Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»

На правах рукописи

БОНДАРЕНКО
ЛЮДМИЛА КОНСТАНТИНОВНА

ОСНОВНЫЕ АДАПТИВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИСКУССТВЕ РУБЕЖА ВЕКОВ (1991-2011 гг.)

Специальность 09.00.04 – эстетика

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание учёной степени
доктора философских наук

Научный консультант:
доктор философских наук, профессор
Александр Сергеевич Мигунов

Москва – 2015

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....5

Глава 1. Художественное сознание как часть художественной деятельности на рубеже XX-XXI вв. (1991-2011 гг.) 23

§1. Концептуальная основа исследования художественной деятельности в рубежные годы.....23

§2. Пределы эстетического сознания в границах дескриптивной эстетики.....35

§3.Современное искусство как вид художественной деятельности 46

§4. Эстетические основания адаптивных тенденций (внешние и внутренние барьеры; процессы дезадаптации; адаптивные интеграционные процессы) в художественной деятельности.....52

§5. Определение парадигмы эстетического окружения в переходный период.....72

§6. Эстетический диапазон постмодернистской художественной деятельности.....80

§7. Самоорганизация внутренней эстетической среды.....88

§8. Корреляция внутренней эстетической среды с внешним окружением. Процессы монетизации и стратификации в современном искусстве.....96

§9. Корреляция внутренней эстетической среды с внешним окружением. Процессы монетизации и стратификации в современном искусстве.....102

Глава 2. Основные адаптивные тенденции в современном отечественном искусстве рубежа веков (1991-2011 гг.). (Художественное мышление и художественная деятельность.).....120

§1. Определение границ художественной деятельности в форме современного искусства.....121

§2. Основные направления в российском искусстве рубежа веков. 130

§3. Основные тенденции российского искусства на рубеже веков. Историко-искусствоведческий контекст 139

§4. Генеалогия современного отечественного искусства в конце XX – начала XXI вв.....149

§5. Гомеостатический характер развития современного художественного процесса. Проблемы чередования «хаоса и порядка» в российском современном искусстве.....158

§6. Внутренний диапазон современного российского искусства. «Негативное» и «позитивное» искусство – основные границы современного искусства.....161

§7. Определение внешних эстетических границ современного искусства..... 168

Глава 3. Эстетическое сознание. Границы художественных ценностей в современном искусстве..... 193

§1. Корреляция художественных ценностей в современном искусстве.....193

§2. Основные противоречия в аксиологии современного искусства.....197

§3. Коммуникативные и интерактивные аспекты системы ценностей современного искусства.....212

§4. Основные темы в творчестве российских художников, отражающиеся в системе ценностей современного искусства.....219

§5. Информационные основа коммуникации современного искусства с обществом.....230

§6. Сложение системы выразительных средств в современном искусстве под влиянием коммуникативных проблем.....233

§7. Мифологическое начало современного искусства как решение проблем коммуникации современного искусства.....237

§8. Прецедент как эффективная тактика инициации художественных трендов в современном искусстве.....243

Глава 4. Эстетико-маркетинговые тенденции в художественной деятельности на рубеже XX-XXI вв 267

§1. Инструментальный характер потребительской эстетики.....267

§2. Развитие современного искусства в рыночных условиях (1990–2000 гг.).....269

§3. Понятие стоимости и цены в художественном рынке. Эстетический, художественный, социокультурный, социально-психологический аспекты.....278

§4. Бренд и художественный стиль как необходимые стороны маркетинговой эстетики.....280

§5. Брендинг – рефрейминг, нейминг, рефиллинг в творчестве современных художников.....289

§ 6. Рефрейминг в творчестве современных художников.....293

§7. Интеграционная стратегия современного искусства и художественного рынка «нейминг» в творчестве художников.....299
Заключение диссертации……..….....312
Список терминов..... 330
Литература…….....345
Приложения.....373
Таблицы…….....373

Введение

Актуальность темы диссертационного исследования. Период с 1991 по 2011 гг. в отечественном изобразительном искусстве часто представляется субъектами художественной деятельности как постмодернистская мифологема, имеющая автономный характер. Однако постмодернистский постулат собственного модуса бытия современного искусства требует корректуры в сторону поиска в нём общекультурных тенденций, так как в современном отечественном искусстве рубежа веков наблюдалась многоуровневость постмодернистской эпистемы.

Современное отечественное искусство рубежа веков отразило специфическую форму мироощущения, которая была обозначена И. Хассаном и Д. Фоккемой как «постмодернистская чувствительность», характеризующаяся хаосом, бессмысленностью и эпистемологической неуверенностью. Глобально в данный период в художественной практике наблюдалось противоречивое слияние динамичных модернистских структуралистских тенденций с постмодернистскими трендами, которые определили крайние границы релятивистской энтропии эстетических элементов художественного сознания. На психологическом и эмоциональном уровнях это проявилось в противопоставлении целостного, остро индивидуалистического (в традициях модернистского) социокультурного самоощущения и обозначенных З. Фрейдом «дивидуальных» психических инстанций, что и привело к формированию тенденции «структурирования деконструктивного». Это реверсивное движение инициировало коммуникативный сбой, который усугублялся сложными противоречиями, например, между стремлением участников к укреплению концепции децентрированного субъекта художественного сознания, с естественной тенденцией творческой личности к художественной самореализации. Данное обстоятельство предопределило: эстетическое восприятие и мышление, творческое поведение субъектов художественного сознания; эстетический диапазон аксиологических редистрибуций; сложение семантических и семиотических стереотипов, которые, согласно деконструктивистской традиции, на наш взгляд, вступили в рубежные годы в противоречие с модернистскими эстетико-психологическими установками. Это актуализирует проблему расширения объектов эстетической рефлексии, в данном случае за счёт изучения динамичных факторов развития искусства – адаптивных тенденций.

Исследование адаптивных тенденций современного отечественного искусства в историко-детерминистском контексте требует комплексного подхода, который актуализирует по мере необходимости понятийную систему имплицитной эстетики, остающейся в условиях

полипарадигмальности одним из эффективных способов исследования адаптивных тенденций в современном эстетическом сознании.

Исходя из этого, следует уточнить концептуальную основу данной работы, которая привела к необходимости актуализации сразу двух эстетических направлений – эстетической рецепции и эстетической дескрипции, получивших наибольшее развитие в середине и во второй половине XX века (преимущественно в практической эстетике и художественной практике). Данные направления, несмотря на временной разрыв, тесно связаны друг с другом и имеют прямое влияние на эстетическое осмысление основных адаптивных тенденций в современном отечественном искусстве рубежа веков. Эстетическая дескрипция необходима как основа эстетического мышления на основе практики, а рецептивное направление актуально как философская рефлексия, сосредоточенная в большей степени на расширении объектов эстетической рефлексии с целью расширения диапазона эстетического суждения.

Соответственно, в данной исследовательской концепции функционирует несколько уровней эстетического знания, начиная с нормативных эстетических кодов и заканчивая их радикальными редистрибуциями.

В этом плане отличающаяся деформализацией эстетического суждения дескриптивная эстетика, базирующаяся на эстетико-искусствоведческих, эстетико-психологических, эстетико-социологических, эстетико-экономических синтетических знаниях, охватывает социокультурный, институциональный – организационно-функциональный; информационный – духовно-содержательный и морфологический – зонально-слоевой аспекты художественной деятельности на рубеже веков. (Соответственно, институциональный аспект современного художественного процесса проявляется, с одной стороны, в децентрализации художественной культуры, с другой – в интенсивном формировании новых социокультурных институций. Информационный – проявляется в перенесении акцента в художественной деятельности с гносеологического акцента на онтологический и аксиологический. Морфологический аспект – в изменении творческой системы, приводящей к эстетической неоднородности современного отечественного искусства.) Исходя из этого следует отметить, что современное искусство 1991-2011 гг. может быть рассмотрено в границах дескриптивной эстетики как начальная, как переходная и даже как зрелая фаза развития отечественного искусства рубежа веков с разных уровней (с фундаментальных позиций до отдельных художественных школ и творческих биографий).

Благодаря эстетико-эмпирическому подходу, соединившему инструментальную основу эстетической дескрипции с концептуальными целями эстетической рецепции, сформировалась своеобразная промежуточная рабочая модель исследования, в которой основополагающим

принципом является соотношение принципа «истории воздействия» с историко-культурным контекстом.

В предлагаемой концепции доминирующее положение занимают нетеоретические положения, основанные, прежде всего, на практически обусловленном сознании исследователя, что допускает возможность интерпретировать современное искусство в качестве интегрированной реальности, способствующей целостности существования современного искусства в условиях: эстетической децентрации, эстетической деидеологизации и полипарадигмальности.

