

Studia Culturae: Вып. 3 (33): Symposium: Л.А. Закс. С. 92-107.

Л.А. ЗАКС

Доктор философских наук, профессор

Заведующий кафедрой истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина

Ректор, Гуманитарный университет

ИСКУССТВО ПОСЛЕ «МОРФОЛОГИИ ИСКУССТВА»: АРТ-ОБЪЕКТЫ И КУЛЬТУРОЦЕНТРИЗМ

В статье рассматриваются некоторые существенные формально-языковые и содержательные особенности новейшего (второй половины XX – начала XXI вв.) искусства, по разным причинам не отраженные в выдающейся книге М.С. Кагана «Морфология искусства». Анализ формально-языковых особенностей строится на основе осмысления широко используемых современным искусством арт-объектов. Сравниваются семиотические особенности произведений традиционного искусства и арт-объектов. Делаются выводы об особом и сложном, «многоступенчатом» характере семиозиса арт-объектов, последовательно и синхронно функционирующих как знаки автономные, знаки-индексы и знаки-символы. Показана особая содержательность каждого из семиотических «модусов» арт-объектов. Констатируется радикальное обновление содержания в новейшем искусстве. На основе признания глубокой системно-генетической связи искусства и культуры, зависимости эволюции искусства во всех ее аспектах от изменений социокультурной системы выдвигается гипотеза детерминации новаторского содержания и языка современного искусства фундаментальными революционными изменениями всей современной системы культуры. Важнейшим интегральным результатом мирной революции в современной культуре становится ее растущее доминирование в жизни общества и человека, постепенное превращение культуры из так называемой второй природы людей в первую. Этот фундаментальный процесс и ведет, по мысли автора, к смене глубинной основы традиционного художественного сознания: в новейшем искусстве происходит замена существовавшей с момента возникновения искусства натуроцентристской парадигмы художественного сознания (мироотношения) на культуроцентристскую. Культура, ее особая реальность, собственные свойства, структуры, процессы и продукты становится в новейшем (актуальном, в частности) искусстве центральным предметом и объектом, что и ведет как к новой содержательности искусства, так и к его новым формам и языкам.

Ключевые слова: искусство, новейшее, или современное, искусство, культура, произведение искусства, художественная конвенция, традиционный и новый художественный семиозис, арт-объекты, автономный знак, знак-индекс и его ассоциативный механизм, знак-символ и его духовная содержательность, революция в современной культуре и ее социокультурные последствия, культуроцентристский характер современного художественного сознания и искусства.

L.A. ZAKS

Doctor of Philosophical Sciences, Professor

Head of the Chair of History of Philosophy, Philosophical Anthropology, Aesthetics and Theory of Culture, Ural Federal University named after the first President of Russia B.

N. Yeltsin

Rector of Liberal Arts University

THE ARTS AFTER «MORPHOLOGY OF THE ARTS»: ART OBJECTS AND CULTURE-CENTRISM

The article deals with a number of essential formal language peculiarities and contents of the modern (the second half of the 20th – early 21st century) arts, for a variety of reasons, not represented in M.S. Kagan's outstanding book «Morphology of the Arts». The analysis of formal language peculiarities seeks to elucidate the art objects widely used by contemporary arts. The author compares semiotic characteristics of traditional artworks and art objects. The conclusions are made that demonstrate the specific and complex, «multi-level» by nature, semiosis of art objects functioning consistently and synchronously as autonomous signs, signs-indices and signs-symbols. The article reveals the specific content of each art object's semiotic «modes». It also diagnoses radical content innovation in the modern arts. Recognizing fundamental systemic genetic links between the arts and culture and the impact made by sociocultural system changes on the arts evolution, the author introduces a hypothesis that innovative contents and language of contemporary arts is determined by fundamental revolutionary developments in the modern system of culture as a whole. The most important integral result of this peaceful revolution in modern culture is its increasing predominance in social and individual life, the culture's gradual conversion from the so-called 'second nature' into the «first nature». This fundamental process involves, in the author's opinion, changing the deep foundation of traditional artistic consciousness: the nature-centered paradigm of the artistic consciousness (worldview), having existed since the arts' beginning, is being replaced with the culture-centered one. Culture, its specific reality, its own characteristics, structures, processes and products, become the core object and subject of contemporary arts (Actual Art in particular) that leads to innovative contents of the arts and its new forms and languages as well.

Keywords: the arts, the modern, or contemporary, arts, culture, artwork, artistic convention, traditional and innovative semiosis, art objects, autonomous sign, sign-index and its associative mechanism, sign-symbol and its spiritual contents, revolution in modern culture and its sociocultural consequences, culture-centered nature of modern artistic consciousness and the arts.

Книга М.С.Кагана «Морфология искусства» не без оснований стала выдающимся интеллектуальным событием. Она дала классическое объяснение многообразия и типологии видов искусства. Но это было объяснение «традиционного» по материалу, способу репрезентации реальности и существования искусства. «Морфология искусства», сама того не зная, как бы подводила черту под миром искусства как он существовал на протяже-

нии всей предшествующей своей истории: от Верхнего Палеолита до второй половины XX века.

