

Розин В.М.

Размышление о современном искусстве

Аннотация: В статье рассматривается сущность искусства и особенности современного искусства. Разводятся традиционное искусство, искусство-постав и постмодернистское искусство. Для искусства-постав характерно: : разрыв старых связей и отношения искусства с другими сферами жизни (например, разрыв коммуникации «художник – зритель», трансформация отношения «художественная реальность – обычная реальность»), кризис классического понимания искусства (произведения, эстетического субъекта), выявление функций искусства в плане поставы, то есть привязка искусства к обыденной жизни (искусство, как фон для работы, как особая социальная оптика, как формы организации деятельности и жизни), наконец, технологизация искусства, когда оно начинает пониматься как особая технология – семиотическая, психотехническая. Важная миссия современного искусства – помогать человеку возобновлять свои чувства и эмоции, другая – создавать условия для путешествия в необычных и интересных мирах. Во второй части статьи анализируется природа произведений «Science Art», где в рамках современного альтернативного экспериментального искусства искусство, техника и наука все чаще смыкаются. Для решения перечисленных задач автор осуществляет проблематизацию, реализует методы сравнительного анализа исторических форм искусства, проводит понятийный анализ. В результате ему удается развести и охарактеризовать традиционное искусство, искусство-постав и постмодернистское искусство, а также обсудить проблему ответственности современного художника. На взгляд автора, современный художник стоит перед принципиальным выбором: на какую жизнь он будет работать, какому будущему способствовать. Новый этап развития искусства предполагает, что мы будем заново устанавливаться относительно искусства, техники и науки, а также и самих себя.

Review: The article is devoted to the essence of art in general and special features of modern art in particular. The author differentiates between traditional art, Gestell art and post-modernity art. Gestell art has the following typical features: breaking of old bonds and relations of art with other spheres of life (for example, disruption of the 'artist – audience' communication and transformation of the 'artistic reality – regular reality' relation), the crisis of the classical concept of art (including the terms of artwork and esthetic subject), definition of functions of art in terms of Gestell, i.e. linking art to regular life (art as creating a special environment for working, as a special social optics and a form of organization of life and activity) and finally, technification of art when art is started to be perceived as a special semiotic and psychotechnical technology. An important mission of modern art is to help human to revive his feelings and emotions and the other mission of art is to create special conditions for his traveling through unusual and interesting worlds. The second part of the article is devoted to the analysis of the essence of the 'Science Art' work where art, technology and science increasingly interlock within the framework of modern alternative experimental art. In order to achieve the above mentioned goals, the author carries out problematisation, implements methods of comparative analysis of historical forms of art and performs conceptual analysis. As a result, he manages to differentiate between and define traditional art, Gestell art and post-modernity art as well as to touch upon the problem of responsibility of a modern artist. According to the author, the modern artist faces a principal choice: what life style and future will he work for? A new stage in the development of art assumes that we will review and build new relations with art, technology, science and ourselves.

Ключевые слова: искусство, постав, постмодерн, интерпретация, жизнедеятельность, реализация, реальность, наука, техника, подражание.

Keywords: art, Gestell, post-modernity, interpretation, life-sustaining activity, implementation, reality, science, technology, imitation.

1. Вечная сущность искусства

Одна из черт современного искусства может быть понята в свете хайдеггеровского понятия «постав» (Gestell), под которым знаменитый философ

понимал не только современное состояние техники, где все строится и выступает как средство для другого в рамках поставляющего производства (даже природа и человек), но также тотальную субъективацию и аксиологическое отношение к миру. Поясняя взгля-

ды М.Хайдеггера, С.Неретина и А.Огурцов пишут: «Мир начинает взвешиваться по ценностям. Такого рода взвешивающий подход к миру постоянно тяготеет к переоценке ценностей... Переоценка ценностей становится непрерывным процессом, в котором уже нет ничего устойчивого, сохраняющегося, инвариантного. Такова эпоха нигилизма, ставящая себе на службу все и вся, в том числе и самого человека. Эта эпоха в истории человечества – эпоха забвения бытия во имя “расходования сущего для манипуляций техники”, “во имя “планирующе-рассчитывающего обеспечения результатов”, во имя “самоорганизующегося процесса всеохватывающего изготовления”»¹. В качестве еще одной особенности постава можно указать на глобализацию, то есть постав распространяется на все: природу, человека, даже саму способность мыслить.

Естественно, что постав захватил и искусство, так сказать, поставив его на службу современному производству, понимаемому, конечно, в широком хайдеггеровском смысле. Это означает, по меньшей мере, следующее: разрыв старых связей и отношения искусства с другими сферами жизни (например, разрыв коммуникации «художник – зритель», трансформация отношения «художественная реальность – обычная реальность»), кризис классического понимания искусства (произведения, эстетического субъекта), выявление функций искусства в плане постава, то есть привязка искусства к обыденной жизни (искусство, как фон для работы, как особая социальная оптика, как формы организации деятельности и жизни и прочее), наконец, технологизация искусства, когда оно начинает пониматься как особая технология – семиотическая, психотехническая и т. д. Нельзя ли в этом случае предположить, что искусство, развивающееся в рамках массовой культуры, – это искусство, захваченное и порабощенное поставом, «искусство-постав»?

Если согласиться, что искусство превращается в постав, то приходится признать противоречивую тенденцию: с одной стороны, искусство конституирует и обогащает действительность, но с другой – само искусство (в лице искусства-постав) обедняется, теряет глубину и духовное измерение. Действительно, использование искусства в целях постава предполагает совершенно другое его употребление: поверхностное, параллельное с дру-

гими занятиями человека, акцентирование не на тех сторонах содержания, которые были характерны для традиционного искусства.