На фоне этого актуализируется деривация, выделяемая Фуко в качестве определённого класса дискурсивной практики, нацеленная на исследование внутридискурсивных и междискурсивных зависимостей. В результате импликации, обобщения, ограничения и смещения эстетических границ исследуемого объекта выявились новые формы циркуляции информации, объединившейся в данной работе в дефиниции «адаптивные тенденции». Поиск границ этого явления в современном искусстве, определяющего границы современного искусства, и стало основной целью диссертационного исследования.

Таким образом, исследовательская проблема заключается в выявлении нескольких уровней адаптации отечественного современного искусства: на первичном (самоорганизации) как основании для интеграции современного искусства с эстетическим окружением; вторичном – уровне стихийного и целевого управления основными художественными тенденциями и на третичном – уровне функциональных связей современного искусства с эстетико-экономическими и эстетико-идеологическими реалиями современного общества. Соответственно, адаптивным тенденциям присущ многовекторный характер. Например, радикальная адаптивная тенденция – утилизация – раскрывается в контексте эстетической гомеостатики как противоречие между хаосом и порядком (между традиционными и относительно нетрадиционными направлениями в современном художественном процессе). Адаптивный процесс – конфронтация существует как социокультурная стратификация художественной среды и как внутридискурсивная проблема конкуренции художественных целей. Адаптивный интеграционный процесс – поглощение – раскрывается в тенденции информационного каннибализма, например, поглощения современным искусством технологий массового искусства. Адаптивному процессу синхронизации предшествует информационная стандартизация как процесс коммуникативного приспособления современного искусства к тотальным эстетическим реалиям. Центральная проблема постмодернистского искусства – синхронизация – раскрывается посредством идеологической актуализации в современном искусстве нескольких адаптивных процессов: селекции, инициализации, самореференции и, в конечном итоге, монетизации художественных смыслов. Исходя из неизбежных

социокультурных и социально-психологических совпадений, выделяются: адаптивный интеграционный процесс самоорганизация как институциональное явление, выступающее частью процесса эстетической глобализации и, собственно, стабилизация и институционализация как результат приспособления современного искусства к рыночным реалиям. Эти адаптивные интеграционные тенденции теснейшим образом связаны с субъективными адаптивными процессами: позиционированием, детально и на общем плане согласующегося с проблемой выбора; ограничением и исключением на уровне индивидуального саморазвития субъектов художественного сознания; корреляцией и балансированием, направленных на адаптацию субъектов художественного сознания во внутренней и внешней эстетической среде. В контексте данного исследования выделяется процесс фальсификации, который влияет на концептуальное, а также на конъюнктурное осмысление и переосмысление адаптивных тенденций субъектами художественного сознания в полипарадигмальных условиях.

Таким образом, адаптивные тенденции в контексте общекультурного и экономического дискурсов выступают как универсальные инструменты интеграции современного искусства в эстетическую реальность, которые в совокупности определяют самосознание художников, напряженно решавших проблему культурной идентичности. В итоге, современный художник воспринимается в качестве нереференциальной социокультурной единицы, имеющей двойственную основу, состоящую, с одной стороны, из автономной художественной реализации, с другой – из адаптированной реализации внешней эстетической программы. В результате слияния этих двух тенденций происходит объективация художественного продукта, оказывающегося в центре сильнейших эстетических идеологических воздействий.

Находящаяся в фокусе исследования художественная деятельность выступает как особая эстетически обусловленная реальность, вычленяющая единичную уникальную контактную эстетическую коммуникацию из общего потока бытия. Она, как вид эстетической деятельности, имеет в референтный период: специфическую социокультурную направленность; конкретные (временные и пространственные) пределы её реализации – современное искусство в период 1991-2011 гг.; эстетический диапазон, основанный на социокультурной традиции признания особой ценности искусства, согласующего с принципом преемственности художественных ценностей (их поддержания, воспроизводства, трансформации перерождения, или отрицания в формах и видах современного искусства); информационный и материальный объёмы.

Художественная деятельность (как часть эстетического сознания) реализуется в современном искусстве, которое отражает особый тип мировосприятия, где особую ценность приобретает «эмпирический эстетизм». Данная дефиниция отражает стремление субъектов

художественного сознания преодолевать различные противоречия между реальной общественной жизнью и индивидуальным эстетическим сознанием эмпирическим способом. Актуализировавшиеся в результате самодвижения искусства адаптивные тенденции сформировали тот отечественный «постмодернистский эстетизм», который, хотя и не имел собственной символической определенности, всё же воспринимался участниками процесса в качестве адекватного выражения эстетических чувств и вкусов.

Исходя из этого следует отметить, что сам предмет исследования – адаптивные тенденции – многогранен. Он включает в себя: практический предметный уровень (изучение фактов развития современного отечественного искусства); уровень субъектно-объектных эстетических отношений (в виде исследования эстетико-психологических противоречий), а также теоретический уровень – в виде изучения закономерностей развития современного отечественного искусства в полипарадигмальный период. В этой связи актуализируются: анализ особенностей художественной деятельности в 1991-2011 гг.; переходные состояния современного искусства; аксиология современного искусства как основа художественной деятельности; анализ современного художественного рынка, с точки зрения интеграционного развития современного российского искусства; амбивалентные связи и отношения современного искусства с эстетическим окружением.

На современном этапе в структуре эстетического суждения, на наш взгляд, наблюдается чрезмерность «метафорического эссеизма», с ярко выраженным субъективным авторизированным подходом даже в тех направлениях, которые требуют более отстраненного и объективного взгляда. Это противоречит основанному на объективных критериях принципу научности знания, так как не дает возможности развития объективированных эстетических способов познания. На основе этого следует отметить, что интуитивный компонент эстетического знания нуждается в расширения проблемного поля эстетики за счет актуализации методов из смежных сфер. Данный комплексный подход способен не только обобщить эстетические знания, но и способствует формированию синтетического эстетического знания, которое обеспечивает исследование закономерностей эстетического развития на двух уровнях: на практическом (описание событий, фактов, явлений, их повторяемости и взаимодействий в современном отечественном искусстве) и на теоретическом (актуализация способа познания, эстетических понятий и частных концепций, их обобщение и пр.). Комплексный подход также способствует перекрёстному анализу сложных адаптивных тенденций как в современном отечественном искусстве, так и в эстетическом окружении.

Данный методологический аспект эстетического суждения представляется актуальным, так как продолжает традицию объективизации гуманитарного знания.

Таким образом, изложенные доводы свидетельствуют о необходимости расширения диапазона эстетического суждения за счёт комплексного эстетико-эмпирического подхода, направленного на изучение основных адаптивных тенденций в художественной деятельности на рубеже веков с праксиологической точки зрения. Этот аспект является актуальным направлением в современной отечественной эстетике, так как открывает возможность формирования опорных эстетических знаний, которые в известной степени также можно классифицировать по ситуативным основаниям. Соответственно, исследовательская концепция, опирающаяся на несколько типов знания, не противоречит эстетической традиции, которая предполагает наличие многообразных форм понятийного синтеза, выступающих в качестве диалектических принципов, раскрывающих внутренние и внешние стороны развития эстетического феномена. Теоретическое осмысление и научное обоснование данной проблемы является безусловно актуальным.

Степень разработанности диссертационного исследования. Вопросам исследования адаптивных тенденций в отечественном эстетическом сознании на рубеже XX-XXI вв. было посвящено незначительное количество публикаций. Однако комплексный подход обеспечил аккумуляцию информации из нескольких направлений (эстетики, культурологии, искусствоведения, социальной философии, социальной психологии, маркетинга, права), что сформировало необходимый объём для исследования процессных явлений. Это определило алгоритм изучения проблемы развития отечественного искусства в переходный период преимущественно в рамках эстетической дескрипции.

Дескрипция, как известно, представляет собой мышление на основе практики, которая разрабатывалась в разных контекстах у Ф. Брентано и Э. Гуссерля, в частности, как связь между учением о дефиниции и практикой – дескрипции сознания. Своеобразие интерпретации данного определения у Ф. Брентано заключается в трансформации аристотелевского принципа дихотомической дифференциации родовых понятий. Э. Гуссерль, занимавшийся психологической проблемой восприятия, возвращается к аристотелевскому принципу дифференциации родовых определений. На основе разделения актов сознания от самих объектов восприятия философ утверждает интенциональность в качестве родовой характеристики актов сознания. Расхождение в логической теории дескрипции обусловили многие существенные различия у Ф. Брентано и Э. Гуссерля в практике и в трактовке структур актов сознания. Однако данный аспект поглощается в настоящей работе необходимостью профилирования нетеоретических проблем в рецептивном контексте, что позволяет выделить феноменологическую дескрипцию в качестве инструментальной системы, адекватной для изучения адаптивных тенденций в современном отечественном искусстве. Актуальная для данного исследования – эстетическая рецепция – воспринимается большей частью в качестве

концептуальной цели в рамках феноменологии Э. Гуссерля, как проблема взаимодействия произведения и реципиента.