Между тем, в искусстве XX века, почти с самого его начала, созревало совершенно другое искусство. В то время оно было «редкой птицей», курьезом, казусом – не более: забавные и экстравагантные опыты М. Дюшана, эпатирующие коллажи дадаистов с непонятными для большинства реципиентов художественными целями и смыслами. Оттуда же, как выясняется [2], ведет свою историю и один из ведущих видов contemporary art – перформанс. Но на момент выхода «Морфологии искусства» из этих казусов уже возникли устойчивые художественные течения (прежде всего, поп-арт). Концепция Кагана, его великая классификаторская логика этих явлений не учитывали – они их не замечали. Как и не предвидели лавинообразное развитие информационных технологий и основанных на них способов моделирования и коммуникации художественной информации. Начиналась новая эпоха мирового искусства.

У новейшего (также именуемого актуальным) искусства новизна проявляется, прежде всего, в двух центральных для искусства любого типа «планах» (измерениях): формально-языковом и содержательном. Об обоих здесь нет возможности говорить подробно и тщательно.

Начну с формально-языкового, или семиотического. Радикальные изменения в языке требуют существенного дополнения морфологической концепции М.С.Кагана, в своем исходном виде, повторю, для современного «мира искусств» не релевантной. При этом я не касаюсь здесь качественных изменений в пределах традиционных («старых») искусств, хотя характер этих изменений таков, что делает эти виды искусства существенно другими. Это, например, музыка в таких ее морфологических модификациях, как конкретная, стохастическая (алеаторика), электронная; а также феномен так называемого постдраматического театра (см.: [5]). Последний, похоже, можно интерпретировать и как *другой* театр, и как особый, отличный от старого драматического театра вид искусства, что, кстати, сходно с ситуацией в искусстве танца: contemporary dance тоже и новая модификация классического и модерн-балета, и – в не меньшей степени – новый вид пластического искусства – все зависит от точки зрения. Так, яркий представитель постдраматического театра в России Константин Богомолов постоянно признается, что требует от своих актеров «не играть» – в чем, собственно, ведь и состоит специфика традиционного театра: «как бы» быть другим; Богомолов же если и требует перевоплощения актера на сцене, то, скорее, в...произносимый им текст. Истоки столь существенной «морфологической» перемены коренятся, на мой взгляд, в изменениях глубинной основы содержательности искусства – мироотношения, что относится уже ко второму «плану» и о чем речь далее.

Радикальные формально-языковые (они же морфологические) новации в новейшем искусстве имеют своей важнейшей (во всех смыслах исторической) предпосылкой «неморфологическое» открытие Марселя Дюшана в начале XX века. Он, похоже, поначалу (а, может, и не только) вообще не ставил в своих новаторских экспериментах каких-то особых содержательных (идейно-смысловых) задач. Тогда еще не пользовались словом «деконструкция», но опыты Дюшана, по сути, и представляли деконструкцию: работу по обнажению, рефлексии и десакрализации/демифологизации лежащих в основе традиционного искусства конвенций, в особенности конвенций семиотических и коммуникативных. Работу осознания и демонстрации конститутивной роли в самом «установлении», самоопределении и социальном признании искусства и его художественности «договорных» (условно-безусловных) отношений между адресантом и адресатом художественной информации. Если эти отношения сложились, «актуальны» и работают (что обеспечивается определенными предпосылками, например и прежде всего, особыми способами и условиями «презентации» - «предъявления» артефакта адресату), то попавший в эту систему практически любой артефакт может начать функционировать (начать восприниматься адресатами) как произведение искусства. (Один из серьезных вариантов интерпретации дюшановского эксперимента-деконструкции предложил Тьерри де Дюв [3]).

Так, можно сказать, «попутно», осознание конвенциональности (и конвенциональной семиотичности) искусства и художественности «открыло» дверь в него: создало возможность быть «художественным произведением» нетрадиционным, немислимым для старого искусства продуктам человеческой деятельности (будем, как и принято, называть их *арт-объектами*). И это означало, по сути, появление новых видов или разновидностей искусства. В чем же была (и остается) морфологическая (она же семиотическая) новизна и специфика так называемых *арт-объектов*?

Они, строго говоря, не могут быть отнесены ни к изобразительным, ни к неизобразительным видам искусства. Дело в том, что и в первом, и во втором классах традиционного искусства отличающие их (в том числе друг от друга) способы репрезентации реальности используют/предполагают особый искусственный знаковый материал, из которого создается особый же (не функциональный в практическом отношении, не существующий в практических контекстах, в целесообразном быту – наоборот, противопоставленный им: как картина изображаемым ею явлениям или опера своим жизненным прообразам) знаковый предмет (= текст), моделирующий реальность, «эманулирующий» из своего знакового «тела» ее идеальный образ. «Изображение» - это и есть особая разновидность знакового предмета-текста, своей визуальной структурой аналогичного моделируемой объект-

