойное знание есть совместное порождение чувственности и ума, который осмысливает плоды чувственного опыта. Этим невольно приоритет изначала, архи, придается чувствам, питанию для умозаключений. Фактически о том же и платоновское учение о припоминании, анамнезисе, о том, что основной целью познания служит припоминание созерцаний души в мире. Их она уже содержала, прежде чем спустилась на землю, дабы воплотиться в человеческую телесность.

Словом, чувственный мир исходно возбуждает воспоминания души при ее встрече с прекрасным, отблеском вечного и истинно сущего мира. Посему не следует искусству ставить в один познавательный ряд с рассудком, ибо в искусстве чрезмерно много чувственно-созерцательных образов, а они не приближают к истине. Тем не менее искусству свойственна эротическая сила, как и познанию, которое движется любовью к прекрасному, единому, истине, сродни философии, любви к мудрости. В ареоле платонической любви – «философской дружбы» или «духовной привязанности» – наивысшем чувстве. Его природу, зарождение, бытие, степень, исчезновение?.. Такое рассудок победить, одолеть не способен. Разве что сновидения, мифологическая символика и опять-таки искусство, высокая поэзия, которые отнюдь не рассуждают.

Жизнь рассуждения складывается от рождения тезиса о том, что необходимо обнаружить, выяснить, доказать. Далее вырастает в крону доказательств, разветвленную аргументами, доводами, обоснованиями, объяснениями. Которые, наконец, плодоносят выводами, заключениями, вердиктами. Как их сделать одними для всех, истинными?.. Не всенародным же голосованием на Агоре...

Поэтому именно воплощенность аморфных идей и образов в объемной, очевидно размерной телесности, четко очерченной, упорядоченной форме привлекает более благодаря своей доступности для целенаправленной аргументации, веской доказательности, всякой рассудительности.

Отсюда же, несмотря ни на что иное, в античном искусстве воцаряется принцип ордера (порядка), убедительное свидетель-

ство рационализма эпохи, предполагающей творчество как тиражирование образцов, определенных и узаконенных в измерениях расстояний, пропорций, модулей в формах и их взаиморасположение. Это относилось даже к планировке городов по учению Гипподамова, предусматривающий пересечение улиц под прямым углом равными прямоугольными кварталами и площадями, кратными стандартным размерам квартала. Это же распространялось и на самые мелкие части ордерной системы храмов, подчиненных математически вымеренному модулю. Телесная размерность определяла каноны изобразительного искусства, размерность преисполняла театральное искусство, драматургию, художественную литературу. Знаменательно, что именно Пифагор, философ и математик считается автором учения о музыкальной гармонии на основе математического обоснования интервалов между звуками. «Пифагоров строй» в итоге стал основополагающим для европейской теории музыки.

Искусство Рима доводит греческую художественность до логического завершения, став еще более рассудочной, взвешенной, логически доказуемой. Творчество детерминируется жесткой схемой категорий, направленных исключительно на оптимальную размерность и местопребывание: витрувианские «диспозиция», «дистрибуция», «ординация». Наконец, «*natura*», что следует понимать как принцип формообразования, зависящий от выбора места-локуса. И все они провозглашают незыблемость «*statione*», понятия, которое может трактоваться как «установление» (А. Лосев), семантически созвучное с «покоем», «остановкой», прочным закреплением на заведомо отмеренной позиции.

И вся эта статичность, равновесность, состоятельность определяет и темпоральную картину мира, где любое событие, бесспорно, своевременно: ничто не может «пройти слишком рано или слишком поздно» (Марк Аврелий). Так культивируется совершенство как уже свершенное, «настоящее в чистом виде», ставшее «отрицанием времени» (О. Шпенглер), всяческих заведомо деструктивных изменений.

После тысячелетия средневекового «хаоса» Возрождение вновь возвращается к космогонии, уповая на образец, мерило Античности с ее телесно-пространственной завершенностью, уравновешенностью, симметричностью. Более того, вынося их

за пределы изваяний и храмов и простирая в просматриваемый трехмерный мир. Так, в живопись проникают светоте, а она сама подчиняется небывалому – линейной перспективе. «Перспектива – это латинское слово означает просматривание» (Л. Б. Альберти). Поэтому она предназначается именно для задания и определения местоположения физических тел в окружении. В реальном архитектурном и виртуальном живописном пространстве. «Тело, фигура, место, покой, удаленность, близость» – «истинные начала» живописи (Леонардо).

Как и в Античности, беззастенчиво обнажается скульптура, дабы не только показать свою естественную красоту, но обнаружить свою телесную объемность. Повышенным пиететом в любой художественной композиции наделяется математически вычисляемое «золотое сечение», которое в трактате францисканского монаха, математика Луки Пачоли, было даже «короновано» как «Божественная пропорция» (лат. *De Divina Proportione* (1509 год)).

Городское пространство, как и пространство храмов также упорядочивается, где ничто не скрыто от «просматривания» в своем подчеркнутом порядке и пользе. Отсюда и качества, которыми, по мнению Л. Б. Альберти, должен обладать архитектор, то есть тот, «кто, с поразительной точностью следуя достойному удивления методу, как в разуме, так и в душе может спланировать и воплотить в жизнь те вещи, которые с применением движения грузов, соединений и групп тел можно отличным способом приспособить для нужд человека».

В результате своеобразно обоготворится и геометрия в целом, ведь доверять можно лишь «тому, кто доказывает свои суждения при помощи геометрии и умеет обосновать эту истину, должен верить весь свет» (А. Дюрер). Отсюда и высокий престиж математиков, ведь они о существенных вещах «одного и того же мнения и не допускают ничего, что может быть познано чувственным путем». Следовательно, истинный художник – тот, кто мыслит «правилом, строем, мерой». Ведь только посредством чисел безошибочно определяются «прекраснейшие и сокровенные тайны» (Д. Чарлино). Именно они обеспечивают «телам фигур» правильность и равномерно организованную сочлененность [139, с. 435].

Словом, главенствует позитивное формообразование: «Всякая красота есть форма, а всякая форма есть красота» (Бонавентура). То есть художественная форма самодостаточна, ибо имеет все слагаемые красоты: число (*numerus*), ограничение (*finitio*) и размещение (*collocatio*) [Л. Б. Альберти, IX. 5].

Так, «Десять книг об архитектуре» Витрувия нашли логическое продолжение в «Десяти книгах о зодчестве» и трех «Книгах о живописи» Л. Б. Альберти, где прежде всего говорится о математических основах искусства в целом.

Наконец, и они получили свое развитие в трудах Рене Декарта, еще более утверждающего парадигму рационализма, знаменовавшую наступление «Века разума» и художественного классицизма.

Из Декартовой прямоугольной системы координат закономерно появилась и аналитическая геометрия – новое воззрение на пространство, требующее точного исчисления и оценки в его распространении, поскольку после Творения Вселенная, как было записано в «Первоначалах философии» действует самостоятельным механизмом, и в мире есть только движущаяся материя, состоящая из элементарных частиц, локальное взаимодействие которых и производит все природные явления. Декарт признавал наличие в мире двух родов субстанций: протяженной (*res extensa*) и мыслящей (*res cogitans*). Следовательно, разум, по Декарту, определяет существо человека мыслящего, констатируя это в наиболее известном своем афоризме: «*cogito, ergo sum*», «Я мыслю, следовательно, я существую».

Значит, математика – универсальный метод познания природы, образец для всех других наук и искусств, где должны править рациональность, строгие логические рассуждения, математическая доказуемость. «И это – лучший путь для познания природы души и ее отличия от тела». Единственный путь познания того, что «к нашей природе не принадлежит» – протяжение, форма, перемещение («Первоначала философии»).

Из таких суждений Декарт сформулировал и основные принципы рационализма в искусстве: разум должен стать строгим регламентирующим фактором художественного творчества, а произведение искусства обязано иметь четкую, лаконичную и ясную внутреннюю структуру. Так что художнику подобает

убеждать силой мысли, логикой разума и только так, «героически» противостоять Хаосу на все больших пространствах, территориях, что к двадцатому веку обозначилось как особенная духовная присущность Запада. Ведь, по мнению О. Шпенглера, «только западное мироощущение выдвинуло идею безграничного мирового пространства». Следовательно, «и внезапное постижение дали и времени, рождение внешнего мира через символ расширения, остающийся отныне прасимволом этой жизни и придающий ей собственный ее стиль, и гештальт истории». Этого требует «монологичность фаустовской души», чувство страшного одиночества-потерянности во Вселенной, проходящее бесконечной мелодией через западное искусство [140].

...В этом, пожалуй, и стоит искать объяснение феномену устоявшегося арт-престижа разумного пространства, а также его живучести даже в эпоху разительных социокультурных трансформаций, что в начале прошлого века вселили уверенность в столь же радикальных изменениях и в художественной жизни. В это время она изобиловала манифестами и декларациями, обосновывающими решительный отказ и разрыв с «искусством прошлого» и предлагающими новаторские изменения в искусстве. Живописцы, например, массово отвергали нарративную живопись, переключаясь на работу с цветом, пластикой, композицией, формой. Абстракционизм как таковой развернулся лучизмом, супрематизмом, систематизмом, ташизмом.

Увлеченность новизной нашла и свое осуждение, ибо нельзя отрицать, что она составляет источник неотчуждаемого обманчивого блеска образов, порождаемых коллективным бессознательным. Это квинтэссенция псевдосозидания, неутомимым агентом которого является мода (В. Беньямин).

Однако культ «рацио», объективизированной целесообразности, прагматизма, техницистского детерминизма неудержимо влечет за собой. «Это попытка сделать темой искусства механический порядок и объективизм» [141, с. 63].

Так реальная практика актуализирует арт-престижность «правды материала и конструкции», «материала и формы», «конструктивной ясности», «технологической логики», «функциональной рациональности».

Возникновение и фактически тотальное распространение функционализма проходит под девизом, выдвинутом еще

в конце XIX века: «форма определяется функцией» (англ. «form follows function») (Луис Салливан). На этой авангардисткой волне поднимаются и вдохновляются последователи по всему Западу.

Так, австрийский архитектор Леопольд Бауэр (1872–1938) выдвигает концепт «абсолютной целесообразности», поскольку только высокая степень соответствия внешней формы артефакта его утилитарной функции обеспечивает «абсолютную красоту» («*Verschiedene Skizzenentwürfe und Student*», 1898).

Его соотечественник Адольф Лоос (1870–1933) вообще не считал архитектуру художественным творчеством, выступая также против «орнаментализма, фасадничества и внешней декоративности». В своей статье «Орнамент и преступление» в 1913 году он утверждал, что «всякое украшение есть детство человечества», которое должно быть преодолено, а орнамент – эротический символ, свойственный самой низкой ступени развития человека.

В контексте подобных устремлений Пит Мондриан во главе голландской художественной группы «Стиль» призывал к «денатурализации» искусства, к отказу от естественных форм, воззвал на переход к чистой абстракции. Начиная с 1913 года картины Мондриана развивались в сторону абстрактных матриц, состоящих из черных горизонтальных и вертикальных линий, будто векторы в Декартовой системе координат. В завершении своей эволюции этот геометризм заполнял холсты правильными решетками с ячейками, сродни Гипподамовым схемам, окрашенными несколькими основными цветами: синим, желтым и красным.

Своеобразным авторитетным манифестом «воинствующего» геометризма стала книга-диссертация В. Воррингера «Абстракция и вчувствование» (1908). В ней излагаются убеждения, что еще первобытного человека побуждало создавать убежища, мир форм не из подражания, но напротив, из противопоставления естественным, преисполненным непредсказуемой хаотичности образованиям, свободным от всякой прямолинейности, то есть из подчинения законам геометрии. Там, где это удавалось, радовала удовлетворенность от достижения некой образно стабильной и надежной формы. Поэтому наши дальние пращуры не знали и не допускали иной красоты, кроме линейно-геометри-

ческой. К этой художественной парадигме человечество возвращалось неоднократно, что положительно свидетельствовало об очередном приобщении к эстетическому переживанию как к «объективированному самонаслаждению». Отсюда заслуженное приветствие кубизма, абстрактной геометрии, знаменующей закономерную и более высокую ступень развития изобразительных искусств и не только.

Это стало явным выпадом для эстетики и смыслов приверженцев арт-нуво, и они, выражающие авторский субъективизм, были подвергнуты критике и остракизму с позиций функционализма с требованием обратиться к «более объективной идеологии геометрического идеализма и символике машинных форм». Ибо только так можно создать надындивидуальную основу новой мифологии архитектурного «ордера», где будут выявляться и демонстрировать инаковые генеративные образцы [142].

В целом функционализм требовал строгого соответствия формы искусственного пространства, всех его частей протекающим в них производственным и бытовым процессам (функциям), где всякое «украшательство» представляет разве что помеху. Иначе говоря, арт-престиж такого искусства состоит в организации жизни из условий быстрого и удобного перемещения людей и грузов. Внутреннее пространство, согласно концепции Людвига Мис ван дер Роэ, становилось динамичным, как бы «перетекало», «свободно переливалось из интерьера в интерьер». Значительное остекление создавало возможность единения человека с окружающей жилище природой.

Идеи первого этапа развития эстетики функционализма концентрированно сформулировал Ле Корбюзье: «Гармония – это не эстетическая категория, а исходное условие свободного функционирования любой вещи. Гармония как соответствие формы предмета своей функции позволяет каждой вещи обрести свободу движения и развития». Поэтому великая задача ставится и перед декоративным искусством, ведь «индустрия производит чрезвычайно полезные, целиком отвечающие своему назначению изделия. Их истинное изящество, их утонченность, услаждающие наш разум, проистекают из элегантности их замысла, чистоты исполнения и эффективности их службы». «Рациональное совершенство и точность», свойственные этим изделиям, объединяет их, позволяя отнести к одному стилю [143].