В силу своего феноменологического генезиса современная рецептивная эстетика (как направление философии искусства) получила развитие в философских трудах: Х. Р. Яусса, В. Изера, Р. Варнинга, Х. Вайнриха, Г. Гримма и др., которые стремились преодолеть разрыв между исторической обусловленностью и имманентным эстетическим опытом. Наиболее близка исследователю концепция «история воздействия», которая с точки зрения Х. Р. Яусса имеет нескольких этапов, среди прочих: интерпретацию как контекстуальную предпосылку для эстетического восприятия и коммуникацию как феномен взаимодействия.

Таким образом, традиции эстетической дескрипции и принципы эстетической рецепции рассматриваются в работе преимущественно в контексте проблемы феноменологической интерпретации эстетического сознания (которое исследуется на материале современного отечественного искусства рубежа веков).

Одним из ключевых моментов исследования адаптивных тенденций является дефиниция «интеграция», которая впервые была выделена Г. Спенсером в 1857 г. Им отмечалось, что интеграция существует на всех уровнях организации – молекулярном, клеточном, организменном, а также в различных биологических системах надорганизменного уровня – популяциях, биоценозах и т.п. В дальнейшем это понятие было перенесено в исследование социальных взаимосвязей в обществе. Например, ключевой термин «экономическая интеграция» стал активно применяться в политическом словаре в 20–х гг. прошлого века, в трудах немецких ученых: Р. Шмидта, Х. Кельзена и Д. Шиндлера, которые исследовали проблему объединения людей и государства в социально-политическую общность. Особое значение это понятие приобрело в 1940-е гг., став основой создания современного европейского сообщества. Новое поколение западноевропейских ученых – М. Меокон, А. Альбер, Ф. Хедоури и др. подчеркнули экономический характер адаптивных интеграционных процессов в различных областях социального взаимодействия.

Данная тема была по-своему осмыслена В. Вельшом (который изучал проблему эстетической экспансии) и Ж. Рансьером, выделявшим тему тотальной эстетизации. Они отмечали функциональный характер особого «эстетического режима», в котором важен процесс интеграции художественной деятельности в новую эстетическую реальность.

Концептуальные позиции западного модернизма и постмодернизма были осмыслены в субъективистской традиции (Э. Боуи и С. Зонтаг). В целом, в раскрытии особенностей западной постмодернистской культуры большую роль сыграли труды: Ж. Бодрийяра, Ж. Делеза, Ж. Дерриды, Фр. Джеймисона, Э. Фромма, Ю. Кристевой, М. Фуко, Д. Фоккемы, И. Хассана. В этом же ряду следует упомянуть работы: П. Козловски, Ж. Ф. Лиотара, Л.

Хольцмана и др. (Исходя из этого следует отметить, что чрезмерное сближение понятий западного постмодернизма и отечественного постмодернизма представляется не безупречным.)

Тема адаптивных тенденций так или иначе исследовалась в отечественной эстетической мысли в 70-80 гг. Например, данный аспект был актуален при выявлении типов художественной культуры в сборнике под редакцией М. С. Кагана. Коллектив авторов раскрыл различные аспекты эстетической деятельности в различных типах художественной культуры. Наиболее близкой оказалась позиция Б. М. Берштейна, который, исследуя в буржуазной художественной культуре институциональный аспект, касался актуальных для данной работы дефиниций: «социальное время», «стандартизация институциональных структур». Принципиально важным также оказалось указание им на расхождение целей дескриптивной и нормативной эстетики. Актуальным в этом контексте выглядело исследование В. В. Прозерского, отметившего проблему расширения диапазона искусства.

Вопросами интеграции с точки зрения синтеза искусств интересовались: Н. А. Хренов, А. Мазаев, В. И. Тасалов, Н. В. Гончаренко. Труды: М. М. Бахтина, М. С. Кагана, В. А. Малахова, В. А. Лекторского, В. Г. Нестеренко, А. С. Мигунова, В. Бычкова, А. Флиера, Н. Маньковской, Н. Д. Поповича сформировали основные теоретические положения и принципы исследования эстетического сознания, эстетических отношений, а также способствовали реинтерпретации эстетических понятий в эстетико-эмпирическом контексте, заложив обосновательный слой данного исследования. Например, В. Бычков, заметил, что в XX в. эстетическая проблематика наиболее продуктивно разрабатывалась не столько в специальных исследованиях, сколько в контексте других наук, прежде всего, в теории искусства и художественной критике, психологии, социологии, семиотике, лингвистике и в пространствах новейших (большей частью постмодернистских) философских текстов.

Непосредственно отечественным постмодернистским этапом развития российского общества в новых общественных условиях занимались философы: Е. Строев, В. Федотова, Ю. М. Бородай, В. Г. Буданов В. А. Лекторский, И. Т. Касавин, В. П. Филатов, В. И. Аршинов, С. А. Лебедев, Е. А. Мамчур, Л. А. Микешин, М. А. Розов, А. П. Огурцов, которые дали возможность осознания пределов современной парадигмы. Проблемами социокультурных ценностей современного общества занимались: В. Федотова, А. Ивин, В. Жуков, чьи труды оказали косвенное влияние на формирование исследовательской позиции автора в деле изучения проблемы аксиологии современного искусства. Внутренние интеграционные эстетические механизмы в современном искусстве были раскрыты при помощи статей, посвященных социокультурным и социально-экономическим проблемам современного

общества. В изучение этой проблемы большой вклад внесло изучение работ: Г. Бехмана, С. Абдуллиной, А. Шматова, У. Бека.

Отечественное искусствоведение представлено монографиями: В. Турчина, А. Якимовича, Е. Бобринской, М. Тупицыной, В. Тупицына и др., посвященных отечественному искусству XX в. и начала XXI в. Они дали возможность историко-искусствоведческого исследования современного искусства второй половины XX в., что было необходимо для осмысления основных тенденций в современном российском искусстве. Наиболее ценными в исследовании противоречивой картины развития современного отечественного искусства в 1991-2011 гг. оказались искусствоведческие статьи аналитиков современного художественного процесса: В. Мизиано, Н. Алексеева, А. Котломанова, Е. Деготь, И. Кулик, А. Боробского, Д. Новика, И. Бибик, А.Толстого, которые выходили в периодической печати с начала 90-х гг. В своей массе они дали ощущение развития современного отечественного искусства, формирования его основных течений. Среди работ, оказавшихся наиболее близкими позиции диссертанта, аналитические статьи: Г. Путникова, Е. Федотовой, А. Шабурова, О. Гуровой, Д. Новика, Е. Деготь, А. Ерофеева, Г. Ревзина, А. Боробского, С. Хачатурова, Д. Пыркиной, К. Бохорова, М. Бирюковой-Людвиговой.

Средовые эстетические проблемы (перцепции, коммуникации, интеракции) художественной деятельности раскрывались диссертантом при помощи методов из разных направлений: маркетинга (Дж. Эванс, Б. Берман, С. Суриев, С. И. Шашурин, А. Дресвянников); менеджмента (П. Темпорал, В. Домнин); социологии рынка (В. В. Радаев); рекламы (В. Г. Горчакова, А. А. Фасхиев, А. Волков, Ф. И. Шарков); права (нормативные акты: Федеральный Закон «О рекламе», Федеральный Закон «О предпринимательстве», Федеральный Закон «Об авторских и смежных правах», Уголовный кодекс Российской Федерации); социологии (А. Глазырин, В. Х. Беленький А. Алексеев, Н. Н. Арзамаскин, С. Сумленный, З. Бауман, Л. А. Беляев). Проблемы конкуренции, которые занимают в исследовании адаптивных тенденций в художественной среде одно из ведущих мест, были раскрыты при помощи научных трудов: А. Фатхутдинова, Л. В. Целиковой, Н. В. Бекетова, Т. Ермаковой. Определенный вклад в изучение особенностей художественного рынка внесли работы Д. Я. Северюхина и А. Тихонова.