ной реальности и имеющего своим «значением»-содержанием гомоморфный этой реальности образ. А, скажем, музыкальное произведение имеет в основе звуковой («интонационный», т.е., по Б.В.Асафьеву, уже субъективно освоенный: пережитый и семантизированный) текст, никаких объектов своими средствами и своей структурой не «имитирующий», не моделирующий, зато моделирующий живое динамическое мироощущение человека как его разворачивающуюся во времени интенционально-переживательную субъективность, организованный по определенным основаниям/нормам поток звукообразов-интонаций, выражающих сменяющие друг друга переживательные состояния. Тут нет репрезентации внешних объектов, нет, естественно, и визуальной наглядности-сходства с ними, а потому нет «изображения». Но тут также имеет место особый гомоморфизм/соответствие означающего своему субъективному (духовно-переживательному) означаемому. Что подтверждает давнюю догадку Ю.М.Лотмана о том, что искусство (Лотман подразумевал, разумеется, искусство до «нового») базируется на *иконических* знаках. Но в обоих случаях мы имеем дело даже не с (обычно называемым) «удвоением», а, фактически, с «утроением» реальности, тремя реальностями: 1) имеющим онтологическую самостоятельность *знаковым чувственным («вещественным») материалом*; 2) созданным: построенным и организованным «из» этого знакового материала и живущим по законам данного вида искусства *знаковым предметом – текстом*, воплощающим уникальную в своей целостности, ценностности, субъективности, экзистенциальности, смысловой многозначности, нередуцируемости к любым возможным «атомам» и не переводимую на другой язык информацию; 3) воспринимаемым и живущим в сознании реципиентов как особая иллюзорная условно-безусловная реальность *идеальным образом* как органичным и не отделимым от информации ее нематериальным (ментальным) субстратом и, одновременно, внутренней формой. Иначе говоря, как в изобразительных, так и неизобразительных искусствах мы имеем дело со *знаково-образным воспроизведением-репрезентацией* реальности: предмета художественного освоения.

В новейшем же искусстве мы имеем дело с иным, непривычным в силу своей нетрадиционности, типом семиозиса. В случае арт-объектов перед нами отнюдь не «изображения» или «выражения» какой-то иной реальности, а, прежде всего, сама реальность: ее вполне реальные, *не созданные творцом-автором*, а взятые им непосредственно из быта, из предметной среды, сохраняющие функционально-практическую связь с ними фрагменты. Реальность, *по видимости*, не удваивается и не раздваивается, как в живописи или архитектуре, на «текст» и «образ». Сохраняет свою «подлинность», природную или культурную «вещность». Не воспринимается (по крайней мере, изначально – как картина или музыкальная пьеса) как репрезентирующие *другое* «текст» и/или «образ», как *удвоение/модель ми-*

ра и как живущая особой жизнью *другая реальность*. К тому же и отношения между арт-объектом и воспринимающим иные, чем в «старом»/привычном искусстве: тут между ними нет такой бесспорной, выделенной и акцентированной дистанции, наоборот, реципиент как бы соположен и рядоположен арт-объекту, максимально приближен к нему и даже, *кажется, будто бы* приглашается к контакту с ним, а часто открыто детерминируется = программируется арт-объектом на определенные действия. Они – части и звенья одной реальности. Но, правда, при этом вскоре все-таки дает о себе знать первоначально не зримая и не ощущавшаяся дистанция, а кажущийся простым, легким и естественным, как бы напрашивающимся утилитарный контакт, прагматическое отношение к арт-объекту и с арт-объектом оказывается неуместным и нерелевантным. Мы по-прежнему, как и в традиционном искусстве, здесь в зоне и во власти эстетического отношения. И из определенности, властной непреклонности-неотменимости и эстетизма (чувственного бескорыстия и императивной созерцательности, непрактичности) дистанции начинают проступать и прозреваться рядоположенным арт-объекту его соучастником-реципиентом, партнером-созерцателем и особый, первоначально не очевидный *знаковый* характер арт-объекта, и его до поры скрытый *духовный смыслообраз, или образный*, как правило – *символический смысл*. Так сушилка для посуды Дюшана или банки с супом Кэмпбелл у Уорхола превращаются – под нашим особым, запрограммированным художественной ситуацией взглядом – в художественно-выразительную тексто-образно-смысловую целостность произведения искусства. Но что это за знаковость и что за образность?

Можно ли арт-объект, ничего по видимости не удваивающий, считать означаемым чего-либо и/или образом-репрезентантом последнего (как в традиционном искусстве)? Практика современного искусства доказывает, что не только можно, но и нужно. Нелишне в этой связи обратить внимание на достаточно давнюю и широкую практику «стыковки», вполне органичного и выразительного сопряжения, слияния в художественное целое традиционных способов изобразительной репрезентации с «натуральными» арт-объектами. Что мы видим и в так называемых коллажах (широко распространенный способ художественного творчества в течение всего XX века – см. для примера [8]). И в практике художественного концептуализма, широко практикующего включение в традиционное по способу исполнения изображение таких объектов, как, например, надписи, короткие высказывания и даже целые фрагменты словесных или цифровых, формульных текстов, и своего рода имитация картины или настенной росписи с помощью словесных текстов (как на недавней выставке Кошута в Москве, где сознательно создавался автором своего рода «эффект двойного кодирования»: художественным месседжем выступали не только отдель-