В 1928 году в Швейцарском замке Сарра собралась интернациональная группа архитекторов, постановившая о своей цели – «служению архитектуры, подлинному искусству». И поскольку «дело архитектуры – выражать разум эпохи», собравшиеся утверждали «необходимость новой концепции архитектуры, которая удовлетворяла бы запросы материальной, чувственной и духовной жизни» современников.

Далее авторы «Декларации Сарра» констатировали свое ответственное намерение «установить гармоничные взаимоотношения элементов современного мира и направить архитектуру на правильный путь экономического и социального порядка, то есть на путь служения человеческой личности». Поскольку к этому вынуждают глубокие потрясения, вызванные тотальным механицизмом, что непременно должно сказаться на преобразовании всего и вся.

Прежде всего архитектура должна «освободиться от обеспоживающего влияния академий». Поскольку «академическое преподавание извратило вкус публики, важнейшие жилищные проблемы на обсуждение почти никогда не ставились», а общественное мнение никого не интересовало. В итоге «жители домов, в общем, не умели как следует выразить свои пожелания по жилищному вопросу». Таким образом, каноны академизма «искажили роль архитектора и, пользуясь своим исключительным положением в государстве, противодействовали вторжению духа нового, который один только и мог бы оживить и обновить искусство строить».

Так был заложен фундамент Международных конгрессов современной архитектуры – СИАМ. Принятая первой в нем исходная доктрина, «Афинская хартия» (1933), вдохновленная Ле Корбюзье, однозначно обозначила свои приоритеты и престижи.

Лейтмотив хартии заключается в констатации, что наступила «эра машинизма». И тогда многие измерения, которые тысячами считались незыблемыми, как, например, скорость человеческого шага, изменились в процессе эволюции другими – скоростью механических средств передвижения.

Наступление беспрецедентной эры вызвало «огромное расстройство в поведении людей». «Необузданное перемещение человеческих масс в городах по милости механических скоростей» – небывалая эволюция, «беспорядок проник в города».

Машинный век, резко изменивший многие созданные веками условия бытия, привел к его хаосу. Актуальная задача ставилась в том, чтобы вырвать города из этого хаоса, реконструируя их по единому плану поэтапно, поскольку расширение городов происходит без всякого контроля и ограничений, что стало одной из причин их бедственного положения.

Так что первая обязанность градостроительства – это удовлетворение основных потребностей человека. Наконец, пространство должно быть очень обширным, дабы не создавать гнетущую атмосферу, дав доступ солнцу и зелени. Следовательно, требуется «зональное распределение» – операция, имеющая целью определить в соответствии с планом города каждому роду деятельности и каждому индивиду соответствующее им место. Она создает транспортные сети, соединяющие разные зоны. Прогрессирующая тенденция всеобщего упорядочения подвигает развитие того планировочного подхода, который сегодня принято называть «функциональным зонированием» всевозможных по величине и предназначению пространств. Так что витрувианская «польза – прочность – красота» обернулась новой, но весьма похожей по смыслу триадой «функция – конструкция – форма». Появилась и новая категория «пространство», а архитектура с 20-х гг. XX в. стала пониматься как «искусство организации пространства».

В ее основе разумная пространственная линейность как разграничение, что, начиная с Евклида, рассуждающего о «границе двух областей» и до М. Хайдеггера, полагавшего, что «формотворчество совершается путем ограничения как от- и разграничивания» [144, с. 95–99].

И эта парадигма находит свое наиболее выразительное воплощение в архитектуре, которая есть «основа всего» (Ле Корбюзье) и только на которую возлагается ответственность за «благосостояние и красоту города», «выбор и размещение различных элементов, удачные пропорции которых создают гармоничные и долговечные произведения», а в итоге – за всю «тяжесть творчества и заботы об улучшениях». В этой логике определяющим принципом декларируется удовлетворение цикла ежедневных функций – жить, работать, отдыхать (восстановление) в свободные часы, передвигаться с «учетом строжайшей экономии во времени». Причем тотально – как для градостроитель-

ства в целом, так и для его «первоначального ядра» – «обитаемой клетки (жилища)», включаемой затем «в группу создания единства жилищ большой эффективности».

Ибо «дом – машина для жилья», причем «машина быстрая, способная удовлетворить наши потребности в комфорте». «Создать дом для обыкновенного, “нормального” человека – это значит определить характер его потребностей». То есть «найдя типичные для всех людей потребности, функции и эмоции». Остальное представляется еще более очевидным и разумным. «Типовые потребности, типовые функции – следовательно, типовые предметы». Поэтому в «машине для жилья» стул – «аппарат для сидения», ваза – бесстрастная емкость, мелкое вместилище.

Искусство архитектуры, таким образом, подменяется исключительно утилитарным формообразованием, или архитектурным дизайном, где, согласно Т. Мальдонадо, – не искусство, но деятельность, главная цель которой – выявление качества промышленно выпускаемых изделий с точки зрения их оформления, понятно, что разумного. «Архитектура – это способность нашего сознания закреплять в материальных формах чувство эпохи» (Ле Корбюзье).

Так что форма – это не только внешние признаки, а главным образом конструктивные и функциональные связи, которые делают их логически оправданными как для изготовителей, так и для потребителей. А эстетический фактор является лишь одним из многих, на которые должен ориентироваться дизайнер в интересах бизнеса и здравого смысла, бесспорной целесообразности, откровенного прагматизма.

Таковая секвестрированная художественность «является материальным воплощением символов, выражающих все современное, возвышенное». То есть ту же Машину, которая «идет от геометрии». Значит, человек эпохи машинизма «своими художественными впечатлениями обязан в первую очередь геометрии». Тогда «прямой угол есть необходимый и достаточный инструмент для работы». А вектор «современного движения» должен быть исключительно разумным, или идеально прямолинейным как в пространстве, так и во времени. И чтобы «прийти к дому-машине», требуется следовать лишь одним пространственно-временным вектором – «вырвать из своего сердца и разума застывшее понятие дома» (Ле Корбюзье).

Это касается и традиций, априори принимаемых как анахронизм, наследие отжившего, атавистическое проявление дикой архаики, никак не способствующих «разгону» машины. Применение стилей прошлого в эстетических целях в новых сооружениях, возводимых в исторических зонах, признается пагубным в своих последствиях. Так что внедрение их «не допустимо ни в какой форме». Ибо это есть возвращение к прошлому, но «никогда человек не возвращался назад». «Раболепно копировать прошлое – значит обречь себя на ложь, возвести ложь в принцип», что приводит лишь к «бессмысленному подражанию жизни прошлых лет». В итоге «вместо цельного впечатления и выражения чистого стиля придем к искусственной перестройке, способной лишь бросить тень на подлинные свидетельства, хранимые в глубине наших сердец».

Вместо этого пропагандируются в качестве престижных грандиозные формы. Их авторитет «можно оценить по их метафорическому присутствию в зданиях Ле Корбюзье, огромных утопических структурах, которые подобно гигантским пароходам парят над городской сценой старой павшей земли» [145, с. 141].

На пути Машины помехой действительно становится «природная среда», с которой приходится, как некогда науськивал В. Воррингер, бороться ежедневно. Ведь человеко-высочество, венец природы исключительно «идет по прямой линии, потому что он имеет цель и знает, куда он идет; он решил достигнуть некоего особого места, и он идет прямо к нему». Не осел же, право, обходящий всякий уступ-бугорок, посему и не должен преклоняться и потакать природной хаотичности, безмерности, «своевольности», бесцельности. Здесь нетрудно узреть заимствования у античных натурфилософов, например у Аристотеля: «природа ничего не делает напрасно и во всех своих проявлениях избирает кратчайший или легчайший путь».

Как бы то ни было, деятельность архитектора-авангардиста обретает агрессивно наступательный характер, ибо осуществляется в «сфере враждебной нам природы», «в желании овладеть ею» (Ле Корбюзье, 1926). И на это человек имеет полное право и даже обязанность, поскольку его эмоциональные проявления и «восприятие природы, понимание ее красоты и мощи – все это слилось в единую систему архитектурной организации». Явно

всесторонне осмысленной и аргументированной, когда «вступают в действие математические способности нашего разума». Поэтому в любом творчестве «нет и не должно быть ничего необъяснимого», ведь «мы существа разумные. Любое наше действие имеет какую-то цель... пусть даже эта цель будет и вздорной» [146].

Отсюда и адекватная, «разумная» задача, что была поставлена перед декоративным искусством: «Изо дня в день индустрия производит чрезвычайно полезные, целиком отвечающие своему назначению изделия. Их истинное изящество, их утонченность, услаждающие наш разум, проистекают из элегантности их замысла, чистоты исполнения и эффективности их службы». «Предметы обихода, оборудование жилищ и общественных зданий – это вещи, которые нам служат, это наши слуги, помощники. Необходимо только одно условие: вещь должна служить хорошо».

Хорошей службой, следует понимать, будет только та, которая предельно рациональна, покорная принципу наименьшего действия, что служит фундаментальной и стандартной основой лагранжевой и гамильтоновой механики. В ней совсем не остается места для чувственности, душевности, ибо уже достаточно давно человек был обозван как сугубо Homo sapiens, Человек разумный. Случилось это стараниями Карла Линнея в 1758 году, то есть в эпоху безраздельного торжества картезианства.

Тем не менее Ле Корбюзье припоминает Платона, утверждая: «Прежде чем успеет сложиться суждение, возникает ощущение, которое толкает нас к действию, и уже вслед за тем рассудок подыскивает нашим действиям убедительное обоснование». Правда, вместо неизъяснимой чувственности восстало механическое ощущение.

Таким образом, изживается все, что отмечено печатью личностно-чувственного, иррационального – неисчислимого по сути своей и дающего «повод подвергать сомнению» (Р. Декарт). Это губительное отчуждение стало закономерным последствием претворения лозунга о типизации потребностей и унификации средств их удовлетворения. И закономерно вся художественная деятельность приобретает характер «тотального» явления, ориентируется на массового математически усредненного «потребителя».

В результате происходит стирание прежнего различия между высокой и массовой культурой, что и определяло специфику модернизма, утопическая функция которого состояла в выстраивании пространства аутентичного повседневному опыту. Так что высокий модернизм совпадает с первой крупной экспансией явно массовой культуры [147, с. 188].

И это принципиальное обстоятельство, вместе с осмысленным функционализмом, отказом от традиций и экспансией на природу, естество служат подтверждением принципиального тезиса К.-Г. Юнга об экстравертивности западной культуры [148].

### **Восток: арт-престиж чувственного времени**

Повышенный и все возрастающий интерес к художественной культуре Японии, Востока в целом, возникший в послевоенный период, вполне закономерен. Объясняется этот феномен восточным традиционным мировоззрением, которое оказывается в согласии с наиболее актуальными и перспективными мировыми концепциями мироздания, например с синергетикой, отстаивающей диалектическую единовременность бытия и становления, то есть в качестве беспрерывно пульсирующего процесса взаимобратимости Порядка и Хаоса. Отсюда принципиальную важность для компаративного искусствоведения представляет феномен Времени, образы, темы и мифологемы которого как раз и преисполняют восточное искусство.

...Исстари синтоистские святилища, включая одно из древнейших и ныне наиболее знаменитых – святилище богини Солнца Аматэрасу в городе Исэ, укрывались в лесной чаще. Даже «новострой», синтоистский храм Мэйдзи Дзингу, построенный в конце XIX в. в центре Токио, запрятан в глубине лесного массива. Этим реально создается метафорическая «дорога к храму». И паломнику из века в век предстояло преодолеть пешком не просто изрядное расстояние вовне, но претерпеть существенные изменения в себе, приобщаясь, погружаясь из бремени повседневности в преобразующий дух священного места.

Они, существующие с незапамятных времен, трепетно сохраняются в Японии до сих пор и несут в себе отпечаток аскетически простой, ритуальной чистоты, успешно поспособствовав-

шей сошествию на землю богов и духов всех предков. Эстетическая выделенность из природного универсума подобных мест, имеющая корни в глубокой старине, свидетельствует о том, что «эстетическое сознание значительно древнее философского: на протяжении тысячелетий оно не испытывало потребности в саморефлексии» [149, с. 6].

Подобный Путь паломничества в миниатюре воспроизводится в переходе к церемониальному чайному домику Тяною, «Путь чая», «Искусство чая». А фактически во включении в традиционное театральное, вполне иммерсионное представление, выводящее воображение в мистический иномир [150].

Чайная комната – это в прямом смысле слова сцена, подмостки чайной церемонии. Это такое место, которое не просто физически наличествует в определенном пространстве, но как бы превосходит материальную ограниченность, словно выходит за свои физические пределы в иное измерение.

Особенности архитектуры чайного домика и аранжировки сада, вид на который открывается из-за раздвинутых перегородок фусума. Далее изысканный вид каллиграфической надписи или монохромного пейзажа, проступающих сквозь полумрак ниши токономы. В нем же ненавязчиво встречается единственный изящный засыхающий цветок в изысканной вазе. Затем посуда, изготовленная прославленным художником прошлого. Наконец, терпкий вкус специально приготовленного чая, тонко намекающий на вкус изысканно сервированных сладостей и навевающий настроение уединения, мягкой грусти, просветленности и очищения души, что обозначает состояние ваби-саби. Оно подкрепляется полным печального артистизма «перформансом» мастера церемонии [151].

Поставив чашку на татами, рука мастера не должна двигаться к следующему действию, но медленно прощаться с чашкой, удерживая сознание (дзансин), словно нехотя расстаются два близких друга. Для этого и дышать следует по особой технике – айбака. Она настолько необычна и сложна, что ее, дабы не допустить искажений, передают начинающим мастерам исключительно изустно (кудэн).

Так творится целостная синергетическая художественная среда, «атмосфера», только благодаря которой и возможно вос-

приятие действий мастера чайного события, ваби-тя как истинного, преисполненного самобытной грации художника [152, с. 137–168].