Положительно оценивая все вышеперечисленные труды и признавая, что все они в той или иной мере явились опорой и ориентирами в работе диссертанта, всё же следует отметить их фрагментарный характер в отношении основной проблемы исследования. Исходя из этого отмечается низкая степень разработанности ряда проблем, касающихся анализа существенных (латентных) сторон художественной деятельности в рубежные годы.

Приведенные теоретические аргументы и практические доводы определили выбор темы диссертации.

Объектом диссертационного исследования являются закономерности развития эстетического сознания (художественной деятельности) на рубеже XX-XXI веков.

Предметом диссертационного исследования являются адаптивные тенденции в современном отечественном искусстве в 1991-2011 гг.

Цель диссертационного исследования состоит в теоретической реинтерпретации эстетико-эмпирических дефиниций и разработке рабочих определений с праксиологической точки зрения; в расширении рационального диапазона эстетического суждения за счёт комплексного подхода, способствующего реконструкции и анализу различных аспектов развития художественной деятельности на рубеже веков.

В этой связи **задачами диссертационного исследования** являются:

– освоение фактологической, источниковой и историографической базы по заявленной теме;

– формулирование теоретических основ осмысления адаптивных тенденций в современном искусстве;

– разработка комплексного подхода, исходящего, с одной стороны, из эстетических знаний, с другой – из эмпирических (искусствоведческих, психологических, культурологических и др.) знаний;

– выявление эстетических пределов современного искусства на основе анализа основных тенденций в эстетическом сознании рубежа веков, а также разработка рабочих определений с целью уточнения эстетического содержания основных адаптивных тенденций;

– выявление основных адаптивных тенденций в художественной деятельности на примере общего анализа современного российского искусства и творчества современных отечественных художников;

– выявление основных этапов развития современного отечественного искусства с начала 90-х гг. по 2011 г. в историко-детерминистском контексте;

– актуализация аксиологии современного искусства как воплощения эстетической субъективности ценностного слоя художественной практики;

– определение способов функционирования современного искусства как вида эстетической деятельности;

– выявление внутренних и внешних эстетических механизмов, позволяющих современному искусству решать коммуникативные проблемы и интегрироваться в новые информационные условия в качестве эффективного продукта художественного творчества;

– исследование роли интеграционных процессов: самоорганизации, институционализации, стратификации, монетизации, селекции, фальсификации, синхронизации, самореференции,

актуализации, инициализации, позиционирования, взаимодействия, саморазвития, корреляции, стабилизации, балансирования и гомеостатики с целью определения основных адаптивных тенденций в художественной деятельности;

– разработка общей методологической схемы изучения основных адаптивных тенденций в современном художественном рынке;

– исследование основных адаптивных интеграционных процессов в художественной деятельности в условиях художественного рынка;

– определение устойчивых интеграционных связей современного искусства с полипарадигмальной эстетической реальностью.

Научная новизна диссертационного исследования заключается: в усовершенствовании теоретических и практических эстетических положений о художественной деятельности в полипарадигмальный период; в разработке комплексного эстетико-эмпирического подхода, дающего возможность изучения проблемы эстетического развития современного искусства с праксиологической точки зрения; в создании эстетико-эмпирической концепции, опирающейся на несколько типов знания, являющейся формой понятийного синтеза, выступающего в качестве диалектического принципа, раскрывающего внутренние и внешние стороны эстетического феномена; в выделении динамичного средового, эстетически обусловленного фактора – адаптивных тенденций в современном отечественном искусстве в 1991-2011 гг., способного поддерживать формальные социокультурные связи современного искусства с эстетическим окружением; в раскрытии на основе рационального ядра эстетической категории «художественная деятельность» полипарадигмального содержания современного искусства в средовом контексте; в разработке эстетико-эмпирических рабочих определений («мистический постмодернизм», «институт признания», «потребительский стиль», «экономический художник», «монетизация художественных ценностей», «негативное искусство», «позитивное искусство», «контекстуальное цитирование», «мифологический методизм», «кинетический нарциссизм»), расширяющих диапазон эстетического суждения; в развитии аксиологии современного искусства в информационных условиях с целью унификации эстетико-эмпирических знаний; в попытке разработать объективные критерии оценки современного искусства, отражающих модификацию эстетического сознания в переходный период.

Теоретическая значимость исследования заключается: в модернизации методологической структуры эстетического суждения; в расширении границ эстетического знания о художественной деятельности в новейший период за счёт включения в предмет эстетики процессных дефиниций – адаптивных тенденций, актуализировавшихся в кризисный и посткризисные периоды; в классификации эстетических оснований современного

отечественного искусства на основе эстетико-эмпирического анализа в границах дескриптивной эстетики; в разработке категориального синтеза – синтетических (эстетико-искусствоведческих, эстетико-психологических, эстетико-культурологических, эстетико-экономических) рабочих определений, направленных на раскрытие сквозных и латентных проблем эстетической художественной деятельности в рубежные годы.

Практическая значимость исследования состоит в разработке эстетико-искусствоведческого подхода и на его основе эстетической систематизации художественной деятельности на рубеже веков; в расширении диапазона эстетического суждения за счет включения методов из смежных сфер, вписывающихся в историко-детерминистскую концепцию. Данные моменты могут быть использованы в научно-исследовательской и научно-практической работе; образовательной деятельности при работе со сложными межотраслевыми проблемами, требующими сквозного или перекрёстного изучения с позиций гуманитарных и социальных наук; в практической промоуторской деятельности искусствоведов; при разработке пиар-кампаний; в сфере политтехнологий и в выборной деятельности; в социальной психологии, рекламной деятельности, экономической деятельности; в экспертной практике.

Методология и методы исследования. Методологическую основу исследования составили: общие научные методы (обобщение, анализ, описание, синтез, системный подход); частно-научные методы (формально-эстетический, категориальный анализ, историко-детерминистский анализ, описание, сравнение); частные методы искусствоведения (идентификация, классификация, атрибуция); маркетинга (мониторинг); социальной психологии (эмпирические методы – наблюдение и эксперимент); социологии искусства (опрос, мониторинг). Данные методы имеют ярко выраженный инструментальный прикладной характер и направлены на создание комплексного эстетического подхода, способного раскрыть адаптивные механизмы взаимодействия современного искусства с эстетическим окружением.

Теоретическую основу исследования составляют труды по философии искусства и эстетике (Ф. Брентано, Э. Гуссерль Х. Р. Яусс, В. Изер, В. С. Стёпин, М. С. Каган, В. В. Прозерский, В. В. Бернштейн, В. А. Малахов, В. А. Лекторский, Н. А. Хренов, А. С. Мигунов, В. Бычков); постмодернистской культуре (П. Козловски, Ж.Ф. Лиотар, М. Фуко, Х. Ортега-и-Гассет, Ж. Делез, Н. Б. Маньковская, А. Флиер, И. П. Ильин); философии (К. Поппер; Е. Федотова); экономической философии (Дж. Сорос, Э. Тоффлер); философии науки (В. А. Канке); истории искусства XX века (В. Турчин, А. Якимович, Е. Бобринская); художественной критики (А. Ерофеев, Г. Ревзин, Д. Новик, Н. Молок А. Шабуров, Е. Федотова); социологии искусства (Ю. Давыдов); социальной психологии (Э. Фромм, З. Фрейд,

А. Е. Личко, К. Леонгард) и психологии личности (А. Р. Лурия, А. Г. Маклаков, С. Л. Рубинштейн, К. Юнг); теории рынка (Дж. Эванс, Б. Берман, С. И. Шашурин, А. Худокормов).

Нормативную базу исследования составляют федеральные законы Российской Федерации: «О рекламе»; «О предпринимательстве»; О внесении изменений в закон РФ «Об авторском праве и смежных правах»; Уголовный кодекс Российской Федерации.

Эмпирическую базу исследования составляют результаты практического изучения художественной деятельности современных художников в городах: Москве, С-Петербурге, Краснодаре, Ростове-на-Дону, Ставрополе, Майкопе в 1991-2011 гг. Этот аспект дополнился изучением: каталогов выставок, прейскурантов, пригласительных билетов, постеров, сайтов, афиш выставок, аукционов, а также отчетов столичных и региональных галерей по вопросам приобретения предметов искусства. Большую роль в эмпирическом осмыслении сыграло изучение материалов из личного архива диссертанта, насчитывающего более 1000 единиц хранения; документов из фондов Краснодарского Краевого выставочного зала изобразительных искусств; фото, видео материалов из архива Краевого (краснодарского) телевидения с 1991 по 2011 гг.; справочных изданий, выпущенных в городах: Москве, Краснодаре, Сочи, Ставрополе, Ростове-на-Дону за 1991-2011 гг.; документов из личной промоуторской, искусствоведческой и экспертной практики.