ные многочисленные высказывания известных людей, заполнявшие пространство четырех черных стен, но и каждая стена вместе с надписями на ней, и вся комната – образ неустранимого/неизменного существования людей в дискурсивной логоцентрической (по Ж. Деррида) культуре. А в/на замечательных (например, «библейских», но не только) полотнах Ансельма Кифера применение арт-объектов столь тонко, органично и деликатно, что совершенно исчезают всякие ассоциации с коллажностью: излюбленные Кифером скромные, «бедные» веревочки и тряпочки нежно «втерты» в красочный слой, органично слиты с изображением, кажется, диффундировали в него, так что воспринимаются как его особые и семантически важные, но собственные («имманентные») элементы. Все эти сопряжения возможны в силу культурной «соприродности» (функциональной совместимости) арт-объектных элементов изобразительным, т.е. в силу собственной знаково-образной природы, функций и духовной содержательности самих арт-объектов.

На мой взгляд, в случае арт-объектов мы имеем дело со сложной культурной знаковостью, контаминирующей и интегрирующей сразу несколько ее типов. Как бы восходящей от простейшей, автономной, до самой информационно-насыщенной, одухотворенной и мироотношенчески обобщенной: символической. Это интереснейшая тема-проблема, на которую у меня здесь почти нет места. Поэтому предельно кратко, тезисно.

Итак, арт-объекты в своей изначальной «натуральной» (или «квазинатуральной», как в хэппенингах и перформансах) данности входят в художественно-коммуникативный контекст и ситуацию как *автономные* знаки, т.е. они для реципиентов первоначально обозначают самих себя. Что некоторых теоретиков (например, В.В.Прозерского [6]) заставляет отказывать им в знаковости вообще или, вместе со знаками-индексами, в культурной знаковости, рассматривать как реальность фактически до- или послесемиотическую. (В скобках замечу, что это парадоксальным образом не мешает тому же В.В.Прозерскому делать тонкие наблюдения и верные выводы о важной художественной функции таких (все-таки!) знаков и знаковых отношений в самой глубине, в сокровенном пространстве художественной реальности; по сути, Прозерский, как бы мимоходом, показывает, что без феномена знаковой автономности нет полноценного осуществления феномена художественности). Мне ближе позиция по этому вопросу С.Р.Вартазаряна, точно отмечающего диалектику автономного знака. С одной стороны, автономность – это крайний, «рубежный» вариант знака и знаковости: «данная абстракция подводит нас к тому рубежу, за которым уже невозможно чисто семиотическое рассуждение. Ведь автономность знака снимает в нем именно знаковость, низводя знак до уровня вещи, тождественной самой себе». Но, с другой стороны, «эта абстракция есть простой и чистый случай знаковости, случай, когда в понятие знака еще не

вовлекается ни денотат, ни значение, ни интерпретатор, ни что другое» [1; С.29]. Именно поэтому автонимный знак оказывается, по Вартазаряну, исходной, отправной точкой для семиотического теоретизирования.

Но искусство арт-объектов, храня, при всей своей новизне, многотысячелетнюю память художественной культуры, реально опираясь на традиционную, глубоко укорененную в художественной ментальности творцов и их публики установку и новейшего художественного сознания, фактически оспаривает и опровергает и первый тезис самого Вартазаряна («автонимность знака снимает в нем именно знаковость, низводя знак до уровня вещи, тождественной самой себе»). В нем как раз происходит процесс, обратный «низведению до уровня вещи, тождественной самой себе»: процесс актуализации семиотичности втянутых в «ситуацию искусства» объектов. Современный художник может физически, материально не создавать своих объектов, но он создает условия для актуализации их потенциальной культурной («естественно-исторической» по своему генезису) семиотичности, «распредмечивания» богатой культурной информативности и, главное, их творческого (нового, острающего) видения-прочтения. Что резонирует и усиливается встречной установкой реципиентов, даже самых наивных и/или неподготовленных для восприятия «искусства объектов»: «что это значит? что мне хотели сообщить? Какое «послание» зашифровано для меня автором-отправителем в его арт-объекте?». В художественной ситуации – ситуации специального, условного, коммуникативного, эстетически наполненного и оформленного контакта – нет принципиальной разницы в восприятии семиотически существенно разных художественных «предметов», «вещей»: нарисованных на плоскости банок с супом Кэмпбелл или презентованных как «факт искусства» (постаментом, надписью, витриной и даже предупреждением, что «руками не трогать») и реальных банок с этим супом.

Уже этот, автонимный «минимум» восприятия содержателен: он своим «что это значит?» меняет привычную точку зрения на знакомые, часто банальные объекты из разряда примелькавшегося «культурного обихода». А если уже на этом уровне – первичной «объектной данности» мы к тому же видим странные, парадоксальные варианты знакомого? Так, на последней, 57-й (2017) Венецианской биеннале можно было видеть инсталляцию, где в натуральной и вполне банальной современной обуви, представленной немалым числом разных вариантов потрепанных сандалий, кедров, кроссовок, росли, прорастали «сквозь» нее прелестные растения: травы, цветочки, кустики. Пересечение двух типов автонимностей уже было метафорой, простой и понятной, но вполне выразительной, актуальной, смыслоносной и аттрактивной.