Она всецело поглощает и делает сотворцами, говоря современным языком, специального события, без чего оно теряет смысл и предназначение, как музыка без слушателя и театр без зрителя. Ведь в традиционных театрах Дзёрури и Но даже сцена служит пространственно-временному перетеканию. То есть всеобщему единению, поскольку им подхватываются не только художественно-образное действие, но и принцип тренажа актера, а также свободное, вполне иммерсивное взаимоотношение его с благодарной ему «публикой».

Яркий художественно-синкретический эффект чайной церемонии объясняется тем, что эстетическое воздействие осуществляется через все сенсорные каналы, посредством всех чувственных анализаторов. Так, глиняные чайные чашки, внешне совсем непрезентабельны, несимметричны, со стенками разной толщины, шершавые, как бы «недоделанные». Однако поцелуй губами их приятной шероховатости с одновременным согреванием руки в полумраке чаепития не оставляет ни одного японца равнодушным [153].

Словом, чаепитие не обманывает ожидание синтоиста, зазывая к себе самобытным симбиозом архитектуры сада и дома, живописи, каллиграфии, икебаны, разных прикладных искусств и даже, говоря современным языком, искусством действия, танцами, пластикой тела.

Эффект такого произведения, «вторичного созерцания» также конгениален даосистско-синтоистскому духу японцев, который находит самобытное воплощение в «беспространственных» и никак не материализуемых поэтических образах танка, рэнга, хокку. В «размывание границ» пространства и времени, созерцаемой в каллиграфии, когда один графический знак перетекает в живых извилах свитка, сливаясь в другим, связанный с первым единым штрихом, словно подвесным мостком.

...И так из века в век и по всей вольно плавающей в мореходах Японии.

Более того, искусство чая содержит еще более туманный, ассоциативный уровень – духовную атмосферу, навевая синтоизмом. Она преисполнена добровольным и даже вожделенным

соблюдением таких неопиcуемых условий церемонии, как гармония ва, почтение кэй, чистота киёми, саби, простота-безыскусность собоку, лаконизм канкэцу, тот же вкус тансэй, и, наконец, естественность дзинэн.

Естественность для человека Востока прежде всего подтверждается всеобщей подвижностью, изменением, перетеканием. Они наблюдаются и внутри японского жилища, где нет brutальных стен, и комнаты обретают различное, не закрепощенное очертание благодаря легко скользящим перегородкам сёдзи, ширмам бёбу и бамбуковым шторам сударэ. А вольно брошенная на пол циновка-татами обозначает непривязанность к подвижному месту.

Меняются не только размеры, но и их актуальное предназначение, отвечающее актуальным действиям домочадцев. Ведь японское сознание воспринимает пространство исключительно через движение, телесную активность, во многом зависящую от интуиции практического действия в общении, диалоге с людьми и не немymi вещами. И это при изысканном минимализме обстановки, что, впрочем, только обогащает всякую вещь как нечто единственное в жилище, где одно и то же пространство имеет несколько измерений (Идзири Масуро).

«Один цветок лучше, чем сто позволяет пережить цветочность цветка».

Таким образом, пространство традиционного японского жилища не способно сформироваться в нечто определенное, то есть в реально ограниченное и сдерживающее. Так что и внутренность дома фактически беспрепятственно переходит вовне, а простор Природы также непринужденно навещает жилищное нутро.

Подобное исстари демонстрирует и «культовое» китайское жилище – Сыхэюань. Череда его внутренних дворов, переходов, галерей, преисполненных ассиметричными композициями с природными камнями причудливой формы, карликовыми деревьями, многообразием цветов, водоемами с рыбками... вызывает сугубо восточное чувство сродненности с Природой. Сему метафизическому единению способствуют и сплошные пейзажи на стенах с изображением далевых видов. В итоге «сознательно созданного беспорядка» и возникает желаемое впечатление бытийственной «безграничности и грандиозности» [154].

Неспроста в китайской традиции это животворное перетекание и единение издревле заложено в учении Фэн-Шуй (Воздух-Вода), настаивающем, что благодатное обустройство обитаемых помещений возможно только при свободном доступе в дом энергии Ци. Фэн-Шуй, если быть ближе к его сугубо китайскому смыслу, означает подвижность Ветер-Водоток. Всеобщее движение всегда воспринималось китайцами встречным потоком: движение вперед обуславливает и движение назад (по принципу переменного электрического тока) [155, с. 36–54].

Поэтому-то и энергия Ци закономерно ассоциируется с самыми подвижными природными стихиями, возникающими непременно из Пустоты. Ведь Дао де цзин утверждает, что Пустота – бессмертна, будучи «глубочайшим началом». Небытие, Пустота лишены формы, но все таят в себе как условие существования вещей. Следовательно, обязательно предшествует и содержится в произведениях всех искусств в соответствии с эстетическим пустотным принципом Ма. Он преисполняет и искусство Японии, ее музыку, театр в качестве многозначительных пауз. Конечно же, архитектуру, однако опять-таки в Ма-духе, отвергающем пространственную формально-топологическую обусловленность.

Именно «бесформенные», не привязанные к конкретному месту, тончайшие переливы природных превращений – принципиальная фабула, ведущая тема японского традиционного искусства в целом [156, с. 166–182].

Аналогичное значение для обустройства сада и его перетекания во внешнюю среду имеет так называемый «плетёный мир» изгородей, хворостяных дверей и прочих атрибутов традиционного японского двора.

Сами же домашние закрома вольно раскрываются вовне, предоставляя солнцу и ветру то пронизывать его насквозь, то, наоборот, отгораживать пространство дома, «укутывая» его в покровы темноты. Последние создают ощущение большей или меньшей связанности с внешним миром путем игры света и тени, дуновения и спокойствия. Подом чувствуется и в скромном жилье простолюдина, и в великолепных дворцах высшей знати. Благодаря этому пространство в традиционном японском зодчестве как бы расслаивается, множится, растворяется, перетекая в другие пространства и, сливаясь с ними, погружается в многообразный времяток.

...Однако в этом отношении ничто не может сравниться с образно-символическим строем буддийских сухих садов. В их архитектонике роль паузы-молчания – чрезвычайно значительна. Неслучайно среди всех типов садовых композиций особую роль играют «пустые» сады, состоящие в основном из простой, ровной площадки, засыпанной обыкновенной белой галькой.

Здесь чувствуется вдохновение классической японской эстетики с ее самобытной триадой: *kanso* (кансё – простота), *seijaku* (сэйдзюку – энергичное спокойствие) и *shibui* (сибуй – сдержанная красота). А также с традиционным способом познания по принципу *Увэй* – недеяния, ненарушения естественного хода событий. Так и художество живет спонтанно, из самого себя, «произрастает» без вмешательства, тем более силового, в происходящее по творческой формуле: «не сотвори, а найди и открой». Ее еще небезосновательно называют «общим девизом японского искусства».

*Увэй* можно назвать «нетворческим» методом, призывающим не создавать нечто новое, прерывающее естество Пути. Разве что выявлять неисчерпаемый кладезь образов, изначально дарованный Природой. Именно у нее художник – не более чем внимательный и послушный ученик. Об этом старинная китайская поговорка: «Когда рисуешь дерево, нужно чувствовать, как оно растет». Только когда кисть художника движется сама собой, рисунок сумиэ предстает завершенным в самой себе реальностью, но не формальной копией или имитацией чего-то. Лишь тогда можно испытать благодатное состояние *моно-но аварэ* – чувство естественной гармонии, подвижного равновесия человека в мире непрестанного движения вещей и явлений. А его сопровождает трепетное взволнованное переживание соприкосновения с магической красотой, что вызывает восторг, удивление, стремление не столько осмыслить и уяснить, сколько глубоко прочувствовать события всего в мире, *аварэ*. В старинном «Словаре древних слов» уточняется: В литературе главное – передать *макото*, что не значит изображать действительные вещи как они есть, важнее выразить их небытийность, таинственную Красоту, синонимом которой изначально и навсегда была Истина.

Отсюда стремление к Красоте-Истине, недоступной взору, но доходчивой просветленному сердцу, всегда оставалось главной заботой японских художников, видящих себя вдохновленными

странниками на метафизическом Пути. Сойти с него – значит не просто впасть в заблуждения и иллюзии, но нарушить негласные заповеди богов-ками, прародителей японских островов и людей, а в итоге утратить «Путь богов» (Синто). А так как боги повсюду, все одухотворено ими, все вызывает к себе благоговейное отношение, то у каждой вещи, у каждого искусства, у каждого времени года, жизненного события есть свое кокоро (ум и чувство вместе).

Хотя чувство явно предпочтительнее, даже обязательно. У театра Но, как полагал его мастер Сэами (1363–1443), есть свое «сердце, в котором должно быть одно лишь чувство».

Более того, не только чувство, переживание становится способом приобщения к истинно-сущему, но важен даже каждый его оттенок, отблеск, также всецело служащий всеобъединяющей Красоте-Истине. И поэтому иносказание, недомолвка, намек становятся самобытным канонем японского искусства, для которого всякая вещь и явление не ограничиваются одним именем и смыслом, к ним можно лишь прийти Путем сердечного созвучия и проникновения в них, а, значит, и в свою душу. В этом феномене можно усмотреть восточную версию древнейшей общечеловеческой мудрости – познания самое себя, которое априори обречено на бесконечность.

Так что точнее говорить о бесконечном, «бесцельном», как у самураев, следовании Пути-Дао. Ведь человеческое существо, будучи органичной частью природного универсума, также включено в него – в изменения, происходящие везде и непрерывно. Посему «каждый удар кисти должен пульсировать в такт живому существу. Тогда и сама кисть становится живой» (Дайсэцу Судзуки).

Только в этом случае испытывается неповторимое очарование вещного бытия – *аварэ*. Если же человек не способен этого почувствовать, то он зря родился и не заслуживает внимания. Ведь завораживающее чувство не охватить понятиями, не освоить разумом. Его можно обнаружить разве что интуицией, внезапным удивлением, волшебным озарением – это, когда вдруг нахлынет нечто явно диковинное, необычное, редкое, зачастую неповторимое – *мэдзурасий*. За это и подобает всячески боготворить его как представителя «единственного в Поднебесной» («Тэнка ити»).

Поэтому и соответствующее предназначение дальневосточного искусства – дать почувствовать «инобытие», находящееся за горизонтом видимого мира, что не наличествует, но присутствует незримо и неслышно. Таковое изобразить, описать невозможно, ведь оно еще Ничто, потенция, некий тонкий намек для воображения. Отсюда-то глубокая символичность, поэтичность все мира-бытия японцев, преисполненного намеками, недосказанностями, для чего существует особый художественный прием – *ёдзё*. Он требует выразить Красоту исключительно намеком и так подвести к тому пределу чувствительности, когда из первородного «молока неощутимого» еще только начинают проявляться смутные тени предстоящих чувств.

Подобное запечатлено в философско-поэтическом понятии *югэн*, смысл которого зависит от контекста и поэтому оно переводится только примерно, как «туманный», «глубокий» или «таинственный». Или нечто такое, что не поддается границам вербального выражения, хотя и присутствует, живет повсюду и всегда. То есть опять-таки укладывается исключительно в концепцию Пути-Дао – подвижное, хотя и потаенное исполнение вселенского бытия, обнаруживаемое отнюдь не рассудочным познанием, а целостным телесно-духовным существом.

В этой связи обыденное пространственное перемещение обретает глубоко символическое темпоральное значение в реальной практике искусств *гэйдо*. Согласно японскому эстетике, Идзири Масуро, концепт Дао в сочетании *гэйдо* следует трактовать не просто как «путь» (*мити*), но как «путь перетекания одного в другое» (*каёи мити*). В том числе и в феномен хаоса непознанного и неоформленного, благодаря чему обнаруживаются черты нового порядка. Следовательно, и незнающего преград перетекания традиций в соответствии с положениями *иэмото* («основа дома»), подразумевающими не просто получение художником-мастером определенной суммы специальных знаний и навыков, а способ наследования традиций по «образу и подобию» Дао.

Практическим выражением этого вечного возвращения к «основам дома» служит митиноку («конец пути») – странничество по самым дальним уголкам островной страны, которое можно проделывать без конца, всякий раз открывая для себя все новые начала. Для подобного вдохновения и китайцы исстари паломничают в самые отдаленные буддистские монастыри.

В настоящей японской реальности Митиноку – дальняя земля на севере острова Хонсю, исстари окутанная мифами и легендами и уже только поэтому сакрально-культовая. Так что телесное приобщение к ней исполняется как духовное причастие к древнейшим пластам национальной культуры и духа.

Явно для этого же создана и этнографическая деревня Митиноку – музей под открытым небом в парке города Китаками, собравший 28 старинных японских построек различных периодов, включая доисторическую примитивную яму с кровлей из веток, усадьбу фермера и самурая, дом торговца и «Дом Хосикава», внесенный в список важных культурных ценностей Японии.

Сюда же следует привлечь и фестиваль Китаками Митиноку Гэйно, посвященный исполнительским видам искусства, в которых представлено все богатое культурное наследие региона. На несколько дней заполняет современные улицы и площади танцами, музыкой и парадами, а небо – фейерверками и флотилиями искусных бумажных фонариков, летящими будто от самих глубоко почитаемых пращуров. Еще один весомый аргумент для наименования японской культуры «культурой предания». В том числе и предания о прямом родстве людей и богов.

Этому же служит и художество – донесению извечного духа красоты и подлинности. Для этого и понадобился закон *хонкадори* – «следование изначальной песне»: все берет жизнь и рост из одной точки, из единого корня.

Так что весь мир – живой организм и всякого рода разорванность, прерывность ему противопоказана, ибо нельзя сохранить жизнь, остановив дыхание. И эта настроенность ума не могла не сказаться на художественных принципах, обожествляющих старину.