Положения, выносимые на защиту:

1. Сформулирована необходимость преодоления одной из основных тенденций в отечественной эстетике рубежа XX-XXI в., выразившейся в «метафорическом эссеизме», не раскрывающего важнейшие аспекты художественной деятельности в рубежные годы, за счет введения рационального комплексного эстетико-эмпирического подхода, который охватывает коммуникативные связи, систему корреляций, наличие регуляторных эстетических механизмов, обеспечивающих развитие эстетического сознания в переходный период.

2. Исходя из философских и методологических предпочтений исследователя, сформулирована концепция изучения эстетического содержания отечественного современного искусства.

2.1 Выработана исследовательская концепция, опирающаяся на эстетическую дескрипцию как инструментальную основу, сочетающуюся с концептуальной интеграционной целью, интерпретируемую в традициях рецептивной эстетики.

2.2 Сформулирована необходимость расширения рациональной составляющей эстетического суждения за счет понятийного синтеза в рамках эстетической дескрипции (эстетико-эмпирического типа знания).

3. Разработана и уточнена дефиниция «адаптивные тенденции» применительно к развитию современного отечественного искусства в переходный период. В этой связи уточнены

понятия: «адаптация», «дезадаптация», «интеграция», «полипарадигмальность», «внутренние барьеры» и «внешние барьеры» и др.

4. При общем и детальном анализе творчества некоторых представителей отечественного искусства раскрыты эстетические основания художественной деятельности.

5. В результате исследования теоретического, социокультурного, духовно-содержательного, институционального, морфологического аспектов художественной деятельности определены границы современного отечественного искусства.

5.1 Определено, что эстетические границы современного искусства корректируются крайними выражениями деструктивных художественных тенденций.

5.2 На основе этого раскрыта сущность художественного экстремизма, провокационного трикстерства, радикального физиологизма как эстетического оформления психофизиологических особенностей эстетического мировосприятия художественно ориентированной личности, стремящейся реализовать свои эстетические представления о свободе художественного выражения.

6. Выработаны эстетико-эмпирические критерии в виде ряда рабочих определений («институт признания», «потребительский стиль», «экономический художник», «монетизация художественных ценностей», «негативное искусство», «позитивное искусство», «контекстуальное цитирование», «мифологический методизм», «кинетический нарциссизм»), направленных на раскрытие эстетических, информационных, психологических, маркетинговых аспектов современного отечественного искусства.

7. На основе реинтерпретированной и специально разработанной понятийной системы прослежена глубокая связь между внутренними эстетическими проблемами современного искусства и эстетическими средовыми проблемами.

8. Установлено, что на развитие адаптивных тенденций в современном отечественном искусстве оказала влияние однородная и неоднородная конкуренция, которая сформировала информационный характер современного отечественного искусства.

9. Выявлено и установлено, что основными адаптивными тенденциями, влияющими на эстетическую художественную деятельность, являются процессы: самоорганизация, гомеостатика, стратификация, институционализация, монетизация, селекция, фальсификация, синхронизация, самореференция, актуализация, инициализация, позиционирование, саморазвитие, корреляция, стабилизация, балансирование. Наиболее важными из них являются: 1) гомеостатика – как объективный процесс смены фаз развития современного эстетического сознания; 2) монетизация – как характерный адаптивный экономический процесс, предшествующий синхронизации художественных ценностей с внешними

эстетическими ценностями; 3) синхронизация эстетических ценностей как эстетическое переживание, основанное на обмене эстетическими ценностями.

10. Выявлены внутренние и внешние эстетические механизмы, позволяющие современному искусству адаптироваться в новых информационных условиях в качестве эффективного продукта эстетического сознания.

10.1 Определено, что адаптивные тенденции в современном искусстве являются частью тотальной маркетинговой эстетики, в которой актуализируется сама эстетическая техника, способная перевести любое художественное содержание в определенный (стандартизированный) эстетический формат.

11. Определено, что художественная деятельность современных российских художников исходит из принципа коммуникативной рациональности, которая является не отвлеченной эстетически окрашенной темой, а насущной необходимостью, диктующей правило развития художественной деятельности на постмодернистском этапе.

12. Определено, что основными интеграционными творческими методами, широко используемыми современными российскими художниками, являются: прецедент («мифологический методизм»), экспликация, цитатность («контекстуальное цитирование»), интерпретация («телесный акционизм») и рецепция.

13. Предложена особая система эстетической оценки творчества некоторых отечественных современных художников по актуализировавшимся в новых информационным условиях эстетико-идеологическим критериям, которые включают в себя наряду с традиционными эстетическими критериями: инновационность, информационный объём и эстетическую коммуникацию.

13.1 Выяснено, что «информационность» становится самостоятельным эстетическим понятием, которое работает в пространстве современного искусства как объективный инструмент, позволяющий оценивать современное искусство на предмет эстетической ценности.

13.2 Установлено, что в современной художественной культуре информационный объем синхронизируется с эстетическим содержанием общественных ценностей. Соответственно, внутренние эстетические ценности современного искусства синхронизируются с внешними ценностями, посредством информационного веса.

14**.** Сформулирован тезис, что художественный рынок имеет универсальные маркетинговые и специфические черты, которыми являются: вторичность, плохая прогнозируемость, закрытый характер ценообразования.

15. Выявлено, что основным адаптивным интеграционным процессом в художественном рынке является синхронизация художественных ценностей с внешними эстетическими ценностями, которая осуществляется при помощи рыночных интеграционных стратегий: бренда, брендинга, нейминга, рефиллинга, рефрейминга.

16. Установлено, что бренд**,** брендинг, нейминг, рефиллинг, рефрейминг являются необходимыми сторонами постмодернистской художественной деятельности.

17. Сформулировано, что современное искусство в виде специфической художественной деятельности развивается согласно закономерностям развития маркетинговой эстетики, что исключает идею её автономного существования**,** вне иных общественных процессов.

Степень достоверности и апробация результатов исследования. Актуальная для исследования адаптивных тенденций теория построена на известных, проверяемых данных из художественной практики; сведений из художественной критики; опубликованных сведений о художественном рынке в отечественных и зарубежных журналах, аукционных бюллетеней.

Степень достоверности результатов подтверждается документацией, доступной на сайте крупнейших мероприятий, прошедших с начала 90-х гг. по настоящее время – бьеннале современного искусства в Москве, С-Петербурге и других городах; каталогах и отчетах крупнейших художественных выставок, художественных ярмарках, аккумулированных в специализированных каталогах; в документации выставочного дела, договорах проведения выставки и аренды помещений, прайс-листах, в постерах, каталогах с перечнем работ с указанием цены в региональных центрах искусств, в Центральном доме художников; в справочных и каталожных данных, сосредоточенных в отделениях общественных организаций СХ РФ; уставных документов фондов и премий, опубликованных ранее в приказах Министерства культуры и выложенных в официальном сайте; в документации галерейной практики. Достоверность результатов подтверждается опубликованными на официальных сайтах ежегодными статистическими данными из учреждений культуры (Росстата, Росизо, Росохранкультуры); официальных отчетов государственных и частных учреждений культуры (художественных музеев, выставочных залов, галереи искусств); из репортажей СМИ («Вести», «Первый», канал «Культура», Интернет-порталы), посвященных обзору событий в сфере художественной культуры в России и за рубежом. Всё вместе взятое согласуется с опубликованными данными по теме диссертации**.** Соответственно, достоверность основных положений и выводов данного исследования основывается: на методологической обоснованности теоретических позиций; на эстетико-эмпирическом подходе, включающем в себя общефилософские, искусствоведческие, социокультурные, культурологические, социально-психологические аспекты; на широте привлекаемых источников с целью