А дальше начинается цепочка знаково- и, соответственно, образно-смысловых метаморфоз. Автонимность дает старт, запускает механизм «индексации», совсем не только «чисто природной» (по Прозерскому), но и, прежде всего, как раз культурно-исторической. Горизонтальной: от одного, конкретного арт-объекта («вещи») или объектного комплекса-композиции цепочка ассоциаций ведет нас к целому классу подобных или смежных объектов, к реальности = «миру», частью которой исходный объект является. Так, не только искусствоведы, но и широкая просвещенная аудитория увидела в арт-объектах, как и живописных сериях Уорхола, иронический, провокативный и немного грустный образ массовой культуры, общества потребления. Так, очень структурно и фактурно простые и понятные деревянные объекты екатеринбургского художника В.Кравцева (хорошо выструганные досочки и планочки, часто в сочетании с иконками) органично вырастают в нашем восприятии до представителей, говоря предельно обобщенно, русского исторического и культурного предметного мира, становятся его теплым и нежным, трогательным образом. Вообще «этнокультурные обобщения»: арт-объектные образы национального культурного мира (китайского и японского, армянского и грузинского, австралийского и африканского) с его характерными предметными деталями (бытовые предметы, или «утварь»: мебель, посуда; типичные интерьеры, одежда, музыкальные инструменты, артефакты национальной иконосферы и т.п.) в актуальном искусстве весьма популярны, в чем легко убеждается посетитель многих международных и российских выставок и биеннале. Пример образа русского, а точнее, русского советского этномира и «малой родины»: замечательные работы Леонида Тишкова [7], где главным «строительным материалом» художественного мирообраза стали вязаные деревенские половики, разноцветные лоскутки и нарезанные из старых платьев ленты, предметы старого материнского гардероба и фотографии: старые, часто выцветшие и потертые бытовые фотографии, фотокопии страничек из давних дневников, современные, специально снятые в соответствии с «мифологией» проекта фотопейзажи – все это создает образ эмоциональный, сердечный, печально-светлый, ностальгический и неожиданно сильно бередящий память и душу современников.

Но процесс «распредмечивания»: актуализации-развертывания-интерпретации содержательности идет и, так сказать, по вертикали. «Ширь», предметный объем мира дополняется его глубиной и высотой: духовно-смысловым, ценностно-мировоззренческим измерением. Здесь, как показывает практика новейшего искусства, искусство арт-объектов, а также многочисленные синтетические высказывания с широким применением последних способны достигать высокой степени духовного обобщения. В «логическом» плане это уже третья, после автонимной и индекс-ассоциативной, ступень-градация арт-объектного семиозиса: символиче-

ская. Прекрасный, волнующий пример такого выхода на духовно-ценностный символический масштаб обобщения – одна из наиболее резонансных и получивших признание широкой публики работ 56-й Венецианской биеннале-2016, ставшая содержанием павильона Японии: инсталляция Хихару Шиота **The Key in the Hand** (Ключ в руке; хотя лирическая интонация произведения подсказывает более интимный вариант перевода: Ключ на ладони). Здесь работает семантика домашнего ключа, причем не громадного грубого, а маленького, «тоненького» - ключа не от амбара или бронированной двери современного дома, а от очень близких человеку шкафчика, тумбочки, может быть даже, шкапулки. Сотни таких ключей-ключиков развешаны большим конусом-шатром с потолка до пола в центре зала, на нитях пряжи, дополняющих рожденное самими ключами ощущение домашнего тепла и уюта; но ими также увешаны и красные плоскости колонн зала. А под этим почти святочным от белизны нитей и их частоты, от множества милых ключиков стоят две старенькие, очень небольшие и, как когда-то бы сказали, углые деревянные лодочки. Добавьте к этому мягкое теплое освещение и записанный на пленку лепет ребенка, только что родившегося и даже, как утверждает каталог, пренатальный. И вы поймете универсальную, всемирную человечность этого образа-символа жизни в освоенном родном мире, одомашненной, уютной, пронизанной светом и теплом любви, надежной защищенности, детских воспоминаний, фантазий, волнующих контактов с природой, укорененных в знакомых с детства вещах привычек.