«Благородный дух старины» – один из основных мотивов и признаков всего традиционного дальневосточного искусства, всячески прославляющее Такэтару («постаревшее»). В него благородно погружаются дзэнские храмы, окружаясь весьма старыми узловатыми деревьями, познавшими всевозможные тяготы жизни, согбенными, однако не сломленными. Видимо поэтому любой новый жанр или вид искусства принимается в качестве живого побега на «изначальном древе» традиции. И сбережение, вдохновенная пролонгация архаического духовного достояния означает фактически так же много, как их сотворение.

Такую же стойкость, точнее слияние со временем выказывает и вся посуда в искусстве чайного ритуала, которая зачастую намеренно состаривалась, чтобы живописные кракелюры радовали не только взором, но и наощупь.

И ограда сада, белизна штукатурки которой чуть тронута, словно бронза патиной, серовато-желтыми разводами сырости, отсылая воображение к пожелтевшей бумаге древнего свитка.

Здесь же весьма уместны выветренные, замшелые камни, свидетели невесть каких времен и событий. Чувственной натуре они олицетворяют взаимную проникновенность мгновений в вечности, как это гениально исполняется в Рёан-дзи, средневековом парке пятнадцати камней в Киото. Пространственное перемещение вдоль них не дает возможности увидеть всех их сразу. Исключительно медитация, полное успокоение и погружение в себя близ дзэн-буддийского «храма покоящегося дракона», единит каменное «своеволье» в тонко выстроенный танец Кабуки.

Так хаос духа просветляется и обретает благодатный порядок. И выказывается *Мако́то*, животворящая идея космоса, которая переходит из настоящего, неся на себе будущее по естеству Небесного Пути. То есть исключительно темпоральным Путем. Поэтому и Дао не есть внешне-пространственный Путь на западный манер – «из пункта А в пункт Б», но внутренне-темпоральный континуум изменений и превращений.

Именно это воплощают легендарные и мифологические, легкие, словно парящие, изящные и, главное, без створок врата к синтоистским святилищам – Тории. Они относятся к архетипическим образам перехода, соединения и превращения, который в герменевтической концепции зодчества трактуется в качестве глагольной формы художественного смысловыражения.

Отсюда и глагол «мусубу» служит кодовым понятием японской культуры, издревле означаящим соединение двух в одно, естественное возникновение. В более широком смысле – внутреннюю связь предметов или явлений, при которой один процесс, подойдя к своему завершению, дает возникнуть другому, качественно новому.

Значит, всякие преграды условны, Путь свободно ведет к безусловному, к Истине, явленной Красотой, усматриваемой во

всяком и только в движении. И все искусства Японии свидетельствуют об этом: «путь чая», «путь каллиграфии», «путь букета», «путь поэзии», «путь воина», «бусидо» ...

Иначе говоря, все уже осуществляется в непроявленной форме, в зародышевом виде, из тишины *танкой*, изначальным звуком. Это сакральное слово хон («изначальное»), означающее «архетип» (хондэцу).

Фактически про это же повествует и миф о создании первых Торий, благодаря которым удалось выманить из темного грота обидчивую богиню Солнца Аматаэрасу на радость всем обитателям Японии – «Ни-хон» – основы, истока, «колыбели» Солнца, Жизни. Знаменательна мифологема, преодолев века, остается в «психической реальности» восточного искусства, ведь она, согласно К.-Г. Юнгу, «единственная категория, о которой мы знаем непосредственно». Поэтому, как незыблемую твердыню, «Восток опирается на психическую реальность» и «восточная интуиция – скорее явление психического порядка, нежели результат философского мышления», поэтому в ней осуществляется «типично интровертная установка, в противовес столь же типичной экстравертной точке зрения Запада» [157].

### **Запад–Восток: арт-престиж творческой конвергенции**

Исходя из столь значительного расхождения в менталитетах, то есть и в искусствах Запада и Востока априори не представляется возможным их продуктивное сотворчество. На это обстоятельство в свое время обратил К.-Г. Юнг, исходя из того, что в основе искусства находятся непосредственные чувства, то есть ассоциации и метафоры, а не некие теории. Поскольку оно отражает человеческие сущности, находящиеся значительно глубже непосредственно субъективного, сугубо личностного проявления. Иначе говоря, различия между этими культурами столь велики, что не видно разумных оснований для такого взаимодействия. Нельзя соединить огонь и воду, «коня и трепетную лань». Духовный склад Востока невольно иступляет западного человека, и наоборот. Лучше всего принять конфликт таким, как он есть – ведь если вообще существует решение, то лишь иррациональное, сугубо «восточное».

Скептицизм выдающегося психотерапевта относительно возможности взаимопонимания между восточным и западным стилями мышления вполне оправдан. То, что западный человек постигает с помощью разума и логики, считается лишь одной из оболочек истины на Востоке, где она открывается только при погружении индивида в бессознательное.

Однако помимо политических, философских, религиозных, художественных и прочих доминирующих доктрин и устоявшихся канонов существует и бытовая, повседневная жизнь, ее здравый смысл, которые и насыщают особым смыслом любую культуру. Так что именно это и служит самой прочной базой взаимодействия и взаимовлияния самых различных национальных культур.

В этой связи увеличение интереса к восточной культуре и ее мирового влияния также стихийны. Ибо уже имелись потаенные философские и художественные корни, впоследствии давшие обильные плоды. В качестве предтечи межкультурной конвенции и конвергенции можно назвать романтические идеи, настаивающие на том, что именно в гармонии с неизъяснимым естеством человек достигает искомой свободы самовыражения. При этом последовательно обнаруживается практическая невозможность мироустройства на сугубо рациональных основаниях, поскольку подобный опыт уже привел к разочарованию в, казалось бы, беспорочном разуме, единственным родителе истинного знания. Поэтому истинно жизненными провозглашаются и воспеваются чувства, эмоции, личностные переживания. Такая позиция обнаружила черты, родственные мировоззрению Веданты: пафос единства всего сущего, учение о соприродности бессмертного духовного начала в человеке и божественной субстанции.

Вслед за романтизмом и Анри Бергсон понимает полноценное бытие как творческую силу, «текущую континуальность жизни», «жизнь как поток», который не в состоянии одолеть рациональный научный метод. Внутренний мир человека, напротив, является темпорально целостным феноменом, как и сама жизнь, будучи содержательной длительностью, имеет не пространственный, а временной, более того, континуальный характер. Следовательно, она не может быть отображена интеллекту-

альной, разумной рефлексией, понятийной препарацией, но обнаруживается, проявляется исключительно всепроникающей ей, неудержимым воображением.

В результате время оживает, становясь динамичным, изменчивым, нелинейным, качественным, содержательным, одаривающим емким синкретичным представлением о прошлом, настоящем и будущем в их неразъемности. Иначе говоря, оно ускользает от математики, естественно-научного истолкования вообще, что знаменует принципиальный отказ от ньютоновской физики, где время предстает некоей стабильной, размеренной, состоящей из дискретных моментов и прямолинейно направленной, безжизненной константы [158, с. 185–380].

Эту феноменологическую позицию развивает М. Хайдеггер, видя во времени единство прошлого, будущего и настоящего, данное Человеку изначально. При этом настоящее означает человеческое присутствие, доказывающее, что без него нет и Времени, что «времени нет без Человека». Поэтому, если время проходит, оно все же остается временем, что означает, что оно остается пребывать в присутствии. А оно определяется через бытие, осуществляемом во временном континууме, которое и есть единение «будущего, прошедшего и настоящего» как осуществление вещей во времени, как экзистенция со-бытия [159].

Данное усмотрение экзистенциального времени, творчества, искусства как потока, преисполненного естества и интуиции, «чистой мобильности» весьма родственен восточному мировосприятию. Так что западное существо, мировосприятие, образно говоря, стало последовательно прокладывать путь на Восток, поскольку там-то и обозначился интригующий фронт для самых неожиданных творческих исканий, преисполненных глубинной образностью.

Туда совершил своеобразное паломничество даже молодой еще Лье Корбюзье. Хотя только на Восток ближний, но и этого хватило, чтоб оставить свои аналитические соображения в «Путешествии на Восток», правда, изданные им через полвека. Видимо, тогда великий художник все-таки осознал и уже не опасался открыться в своем почтении перед таинствами восточных «сказок». Более того, на деле признал свое открытие, удивив мир отнюдь не функционалистскими и машинизированными, но экспрессивными, достаточно иррациональными капеллами,

предтечами грядущей трангрессивности художественного мифа и «религии».

...Однако главное – Восток сам пошел навстречу Западу, открывая свое неизведанное им существо. И это стало своеобразным антиплагиатом, то есть добровольным и благожелательным предоставлением для творческого заимствования идей самими их носителями.

За начало-импульс этой весьма активной и осознанной конвергенции можно признать феномен метаболизма, концепцию которого разработала и открыла миру искусства группа молодых японских единомышленников в 1960 году. Их манифест «Метаболизм» стал вызовом и альтернативой господствовавшему единообразному интернациональному модернистскому стилю, упорно исповедующему структурно-пространственный механистический функционализм.

Согласно инновационной концепции, создаваемое человеком развивается аналогично клеточному метаболизму. Поэтому проекты метаболистов преисполнены духом перманентного роста и генерации, заимствуя синергетический принцип развития естественной среды, ноосферы. Или процессов саморазвивающегося органического мира с его последовательно сменяющимися циклами рождения, созревания, старения, смерти и перерождения.

Отсюда и художественный язык метаболистов логически отличается поэтикой незавершенности, «недосказанности», символической пустоты, приветливого диалога с изменяющимся контекстом городской среды. Причем метаболизм не стал для традиционного искусства Японии явлением революционным. Ибо опирался, вдохновлялся древнейшими идеями и эстетическими уложениями синтоизма и особенно дзэн-буддизма. В них последовательное логическое мышление не является чем-то конечным, как не существует и конечного вывода. Есть разве что некое трансцендентальное выражение внутреннего состояния, которое недоступно рациональному объяснению и избегает однозначных оценок и антитез как ограничений и исключений, априори препятствующих свободному проистеканию чувства, мысли, творчества, жизни.

Ярчайшим образцом для подражания и вдохновения служил знаменитый Храм Исэ Дзингу, который издревле каждые 20 лет

разбирается, реставрируется и вновь собирается на свободной, преданно ожидавшей его площадке рядом. Чтобы через два десятилетия вернуться омоложенным на ухоженную площадку.

Зарождение метаболизма относится к 1954 году, когда был открыт Мемориальный парк мира в Хиросиме, ставший мировым художественным событием, восторгающим японским синтезом искусств и философии. Это был первый крупный проект Кэндзо Тангэ, признанным отцом метаболизма. А многие исходные и последовательные метаболисты обрели мировую известность и неоспоримый арт-престиж. Так, Маки Фумихико и Исодзакис Арата удостоены Притцкеровской премии (1993, 2019).

Надо признать, что идейные семена метаболизма на Западе попали не на пустырь, но на уже заметно подготовленную почву. Так, возникшее в 1950 году кинетическое искусство (от греч. *kinesis* – движение) увлеклось пространственно-динамическими экспериментами с нетрадиционными материалами, исходя из прерогативы движения, отвержения бесконечного повторения художественных форм, чреватого «исчерпанностью» искусства, «усталостью» творчества.

Аналогичным образом проявило себя и Нон-финито (итал. *non-finito* – незаконченное), концепция, возникшая в западноевропейской эстетике в 50–60 гг. XX в. (Й. Гантнер, П. Михелис и др.). Суть ее сводится к тому, что художник далеко не всегда должен доводить свое произведение до полной «логической» формальной завершенности, но оставлять ее «на милость» стороннего восприятия.

Убедительной констатацией восточного арт-престижа, несомненного успеха и существенного влияния отразила Пекинская хартия Международного союза архитекторов, подготовленная и написанная китайским профессором У Ляньюном (1999). Ее можно назвать постафинской, или даже контрафинской, поскольку и буквой (стилем изложения), и духом она отрицала культ рационализма и творческую парадигму пространства-функции, всецело преисполняющую Афинскую хартию Ле Корбюзье (1931).

В итоге эту «творческую революцию» можно охарактеризовать как сворачивание с модернисткой всеподминающей Магистралли на гармоничный, человеко-природный Проселок, кото-

рый сродни китайскому Дао, предельно свободному и одновременно внимательному к самобытности локальных воззрений и традиций.

Иными словами, в условиях региональных контрастов каждая страна, художественная культура должна и достойна прокладывать свой собственный и потому особенный путь развития. Этим сказано, что поиск единого, «большого» стиля не просто утопия, но и заблуждение на общем Пути-Дао. Следуя по нему, как записал У Ляньон, не забывается все наиболее удачное и пригодное для продвижения в «общей судьбе». А она обязывает видеть в реалиях происходящего всего лишь «узелок на непрерывной нити цивилизации». Можно сказать, узелок на память как самое уважительное почитание национальных и этнических традиций, что подвигает мысль и воображение погрузиться в темпоральную стихию.

Примечательно, что хартия-манифест изложена в присущей Востоку поэтической манере, где узнается и поэтика даосизма, и метафоричность конфуцианства, что знаменательно контрастирует с сухой прозаической стилистикой Афинской хартии.

Буква и дух Пекинской хартии возвращает внимание к романтическому рационализму Гропиуса, единственно цитируемому из престижного художественного прошлого. Автор хартии указывает на необходимость вновь акцентировать представление европейского художника на архитекторе как координаторе самых разных аспектов формообразования, поскольку архитектура обязана доминировать не только в том, что обозначается как строительство. И это объясняет необходимость перехода от исследования и проектирования деталей к созданию некоего объединительного и обширного целого, то есть фактически художественной среды.

Это понимается в качестве своеобразного завещания В. Гропиуса, самобытной «дорожной карты» актуальной архитектуры с явным восточным влиянием. Ведь «целое» в трактовке хартии отнюдь не совокупность неких частей и фрагментов, это холистическое, интегрирующее целое, что для Востока не является современным откровением. Поскольку есть самобытная традиция многовековой культуры, где именно такое мышление и творчество было в течение многих столетий непреложной константой всех творческих начинаний.