обоснования и разработки актуальной научно-практической проблемы; применении комплекса методов, соответствующих объекту, целям и задачам исследования. Основные положения и выводы диссертации нашли отражение в докладах на межвузовских, всероссийских и международных конференциях, в широкой практической и научной деятельности, которая ведется диссертантом с 1991 г. по настоящее время. В этот период диссертант занимался организацией художественных выставок (более 250), фестивалей, осуществлял кураторскую деятельность, проводил художественные акции, просветительские мероприятия, которые были подготовлены, организованы, в том числе в ЦДХ (г. Москве); в художественной галерее З. Церетели; в Выставочном зале изобразительных искусств в Краснодаре; в Художественном музее г. Сочи, в Ставропольском художественном музее. В 1999 г. диссертант принял участие в организации фестиваля современного искусства в Краснодаре. Параллельно диссертант принимал участие во всероссийских и международных научных конференциях по современному искусству: в 1997 г. в ЦДХ (Всероссийская конференция искусствоведов); в Художественном музее им. Ф. А. Коваленко (г. Краснодар); в Художественном музее г. Сочи, в 1994 г.; в 1995 г. Ставропольском Художественном музее. В 2005 г. диссертант принял участие в конференции в Московском государственном академическом художественном институте им. В. И. Сурикова. В 2011 г. состоялось заочное участие в 7 Международной научно-практической конференции в Праге (Nauka teoria i praktika, Prague). В 2012 г. диссертант принял заочное участие в V-Овсянниковской Международной эстетической конференции «Синхрония и модели смыслополагания в современной эстетике». В 2014 г. участвовал заочно в «II Международной научной конференции «Социальное развитие и общественные науки» (г. Москва, организованный European Social Science Journal), о чём имеется акт о внедрении. Научная деятельность диссертанта сочеталась с курированием, консультированием, промоуторской деятельностью. При участии диссертанта были выпущены около двадцати каталогов современных художников юга России, организовано несколько пресс-конференций, круглых столов, ТВ-передач по тематике современного искусства юга России. Также диссертантом были разработаны и апробированы в Краснодарском выставочном зале изобразительных искусств курсы лекций по современному искусству в 1991-2000 гг.

Результаты исследования по теме диссертации изложены в 29 публикациях, вышедших в 1991–2014 гг., в том числе в двух монографиях: 1). «Интеграционные процессы в российской художественной среде рубежа веков (1991-2011 гг.)» (объем 8.3 п.л.); 2). «Основные тенденции в российском современном искусстве на рубеже веков (1991-2011 гг.)» , (объем 10.5 п.л.). В изданиях, рекомендуемых ВАК РФ, опубликовано пятнадцать статей общим объемом 13,5 п.л. Суммарный объем публикаций по теме исследования составляет около 27,5 п.л.

Общее число публикаций диссертанта в области современного искусства, а также в смежных областях гуманитарных и социальных знаний насчитывает 63 статьи, их суммарный объем составляет около 39.1 п.л.

Структура работы определена целями и задачами диссертационного исследования, которое состоит из четырёх глав, тридцати двух параграфов, заключения и трёх приложений.

Глава 1. Художественное сознание как часть художественной деятельности на рубеже XX-XXI вв. (1991-2011 гг.)

§1. Концептуальная основа исследования художественной деятельности в рубежные годы

На современном этапе ощущается необходимость сочетания эстетических интуитивных подходов[1] с классическими инструментами исследования. Такое сочетание способно, например, наиболее полно раскрыть проблему полипарадигмального[2],[3],[4] развития российского изобразительного искусства в рубежные годы. (Полипарадигмальность расшифровывается в данном исследовании как одновременное присутствие и развитие в рубежные годы традиционных классических, модернистских и постмодернистских эстетических тенденций. Эти три глобальных направления определили картину развития российского изобразительного искусства конца XX начала XXI вв.) В этой связи следует отметить, что полипарадигмальный контекст, повлиявший, прежде всего, на децентрацию эстетической системы, актуализирует в исследовании искусства рубежа веков концептуальный (концепт[5] как инновационная идея, выраженная в системе взглядов[6]) позитивный (не исключающий наличие объективных знаний, выявленных на основе изучения закономерностей эстетического развития изобразительного искусства) подход, при котором анализ художественной деятельности на рубеже веков обеспечивает: произвольность выбора инструментов исследования; допущение вариативности и относительности когнитивных эстетических ориентиров для контекстуального анализа эстетического восприятия, эстетических переживаний и эстетической деятельности, а также служит иллегимитивным способом актуализации самоценного потока эстетических спекуляций.

Исходя из специфики предмета исследования, следует уточнить концептуальную основу данной работы, которая привела к необходимости актуализации сразу двух эстетических

---

[1] *Платонова С.И.* Постнеклассический этап в развитии социально-гуманитарных наук: отход от натурализма и индивидуализма // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2014. №2 (75). С. 26-29.

[2] *Буркина Л.С.* Когнитивный потенциал культурно-философской рефлексии // European social science journal, 2014. 2(41). Том 1. С.10.

[3] *Платонова С.И.* Постнеклассический этап в развитии социально-гуманитарных наук: отход от натурализма и индивидуализма // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2014. № 2 (75). С. 26-29.

[4] *Арзамаскин Н.Н.* Переходное общество: Понятие и общая характеристика // Государственная власть и местное самоуправление. 2006. № 7. С.3-5.

[5] *Кирьянов И.В.* Себестоимость как объект изучения экономической науки. В начале пути // European social science Journal. 2014. Том 1. С.51.

[6] *Ожегов С.И.* и *Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка. М.: Азбуковник, 1999. С. 293.

направлений, актуальных в практической эстетике – эстетической рецепции[7,8] и эстетической дескрипции[9] – направлений, которые находятся в стадии формирования в качестве общей теоретической и практической системы[10].

Дескрипция, как известно, представляет собой мышление на основе практики. Она разрабатывалась в разных контекстах у Ф. Брентано[11] и Э. Гуссерля[12], в частности, как связь между учением о дефиниции и практикой – дескрипции сознания. Своеобразие интерпретации данного определения у Ф. Брентано заключается в трансформации аристотелевского принципа дихотомической дифференциации родовых понятий. Э. Гуссерль, занимавшийся психологической проблемой восприятия, возвращается к аристотелевскому принципу дифференциации родовых определений. На основе разделения актов сознания от самих объектов (в том числе и эстетического) восприятия философ утверждает интенциональность в качестве родовой характеристики актов сознания.

Расхождение в логической теории понятия «дескрипция» обусловили многие существенные различия у Ф. Брентано и Э. Гуссерля и в практике, и в трактовке структур актов сознания. Однако данный аспект поглощается в настоящей работе необходимостью профилирования сугубо философских теоретических проблем в рецептивном контексте, что позволяет выделить феноменологическую дескрипцию в качестве инструментальной системы, необходимой для изучения адаптивных тенденций. Таким образом, дескрипция необходима в данной работе как основа эстетического мышления на основе эстетической практики.

Актуальное для данного исследования направление – эстетическая рецепция[13] воспринимается большей частью в качестве концептуальной цели в рамках феноменологии Э. Гуссерля, как проблема взаимодействия художника, художественного произведения и реципиента[14].

В силу своего феноменологического генезиса современная рецептивная эстетика (как направление философии искусства) получила развитие в философских трудах Х. Р. Яусса, В. Изера, Р. Варнинга, Х. Вайнриха, Г. Гримма и др., которые стремились преодолеть разрыв между исторической обусловленностью и имманентным эстетическим опытом. В данном

---

[7] *Ильин И. П.* Между структурой и читателем: Теоретические аспекты коммуникативного изучения литературы / В кн.: Теории, школы, концепции: (Критический анализ), Художественная рецепция и герменевтика. М., 1985.

[8] Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США); концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М., 1996.

[9] Новая философская энциклопедия: в 4 т. Под редакцией *В. С. Стёпина*. М.: Мысль. 2001. Т.2.

[10] Новая философская энциклопедия: в 4 т. М.: Мысль. 2001. Т.2.

[11] *Дидье Жюлиа*. Философский словарь. М.: Междунар. Отношения, 2000.

[12] *Гуссерль Э.* Дескриптивная феноменология. Логические исследования (1900—1901). КиберЛенинка: Режим доступа: http://cyberleninka.ru.

[13] Новая философская энциклопедия: в 4 т. М.: Мысль 2001. Т. 2..

[14] Новая философская энциклопедия: в 4 т. М.: Мысль. 2001. Т.2.

случае актуально одно из направлений рецептивной концепции – расширение границ эстетической рефлексии за счёт актуализации процессов развития искусства – адаптивных тенденций в качестве объекта эстетической рефлексии. Соответственно, основополагающим принципом для концепции исследования является использования принципа «истории воздействия», которое подчеркивает значение историко-культурного контекста. С точки зрения Х. Р. Яусса[15] «история воздействия» имеет нескольких этапов, среди них интерпретацию как контекстуальную предпосылку для эстетического восприятия и коммуникацию как феномен взаимодействия.

Данные направления (дескрипция и рецепция), несмотря на временной разрыв, тесно связаны друг с другом и имеют прямое влияние на эстетическое осмысление процессов в художественной практике.

Таким образом, данная работа актуализирует проблему расширения предмета эстетической рефлексии (центральной проблемы рецептивной эстетики) на инструментальной основе дескриптивной эстетики с целью расширения диапазона эстетического суждения за счет эстетико-эмпирического подхода.