Тут, однако, приходится признать, что работ, подобных искусству Тишкова или Тихару Шиота, - работ, эмоционально и заразительно говорящих о простой, непосредственной, повседневно-событийной жизни, подразумевающих (явно или имплицитно) конкретную жизненную «историю» в актуальном (и в целом в новейшем) искусстве много меньше, чем вещей совсем другого рода. Уходящих от прямой нарративности. Насыщенных интеллектуальными идеями и парадоксами, остранением и иронией. Многообразными реалиями, знаками и признаками культуры и конкретных культур, требующих от публики немалой эрудиции, но не чурающихся и игры с маскультурой и даже откровенной попсой. Акцентированной «артефактностью» и «самозамкнутостью» на оказывающемся самоцелью процессе творчества, реализации замысла. Автонимность, замечу, тут оказывается не только «стартовым» семиотическим модусом, но часто, пройдя круг или оставаясь на исходном уровне, и завершающим, итожащим его, заставляющим осознать, обратить пристальное внимание, сосредоточиться на данности и самоценности этой «артефактности». Наконец, связанной с последней, опирающейся и направленной на нее рефлексивностью. Можно уверенно констатировать, что столь любимая «простыми» воспринимаю-

щими, воспитанными в традициях жизненной правды, экзистенциального доверия к художественному повествованию и живой сопереживательности, *непосредственность* мироотношения в современном искусстве, преимущественно сложном, «элитарном», уступила пальму первенства разным формам художественной опосредованности.

Все это, разумеется, не случайно и связано с глубокими содержательными трансформациями в современном художественном сознании. Моя концепция этих изменений и их фундаментальных оснований изложена в [4]. Здесь я коротко изложу суть дела, как я ее понимаю.

Искусство – при всем своем своеобразии – генетически глубинно и системно связано со всем строем социокультурной жизни. Само своеобразие искусства, как установила передовая эстетика XX века, в том числе исследования М.С.Кагана, коренится в его особом социально-необходимом месте и уникальной роли в системе человеческой культуры. Поэтому, даже там, где на «поверхности» изменения в искусстве кажутся следствием интрахудожественных процессов, за ними всегда стоят экстрахудожественные социокультурные факторы, хоть они и влияют не прямо, а через собственное социокультурное «тело» системы художественной деятельности: художественную культуру. Когда же наступает пора серьезных изменений во всех аспектах системы искусства, включая его содержание, язык и характер воздействия на реципиентов, как мы это видим в художественной культуре после Второй мировой войны, логично предположить, что за этим стоят более глубокие процессы, затрагивающие всю социокультурную систему (или, как ее называет И.П.Смирнов, социокультуру). Согласно моей гипотезе-концепции, радикальные *содержательные* (а через них и формально-языковые) изменения в искусстве второй половины XX – начале XXI вв. явились следствием и манифестацией *революции в культуре как специфическом способе существования людей*. Революции, интегральным итогом которой является радикальное изменение места и роли культуры в жизни общества, принципиальное изменение соотношения в его существовании природных и культурных (культурогенных) факторов.

Вся история человечества – это история его системного самосовершенствования посредством прогресса культуры в ее собственной системности и социально-личностной функциональной универсальности. Что означало и означает постоянное возрастание места (роли, определяющего влияния) культуры в жизни рода человеческого, возрастание масштаба, всеохватности и глубины «культурности» Homo Sapiens и тенденцию неуклонно изменяющегося соотношения природного и культурного в обществе и человеке в сторону все большего превосходства второго над первым. Во второй половине прошлого – начале нынешнего века этот процесс получил радикальный революционный характер. Истоком, доминантой и главным двигателем этого революционного процесса стал прогресс научного позна-

ния и базирующихся на знаниях технологий и техник, что и создает принципиально новое качество существования развитых обществ.

Это новое качество выражается, прежде всего, в прогрессе *материальной культуры*: в качественно новом уровне понимания и управления природными процессами, новых – во всех отношениях более эффективных способах и средствах преобразования природы, сочетающих возможности все более полного удовлетворения растущих потребностей общества и человека с все большей степенью освобождения человека от природных зависимостей, в том числе от болезней, природных стихий, тяжелых форм трудовой деятельности. Сегодня автоматизация и роботизация, а также внедрение информационных технологий в производство приводят к ликвидации большого числа видов физической деятельности и все большему выведению человека за рамки непосредственного материального производства во всех сферах жизни (даже сложнейшие хирургические операции все больше передаются управляемым компьютерами роботам). Ж.Эллиулль сказал еще в 1963 году: «Средой обитания человека является теперь не природа, а техника». Если немного точнее: материальная среда обитания человека – это сегодня, прежде всего, искусственного происхождения (культурогенные) феномены, это *цивилизация* с ее техниками, технологиями, социальными институтами и формами общения, бесчисленными средствами для труда, потребления, творчества, досуга и самоутверждения людей. При этом новые технологии (в частности, нанотехнологии и информационные технологии) позволяют достичь полезных для общества эффектов без нанесения необратимого ущерба самой природе; наоборот, в недалекой перспективе культура призвана стать значимым фактором «лечения» и совершенствования самих природных процессов, как в организме человека, так и в природной среде, экосистемах Земли.

Настоящая революция, причем ускоренными темпами, происходит во второй макроподсистеме культуры: *информационной*. Компьютерная и цифровая революции не только радикально изменяют структуру и содержание материальной культуры, в том числе экономической жизни общества (коли главным видом товаров и предметов потребления выступают разнообразные информационные продукты, а сама экономика, как и все общество, получает совершенно новые, электронно-цифровые инструменты саморегуляции и саморазвития, например, «электронные деньги»). Изменения в инфокультуре сегодня радикально меняют социальную жизнь, систему отношений и взаимодействий, обменов и общения людей, но также и индивидуальную психологию, образование, способы существования и совершенствования подсистем духовной культуры. По сути, современные люди получили особое пространство и способ существования: инфосферу.