Но современность – не только постав, если бы это было так, то пришлось бы принять утверждения отдельных философов, что история действительно закончилась. Модернити – это также культивирование духовности и свободы человека, культивирование и сохранение культуры, правда в ее современных множественных и самоценных формах. Посмотрим в связи с этим, что происходит с современным искусством. Но предварительно обсудим, что оно собой представляет вообще.

М.Бахтин показывает, что в произведениях искусства художник и зритель получают возможность творчески реализовать себя, собрать себя, про-жить то, что в обычной жизни не может быть прожито вообще, выработать отношение к другому и культуре. Нужно, писал Бахтин, «войти творцом в видимое, слышимое, произносимое и тем самым преодолеть материальный внетворчески-определенный характер формы... при чтении и слушании поэтического произведения я не оставляю его вне себя, как высказывание другого... но я в известной степени делаю его собственным высказыванием о другом, усвою себе ритм, интонацию, артикуляционное напряжение, внутреннюю жестикуляцию... как адекватное выражение моего собственного ценностного отношения к содержанию... Я становлюсь активным в форме и формой занимаю ценностную позицию вне содержания – как познавательно-поэтической направленности»².

Именно потому, что в искусстве человек создает и находит реальность, построенную им самим, но одновременно выстроенную и по законам бытия, новоевропейская личность получает возможность прожить и разрешить противоречия, обусловленные двойным ее существованием – как индивида и субъекта культуры, или, говоря иначе, несовпадение личности и культуры перевести в форму жизни и творчества. Здесь как раз и обнаруживается целительная и спасительная (катарсическая) функция искусства. Принципиальный вопрос – по-прежнему ли искусство сегодня, в эпоху наступления постава, целительно и спасительно? По-прежнему ли произведение искусства может выполнять свою медиативную роль в отношениях, связывающих человека и культуру? Чтобы понять, как можно ответить

¹ Неретина С., Огурцов А. *Время культуры*. Санкт-Петербург. 2000. С.168.

² Бахтин М. *Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975. С. 58-59.

на этот вопрос, продолжим обсуждение природы искусства.

Искусство – это всегда чудо, в том смысле, что в искусстве за счет семиотических и психологических механизмов создается реальность, вроде бы не существующая в обыденности. Как писал еще Леонардо да Винчи в «Книге о живописи», хотя нам даны только плоскость и краски, но зритель видит «широчайшие поля с отдаленными горизонтами», «живопись только потому кажется удивительной зрителям, что она заставляет казаться реальным и отделяющемся от стены то, что на самом деле ничто»³. Именно в попытке осмыслить существование художественной реальности и родилась концепция мимесиса. Но эта концепция фактически отводит искусству в плане существования вторичную роль – всего лишь подражание бытию, а не само бытие!

В XX веке эта позиция постепенно преодолевается, сначала в признании за художественной реальностью относительной автономии (как пишет Ортега-и-Гассет: «Пусть воображаемый кентавр не скачет в действительности по настоящим лугам и хвост его не вьется по ветру, не мелькают копыта, но и он наделен своеобразной независимостью по отношению к вообразившему его субъекту. Это виртуальный или, пользуясь языком новейшей философии, идеальный объект»⁴), затем в утверждении полноценности художественной реальности.

Но Хайдеггер преодолевает и это понимание, утверждая, что именно в искусстве раскрывается, выявляется и удерживается «истина бытия»: «художественное произведение, – пишет он, – раскрывает присущим ему способом бытие сущего. В творении совершается это раскрытие-обнаружение, то есть истина сущего»⁵. О том же, но несколько иначе пишет и Мираб Мамардашвили, говоря, что в лоне произведения рождается и художник и зритель. «В XX веке отчетливо поняли старую истину, что роман есть нечто такое, в лоне чего впервые рождается и автор этого текста как личность и как живой человек, а не предшествует как “злой” или “добрый” дядя своему посланию. В этом смысле и оказалось, что литература, в общем, – не внешняя “пришлепка

к жизни (развлекательная или поучительная) и что до текста не существует никакого послания, с которым писатель мог бы обратиться к читателям. А то, что он написал есть лоно, в котором он стал впервые действительным “Я”, в том числе от чего-то освободился и прошел какой-то путь посредством текста. Мое свидетельство неизвестное мне самому – до книги»⁶. Другими словами, подлинное искусство – это не мимесис, а форма полноценной жизни. Так что, предположение, что современное искусство может помочь нам на нашем пути спасения не такое уж неправдоподобное.

Более того, именно искусство, если оно конечно современное, помогает оживить человека, заставить его видеть (слышать, ощущать) заново, реагировать на краски и звуки. Спрашивается, почему, разве он и так не видит и слышит, ведь человек вроде бы еще не умер? Но разве жизнь поставом, искусство-постав не блокируют наше видение и слышание, наши чувства? Блокируют, именно в силу того, что они сформированы поставом, структурированы, настроены на привычное восприятие и переживания, уже давно не требуют работы и изменения человека. Но если человек каким-либо образом оказывается вовлеченным в современное искусство, оно его выслушивает, испытывает, заставляет работать, выходить из себя, спасать от самого себя.