В данном случае в фокусе исследования находятся адаптивные тенденции, которые, как показала материальная база исследования, вписываются в модель эстетического сознания как новый предмет эстетической рефлексии. Это определило не только концептуальную основу исследования, которая представляет собой промежуточное звено между эстетической дескрипцией и эстетической рецепцией, но и определило алгоритм развития основной темы исследования. Таким образом, адаптивные тенденции рассматриваются, исходя из двух концепций (эстетической дескрипции как средства познания и эстетической рецепции как метода), преимущественно в проблеме феноменологической интерпретации эстетического сознания, которое осуществляется на материале современного отечественного искусства рубежа веков. В силу этого художественное сознание воспринимается не столько как эстетически теоретизированная реальность, сколько как имеющая практическую необходимость проблемная ситуация, требующая адекватных для неё методов исследования, целью которой является воссоздание модели развития эстетического сознания в переходный период. Означенная проблематика определила алгоритм изучения проблемы развития отечественного искусства в переходный период.

---

[15] *Яусс Х.Р.* История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С.34-84.

1.1 Контекстуальные предпосылки основной темы исследования

Понятие «кризис культуры» является одним из основных идей постмодернистской эстетической мысли. В этой связи встаёт вопрос о создании эстетической концепции исследования на основе рационального изучения объективных кризисных и антикризисных (субъективных) связей, поддерживавших развитие современного искусства в полипарадигмальных условиях.

Наблюдавшаяся в конце XX в. и начале XXI в. эстетическая полипарадигмальность имела неоднородный характер. С одной стороны, она была результатом целевого идеологического проникновения западных модернистских и постмодернистских культурных традиций, с другой – была результатом самостоятельного развития модернистских и постмодернистских тенденций в российской художественной культуре, активизировавшихся в период политических и экономических преобразований. Разнообразие художественной практики в рубежные годы определялось степенью взаимного проникновения этих парадигм, при которой создалась особая эстетическая среда. При воздействии случайных факторов в художественной практике появлялись художественные инновации, которые осмысливались российскими художниками в качестве эстетической реальности. Полипарадигмальность влияла на эстетический опыт участников художественного процесса; задавала вектор развития и характер противоречий, предопределяя эстетический диапазон изобразительного искусства рубежа веков. Эта, в своей сути дезадаптивная ситуация, решительным образом воздействовала на темп, характер, тонус развития всей российской художественной культуры, проявляясь на объективном и субъективном уровнях.

На объективном уровне это проявилось: в распространении дезадаптивных эстетических тенденций; в доминировании эстетического микста, состоявшего из традиционных эстетических силлогизмов и новых информационных веяний, что радикально перевернуло аксиологическую систему. Одновременное сосуществование различных эстетико-художественных парадигм, взаимоисключающих позиций и противоречий способствовали расколу ценностной системы на два больших блока, один из которых состоял из эстетических артикуляций, другой – из развития и поддержания традиционной (ликвидной) аксиологической системы. Традиционная система ценностей показала свою живучесть, поскольку была подкреплена общественными институтами, воспринимавшимися обществом в качестве значимых и существенных эстетических ориентиров, отражавших эстетические чувства большинства. Более того, традиционные ценности имели характер межсубъектного и институционального взаимодействия художественных ценностей с иными аксиологическими

и социокультурными факторами. Неклассический же тренд в условиях полипарадигмальности был нацелен на раскрытие, в некотором смысле, самости творческой личности в его, в том числе (докультурных) глубинных проявлениях, что вылилось в российской художественной практике: глубокой озабоченностью адекватностью эстетической и художественной маркировки иррациональности, агрессии, нецивилизованности и нецелесообразности и прочих актуальных проявлений неклассического сознания; в последующем проблемном обращении этих устойчивых эстетических и художественных смыслов в значимые художественные понятия; в проблему институционального обмена этих сущностных внутренних художественных смыслов с существенными внешними эстетическими понятиями. Эти тенденции образовывали внутренний алгоритм развития современного искусства, стремившегося соответствовать общественному социокультурному экономическому временному лагу, что создало сильнейшее напряжение между моментом «художественной маркировки» и её экспертной (общественной) оценкой[16]. Однако в виду высокой конфликтности эстетико-психологических процессов, плохо осознаваемых субъектами эстетического сознания дезадаптивных обстоятельств, обмен адекватными эстетико-экономическими (информационными и материальными) понятиями был затруднен.

Данные процессы нашли отражение в своеобразной линии творческого поведения современных российских художников, осознавших социокультурную ничтожность ранее завоёванного привилегированного положения и, соответственно, экономическую маргинальность своего существования в новых буржуазных условиях. Перед ними стояли координационные задачи, заключавшиеся: 1) в согласовании внутренних эстетических претензий на художественную исключительность с коммутативной (внешней, договорной) идеологической эстетической реальностью; 2) в трансформации широко распространённого среди современных художников девиантного типа поведения (проявлявшегося, например, в социофобии и социопатии, что привело к распространению среди современных художников дуальных акторов, разгружавших своё конфликтное мироощущение в номинально художественной форме), интегрированного в линию творческого поведения; 3) в осуществлении буферной эстетической медиации, обеспечивающей в противоречивых условиях, эффективную коммуникацию современного искусства с экономической и эстетической реальностью.

---

[16] *Бондаренко Л.К*. Основное содержание художественных ценностей современного российского искусства на рубеже XX-XXI вв. // Гуманитарные и социальные науки. Южный Федеральный университет Ростов-на-Дону, 2014. № 2. С. 84-90 // электронная версия: http: // hses-online.ru/2014/02/10.pdf

В этих условиях современное искусство в своей социокультурной сути как бы самопроизвольно лишало себя (общественного) целесообразного начала. Художественная деятельность, дистанцировавшаяся от нравственно-социального смысла в полипарадигмальном режиме, практически прекратила ориентироваться на «этико-эстетическую продуктивность». Это, с одной стороны, до предела сузило поле ответственности творческой личности за конструирование художественного мира, а, с другой – погрузило её во внутреннее субтативное пространство, в котором вызванные сильнейшей конкуренцией глубоко личностные (на фоне политических, экономических, социокультурных, культурных и духовных преобразований) кризисы, стали концептуальной частью индивидуального эстетического сознания.

На субъективном уровне данное обстоятельство проявилось в распространении гибкого, практически рурального (гибкого, приспособляемого к обстоятельствам) эстетического мировосприятия, решавшего на частном уровне проблему эстетического самоотождествления как акта «художественного выживания». При этом любая акцентуация или случайная артикуляция были поводом для творческой рефлексии. Художники рубежа веков, исходя из субъективного самоощущения, интерпретировали, реинтерпретировали, переосмысляли и перепрограммировали своё эстетическое сознание, воспитывая в себе толерантность, вырабатывая, посредством вариативности, новый «полипарадигмальный» опыт. Возможность реализации творческой личности в любой социокультурной ипостаси (маргинала, жертвы дезадаптации, отстранённого наблюдателя, лидера или организатора художественного потока) позволяло развиваться всем без исключения рефлектирующим художественным направлениям.

Развитие всего художественного процесса на рубеже веков саморегулировалось благодаря противоречиям, возникавшим между (случайно) актуализировавшимися эстетическими идеями. Степень магнетизма этих эстетических идей определялась, как правило, на субъективном уровне и исходила от творческой энергии конкретных, заинтересованных в этой ситуации персон (художников, «акторов», коллекционеров, кураторов, менеджеров и пр.). Вокруг данного центра концентрировались базовые эстетические чувства субъектов художественного сознания, которые определяли энергетический и чувственно-эмоциональный потенциал художественных явлений. Основным из катализаторов кризисных явлений была тотальная усталость от устойчивой цепи художественных силлогизмов. Накопившаяся в нескольких поколениях российских художников и зрителей эстетическая пресыщенность, инициировала стремительное разрушение изобразительных традиций, что удовлетворило на какое-то время потребность в эстетическом разнообразии.

(«Современность» эстетических чувств определялась в рубежные годы как раз степенью готовности к утилизации традиционной эстетической инерции.)

Второй тенденцией, исходящей из первой, была направленность субъектов эстетического сознания к эстетической редистрибуции. Она имела компромиссный характер, так как в своей сути опиралась на пересмотр традиционной системы ценностей в новых условиях. Как показала практика, переосмысление (реабилитация, реконструкция в виде трансавангардных направлений и исторических реконструкций) ранее дискредитированных эстетических ценностей в контексте актуальной антиномии являлось эффективным способом интегрирования практически любых «винтажных» художественных идей в новые социокультурные условия. Таким образом, собственно зрелость реформаторского эстетического сознания утверждалась в субъективном пафосе (пост)борьбы с эстетической тоталитарной (пост)традицией, построенной на иерархичности художественных ценностей на фоне актуализации западных модернистских и постмодернистских идей, которые (в отношении российской художественной практики) имели ярко выраженный коммутативный и временами дидактический характер.