Далее, как принципиальная цель искусства зафиксирована важность не обычного «механического» синтеза, но органического симбиоза искусств. Поскольку мировая история всех культур доказывает, что архитектура непременно становилась высшим проявлением неразрывной и плодотворной связи всех изящных искусств. А сегодня еще и искусств действия, которые реализуются исключительно в адекватной архитектурно-художественной среде.

Такое мышление и картина мира в целом явно сродни китайскому Дао, мировоззренческая концепция которого преисполняет хартию У Ляньюна. Он, напоминая старую западную поговорку, что «все дороги ведут в Рим», утверждает, что общих дорог может и не быть, но есть общее будущее, когда все человечество заживет в своей достойной и благословенной среде. Тем не менее в условиях региональных контрастов каждая страна, художественная культура должна и достойна прокладывать свой собственный и потому особенный путь развития. Этим сказано, что поиск единого, «большого» стиля не просто утопия, но и заблуждение, измена общему Пути-Дао. Следуя по нему, не забывается все наиболее удачное и пригодное для продвижения в «общей судьбе». Отсюда и необходимость нахождения только тех периодов в истории, которые внесут самобытный вклад, послужив ориентирами и вехами для развития общечеловеческой цивилизации. А также позволят выявить и преисполниться духом принципиально новой архитектуры и тем утвердить доктрину, найти возможности для невиданных свершений в новейшей эре. А это означает, что архитектура XX века уже отпраздновала свои несомненные триумфы, которые, однако, следует считать лишь фрагментом великой истории. Единонепрерывный Путь обязывает видеть в начале нового столетия всего лишь «узелок на непрерывной нити цивилизации». Можно сказать, узелок на память как самое уважительное почитание национальных и этнических традиций, что подвигает мысль и воображение погрузиться в темпоральную стихию.

Тем самым самобытно объявляется о крахе декартовой геометрической трехмерности и об «овременении» картины мира. В западной культуре данная мировоззренческая инверсия подтверждается возобладанием пространственно-временного, процессуального-темпорального понимания мироздания и бытия,

последовательно преодолевшего экзистенциальную стесненность картезианской «решетки».

Так, в концепции Альфреда Норта Уайтхеда всякая субстанция, «инертная материя», абсолютное пространство и время – анахронизм ньютоновской физики. Актуальна же событийность в пространственно-временном континууме, ибо Вселенная есть процесс, растущий организм, нежели физический механизм. Более того, непосредственно история Вселенной также сложный диалектически непрерывный процесс. И только исходя из такого посыла можно понять мир, который зиждется на сложности и эмерджентности (Emergence – «выход, появление»), процессуальность и темпоральность которых очевидна.

Посему и жизнь как бесконечное творчество представляется бессмысленным действием, сценарными персонажами которого выступает всякое креативное проявление человека в симбиотической взаимосвязи со всеми иными плодами воображения его земных сородичей.

Следовательно, речь идет не о гео-пространственной бесконечности, но о темповитальной вечности. И это не может не увлечь амбициозную молодежь, не обусловить арт-престиж в пору повышенного интереса к феномену Времени. Отсюда и повышенный пиетет к неевклидовой геометрии-логике, к нелинейной архитектуре в столь же нелинейном, можно сказать, метафизическом бытии-мире, что обозначился в начале нашего столетия-тысячелетия.

Итак, изобретательная борьба с ортодоксальным картезианством обретает «массовый», последовательный и непримиримый характер. В результате множатся произведения, обозначающие «выстраданную» попытку вырваться из геометрических застенков, устоявшихся структур.

Отречение от старого мира. Сыны отвечают за отцов. Пожалуй, и так можно оценить тот победный прорыв обновленной всевозможными инновациями культуры в патриархальной анахроничности, во все более атавистичном мировосприятии. Или как адекватный ответ в свете идей А. Тойнби на вызов времен-эпох. Наконец, как признание «осевого времени» (К. Ясперс), знаменующего становление имманентно вызревшей «религии», неопиты которой готовы отречься от «строгаго мира» формотворчества как такового, от картезианского догмаканона – рас-

сечения пространства упрямыми прямолинейностями горизонталей и вертикалей, где форма принимается совершенной концепцией порядка, при котором воображение замирает и отмирает. Но оживает, должно с построением нового мира.

Данное пространственно-временное, или более того средовое видение нашло выразительное отражение в самой парадигме Пекинской хартии, созданной под давлением насущного вопроса: «Каким образом возможно формировать среду обитания, которая одновременно формирует и нас?».

Понятно, что данное вопрошание не от лучшей жизни. Оно навеяно «мезью природы», которая видится вполне обоснованной и справедливой. Ибо невозможно отрицать, что еще далеко не все в рукотворной среде может оцениваться как удовлетворительное. И этот кризис в отношении с окружающей средой представляет существенную угрозу даже существованию человечества.

Поэтому требуется возрождение античного концепта *genius loci* (духа места), или, как записано в хартии, «места с душой». Для этого требуется решительная реабилитация благородной миропреобразующей репутации, арт-престижности профессии архитектора, значительно пострадавших в период доминирования идей модерна и отчаянно соперничающего с ним постмодерна. Необходимое для сего условие – интегративный характер знаний и аспектов архитектурно-художественного творчества, позволяющий охватить и учесть все многообразие факторов, глубоко понять диалектическую сущность сил, влияющих на формирование современной искусственной среды. Отсюда методологией перспективной архитектуры предлагается принять опять-таки синкретические положения Дао.

Свобода архитектурной деятельности не может ни в коей мере служить оправданием социальной безответственности. В процессе проектирования и реализации замыслов должны участвовать не только акторы, принимающие окончательное решение, но и конечные пользователи. Иными словами, принцип партиципации обязан стать априорным и всеохватным. В нем также обнаруживается идеология метаболизма, утверждающая, что участь всякого произведения, претендующего быть жизнеспособным, синергетически устойчивым, может быть таковой

благодаря лишь своему метаболическому существу. Это в равной мере относится и к многолюдному поселению, и к отдельному дому, зданию. При этом их жизненный цикл подобает принимать в качестве фундаментального фактора и принципа архитектуры.

Вполне убедительное подтверждение старинной уже истины, что движение есть жизнь, как и жизнь есть движение. Так что вполне закономерно появление искусства действия, акционизма также именно в Японии. Так во время становления архитектурного метаболизма на авансцену художества вышла Гутай («Конкретность») – творческая группа (1954), а затем целое художественное направление и ассоциация художников. Это они создавали крупномасштабные мультимедийные выставки, спектакли как со-бытие тела и духа, и тем перенаправили художественность в перформативное русло.

...Представление «второй природы», мира, преобразованного человеком и во имя человека же, низвергает престиж «эры машинизма». Следовательно, если и сегодня предлагать дом стандартной машиной для проживания с типовыми агрегатами, значит засвидетельствовать свою приверженность беспросветному анахронизму, отчаянному ревизионизму модернистских идей «человека-винтика». Пусть даже имеются и такие апологеты, которые упорно настаивают на утверждении их в качестве великого откровения и предтечи инновационной культуры.

В этой связи необходимо признать, что в творческих исканиях истых художников не могли не искриться предтеченские идеи возвращения в мир настоящей духовности, человечности. Они вполне отчетливо прослеживаются у гения художественности Лье Корбюзье, отождествившего произведения искусства с «инобытием человека-творца». Ведь «художественное творчество есть момент глубочайшего откровения, это страстная и искренняя исповедь, быть может, это – Нагорная проповедь».

Однако сам «проповедник» не напирает однозначными нравоучениями и наставлениями. В его апокалипсисе (откровении) сокровенные размышления о том, что «всякий полезный предмет» – «спутник всех наших радостей и горестей, он должен обладать душой. Души таких предметов создают особую, лучезарную атмосферу, которая скрашивает нашу печальную участь». Хоть как-то наполнят «пустоту нашего машинного века».

С таким душевно-атмосферным настроением сегодня может согласиться, пожалуй, каждый метамодернист. А еще ранее фактически в этом же направлении зазывал двигаться деконструктивизм, который проблематизировал границы и возможности рациональности, оставаясь в ее пределах, одновременно пытался инклюзировать в нее новые ресурсы смыслопорождения (Р. Барт, Ж. Деррида). В этой же интенции возникает и «трансавангард» (1979). Автор этого нового искусствоведческого понятия итальянский куратор, теоретик и критик Акилле Бонито Олива добился того, чтобы его термин в итоге стал означать саму культурную атмосферу, в которой существовало все искусство того периода [160].

Такая художественная устремленность была направлена на восстановление иррационального, сверхчувственного начала с одновременным противлением всесилию «духа новизны», дабы творить не «с» традицией, но и «внутри» нее. В результате происходит стирание границ между былым и наличным, фигуративным и абстрактным, элитарным и массовым, авангардом и эклектикой.

Так подвигается свободное развитие авторского художественного языка, преисполняя его оригинальными контаминациями и индивидуальными экспериментами по «дематериализации» художественных артефактов. Таким образом, культивируется субъективность под девизом «возврата к идентичности». И как следствие воскресение ценности «гения места» (*genius loci*) [161, с. 29–34]. К этому подвигала неприязнь к концептуализму и минимализму, к абстрактному пуризму, к редуцированному, «холодному» рациональному диалогу, и даже монологу художника [162, с. 232–233].

...В 1995 году ландшафтный архитектор и городской планировщик Том Тернер призвал к пост-постмодернистскому повороту в городском средообразовании, критикуя постмодернистское кредо «что угодно» и приветствуя создание «экологической профессии», постепенного рассвета пост-постмодернизма с его задачей «смягчить разум верой».

По этому поводу Антуан Пикон – французский профессор истории архитектуры заключил, что абсолютизация картезианского представления о материальности завела мышление и воображение в тупик. Посему художникам надо осознать новое

предназначение – воплотить, выразить и отправить некий многоконнотационный смысл в сферу понимания, воображения и интерпретации.

То есть декларируется опять-таки динамика, процессуальность, изменчивость не геометрической решетки, но подвижной жизненности. Ибо форма «возникает из процесса», виртуализируется, подчиняясь темпоральному току изменений. Так считает канадский философ Брайан Массуми («Постижение виртуального, создание непостижимого», 1998), считающий себя подвижником философии процесса, «творческого продвижения» Уайтхеда, перманентного зарождения, реформатирования мира.

На них указывает и автор «акторской гибридной сети» Бруно Латура. Французский философ полагает, что мир есть гармоничное слияние вещей, идей, поступков, людей в общем потоке-движении мысли-интуиции-чувства.

На рубеже тысячелетий французский куратор и историк-искусствовед Н. Буррио выдвигает концепцию альтермодерна как необходимого сменщика модерна, определяющего актуальную культурную парадигму в условиях глобализации. В ее основе открытость границ для стимулирования многочисленных транснациональных, межкультурных переплетений с соответствующими инновациями в искусстве. В частности, с творчеством, основанном на переводе (translation), интерпретации ценностей локальных культур и включение их в мировую сеть. Иначе говоря, посредством создания гипертекстов, существующих только в электронном виде.

Таким образом, пропагандировалась креолизация – взаимное впитывание культурами определенных компонентов друг друга, что поспособствовало созданию транснациональной художественной среды с самым активным синкретизмом искусств. Другими словами, подвигалось вознесение арт-престижа творческой конвергенции инокультур.

Помимо этого, в данной концепции отчетливо обнаруживается и темпоральный аспект, принцип гетерохронии, при которой история человечества видится не линейной, а сложенной из нескольких времен. Образно говоря, современный художник путешествует по современным и историческим эпохам, находит

там определенные, приглянувшиеся семиотические реалии, после чего осмысляет «здесь и сейчас», создавая новые художественные тексты.

Именно поэтому альтермодернист выражается на языке общечеловеческой культуры, имея глобализированное видение, свободно пересекающее культурные ландшафты, где синкретически сплавляются виртуально-символическое и реально-осязаемое.

Эти изменения реально имеют принципиальный, радикальный, парадигмальный характер, что обозначил Чарльз Дженкс в своей статье «Новая парадигма в архитектуре». Он связывает этот факт с новыми «науками о сложных системах» (sciences of complexity), включающими фрактальную геометрию, нелинейную динамику, неокосмологию, теорию самоорганизации, синергетику... Они-то и повлекли изменение мировоззренческой перспективы, то есть отход от механистического видения вселенной к пониманию, что от атома до галактики вселенная находится в процессе самоорганизации. Причем это не мода или простая смена стиля, но решительный вызов классицизму и модернизму. Протест, основанный на убеждении в возможность организации среды обитания, которая будет, как и в метаболизме, походить на постоянно самообновляющиеся формы живой природы и иметь аналогично аутопоэзису собственную выразительность и поэтику...

Притом, что плюрализм авторских позиций с их априорной конфликтностью здесь основное условие. «Новая культура всеобщей конкуренции» потребовала явных различий смыслов и «фантастической выразительности», резко отрывающейся от «сухой функциональной программы». «Загадочное означающее» гарантируется только уникальностью, «безусловной достопримечательностью», обеспечивающей отличие от любой из ныне существующих идеологий, религий, общественных конвенций. Благодаря этому гротескные художественные проекты преисполняются духом демократичной поэзии, рожденной в процессе глубинной партиципации и дезэлитаризма.

...«Нэйче-архитектура» (Nature-architecture) является одной из доминирующих тенденций современной архитектуры, которая так или иначе обращается к природе, пытается найти гармоничные связи между техносферой и биосферой. Она включает

в себя широкий комплекс современных подходов, методов проектирования, творческих и философских установок, которые в различных качествах проявляют свою инновационность и одновременно естественность с ее ностальгическими и эмоционально-духовными проявлениями, синергетикой природных образов и символов, коими испокон веку живет и творит Восток.

Так что синергетическое мировоззрение с его принципами естественной фрактальности, нелинейности, самоорганизации нашли свой отклик и в искусстве Запада.