В пьесе «Играем... Шиллера» в постановке Р.Туминаса есть такая сцена. Елизавета, которую блистательно играет Марина Неелова, должна принять трудное решение – послать на смерть свою сестру Марию Стюарт. Елизавета колеблется, но присутствующий здесь же ее советник настаивает на решении, апеллируя к высшей необходимости и ее ответственности перед лицом государства. Художественно эта сцена решена так: принимая мучительное решение, Неелова напряженно ходит по сцене, держа в руках поднос, на котором стоят бокалы, до самых краев наполненные водой; когда ей не удастся не пролить бокал, советник тут же подливает воду, так что необходимость удерживать поднос в строго горизонтальном положении постоянно присутствует. Спрашивается, почему не позволить Нееловой сыграть эту сцену безо всяких ухищрений, демонстрируя одни переживания? А потому, что голые переживания нас давно уже не волнуют, мы их пережили в тысячах произведе-

³ Леонардо да Винчи. Книга о живописи. // История эстетики. М., 1934. С. 164, 176.

⁴ Цит. по Неретина С., Огурцов А. Время культуры. С. 202.

⁵ Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993. С. 72.

⁶ Мамардашвили М. Литературная критика как акт чтения // Как я понимаю философию. М., 1990. С. 158.

ний живописи, театра и кино, причем часто в ситуациях куда более драматичных.

Однако когда мы видим, что Елизавета параллельно с принятием экзистенциального и фатального решения носит по сцене поднос с бокалами воды, которые она судорожно пытается не разлить, а ее советник, подливая воду, все время поддерживает это напряжение, то мы невольно начинаем разгадывать загадку, предложенную Туминасом: зачем этот поднос, что все это означает и т.д.? При этом вынуждены сопоставлять эквилибристику с подносом и странные действия советника с переживаниями Елизаветы, в частности, уяснением ей необходимости следовать своей миссии королевы. То есть мы начинаем видеть второе с помощью первого, и именно за счет их полного несовпадения перипетии с водой становятся новой художественной формой, позволяющей зрителю заново пережить (снова про-жить) то, что происходит с Елизаветой. Нетрудно заметить, что новая художественная реальность включает в себя как необходимый момент также чисто искусственный план. Мы переживает не только события, о которых пишет Шиллер, но и то, как все это сделано режиссером, как сыграно актерами. Необходимым условием является и наша работа по отгадыванию загадок, поставленных режиссером, но не как самоцель и для игры ради игры, а чтобы пройти в художественную реальность и полноценно прожить ее события.

Получается, что современное произведение искусства должно быть дополнено концепциями, концептуальными разъяснениями, которые позволяют и художнику и зрителю воссоздать новую художественную реальность. И действительно, например, в «Геликон-Опере» зрителям предлагаются программки, где излагается не столько либретто оперы, сколько концепции, помогающие зрителю войти в художественную реальность новой постановки спектакля и полноценно прожить ее. В «Сатириконе» идет спектакль в стиле комедии «дель-арто» «Синее чудовище» Карло Гоцци. Перед началом всех прогонов Аркадий Райкин минут пятнадцать объясняет зрителям замысел спектакля и трудности понимания его для современного человека. Одновременно ясно, что без творческой работы самого зрителя, без работы, направленной на уяснение смысла происходящего на сцене, уяснения способа создания спектакля, отношения новой постановки к оперной традиции, без вживания в игру и пение актеров, – без всего это-

го событие спектакля в «Геликон-Опере» или «Сатириконе», вероятно, состоится не может.

Не должны ли мы в этом случае сделать два вывода? Один, что современное произведение искусства само по себе, без художественных концептуализаций и работы (культуры) зрителя, уже не в состоянии выполнять свои функции. Второй, что современное искусство, чтобы соответствовать модерни, которое явно катастрофично, должно найти такие темы и сюжеты, такую форму, породить из себя такую художественную культуру, которые помогут человеку в его движении на пути к спасению. Однако важно правильно понимать первый вывод. Я не хочу сказать, что современное искусство целиком сводится к художественной концептуализации, последнее только необходимый момент. Главное все же само искусство как форма современной жизни. «Играем... Шиллера» именно потому можно считать современным произведением искусства, что оно заставляет нас видеть, слышать, переживать, жить. Параллельно или после мы осмысливаем, продумываем произведение, но эта работа мышления всего лишь помогает нам пройти в художественную реальность и пережить ее события. В этой связи становится понятным размышление Й. Хейзинга, который писал, что «для искусства было некогда благом в значительной мере не осознавать ни того смысла, который оно несет, ни той красоты, которую оно творит; вместе с уверенностью сознания своего высокого назначения оно что-то утратило от своего вечно детского бытия»⁷. То есть, если искусство современно, то оно возвращает нас в лоно самой жизни («вечно детского бытия»), когда же в целом необходимые в искусстве схемы и концептуализации, выдаются за само искусство или подчиняют себе художественное творчество, то искусство умирает или становится постановом.

Интересующая нас тема может быть проблематизирована еще с одной стороны. Задумается, что такое интерпретация произведения. Вероятно, это особое его отображение (описание), призванное схватить основные особенности данного произведения. Но не только – интерпретация произведения имеет статус бытия, она указывает на определенную реальность и события, например, это история культивирования страсти или перипетии совращения духа, или же противостояние

⁷ Хейзинга Й. *Homo ludens*. В кн.: Хейзинга Й. Соч. в 3-х т. Т. 2. М., 1997. С. 192.

подлинного искусства и искусства-постава. Но если, как это и имеет место в современности, по поводу одного произведения создаются много убедительных интерпретаций, спрашивается, в какое бытие «приглашает» нас произведение и может ли само произведение подсказать нам, что оно предпочитает? Вряд ли. Тогда выбор, как это и бывает всегда, остается за человеком.