И в ней безусловно доминируют культурогенные процессы, механизмы, продукты.

Наиболее консервативная макроподсистема культуры: *культура духовная* также претерпевает революционные изменения – пусть не так быстро, как другие и не так однозначно по ценностным результатам. Мы еще плохо понимаем и характер влияния современных социокультурных факторов на духовную жизнь, и характер (содержание и формы) качественных изменений в духовной культуре. Но уже сейчас видны принципиально новые возможности для роста духовного разнообразия и сложности коллективного и индивидуального сознания, обогащения и развития культурной памяти, совершенствования фундаментальной науки, мировоззренческой, морально-нравственной, художественной и даже религиозной культуры. Примером реального прогресса духовной (в данном случае, этической) культуры может служить фантастический масштаб благотворительной деятельности крупнейших, наиболее богатых бизнесменов планеты и уровень обеспечения прав человека, его реальной защищенности в развитых странах мира. Все это может обеспечить новый уровень одухотворенности, осмысленности и гуманности всех сторон общественной и личной жизни людей, включая власть и социальное самоуправление. Но уже сегодня для миллионов жителей развитых стран сфера духовной культуры оказывается одной из важнейших сред, факторов и целей их существования.

Если же взглянуть на этот процесс революционных изменений культуры и определяемой ею жизни, так сказать, с птичьего полета и увидеть его во всем его масштабе, всеохватности, системности, глубине и перспективах, то напрашивается дерзкий, для кого-то еретический, но, по-моему, неизбежный в своей истине вывод: речь идет о постепенном превращении культуры как «искусственного», созданного людьми мира в главную реальность и решающий фактор их существования. Что, вообще говоря, если пользоваться давней метафорой, означает тенденцию превращения культуры из «второй природы» в природу первую. И это не может не отразиться на всех сторонах и сферах не только самой жизни, системы человеческих практик и отношений, но и сознания. В том числе и художественного. А радикально изменившееся художественное сознание создает новые художественные практики – новый мир искусств.

Радикальное изменение культурного сознания, его «скачок» в новое качество связывается обычно с постмодернизмом. Однако этот процесс имеет гораздо более широкий характер: охватывает, так или иначе, все сферы сознания, в частности, философию, гуманитарные науки и искусства и во все не всегда осуществляется во вполне определенных концептуально-ценностных параметрах постмодернизма с его отказом от «великих нарративов», абсолютов, релятивизацией ценностей, мировоззренческим скепсисом по поводу возможностей познания и изменения мира (тут явно сказал-

сы трагический опыт первой половины XX века), тотальной иронией и т.п. Постмодернизм – это только одно из ценностно-мировоззренческих течений в рамках содержательно гораздо более широкого и длительного процесса фундаментальной и, по сути, радикальной трансформации культурного сознания. Сейчас, например, уже очевидны пределы и историческая исчерпанность постмодерна – поэтому интеллектуалы заговорили о том, что после него; термины для нового состояния духовной культуры предлагаются разные: неомодернизм, метамодернизм, сверх-, или супермодернизм и т.д. А фиксируемый мной процесс только набирает силу.

Суть его – в утверждении культуры в качестве доминанты коллективно-го сознания, т.е. в смене тысячелетиями господствовавшей в нем натуроцентристской парадигмы на *культуроцентристскую*. Эта парадигма и определяет специфику новейшего искусства («актуального» в сфере искусств пространственных, «постдраматического» в театре, «цифрового» в сфере информационных технологий). Главное в нем, что сегодня действует как объективная социодуховная необходимость: репрезентация и освоение культуры как особой реальности, ее наиболее характерных особенностей. Уловить, выделить, воссоздать, аналитически и ценностно осмыслить/освоить в потоке возлюбленной и сакрализованной традиционным искусством жизни сложные и все более осознаваемые как жизненно важные и самоценные феномены, структуры, свойства и процессы культуры – вот новая грандиозная насущная, при этом требующая новаторских средств сознания и языка, сверхзадача новейшего, теперь уже можно сказать: *культуроцентристского* искусства. Новаторство этого искусства и в том, что репрезентантами культуры выступают в нем сами культурные артефакты: вещи, пространства, средовые комплексы, действия и жесты людей, виртуальные цифровые продукты. Вот откуда интерес ко всякого рода артефактам и самой артефактности в поп-арте, концептуализме и других разновидностях искусства второй половины прошлого – начала нынешнего веков, откуда реактуализация творческих практик работы с ними, открытых как первый опыт и как принципиальная возможность Дюшаном, дадаистами, кубофутуристами и иными авангардистами-новаторами первой трети XX века. А подвергаемая, можно сказать, культурологическому анализу и рефлексии жизнь (пока, во всяком случае – до того момента, когда искусство научится соединять культуросоцентричность своего предмета с жизненностью, витальностью, психологичностью и человеческими ценностями своего традиционного объекта – жизни и человека в ней) в этом искусстве предметно-ценностно отступает на второй план, уступая место своим культурным основаниям, культурогенным структурам-каркасам, структурам – культурным процессам и т.п. Например, перформансы и близкий им современный танец (contemporary dance) традиционную психо-