С идеями нелинейного проектирования развивается, например, «дигитальная архитектура» (англ. digital – цифровой). Сегодня трудно даже представить результаты ее исканий, где свое место непременно займет и искусственный интеллект.

«Флекси-архитектура» (Flexie-architecture) предложила совокупность современных архитектурно-художественных объектов, способных ко всем видам реальной или иллюзорной динамической адаптации, приспособлению к перманентным изменениям во внешней и внутренней среде, а также условий эксплуатации и запросам потребителя.

Возможно, и не зная об этом, подвижники таковых концепций вторили идеям Имамита Томонобу, крупнейшего эстета Японии XX века, который явно заинтересовал художественную жизнь Запада своей теорией «эко-этики» и «калонологии». Согласно ей подлинно художественное творчество по-прежнему должно основываться на принципе «калокагатии», нравственной красоты.

Благодаря этому самобытно происходит конвенция и конвергенция исходных философско-эстетических воззрений Востока и Запада. Это и активное обращение к конфуцианским категориям и прежде всего к «Ли», «единству морального добра и красоты». Это также очевидная отсылка к культуре Античности, к ее «калокагатии» («красивому и доброму») в ее актуальной межкультурной интерпретации.

Причем осуществляются все явно без сожаления.

...красоте не след себя беречь,

Коль новой красоте черед прийти.

У. Шекспир

Так что сегодня в новом, метамодернистском свете звучит О. Шпенглер: «Греки и римляне – здесь разделение и нашей

судьбы». И утверждавший ему в унисон М. Хайдеггер, назвавший основной задачей, стоящей перед актуальной европейской мыслью – еще глубже, «по-гречески осмыслить греческую мысль».

В таком дискурсе вполне логичной звучит идея Имамита То-монобу, что восточный культ традиции латентно содержит и дух внутреннего обновления, благодатной преходящести времен.

Ожидаемым стало и признание японского мыслителя, что эстетическое переживание – феномен исключительно чувственный. Поэтому и «эстетику» следует рассматривать в качестве теории о чувственном и потому, учитывая ее крайний субъективизм, подобает исключить ее из философских изысканий.

Тем был продемонстрирован восточный пиетет ко времени, темпоральности, а также обуревание на абстракцию, проявившаяся в «эпоху машинизма» – форму, производимую фактически без участия человека, что в результате игнорирует творческий процесс.

Кстати, это же в свое время отметил и Лье Корбюзье, критикуя «академическое преподавание» за то, что оно «извратило вкус публики, важнейшие жилищные проблемы на обсуждение почти никогда не ставились», а «общественное мнение никого не интересовало» ...

И последствия этого катастрофичны для природы человека. Ведь трудовой, творческий процесс, всегда разворачивающийся во времени, важнейшем факторе развития интеллекта. Элиминация времени посредством машин и техники не только притупляет интеллект, но и элиминирует многие чувства и эмоции, непрменный атрибут полноценной, значит и художественной жизни человека. Невольно становясь духовно скукоженным придатком машинного мира, где правит рациональная эффективность, человек неминуемо обедняет себя оскудением временного переживания. Поскольку эстетический опыт – по сути, нескончаемый процесс, темпоральный континуум. Следовательно, благое, достойное будущее за адекватным искусством, самостановление которого только и может противостоять технократическому напору, подобно тому, как индивидуальность сопротивляется унификации [163].

Речь идет опять-таки о калонологии, науке о трансцендентной бесформенной красоте, целостно преисполняющей все ас-

пекты бытия в среде гармоничного взаимоотношения с природой (экоэтика), техническим миром (метатехника) и миром современного мегаполиса (урбаника). Иначе говоря, об общечеловеческой культуре, суть и предназначение которой можно принять в современной синергетической трактовке как разрешение универсальной проблемы взаимоотношения, со-бытия людей друг с другом, с природой, и со временем [164, с. 65].

Такую реляционную структуру определяет не сумма вещественных деталей, а набор отношений, который первичен в произведении искусства и составляет его основу, его реальность [165, с. 98]. Причем отношений нелинейных и логически непредзаданных, но самоорганизующихся, синергетических, коэволюционных, благодаря чему «из руин нашей современной культуры, по-видимому, можно сложить новую согласованную культуру» [166]. В ее основе признается вполне метамодернистский «колеблющийся способ существования» (Идзири Масуро), или, как записано в манифесте метамодерна, пульсация времен. А по сути, связность внутреннего опыта, «путь к себе», переоткрытие себя в новом диалоге себя-с-собой посреди всех окружающих Времен. Здесь опять возникает образ Пути-Дао, Срединности.

Видимо, это и есть «Закат Европы», по О. Шпенглеру, во озарение Востоком.

...Поистине, все Пути ведут к Единому. Но, если японцы искони боготворят прошлое, традицию как свое нескончаемое начало, то Западу еще предстоит осознать это, «догонять», дабы вернуться к отринутым и забытым началам. «Дао дэ Цзин» характеризует сие как «Свойство Пути возвращения к истоку», что вполне отвечает на сакраментальное вопрошание:

Кто Времени велит начать сначала?

У. Шекспир

Словом, к кануну-исходу, однако не только метамодерна, но и всей жизнетворческой биографии человечества, где искусство, синергетическая художественность служат восхождению от дикости и одичалости – к совершенству и совместности, которые символизировали в себе-собой мифический Андрогин. Пока его не разрубили на две части-половины, экстравертивно-мужскую и интровертивно-женскую. И был дан «приказ» бы-

тия: одной на Запад, иной – в другую сторону. Дабы по прошествии времен Путем-Дао вновь восстановить свою вселенскую гармонию.

Здесь вполне убедительно и актуально звучит вердикт К.-Г. Юнга: «Человек есть Дао». Конечно же, андрогинный, совмещающий в себе и Homo sapiens, Человека разумного и Homo Sensualis, Человека чувственного.

В нашу эру пронзительный поэтический дух взывает к такому воссоединению.

Тебе никогда не устанем молиться,  
Немыслимо-дивное Бог-Существо.  
Мы знаем, Ты здесь, Ты готов проявиться,  
Мы верим, мы верим в Твоё торжество.

.....

Я вижу, ты медлишь, смущаешься... Что же?!  
Пусть двое погибнут, чтоб ожил один,  
Чтоб странный и светлый с безумного ложа,  
Как феникс из пламени, встал Андрогин.

Н. Гумилев

Такое можно назвать арт-гетерозисом, имея в виду биологический гетерозис – увеличение жизнеспособности гибридных организмов благодаря унаследованию определенного набора различных генов от своих разнородных родителей. Так что «родители» у арт-генеза едины.

Все идеи и интенции метамодерна есть имманентный результат философско-художественного транскультурного импульса синергетической конвергенции, актуализирующей соответствующий арт-престиж, художественную влиятельность и предпочтительность. Явление, надо признать, вынужденное уже невыносимым спудом мировых проблем, выявивших авантюризм, беспечность, а главное – их «выученную беспомощность» совладать с самими собой паллиативными, плацебными методами и средствами взаимоотторжения всяческих модерн-измов, в отчаянном поиске объектов для неминуемого ресентимента. Наконец, с пресловутым антагонизмом: или Запад, или Восток, убеждаясь, что одного нет без другого, словно Ян без Инь, составляющих андрогинный «Великий предел» (Тайцзиту).

Служение ему принципиально больше, значительнее, чем наращивание арт-престижа в искусстве, ибо это арт-существо,

арт-ипостась самости Человека. В творческом беспределье его воображения видится, что востоко-западная арт-конвергенция есть метаисторическое воплощение древнекитайского учения о синергии, гармонии принципа Ли, ассоциируемого с нематериальным, идеальным, духовным началом, чувственным проявлением вещей и материальной основой Ци, обладающей жизненной силой, пронизывающей и организующей все людские взаимоотношения в атмосфере-ауре непрестанной и безграничной жизнестекучести.

Не эта ли сверхсила установила над ней глобальный брод-мосток, астральный переходу из эры Рыб в эру Водолея, от которой ожидается окончание экзистенциальных битв и распрей, обретение гармонии, истога гуманизма в мегаобщении?..

Несмотря ни на что, мы живем, преисполняя и вдохновляясь мифом о синергетической конвергенции, глобоконвенции, духовные корни которых упрятаны в незримой глубине культурогенеза, следовательно, и во всех новых побегах будущего двуединного Древа, богато плодоносящего в заботливом межзвездном чертоге Водолея.

Два дерева  
высятся в горькой разлуке  
ветер и дыхание пустоты  
рассказывают о врозь живущих  
но в тайниках земли  
в незримой глубине  
тянутся они друг к другу,  
переплетаясь опушью корней.

Ай Цин

Тебе я помогу. Расти упорней  
Там, где тебе перерубают корни!

У. Шекспир

Явно на подобное указывал и непревзойденный мистификатор реалистических образов Льюис Кэрролл в своем своеобразном хокку:

Смотри – вершится жизни торжество,  
И свет зари алеет на востоке.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Митрошенков, О. Что придет на смену постмодернизму? / О. Митрошенков // Свободная мысль. – 2013. – № 3. – С. 125–131.
2. Эпштейн, М. Н. Постмодернизм в России / М. Н. Эпштейн. – СПб. : Азбука, 2019. – 606 с. – (Новый культурный код).
3. О модернизме с видом на Центральный парк. Беседа с Чарльзом Дженксом, ведущим британским критиком и теоретиком архитектуры / записал Владимир Белоголовский // Проект Классика. – 2007. – № 22. – С. 32–39. – URL: [http://www.projectclassica.ru/newsmake/22\\_2007/22\\_2007\\_10.htm](http://www.projectclassica.ru/newsmake/22_2007/22_2007_10.htm) (дата обращения: 12.11.2024).
4. О модернизме с видом на Центральный парк. Беседа с Чарльзом Дженксом, ведущим британским критиком и теоретиком архитектуры / записал Владимир Белоголовский // Проект Классика. – 2007. – № 22. – С. 32–39. – URL: [http://www.projectclassica.ru/newsmake/22\\_2007/22\\_2007\\_10.htm](http://www.projectclassica.ru/newsmake/22_2007/22_2007_10.htm) (дата обращения: 12.11.2024).
5. Каган, М. С. Философия культуры / М. С. Каган. – СПб. : Петрополис, 1996. – 415 с.
6. Эко, У. Отсутствующая структура : введение в семиологию / У. Эко. – СПб. : Петрополис, 1998. – 430 с.
7. Раппапорт, А. Г. Пять проблем теории архитектуры XXI века / А. Г. Раппапорт // Проект Россия. – 2006. – № 1(39). – С. 160–164.
8. Буррио, Николя. Реляционная эстетика. Постпродукция / Николя Буррио. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2016. – 216 с.
9. Андреева, Е. Ю. Формально-тематическая эволюция актуального искусства второй половины XX века : дис. ... д-ра философ. наук : 17.00.09 / Андреева Екатерина Юрьевна ; С.-Петерб. гос. ун-т. – СПб., 2005. – 438 л.
10. Афанасов, Н. Б. Постпостмодернизм как «ощущение конца» / Н. Б. Афанасов // Знание. Понимание. Умение. – 2022. – № 1. – С. 75–85.
11. Раппапорт, А. Стиль и среда / А. Раппапорт // Проект Байкал. – 2020. – Т. 17, № 63. – С. 149.
12. Ибелингс, Х. Европейская архитектура после 1890 года / Х. Ибелингс ; пер. с англ. А. Георгиев. – М. : Прогресс-Традиция, 2014. – 224 с.
13. Пригожин, И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой / И. Пригожин, И. Стенгерс. – М. : Прогресс, 1986. – 431 с.
14. О модернизме с видом на Центральный парк. Беседа с Чарльзом Дженксом, ведущим британским критиком и теоретиком архитектуры / записал Владимир Белоголовский // Проект Классика. – 2007. – № 22. –

С. 32–39. – URL: [http://www.projectclassica.ru/newsmake/22\\_2007/22\\_2007\\_10.htm](http://www.projectclassica.ru/newsmake/22_2007/22_2007_10.htm) (дата обращения: 12.11.2024).

15. *Джеймисон, Ф.* Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / Ф. Джеймисон ; пер. с англ. Д. Кралечкина ; под науч. ред. А. Олейникова. – Изд. 2-е, испр. – М. : Изд-во Ин-та Гайдара, 2019. – 816 с.

16. *Каган, М. С.* Эстетика как философская наука / М. С. Каган. – СПб. : Петрополис, 1997. – 544 с.

17. *Раппапорт, А. Г.* Пять проблем теории архитектуры XXI века / А. Г. Раппапорт // Проект Россия. – 2006. – № 1(39). – С. 160–164.

18. *Лосев, А. Ф.* Диалектика мифа / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 2001. – 558 с.

19. *Юнг, К. Г.* Воспоминания, сновидения, размышления / К. Г. Юнг. – Минск : Харвест, 2003. – 496 с.

20. *Ревзин, Г. И.* Очерки по философии архитектурной формы / Г. И. Ревзин. – М. : ОГИ, 2002. – 144 с.

21. *Быстрова, Т. Ю.* Вещь. Форма. Стиль... Введение в философию дизайна / Т. Ю. Быстрова. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2001. – 286 с.

22. *Раппапорт, А.* Стиль и среда / А. Раппапорт // Проект Байкал. – 2020. – Т. 17, № 63. – С. 149.

23. *Иконников, А. В.* Архитектура XX в. Утопии и реальность : в 2 т. / А. В. Иконников. – М. : Прогресс-Традиция, 2001. – Т. 1. – 655 с.

24. *Хан-Магомедов, С. О.* Претензии классицистической концепции на формирование стиля XX века / С. О. Хан-Магомедов // Архитектура мира / ВНИИ теории архитектуры и градостроительства. – М., 1994. – Вып. 3 : Материалы конференции «Запад-Восток: античная традиция в архитектуре». – С. 181–183.