Наблюдения показывают, что здесь есть два разных случая. В одном человек выбирает то бытие (интерпретацию), в котором он находится сам. Другими словами, он включает реальность и события, манифестируемые выбранной интерпретацией, в свою реальность. Но это как раз тот случай, который критикуют посмодернисты, поскольку человек ничего не приобретает принципиально нового. Второй вариант более сложный, здесь человек действительно поставлен перед нелегким выбором, причем может оказаться, что для того, чтобы его сделать и пройти в реальность, заданную интерпретацией, ему придется измениться самому (переосмыслить какие-то свои представления, совершить поступок, пережить кризис). Мы привыкли думать, что человек автономен, тем более, если он личность. Однако современная философия подводит нас к мысли, что новоевропейский человек может жить, лишь подтверждая и утверждая свое бытие через бытие других. Но интерпретация произведения и есть частный случай бытия другого. Поэтому, уясняя интерпретации произведения, предпочитая одни из них другим, мы не просто что-то понимаем и переживаем, но и выявляем, конституируем себя, действительно, как пишет Мамардашвили, рождаясь в лоне произведения.

Если постмодернистское искусство, отчасти, культивирует диссонанс и смерть, то подлинное решает иные задачи. Одной из главных, как мы сказали, является воссоздание новых форм жизни, дающих человеку силы и энергию, духовную перспективу, собирающих его личность. Другая задача подлинного искусства – создание реальности, позволяющей человеку путешествовать в новых мирах, проживать необычные события (без этой функции искусство вообще не существует). Ясно, что решение обеих задач предполагает креативные способности, ведь и автор, и исполнитель, и зритель должны попасть в мир художественной реальности, которые в свою очередь нужно построить. Эти способности и даже, возможно, почти критическое, искусствovedческое мышление необходимы и для

того, чтобы осмыслить многочисленные новаторские творения современных художников, которые изо всех сил хотят поразить зрителей. И поражают, да так, что последний во многих случаях не знает с чем он имеет дело: с произведением искусства или... Вот один из примеров, анализ которого показывает, что современные эксперименты в искусстве не так-то просто осмыслить.

2. «Демаркация искусства, технологии и науки в контексте проблемы статуса Science Art»

Куда мы должны отнести произведения «Science Art»: к искусству, технологии или науке? Что собой представляет, например, кролик с вживленным геном морского светящегося организма, который сам начинает излучать голубой свет, попадая в зону ультрафиолетового облучения? Или ряд других известных произведений Science Art, при создании которых необходимо было задействовать не только вкус художника, но современную технологию и научные знания, причем, как правило, достаточно сложные. Вообще то создание любого произведения искусства предполагает технику. Но стоит обратить внимание, художественный замысел не тождественен техническому, он относится к гуманитарной области. Нужно *создать особую реальность, где бы достигались состояния, невозможные вне искусства.*

В «свободных танцах» (традиция, идущая от Айседоры Дункан) техника погружает зрителя и соучастника танцевального действия в реальность музыки и мифологического времени, где перед ним являются прекрасные герои, проживаются символические события. К примеру, в классическом балете, художественной гимнастике, в том же свободном танце с помощью особых технических приемов достигается поразительный эффект полета человека; он не птица, но взлетает в воздух, висит над землей, как бы парит над ней. Даже проживание событий в эзотерических реальностях невозможно без соответствующей техники (психотехники). Характеризуя в «Тайноведении» первый этап эзотерического пути – «имагинативное познание», приводящее человека к невидимому, высшему, духовному миру, Рудольф Штейнер описывает символические представления, очень напоминающие художественное произведение, которые являются не чем иным, как психотехникой.

«Представим себе, – говорит он, – черный крест. Пусть он будет символическим образом для уничтоженного низшего, влечений и страстей. И там, где пересекаются брусья креста, мысленно представим себе семь красных сияющих роз, расположенных в круге. Эти розы пусть будут символическим образом для крови, которая является выражением просветленных, очищенных страстей и влечений. Это символическое представление и нужно вызвать в своей душе... Все другие представления надо попытаться исключить во время этого погружения. Только один описанный символический образ должен в духе как можно живее парить перед душой»⁸.

Но и наука часто ставится на службу искусству, особенно, начиная с Возрождения. «Отцом каждого искусства или техники, – пишет Альберти, – был случай и познание; учителем их была практика и опыт, растут же они благодаря знанию и рассуждению»⁹. Т. Знамеровская доказывает, что значение научных представлений в искусстве Возрождения было так велико, что при расхождении «видения» и «знания» художники, как правило, отдавали предпочтение данным знания, а не видения. Акцент, считает она, делался на том, что соответствовало «рационалистическому и метафизическому характеру мышления, присутствующему в то время эмпирическому познанию и научному осмыслению природы»¹⁰.

Осмысляя импрессионизм на первых его этапах, Кастеньяри восклицает: «Откуда она взялась (натуралистическая школа)? Она порождение современного рационализма. Дюранти писал: «С точки зрения точности глаза, тонкости проникновения в колорит, это совершенно необыкновенный результат. Самый эрудированный физик не мог бы возразить против их анализа света». А вот что говорит Писсарро, характеризуя творчество Моне: «Это искусство, основанное на изучении и наблюдении»¹¹.