лого-бытовую событийность/сюжетность жизни все чаще заменяют аналитической репрезентацией феноменов социокультуры: *социальности* как процесса, *социально-ролевых отношений и социального ритуала* как культурной формы и процесса, *конфликтности* как процесса, *отчуждения* как типологического *культурного состояния* массовой и индивидуальной психологии и т.п. Художественное сознание, словно забыв о традиционном разделении труда в культуре, берет на себя анализ-рефлексию, всегда бывшую делом науки, здесь – гуманитарной, и осмысленно работает с парадигмальными, или универсальными для культуры как именно *способа жизни людей и обществ* свойствами, структурами, аспектами. Это, например, созидание-преобразование, формообразование/формотворчество, управление, господство и подчинение, проектирование и конструирование как созидание культурных матриц и вообще «матричность», «алгоритмичность» культуры (этот аспект культуры сегодня предметный лидер, доминанта современного искусства, чему свидетельства – те же Венецианские биеннале или Уральская индустриальная биеннале-2017 в Екатеринбурге); «механизмы» культурного архива, или памяти, как и вообще формы «работы с прошлым» (его сохранения, интерпретации, деконструкции, мифологизации, критики, избывания и забывания); формы-типы социального поведения; семиотичность культурной реальности (знаки – тексты – конвенции – знаковые отношения); коммуникация во всем ее многообразии вплоть до контактов с роботами и искусственным интеллектом и т.д. и т.п. Только недостаток места не позволяет мне показать все это и многое другое на множестве примеров. Но эмпирически «нащупать» и подтвердить тему и концепцию – только начало дела. Впереди серьезный пошаговый анализ обозначенного фундаментального процесса: от его историко-культурных предпосылок до форм проявления и эволюции в разных сферах культуры, в том числе художественной, со сверхзадачей постичь общую логику, возможности, плюсы и минусы процесса, его социокультурно-практические и духовные следствия и многое другое.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вартазарян С.Р. К анализу понятия знака. URL: <http://raber.asj-oa.am/1335/1/27.pdf> (дата обращения 17.10.17)
2. Голдберг, Роузли. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014.
3. Дюв, Тьерри де. Артефакт // Транслит: Литературно-критический альманах. Санкт-Петербург, 2015.
4. Закс Л.А. К познанию специфики современного искусства: культуроцентристская парадигма художественного сознания // Художественная специфика и социальный потенциал современного искусства : сб. науч. ст. / Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина ; Гуманитарный университет ; сост. и науч. ред. Л. А. Закс, Т.А. Круглова. – Екатеринбург : Гуманитарный университет, 2017.
5. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013.

6. Прозерский В.В. О границах культурологии и эстетики. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/prozerskiy-vv/o-granichah-kulturologii-i-estetiki> (дата обращения 17.10.17)
7. Тишков Леонид. Взгляни на дом свой. Издание к персональной выставке Леонида Тишкова. Екатеринбург, 2015.
8. The Age of Collage. Contemporary Collage in Modern Art. Berlin: Die Gestalten Verlag GmbH&Co.KG, 2013.

TRANSLIT

1. Wartazarian S.R. K analizu ponjatija znaka. URL: <http://raber.asj-oa.am/1335/1/27.pdf> (data obrashcheniya 17.10.17)
2. Goldberg, Rouzli. Iskusstvo performans. Ot futurizma do nashich dnei. M.: OOO Ad «Marginem Press», 2014.
3. Djuv, Tjerri de. Artefakt // Translit: Literaturno-kriticheskij al'manah – Sanct-Peterburg, 2015.
4. Zaks L.A. K poznaniu spetsifiki sovremennogo iskusstva: kulturocentristskaja paradigma hudozhestvennogo soznaniya // Hudozhestvennaya spetsifika i social'nyj potencial sovremennogo iskusstva : sb. nauch. st. / Ural'skij federal'nyj universitet im. pervogo Prezidenta Rossii B. N. El'cina ; Gumanitarnyj universitet ; sost. i nauch. red. L. A. Zaks, T.A. Kruglova. – Ekaterinburg : Gumanitarnyj universitet, 2017.
5. Leman H.-T. Postdramaticheskij teatr. M.: AVSdesign, 2013.
6. Prozerskij V.V. O granichah kul'turologii i ehstetiki. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/prozerskiy-vv/o-granichah-kulturologii-i-estetiki> (data obrashcheniya 17.10.17)
7. Tishkov Leonid. Vzglyani na dom svoj. Izdanie k personal'noj vystavke Leonida Tishkova. Ekaterinburg, 2015.
8. The Age of Collage. Contemporary Collage in Modern Art. Berlin: Die Gestalten Verlag GmbH&Co.KG, 2013.