25. *Вуек, Я.* Мифы и утопии архитектуры XX века / Я. Вуек ; пер. с пол. М. В. Предтеченского. – М. : Стройиздат, 1990. – 286 с.

26. *Лиотар, Ж.-Ф.* Постмодерн: в изложении для детей : письма 1982–1985 / Жан-Франсуа Лиотар ; пер. с фр., примеч. и общ. ред. А. В. Гараджи. – М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2008. – 145 с.

27. *Раппапорт, А. Г.* Форма в архитектуре: проблемы теории и методологии / А. Г. Раппапорт, Г. Ю. Сомов. – М. : Стройиздат, 1990. – 344 с.

28. *Борев, Ю. Б.* Эстетика / Ю. Б. Борев. – М. : Высш. шк., 2002. – 511 с.

29. *Раппапорт, А.* Стиль и среда / А. Раппапорт // Проект Байкал. – 2020. – Т. 17, № 63. – С. 149.

30. *Ибелингс, Х.* Европейская архитектура после 1890 года / Х. Ибелингс ; пер. с англ. А. Георгиев. – М. : Прогресс-Традиция, 2014. – 224 с.
31. *Раппапорт, А.* Стиль и среда / А. Раппапорт // Проект Байкал. – 2020. – Т. 17, № 63. – С. 149.
32. *Фремpton, К.* Современная архитектура. Критический взгляд на историю развития / К. Фремpton. – М. : Стройиздат, 1990. – 383 с.
33. *Диди-Юберман, Жорж.* То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Жорж Диди-Юберман ; пер. с фр. А. Шестакова. – СПб. : Наука, 2001. – 262 с.
34. *Валери, П.* Об искусстве / П. Валери. – М. : Искусство, 1976. – 317 с.
35. *Середюк, И. И.* Восприятие архитектурной среды / И. И. Середюк. – Львов : Вища школа, 1979. – 202 с.
36. *Джонс, Дж. К.* Инженерное и художественное конструирование / Дж. К. Джонс. – М. : Мир, 1976. – 374 с.
37. *Schumacher, P.* Parametricism – A New Global Style for Architecture and Urban Design / Patrik Schumacher // Architectural Design. – 2009. – Vol. 79, № 4. – P. 1–10.
38. *Ittelson, W. H.* Visual Space Perception / W. H. Ittelson. – New York : Springer Publishing Company, 1960. – 212 p. ; An Introduction to Environmental Psychology / W. H. Ittelson, H. M. Proshansky, L. G. Rivlin, G. H. Winkel. – New York : Holt, Rinehart and Winston, 1974. – 406 p.
39. Архитектура и эмоциональный мир человека / П. Б. Забельшанский, Г. Б. Минервин, А. Г. Раппапорт, Г. Ю. Сомов. – М. : Стройиздат, 1985. – 208 с.
40. *Мукаржовский, Я.* Исследования по эстетике и теории искусства : пер. с чеш. / Я. Мукаржовский. – М. : Искусство, 1994. – 606 с.
41. *Sommer, R.* Personal Space / R. Sommer // Canadian Architect. – 1960. – Vol. 5, № 2. – P. 78–80.
42. *Азизян, И. А.* Архитектура в художественной культуре. Теоретические проблемы взаимодействия искусств / И. А. Азизян. – М. : РААСН, 1996. – 160 с.
43. *Зайцева, М. Л.* Синестезийность как системное свойство художественного сознания. : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.09 / Зайцева Марина Леонидовна ; Саратов. гос. консерватория им. Л. В. Собинова. – Саратов, 2014. – 52 с.
44. Городская среда. Технология развития. Настольная книга / В. Л. Глазычев [и др.]. – М. : Ладья, 1995. – 240 с.

45. *Середюк, И. И.* Восприятие архитектурной среды / И. И. Середюк. – Львов : Вища школа, 1979. – 202 с.
46. *Адорно, Теодор В.* Эстетическая теория / Теодор В. Адорно ; пер. с нем. А. В. Дранова. – М. : Республика, 2001. – 526 с.
47. *Бахтин, М. М.* Собрание сочинений : в 7 т. / М. М. Бахтин. – М. : Русские словари, 1996. – Т. 5. – 731 с.
48. *Бахтин, М. М.* Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 423 с.
49. *Зедльмайр, Г.* Проблема истины. Проблема времени / Г. Зедльмайр // Искусство и истина. Теория и метод истории искусства / Г. Зедльмайр ; пер. с нем. Ю. Н. Попова. – СПб., 2000. – С. 250–254.
50. *Зедльмайр, Г.* Проблемы интерпретации / Г. Зедльмайр // Искусство и истина. Теория и метод истории искусства / Г. Зедльмайр ; пер. с нем. Ю. Н. Попова. – СПб., 2000. – С. 134, 137.
51. *Андреева, Е. Ю.* Формально-тематическая эволюция актуального искусства второй половины XX века : дис. ... д-ра философ. наук : 17.00.09 / Андреева Екатерина Юрьевна ; С.-Петерб. гос. ун-т. – СПб., 2005. – 438 л.
52. *Адорно, Теодор В.* Эстетическая теория / Теодор В. Адорно ; пер. с нем. А. В. Дранова. – М. : Республика, 2001. – 526 с.
53. *Мурина, Е. Б.* Проблемы синтеза пространственных искусств / Е. Б. Мурина. – М. : Искусство, 1982. – 192 с.
54. Литературная теория немецкого романтизма. Документы / Гос. акад. искусствознания. Ин-т лит-ры ; под ред. Н. Я. Берковского. – Л. : Тип. им. Володарского, 1934. – 335 с.
55. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. / Акад. Художеств в СССР. – М. : Искусство, 1967. – Т. 3 : Эстетические учения Западной Европы и США (1789–1871) / ред.-сост. Л. Я. Рейнгардт. – 1005 с.
56. *Гольдзамт, Э. А.* Уильям Моррис и социальные истоки современной архитектуры / Э. А. Гольдзамт ; пер. с пол. Г. А. Гурьяновой. – М. : Стройиздат, 1973. – 172 с.
57. *Каган, М. С.* Морфология искусства : историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Ч. 1–3 / М. Каган. – Л. : Искусство, Ленинград. отд-ние, 1972. – 440 с.
58. *Адорно, Теодор В.* Эстетическая теория / Теодор В. Адорно ; пер. с нем. А. В. Дранова. – М. : Республика, 2001. – 526 с.
59. *Адорно, Теодор В.* Эстетическая теория / Теодор В. Адорно ; пер. с нем. А. В. Дранова. – М. : Республика, 2001. – 526 с.

60. Современный словарь-справочник по искусству / науч. ред. и сост. А. А. Мелик-Пашаев. – М. : Олимп : АСТ, 1999. – 814 с.
61. Диди-Юберман, Жорж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Жорж Диди-Юберман ; пер. с фр. А. Шестакова. – СПб. : Наука, 2001. – 262 с.
62. Диди-Юберман, Жорж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Жорж Диди-Юберман ; пер. с фр. А. Шестакова. – СПб. : Наука, 2001. – 262 с.
63. Merleau-Ponty, M. Phénoménologie de la perception / M. Merleau-Ponty. – Paris : Gallimard, 1945. – 556 p.
64. Straus, E. Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie / E. Straus. – Berlin : Jérôme Millon, 2000. – 478 p.
65. Левин, К. Теория поля в социальных науках / К. Левин. – СПб. : Речь, 2000. – 365 с.
66. Heidegger, M. The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude / M. Heidegger. – Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press, 1995. – 404 p.
67. Слотердаик, П. Сферы. Плюральная сферология : в 3 т. / П. Слотердаик ; пер. с нем. К. В. Лощеского. – СПб. : Наука, 2010. – Т. 3 : Пена. – 925 с.
68. Schmitz, H. System der Philosophie. Bd. 3: Der Raum. T. 1. Der leibliche Raum / H. Schmitz. – Bonn : Bouvier, 1967. – XIX, 512 p.
69. Merleau-Ponty, M. Le visible et l'invisible / M. Merleau-Ponty. – Paris : Gallimard, 1964. – 368 p.
70. Schmitz, H. Emotions Outside the Box – The New Phenomenology of Feeling and Corporeality / H. Schmitz, R. Müllan, J. Slaby // Phenomenology and the Cognitive Sciences. – 2011. – № 10 (2). – P. 241–259.
71. Schmitz, H. System der Philosophie. Bd. 3: Der Raum. T. 1. Der leibliche Raum / H. Schmitz. – Bonn : Bouvier, 1967. – XIX, 512 p.
72. Schmitz, H. Emotions Outside the Box – The New Phenomenology of Feeling and Corporeality / H. Schmitz, R. Müllan, J. Slaby // Phenomenology and the Cognitive Sciences. – 2011. – № 10 (2). – P. 241–259.
73. Benjamin, W. Petite histoire de la photographie / W. Benjamin // Etudes photographiques. – 1996. – № 1. – P. 6–39 ; Benjamin, W. L'homme, le langage et la culture / W. Benjamin. – Paris : Berger-Levrault, 1974. – 196 p.
74. Диди-Юберман, Жорж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Жорж Диди-Юберман ; пер. с фр. А. Шестакова. – СПб. : Наука, 2001. – 262 с.
75. Гете, И. В. Об искусстве / И. В. Гете. – М. : Искусство, 1975. – 623 с.

76. Гете, И. В. Избранные философские произведения / И. В. Гете. – М. : Наука, 1964. – 520 с.
77. Там же, с. 308–309, 353, 356.
78. Шпенглер, О. Закат Европы : очерки морфологии мировой истории : в 2 т. / О. Шпенглер ; пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. – М. : Мысль, 1998. – Т. 2 : Всемирно-исторические перспективы. – 606 с.
79. Кассирер, Э. Философия символических форм : в 3 т. / Э. Кассирер. – М. ; СПб. : Унив. кн., 2002. – Т. 3 : Феноменология познания. – 398 с.
80. Бёме, Г. Атмосфера как фундаментальное понятие новой эстетики / Г. Бёме // Metamodern. – URL: <https://metamodernizm.ru/atmosphere-and-a-new-aesthetics/> (дата обращения: 14.01.2022).
81. Гегель. Сочинения : в 14 т. / Гегель ; под ред.: А. Деборина, Д. Рязанова. – М. ; Л. : Гос. изд-во, 1929. – Т. 1 : Энциклопедия философских наук. Ч. 1 : Логика. – 437 с.
82. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости : избранные эссе / В. Беньямин. – М. : Медиум, 1996. – 240 с.
83. Липпс, Т. Основные вопросы этики / Т. Липпс. – Санкт-Петербург : Изд-во О. Н. Поповой, 1905. – 396 с. – (Образовательная библиотека. Сер. 5 ; № 5 и 6).
84. Луначарский, А. В. Собрание сочинений : в 8 т. / А. В. Луначарский. – М. : Худож. лит., 1967. – Т. 7 : Формализм в науке об искусстве. – 736 с.
85. Бёме, Г. Атмосфера как фундаментальное понятие новой эстетики / Г. Бёме // Metamodern. – URL: <https://metamodernizm.ru/atmosphere-and-a-new-aesthetics/> (дата обращения: 14.01.2022).
86. Буррио, Н. Реляционная эстетика. Постпродукция / Н. Буррио. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2016. – 215 с.
87. Bourriaud, N. Relational Aesthetics / N. Bourriaud. – Dijon : Les Presses du réel, 2002. – 132 p.
88. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – 3-е изд. – М. : Искусство, 1986. – 573 с.
89. Липпс, Т. Основные вопросы этики / Т. Липпс. – Санкт-Петербург : Изд-во О. Н. Поповой, 1905. – 396 с. – (Образовательная библиотека. Сер. 5 ; № 5 и 6).
90. Заньковский, А. Время твёрдых медуз: метамодерн, который мы заслужили / А. Заньковский // Metamodern. – URL: <https://metamodernizm.ru/metamodern-which-we-deserve/> (дата обращения: 30.03.2021).
91. Андреева, Е. Ю. Формально-тематическая эволюция актуального искусства второй половины XX века : дис. ... д-ра философ. наук :

17.00.09 / Андреева Екатерина Юрьевна ; С.-Петерб. гос. ун-т. – СПб., 2005. – 438 л.

92. Митрошенков, О. Что придет на смену постмодернизму? / О. Митрошенков // Свободная мысль. – 2013. – № 3. – С. 125–131.

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

94. Буррио, Н. Реляционная эстетика. Постпродукция / Н. Буррио. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2016. – 215 с.

95. Вебер, М. Класс, статус, партия / М. Вебер // Социальная стратификация : сб. пер. / отв. ред. С. А. Белановский. – М., 1992. – Вып. 1. – С. 19–38.

96. Henrich, J. The Evolution of Prestige: Freely Conferred Deference as a Mechanism for Enhancing the Benefits of Cultural Transmission / J. Henrich, F. J. Gil-White // Evolution and Human Behavior. – 2001. – Vol. 22. – P. 168.

97. Plourde, A. M. Human Power and Prestige Systems / A. M. Plourde // Mind the Gap. Tracing the Origins of Human Universals / ed.: Peter M. Karpeleer, Joan Silk. – Berlin ; Heidelberg, 2010. – P. 142–143.

98. Поланьи, К. Великая трансформация. Политические и экономические истоки нашего времени / К. Поланьи ; пер. с англ.: А. Васильева, С. Е. Фёдорова, А. Шурбелева ; под общ. ред. С. Е. Фёдорова. – СПб. : Алетейя, 2002. – 315 с.

99. Ершов, П. М. Потребности человека / П. М. Ершов. – М. : Мысль, 1990. – 365 с.

100. Маслоу, А. Мотивация и личность / А. Маслоу. – 3-е изд. – М. : Питер, 2003. – 351 с.

101. Маркс, К. Собрание сочинений : в 50 т. / К. Маркс, Ф. Энгельс. – М. : Госполитиздат, 1958. – Т. 12. – 910 с.