Однако отношения между искусством, техникой и наукой никогда не оставались неизменными; в каждой культуре и эпохе они устанавливаются заново, и нередко по линии «естественное-искусственное». Известно, что произведение искусств представляет собой

артефакт, но и техническое изделие и научное знание – тоже. Как-то, споря со своими оппонентами, Айседора Дункан обнажила свою грудь и сказала: «Это искусство!». Противоположный полюс, особенно в наше время – прекрасная грудь, созданная средствами современной пластической хирургии. Дункан, вероятно, хотела сказать, что искусство должно быть естественным как сама природа, а современный хирург возразил бы ей так: подлинное произведение искусств – это искусное изделие, созданное на основе современных медицинской науки и технологии. Приходится устанавливать заново и в самом понимании сущности искусства, технологии и науки.

В прошлые два столетия различие и специфика каждой составляющей этой троицы была относительно ясна. Наука изучает природные явления и стремится к истине; техника на основе этого изучения и технического опыта создает полезные устройства (машины, механизмы, сооружения), техническое знание имеет смысл оценивать не на истину, а на эффективность; наконец, искусство – это создание произведений и художественной реальности, всегда с использованием техники, иногда науки. Именно в попытке осмыслить существование художественной реальности и родилась концепция мимесиса. Но эта концепция, как уже отмечалось, фактически отводит искусству в *плане существования* вторичную роль – всего лишь *подражание* бытию, а не *само бытие!* Тем не менее, в XX веке эта позиция постепенно преодолевается, сначала в признании за художественной реальностью относительной автономии, затем в утверждении полноценности художественной реальности. Более того, выше мы говорили, что именно искусство, если оно конечно современное, помогает оживить человека, заставить его видеть (слышать, ощущать) заново, реагировать на краски и звуки. Но вернемся к светящемуся голубому кролику.

В данном случае – это и искусство, и техника, и наука, то есть в этой ситуации указанные три сферы сходятся. Но что конкретно для Science Art (а не вообще и для других жанров) я понимаю, говоря об искусстве, технике и науке? Центральное звено здесь техника. Привычный инструментальный образ техники как орудий труда и машин в настоящее время не может удовлетворить философов и ученых. Сегодня к технике помимо указанных здесь традиционных реалий относят и техническую среду, и сложные технические системы, и технологию, и отчасти

⁸ Штейнер Р. Очерк Тайноведения. М., 1916. С. 295-297.

⁹ Цит. по Гукровский М.А. Механика Леонардо да Винчи. М.-Л., 1947. Стр. 253

¹⁰ Знамеровская Т. Проблемы кватроченто и творчество Мазаччо. Л., 1975. Стр. 153-155

¹¹ Ревалд Д. История импрессионизма. М., 1959. С. 118, 256, 198.

естественную науку, и даже, как это не звучит парадоксально, массовые популяции животных в больших городах. Какое же понятие техники нам нужно, чтобы включить все эти образования в технику, а также объяснить ее развитие и влияние на прошлую и современную жизнь? Как я показываю в своих исследованиях, для этой цели техника должна быть представлена, с одной стороны, как *артефакт*, с другой – как *опосредование*¹².

Характеризуя технику как артефакт, К. Маркс писал, что природа не строит ни машин, ни локомотивов, ни железных дорог, ни электрического телеграфа, ни сельфактов. Человеческая история, говорил он, тем и отличается от истории природы, что первая сделана нами, вторая же сделана не нами. Все это правильно, но затеняет то обстоятельство, что техника не только сделана человеком, но и является своеобразной природой (второй, третьей, социальной), а также, что техника как артефакт сегодня воспринимается не только наравне с первой природой, но даже как реальность более естественная и непосредственная, чем явления первой природы. Действие и присутствие техники, начиная с XX столетия, воспринимается как основная реальность, реальность по преимуществу.

Понятие техники как опосредования, то есть окольного пути и создание средств между техническим замыслом и его реализацией можно ввести на примере истории с изобретением самолета. Замысел полета человека сложился задолго до того, как удалось построить первый аэроплан. Из древнейших времен до нас дошли сказки, в которых человек превращался в птицу. В древней Греции был создан миф об Икаре. Здесь человек подобно ремесленнику сделал из перьев и воска крылья, чтобы летать, и, действительно, полетел. Но не реально, а в пространстве мифа, то есть в воображении. Позднее, в эпоху Возрождения Леонардо да Винчи создал проект машины, которая должна была летать, махая крыльями, как птица. Наконец, в конце XIX начале XX столетия инженеры вышли на идеи и расчеты подъемной силы крыла, винта и мотора, что и позволило создать первые летающие аппараты. Иначе говоря, чтобы реализовать технический замысел (в данном случае, летать), необходимо сначала создать определенное техническое устройство (крылья, «махолет»

Леонардо, самолет). То есть, как опосредование техника связывает между собой замысел и реализацию и предполагает создание технического устройства, обеспечивающего эту реализацию. И замысел и реализация в данном случае понимаются не только как сознательные действия (изобретения) человека, но, прежде всего, как эволюция разных составляющих культуры (идей, деятельности, науки, самой техники).

С точки зрения понятия опосредования, техникой являются даже домашние животные. Действительно, что такое домашние животные в больших городах, скажем наши любимые собаки? Вы скажите – это животные и очень умные, почти как их хозяева. А я скажу, что это современная техника. Давайте, сравним автомобиль и собаку. Инженер проектирует и создает нужные человеку виды автомобилей, но и кинолог сегодня проектирует и выводит нужные породы собак (большие, маленькие, с заданными функциями, с тем или иным экстерьером и прочее). Автомобиль мы заправляем известными марками горючего, и собак кормим определенной пищей (сухие корма, консервы, витамины), причем строго следим, чтобы наши любимцы не, дай бог, не съели что-нибудь «не то» на улице. Чтобы ездить в городе, мы учимся управлять автомобилем, но и собаку нужно обучить слушаться повода и командам. Наконец, на машину мы заводим документы, и на собак тоже (прививки, порода, родословная и прочее).

Я не хочу сказать, что собака или кошка – только техника. Когда мы с ними общаемся, то ясно, что это наше любимое животное. Но если речь идет о массовых процессах, о безопасности в городе, о моде и стандартах, то домашние животные это настоящая техника. Они замышляются и «изготавливаются» как произведение и средства нашей жизнедеятельности. Но и создание светящегося голубого кролика предполагал замысел (проект) и его реализацию. Причем для реализации этого замысла пришлось, с одной стороны, изучать геномы кролика и морского светящегося организма (наука), с другой – задействовать довольно сложную технологию генной инженерии. Но почему тогда – это не просто оригинальное техническое изделие (гаджет), а произведение искусства?

Во-первых, потому, что за этим производением стоит личность художника, который задумал этот проект и реализовал его. В этом плане голубой кролик воспринимается как уникальное личностное творение. Во-вторых,

¹² Розин В.М. Техника и социальность // Вопросы философии. N 5. 2005.

потому, что при этом художник старался провести ряд эстетических идей (в рамках эстетической концепции, которую он разделял и создавал). Например, добивался, чтобы кролик красиво светился, поражал воображение зрителей, воспринимался как сверхсовременное технологическое устройство и прочее. В-третьих, выставив кролика для обозрения на выставке или в художественной галерее, художник создал условия для превращения его в художественное произведение. Например, трансгуманисты, приверженные идеям технического прогресса и решения проблем бессмертия на его основе, могут пережить голубого кролика как предтечу будущих киборгов. Голубой кролик становится событием особой новой художественной реальности.

Безусловно, как событие художественной реальности кролика могут воспринять и пережить не все, а лишь некоторые. Но кто сказал, что другие произведения искусств воспринимаются и переживаются абсолютно всеми, напротив, как известно, современные жанры искусства имеют свои и часто довольно узкие художественные аудитории. В-четвертых, усилиями ряда художников и искусствоведов (Д.Булатов и К^о) формируется особый жанр искусства, собственно «Science Art»; здесь и манифесты Science Art, и выставки, и статьи о Science Art, и даже данное обсуждение. Кстати, и то, о чем мы говорили, обсуждая выше особенности современного искусства (необходимость разных интерпретаций и концептуализаций, встречной работы зрителя, деления искусства на подлинное и искусство-постав), работает в случае Science Art.

Но вернемся еще раз к теме груди Айседоры Дункан в сравнении с грудью как хирургическим произведением. На первый взгляд, какая разница, как и в каком материале выполнено произведение – сделано ли это природой (в рамках природы) или художником из искусственных материалов, и почему биологический организм нельзя использовать как материал искусства? Не будем спешить с ответом, а вспомним сначала первую работу М.Бахтина «Искусство и ответственность» (1919). «Три области человеческой культуры, – пишет наш маэстро гуманитарной науки, – обретают единство только в личности, которая приобщает их к своему единству... Поэт должен помнить, что в пошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодности искусства виновата его нетребовательность и несерьезность его жизненных вопросов. Личность должна стать

сплошь ответственной: все ее моменты должны не только укладываться рядом во временном ряду ее жизни, но и проникать друг в друга в единстве вины и ответственности»¹³.

Вспомним и знаменитую статью М.Хайдеггера «Вопрос о технике», в которой он утверждает, что современная техника превращает человека в постав (то есть функциональный элемент производства), лишает его свободы, навязывает ему технические потребности, угрожает самой его жизни (техника как риск). «Но как техника может диктовать нам потребности» – может спросить читатель, ведь человек создает технику, а не техника человека. Когда инженер проектирует какое-то изделие, он отдает себе отчет в том, какие функции оно будет выполнять и как должно работать. Может быть, философы перепутали технику и ее творца? Человек подобно Богу, замыслившему и создавшему целый мир, стоит над техникой и творит ее. Но вот простой пример: изобретение пульта для переключения программ телевизора. Понятно, что инженеры хотели сделать, как лучше, чтобы человек, не вставая с дивана, мог переключать программы. И эта задача была с успехом решена. Правда, одновременно пульт кардинально изменил наше общение с телевизором и восприятие. Теперь мы явно против своей воли пытаемся смотреть сразу три, четыре программы или вообще всего лишь проглядываем сразу все, что нам может предложить ТВ. Вряд ли инженеры рассчитывали на такой эффект и хотели его.

Вспомним, наконец, обвинения современного искусства в безнравственности, в культивировании насилия и секса, в том, что на место служению красоте и прекрасному оно поставило новизну, необычность, острые ощущения, бездушные события и коммуникации и т. п. Справедливы ли эти обвинения, действительно ли современное искусство прислуживает Сатане, ставит человеческую психику на грань разрушения, направляет развитие его личности в сторону патологии.? С одной стороны, действительно, мы видим, что художники часто детально прорабатывают, эстетизируют и приподымают секс, насилие и другие темные стороны жизни и существования современного человека, делая их привлекательными в глазах (особенно неподготовленных) зрителей и читателей. Но с другой – а как еще заставить человека понять, что все это, ну может быть

¹³ Бахтин М. Искусство и ответственность // М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 5-6.