102. Барт, Р. Смерть автора / Р. Барт // Эстетика и теория искусства XX века : хрестоматия / под ред.: Н. А. Хренова, А. С. Мигунова. – М., 2008. – С. 459.

103. Чуворкина, О. А. Фигура автора после «смерти автора» / О. А. Чуворкина // Артикульт. – 2013. – № 10. – С. 29–34.

104. Аршинов, В. И. Синергетика как феномен постнеклассической науки / В. И. Аршинов. – М. : ИФРАН, 1999. – 203 с.

105. Каган, М. С. Философия культуры / М. С. Каган. – СПб. : Петрополис, 1996. – 415 с.

106. Стёпин, В. С. Теоретическое знание / В. С. Стёпин. – М. : Прогресс-Традиция, 2000. – 744 с.

107. Gombrich, E. H. A Lifelong Interest. Conversations on Art and Science with Didier / E. H. Gombrich. – London : Thames Hudson, 1993. –

112 p. ; *Gombrich, E. H. Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation / E. H. Gombrich. – 6th impr. – Oxford : Phaidon press, 1988. – XIV, 386 с.*

108. *Иовлева, Т. В. Популярность личности как феномен культуры : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Иовлева Татьяна Владимировна ; Челяб. гос. акад. культуры и искусства. – Челябинск, 2011. – 162 л.*

109. *Дженкс, Чарльз А. Язык архитектуры постмодернизма / Чарльз А. Дженкс ; пер. с англ. : А. В. Рябушина, М. В. Уваровой. – М. : Стройиздат, 1985. – 137 с.*

110. *Джеймисон, Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / Ф. Джеймисон ; пер. с англ. Д. Кралечкина ; под науч. ред. А. Олейникова. – Изд. 2-е, испр. – М. : Изд-во Ин-та Гайдара, 2019. – 816 с.*

111. *Калиниченко, В. Уставшая семиотика, или Позиция Чужого к текстам Мамардашвили (реплика на статью Сергея Агафонова «Позиция Чужого в текстах М. Мамардашвили», Логос, №4, 1999) / В. Калиниченко // Порталус. – URL: [https://portalus.ru/modules/philosophy/rus\\_readme.php?subaction=showfull&id=1107944643&archive=1208465572&start\\_from=&u\\_cat=&](https://portalus.ru/modules/philosophy/rus_readme.php?subaction=showfull&id=1107944643&archive=1208465572&start_from=&u_cat=&) (дата обращения: 13.05.2023).*

112. *Каган, М. С. Философия культуры / М. С. Каган. – СПб. : Петрополис, 1996. – 415 с.*

113. *Раппапорт, А. Г. Форма в архитектуре: проблемы теории и методологии / А. Г. Раппапорт, Г. Ю. Сомов. – М. : Стройиздат, 1990. – 344 с.*

114. *Кармазин, Ю. И. Формирование мировоззренческих и научно-методических основ творческого метода архитектора в профессиональной подготовке (концепция): автореф. дис. ... д-ра архитектуры : 18.00.01 / Кармазин Юрий Иванович ; Моск. архитектур. ин-т. – М., 2006. – 50 с.*

115. *Гройс, Б. Генеалогия партиципативного искусства / Б. Гройс // Художественный журнал. – 2007. – № 67–68. – URL: <https://moscowart-magazine.com/issue/25/article/394> (дата доступа: 13.05.2023).*

116. *Цикл лекций Виктора Мизиано «Куратор в системе искусства» // ARTuzel: все о современном искусстве. – URL: <https://artuzel.com/content/цикл-лекций-виктора-мизиано-куратор-в-системе-искусства> (дата обращения: 08.02.2024).*

117. *Чуворкина, О. А. Фигура автора после «смерти автора» / О. А. Чуворкина // Артикульт. – 2013. – № 10. – С. 29–34.*

118. *Архітэктурa Беларусі : энцыклапедычны даведнік / рэд. кал.: А. А. Воінаў [і інш.]. – Мінск : Беларус. энцыкл. імя П. Броўкі, 1993. – 621 с.*

119. *Морозов, И. В. Основы культурологии. Архетипы культуры / И. В. Морозов. – Минск : ТетраСистемс, 2001. – 607 с.*

120. *Алексейчик, Я. Я.* Имя на площади Победы / Я. Я. Алексейчик. – Минск : Белорус. наука, 2018. – 494 с.
121. *Воинов, А. А.* История архитектуры Белоруссии / А. А. Воинов. – Минск : Выш. шк., 1975. – 216 с.
122. *Рогачёв, А. В.* Великие стройки социализма / А. В. Рогачёв. – М. : Центрполиграф, 2014. – 480 с.
123. *Тугаринова, С. Д.* Дворец Советов – архитектурные конкурсы 1930-х гг. / С. Д. Тугаринова // Вестник славянских культур. – 2016. – Т. 41, № 3. – С. 177–186.
124. *Иконников, А. В.* Мастера архитектуры об архитектуре / А. В. Иконников. – М. : Искусство, 1972. – 343 с.
125. *Иконников, А. В.* Архитектура XX века. Утопии и реальность : в 2 т. / А. В. Иконников. – М. : Прогресс-Традиция, 2001. – Т. 1. – 656 с.
126. *Иконников, А. В.* Архитектура XX века. Утопии и реальность : в 2 т. / А. В. Иконников. – М. : Прогресс-Традиция, 2001. – Т. 1. – 656 с.
127. *Ле Корбюзье.* Архитектура XX века / Ле Корбюзье. – М. : Прогресс, 1977. – 303 с.
128. *Анисимов, Л. Ю.* Принципы формирования архитектуры адаптируемого жилища : автореф. дис. ... канд. архитектуры : 18.00.02 / Анисимов Лев Юрьевич ; Моск. архитектур. ин-т. – М., 2009. – 30 с.
129. *Райт, Ф. Л.* Будущее / Ф. Л. Райт ; пер. с англ. и примеч. А. Ф. Гольдштейна. – М. : Госстройиздат, 1960. – 248 с.
130. *Хан-Магомедов, С. О.* Константин Мельников / С. О. Хан-Магомедов. – М. : Архитектура-С, 2007. – 296 с.
131. *Анисимова, И. И.* Уникальные дома (от Райта до Гери) / И. И. Анисимова. – М. : Архитектура-С, 2009. – 158 с.
132. *Андреева, Е. Ю.* Формально-тематическая эволюция актуального искусства второй половины XX века : дис. ... д-ра философ. наук : 17.00.09 / Андреева Екатерина Юрьевна ; С.-Петербур. гос. ун-т. – СПб., 2005. – 438 л.
133. *Оруэлл, Д.* Привилегия духовных пастырей. Заметки о Сальвадоре Дали / Д. Оруэлл // Эссе. Статьи. Рецензии / Д. Оруэлл. – Пермь, 1992. – Т. 2. – С. 7–14.
134. *Выготский, Л. С.* Психология искусства / Л. С. Выготский. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Искусство, 1968. – 576 с. – (Из истории советской эстетики и теории искусства).
135. *Breton, A.* Surrealisme et la peinture / A. Breton. – Paris : Gallimard, 1928. – 96 p.
136. *Кузнецова, Г. Н.* О человеке и человеческом в творческой концепции Фриденсрайха Хундертвассера (1928–2000) / Г. Н. Кузнецова // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2015. – № 4. – С. 40–49.

137. *Андреева, Е. Ю.* Формально-тематическая эволюция актуального искусства второй половины XX века : дис. ... д-ра философ. наук : 17.00.09 / Андреева Екатерина Юрьевна ; С.-Петерб. гос. ун-т. – СПб., 2005. – 438 л.

138. *Деррида, Ж.* О грамматологии / Жак Деррида ; пер. с фр. и вступ. ст. Н. Автономовой. – М. : Ad Marginem, 2000. – 511 с.

139. *Альберти, Л. Б.* Десять книг о зодчестве : в 2 т. / Л. Б. Альберти. – М. : Всесоюз. акад. архитектуры, 1937. – Т. 2 : Материалы и комментарии. – XIV, 792 с.

140. *Шпенглер, О.* Закат Европы : очерки морфологии мировой истории : в 2 т. / О. Шпенглер ; пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. – М. : Мысль, 1998. – Т. 1 : Гештальт и действительность. – 666 с.

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

142. *Раппапорт, А. Г.* Судьба теории архитектуры / А. Г. Раппапорт // Башня и лабиринт : авторский блог А. Г. Раппапорта. – URL: [https://rapardes.blogspot.com/2013/05/blog-post\\_4178.html](https://rapardes.blogspot.com/2013/05/blog-post_4178.html) (дата обращения: 15.03.2023).

143. *Ле Корбюзье.* Архитектура XX века / Ле Корбюзье. – М. : Прогресс, 1977. – 303 с.

144. *Хайдеггер, М.* Искусство и пространство / М. Хайдеггер // Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители Запада о месте культуры : сб. / сост. Р. А. Гальцева. – М., 1991. – С. 95–99.

145. *Джеймисон, Ф.* Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / Ф. Джеймисон ; пер. с англ. Д. Кралечкина ; под науч. ред. А. Олейникова. – Изд. 2-е, испр. – М. : Изд-во Ин-та Гайдара, 2019. – 816 с.

146. *Ле Корбюзье.* Архитектура XX века / Ле Корбюзье. – М. : Прогресс, 1977. – 303 с.

147. *Джеймисон, Ф.* Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / Ф. Джеймисон ; пер. с англ. Д. Кралечкина ; под науч. ред. А. Олейникова. – Изд. 2-е, испр. – М. : Изд-во Ин-та Гайдара, 2019. – 816 с.

148. *Юнг, К. Г.* О психологии восточных религий и философий / К. Г. Юнг. – М. : Медиум, 1994. – 254 с.

149. *Бычков, В. В.* Aesthetica Patrum. Эстетика отцов церкви / В. В. Бычков. – М. : Ладомир, 1995. – 593 с.

150. *Идзири Масуро.* Нихон гэйдзюцу сисо (Теория японского традиционного искусства) / Идзири Масуро // Бигаку-о манабу хито-но тамэни (Изучающим эстетику). – Киото, 1984.

151. *Скворцова, Е.* Духовная традиция и общественная мысль в Японии XX века / Е. Скворцова, А. Луцкий. – М. : Центр гуманит. инициатив : Унив. кн., 2022. – 384 с.

152. *Мазурик, В. П.* Чайная чашка и её функции в японском чайном действе (тяною) / В. П. Мазурик // *Вещь в японской культуре : сб. ст. / Центр по изучению соврем. Японии ; сост.: Н. Г. Анарина, Е. М. Дьяконова.* – М., 2003. – С. 137–168.

153. *Линь Юйтан.* Китайцы: моя страна и мой народ / Линь Юйтан ; пер. с кит. и предисл. Н. А. Спешнева. – М. : Вост. лит., 2010. – 335 с.

154. *Григорьева, Т. П.* Японская художественная традиция / Т. П. Григорьева. – М. : Наука, 1979. – 368 с.

155. *Скворцова, Е. Л.* Романтизм и японская эстетическая традиция / Е. Л. Скворцова // *Вестник культурологии.* – 2011. – № 2. – С. 36–54.

156. *Муриан, И. Ф.* Сады Дайтокудзи / И. Ф. Муриан // *Человек и мир в японской культуре : сб. ст. / Акад. наук СССР.* – М., 1985. – С. 166–182.

157. *Юнг, К. Г.* О психологии восточных религий и философий / К. Г. Юнг. – М. : Моск. философ. фонд : Медиум, 1994. – 255 с.

158. *Бергсон, А.* Творческая эволюция / А. Бергсон ; пер. с фр. В. А. Флеровой. – М. ; Жуковский : Кучково поле, 2006. – 380 с.

159. *Хайдеггер, М.* Основные понятия метафизики : мир–конечность–одинокчество / М. Хайдеггер ; пер. с нем.: В. В. Бибихина, А. В. Ахутина, А. П. Шурбелева. – СПб. : Владимир Даль, 2013. – 591 с.

160. *Бонито Олива, А.* Искусство на исходе второго тысячелетия : пер. с итал. / А. Бонито Олива. – М. : Худож. журн., 2003. – 214 с.

161. *Чуворкина, О. А.* Фигура автора после «смерти автора» / О. А. Чуворкина // *Артикульт.* – 2013. – № 10. – С. 29–34.

162. *Турчин, В. С.* По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин. – М. : Изд-во МГУ, 1993. – 247 с.

163. *Томонобу Имамита.* Эстетика Востока / Томонобу Имамита. – Токио : TBS Britannica, 1980. – 382 с. – На яп. яз.

164. *Тромпенаарс, Ф.* 4 типа корпоративной культуры / Ф. Тромпенаарс, Ч. Хэмпден-Тернер. – Минск : Попурри, 2012. – 528 с.

165. *Балаш, А. Н.* Реляционная эстетика в контексте современных культурных практик / А. Н. Балаш // *Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры.* – 2018. – № 4 (37). – С. 98–101 ; *Пригожин, И.* Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой / И. Пригожин, И. Стенгерс. – М. : Прогресс, 1986. – 431 с.

166. *Аршинов, В. И.* Синергетика как феномен постнеклассической науки / В. И. Аршинов. – М. : ИФРАН, 1999. – 203 с.

*Научное издание*

**Морозов Егор Игоревич,  
Морозов Игорь Вячеславович**

**МЕТАМОДЕРН**

**АРТ-ПРЕСТИЖ**

Корректор В. Б. Кудласевич  
Технический редактор Л. Н. Мельник  
Дизайн обложки М. М. Чудук

Подписано в печать 2025. Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бумага офисная. Ризография.  
Усл. печ. л. 9,07. Уч.-изд. л. 8,11. Тираж экз. Заказ .

Издатель и полиграфическое исполнение:  
учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств».  
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,  
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.  
ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.  
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.