не в такой степени, как у героя, есть и у тебя, как заставить задуматься над этими темными сторонами жизни, выработать к ним отношения? Сухую мораль и нравственность современный человек давно уже не воспринимает; вовлеченный же искусством в события модернист он уже не может уклониться от переживания и осмысления проблем, имеющих этический смысл и окраску.

Короче, не должны мы помимо триады «искусство-техника-наука», ввести еще один важный план – «жизнь». Не должны ли мы поставить принципиальные вопросы типа: а какое искусство, техника и наука нам желательны и необходимы, на какую жизнь и личность искусство работает, является ли современный художник ответственным перед жизнью или он ни перед кем не отчитывается, кроме своего творчества? Может быть светящийся голубой кролик – не только произведение альтернативного современного искусства, но и, как ни странно это звучит, выбор определенного будущего, определенной формы жизни? Альтернатива здесь понятная: с одной стороны, острые ощущения, интеллектуальные путешествия, необычные и пограничные состояния, в которых можно ловить кайф, преодоление границ, реализация запретных желаний и прочее, с другой – здоровая жизнь, разумные ограничения, жизнь не только в ладу с собой, но и с Другими, уважение культурных табу и границ.

Один ответ на эти риторические вопросы такой: мы не властны идти каким-то другим путем, это от нас не зависит, наши любопытство, интерес, желание заглянуть за «закрытую дверь» непреодолимы, нечего пугать себя и других тем, что еще не случилось, в конце концов, такова наша судьба. Перефразируя Дж.П.Гранта, писавшего «Язык здесь запинается, ведь мы, современные люди, так долго высмеивали слова “судьба”, “рок”, и странно звучит сказать, что технология – наша “судьба”»¹⁴, можно сказать, что «наша судьба – идти тем путем, которым мы идем, не взирая на все риски».

Другой ответ (по Бахтину и Хайдеггеру): окончательный выбор остается за личностью, но для этого последняя должна «открыться существу искусства (технике, науке)», «опомниться», заново «ощутить широту своего

сущностного пространства» (то есть вспомнить и понять свои высшие ценности, чтобы подчинить им ценности, менее значимые: комфорта, власти над природой, власти над миром). При этом необходимо различать три основные направления современного искусства – *традиционное, постмодернистское и подлинное*. Первое продолжает линию уходящей культуры и реальности, постмодернистское искусство работает одновременно на новое и деструктивные тенденции, третье направление – это искусство становящейся новой цивилизации и культуры.

На мой взгляд, в постмодернизме стоит различать две разные тенденции. С одной стороны, здесь осуществляется критика традиционных форм мышления и сознания, и в противовес выдвигаются новые представления о реальности, что объективно работает на развитие. С другой стороны, постмодернисты культивируют деструктивные, антикультурные и антигуманистические ценности, что не может не поддерживать смерть (речь, конечно, идет не о биологической смерти, а о процессах, разрушающих культуру, социум и человека). Постмодернистское творчество, как правило, строится не просто на свободной игре воображения, а на разрушении сложившихся форм искусства, жанров и произведений. Цитирование, пародирование, высмеивание, деконструкция, невообразимые события на самом деле эксплуатируют формы и произведения, созданные в культуре.

Понятно, и отмечаемое рядом искусствоведов, смещение художественного процесса к исполнению. Здесь два момента. Во-первых, именно исполнитель, соприкасаясь со зрителем, консолидирует не только художественную аудиторию, но и «сетевое сообщество», формирующееся на основе современных технологий (Интернет, ТВ и пр.). Во-вторых, исполнитель не просто доводит до человека замысел автора, он творит художественную реальность, соразмерную себе и, отчасти, зрителю. При этом замысел автора, как правило, или пересматривается или меняется, и в целом речь идет уже не о воспроизведении авторского текста, а создании на его основе самостоятельной реальности.

Если постмодернистское искусство культивирует диссонанс и смерть, то подлинное решает иные задачи. Одной из главных является воссоздание новых форм жизни, дающих человеку силы и энергию, духовную перспективу, собирающих его личность. Другая задача подлинного искусства: создание реально-

¹⁴ Грант Д.П. Философия, культура, технология: перспективы на будущее. // Социальные проблемы современной техники (Препринт). ИФ РАН. М., 1986. С. 7.

сти, позволяющей человеку путешествовать в новых мирах, проживать необычные события (без этой функции искусство вообще не существует). Еще одна задача подлинного искусства: создание условий для реализации личности и «духовной навигации».

Духовная навигация – это *наблюдение за собой, продумывание своей жизни, ее смысла и назначения; это работа на благо культуры и человека; это стремление реализовать намеченный сценарий жизни (скрипт), отслеживание того, что из этого получается реально; это осмысление опыта своей жизни, собирание себя вновь и вновь.* В рамках подобной практики человек является личностью, но не совсем обычной. Общая позиция здесь такая: человек действует не функционально, следуя своей социальной роли, а реализует свое видение действительности, которое он нащупывает, выстраивая свою жизнь, постигая мир. Он, как говорит А.А.Пузырей вслед за М.Хайдеггером и М.Мамардашвили, «устанавливается в месте, которое устанавливается ходом этого установления», при этом человек «рождается заново», «вторым рождением».

Каков же итог, моих размышлений. В рамках современного альтернативного экспериментального искусства искусство, техника и наука все чаще смыкаются. Их новый синтез (конфигурирование), однако, предполагает решение ряда принципиальных этических проблем. На мой взгляд, современный художник стоит перед принципиальным выбором: на какую жизнь он будет работать, какому будущему способствовать? Новый синтез предполагает, что мы будем заново устанавливать относительно искусства, техники и науки, а также и самих себя. Искусства, техники и

науки как определяющих нашу жизнь, но не обязательно в том виде как это имеет место сегодня и не обязательно в рамках техногенной цивилизации поставка. В последней оказалось, что сама социальность тесно связана с техникой, естественной наукой, искусством-поставом. Однако так было не всегда и вряд ли подобные связи сохранятся в будущем.

В заключение, о проблеме ответственности современного художника. Возможно, это не проблема современного искусства, а более общая этическая проблема современной личности, слабо отвечающей на грозные вызовы времени, по большей части игнорирующей их. Если художник не только художник, но и человек, ему приходится решать дилеммы профессии и жизни, когда они начинают расходиться и работать друг против друга. Вряд ли сегодня можно определенно сказать, что в таких случаях нужно делать. Здесь приходится положиться на инстинкт самосохранения жизни, присущий самому человеку, ну, и конечно, на размышление, рефлексию и профессиональную культуру. Думаю, в какой-то степени художник должен понимать последствия своих смелых экспериментов для неподготовленного зрителя (читателя) и в целом для культуры. Сегодня он этого не понимает и не хочет понимать. Здесь, понятно, не обойтись без грамотной и доброжелательной критики. Впрочем, нельзя и перегнуть палку, требуя современное искусство подчинить морали. Эффект может быть только противоположным; искусство, как и Восток – дело тонкое. Но требовать от художника, как человека, этически значимого поведения нужно. Кстати, именно потому, что он художник. Ведь искусство должно работать на культуру и человека, а не разрушать их.

Список литературы:

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975..
2. Бахтин М. Искусство и ответственность // М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
3. Грант Д.П. Философия, культура, технология: перспективы на будущее. // Социальные проблемы современной техники (Препринт). ИФ РАН. М., 1986.
4. Гуковский М.А. Механика Леонардо да Винчи. М.-Л., 1947.
5. Знамеровская Т. Проблемы кватроченто и творчество Мазаччо. Л., 1975.
6. Леонардо да Винчи Книга о живописи. // История эстетики. М., 1934.
7. Мамардашвили М. Литературная критика как акт чтения // Как я понимаю философию. М., 1990.
8. Неретина С., Огурцов А. Время культуры. Санкт-Петербург. 2000.

9. Ревалд Д. История импрессионизма. М., 1959.
10. Розин В.М. Техника и социальность // Вопросы философии. N 5. 2005.
11. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993.
12. Хейзинга Й. Homo ludens. В кн.: Хейзинга Й. Соч. в 3-х т. Т. 2. М., 1997.
13. Штейнер Р. Очерк Тайноведения. М., 1916.
14. Розин В.М. Размышления об архитектуре (диалог, инициированный Александром Раппапортом) // NB: Культуры и искусства. – 2013. – 5. – С. 1 – 34. DOI: 10.7256/2306-1618.2013.5.9491. URL: http://www.e-notabene.ru/ca/article_9491.html
15. А. В. Макеенкова Феномены «классического» и «современного» в истории изобразительного искусства // Культура и искусство. – 2013. – 2. – С. 215 – 227. DOI: 10.7256/2222-1956.2013.02.10.

References (transliteration):

1. Bakhtin M. Voprosy literatury i estetiki. M., 1975.
2. Bakhtin M. Iskustvo i otvetstvennost' // M. Bakhtin. Estetika slovesnogo tvorchestva. M., 1979.
3. Grant D.P. Filosofiya, kul'tura, tekhnologiya: perspektivy na budushchee. // Sotsial'nye problemy sovremennoi tekhniki (Preprint). IF RAN. M., 1986.
4. Gukovskii M.A. Mekhanika Leonardo da Vinchi. M.-L., 1947.
5. Znamerovskaya T. Problemy kvatrochento i tvorchestvo Mazachcho. L., 1975.
6. Leonardo da Vinchi Kniga o zhivopisi. // Istoriya estetiki. M., 1934.
7. Mamardashvili M. Literaturnaya kritika kak akt chteniya // Kak ya ponimayu filosofiyu. M., 1990.
8. Neretina S., Ogurtsov A. Vremya kul'tury. Sankt-Peterburg. 2000.
9. Revald D. Istoriya impressionizma. M., 1959.
10. Rozin V.M. Tekhnika i sotsial'nost' // Voprosy filosofii. N 5. 2005.
11. Khaidegger M. Raboty i razmyshleniya raznykh let. M., 1993.
12. Kheizinga I. Homo ludens. V kn.: Kheizinga I. Soch. v 3-kh t. T. 2. M., 1997.
13. Shteiner R. Ocherk Tainovedeniya. M., 1916.
14. Rozin V.M. Razmyshleniya ob arkhitekture (dialog, initsirovannyi Aleksandrom Rappaportom) // NB: Kul'tury i iskusstva. – 2013. – 5. – С. 1 – 34. DOI: 10.7256/2306-1618.2013.5.9491. URL: http://www.e-notabene.ru/ca/article_9491.html
15. A.V.Makeenkova Fenomeny «klassicheskogo» i «sovremennogo» vistoriizobrazitel'nogoiskusstva// Kul'tura i iskusstvo. – 2013. – 2. – С. 215 – 227. DOI: 10.7256/2222-1956.2013.02.10.