Обладавшая мощным магнетизмом эстетическая неудовлетворенность легализовала известные современной психологии искусства также антропо-шизоидные комплексы, которые были необходимым ресурсом в проектном искусстве. Современное искусство стало кормиться шизофреническими путаницами, деструктивным чувствами, стремясь к натурализации аутентичных (про)эстетических тенденций, что выразилось в стремлении к чистому проявлению в творчестве опосредованной или прямой агрессии, вульгарного любопытства, эгоизма в его деструктивном варианте[17] и пр. явлений, традиционно исключавшихся из эстетического поля.

Среди названных (про)эстетических чувств выделяется агрессия, которая была актуальна в 90-х гг. как позитивная сила, способная защищать эстетический ареал и активно влиять на взаимодействие искусства с эстетическим окружением. Она странным образом сочеталась с эстетической тенденциозностью, провоцируя в художественной среде аффективность художественных выразительных средств и эстетическую конфронтацию как источник художественной самоидентификации. Более того, это базовое чувство рождало у искателей аутентичности (в любом её проявлении) чрезмерность ожиданий, которое неизменно сопровождалось глубоким разочарованием личности в самой себе, в собственных возможностях, аккумулируясь в этико-эстетическом отвращении или отторжении внешней экономически несбалансированной реальности. Эти чувства стали скрытыми эстетическими мотивами, поддерживавшими поиск адекватных эстетической пресыщенности способов

[17] *Зубкова Т.И.* Общая классификация признаков дезадаптации: http: //www.do.teleklinika.ru/180529/

взаимодействия искусства с окружающим миром. Конечной целью каждого хаотично формировавшегося в условиях парадигмальности художественного направления являлось достижение легального информационного уровня, выражавшегося в общественном признании. Тем самым художники произвольно, но фактически солидарно формировали эстетические пределы современного художественного потока, который периодически соприкасался с пограничными эстетическими сферами.

Наблюдавшаяся в рубежные годы перманентная идеологическая переориентация и исходящая из этого ситуативная интерпретация социально-нравственной, социально-психологической и эстетической девиантности сбило творчески ориентированную личность с традиционных форм коммуникации искусства с окружающей реальностью. Это выразилось в распространении экспансивных форм творческого поведения, например, склонности к «артикуляции»[18] (т.е. ситуативному выделению и эстетическому переживанию акциденций, которые пропускались через спекулятивную интерпретацию с коммутативной целью – *авт.).* Это обстоятельство проявилось во всех спектрах эстетического сознания: в мышлении; в творческом процессе; в уровне эстетических знаний и эстетической деятельности участников художественного процесса. В итоге, разбалансирование коммутативных каналов привело к активации творческой самоценности, в результате чего большинство российских художников рубежа веков начали отождествлять себя с расширительной трактовкой «творческая личность».

Резкая автономизация личного (и личностного) интереса в условиях всеобщей социокультурной персонализации стала смысловым центром эстетической и художественной самоидентификации современного отечественного художника, который был вынужден формировать пределы своего художественного сознания между актуальной десубъективизацией и эстетической индивидуальной девиантностью творчески ориентированной личности с учётом необходимого информационного коммуникативного формата. Условно говоря, нижним пределом эстетического мышления референтной группы был поиск компромиссных форм взаимодействия искусства с реальностью, что исключало в эстетическом переживании (согласно неклассической концепции) реципиента традиционную эстетическую эмпатию. Этот сложный, противоречивый процесс трансформировался в эстетический барьер (в его классическом эстетико-психологическом контексте), который представлялся, на наш взгляд, главной социокультурной, социально-психологической проблемой в полипарадигмальный период. Эстетический барьер, в отличие, например, от этического барьера, требовал от творческой личности и всего современного искусства актуальной противоречивости: одновременно радикальной редистрибуции и в то же время

[18] *Ожегов С.И. и Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка. М.: Азбуковник, 1999. С. 29.

рациональной изобретательности; культивирования эстетического отвращения, аффективного возмущения или провокационной иронии, но с целью создания эстетической антипатии для эстетической коммуникации.

Верхний же предел эстетического мышления был обусловлен аксиологическими закономерностями[19], имевшими свои границы, знаковую и символическую выраженность*.
В этой связи можно отметить, что ситуация полипарадигмальности в отношении российской художественной среды рубежа веков воспринимается в высшей степени демократическим этапом, зависящим от целой суммы внешних и внутренних акциденций, формировавших творческий потенциал художественных явлений. В целом, несмотря на ярко выраженные дезадаптивные эстетические тенденции, полипарадигмальность была благодатной средой, на фоне которой разворачивалась индивидуальная карта творческой личности.

Таким образом, на полипарадигмальном, остро конфликтном этапе, одновременно функционировало нескольких тенденций и противоречий, определявших границы эстетического сознания. Это особым образом выделило значение адаптивных факторов в развитии современного отечественного искусства, актуальность которых определялось, в первую очередь, кризисными тенденциями.

1. 2 Идентификационные, классификационные и диагностические задачи комплексного подхода

В контексте настоящего исследования актуален позитивный подход как источник возникновения и формирования комплексного метода, отражающего комплексный характер самих объектов познания. Это предполагает возможность выбора различных средств эстетического познания, в зависимости от целей и условий его применения. В данном контексте комплексный метод исходит: от размытости и подвижности границ рассматриваемой проблемы; от субъективного практического опыта исследователя, поставленного перед необходимостью оперирования фактами из художественной практики рубежа веков; его логического «микширования» в рамках общеизвестных логических приёмов. Это позволяет фокусироваться на выявлении скрытых тенденций в современной российской художественной жизни рубежа веков с прагматической точки зрения; детализировать сложные переходные состояния, например, художественные явления, имеющие начало в экономике и завершающиеся в продукте творчества – художественном

[19] *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция. Librusek. 2012:
http://lit.lib.ru/|k/kachalov_a/simulacres_et_simulation.shtml; http: // exsistencia. livejournal /com/
* Данный аспект более подробно раскрывается в третьей главе настоящей работы.

произведении (практически, вне идеологического контекста, обязывающего следовать или подтягивать многообразный поток творческих и эстетических спекуляций тому или иному эстетико-художественному тренду) и ином эстетическом монообъекте. Комплексный характер исследования предполагает введение рабочих определений с целью раскрытия эстетических особенностей художественной деятельности рубежа веков. (Тем более, что современный уровень развития эстетической мысли позволяет в известной степени осуществлять выбор любых доступных инструментов для решения исследовательских задач.)

Данное направление имеет, в свою очередь, несколько исследовательских векторов, целью которых является исследование адаптивных тенденций и вместе с этим – антикризисных связей современного искусства с эстетическим окружением.

В этой связи следует отметить, что в первом (дескриптивном) векторе существует методологическая необходимость создания ситуалогического метода, с ярко выраженным праксиологическим рациональным началом, каковым является эстетико-эмпирический комплексный метод. Например, искусствоведение в этом комплексе носит аргументационный характер, так как искусствоведческое знание основано на сборе и описании фактов, способствующих сохранению материального и нематериального характера исследуемых предметов, событий, явлений. Так же необходимы по принципу дополнительности: культурологические знания, которые позволяют обобщать информацию по историко-культурным основаниям; социальной психологии, дающей возможность вести наблюдения по психологии творчества и психологии личности художника с точки зрения эстетического сознания (эстетической деятельности и эстетических отношений); философии искусства, раскрывающие мировоззренческие особенности субъектов эстетического сознания; социологии искусства, изучающей проблемы внутригруппового взаимодействия и организации внешних связей современного искусства с обществом; экономики искусства, дающей основу для построения прагматической эстетико-экономической концепции художественного рынка; правовых знаний, дающих представления об объективных границах современного искусства (предметов, явлений, процессов). Соответственно, эстетический уровень знания выражается в комплексном подходе, главным образом в виде теоретических обобщений, интерпретации эстетико-эмпирических понятий, необходимых для теоретического осознания происходящих процессов. Это соответствует неклассическому этапу накопления эстетических знаний, которые формируют диапазон эстетического суждения.

Таким образом, вторичный уровень обобщения выражается в наличии эстетических понятий, дающих возможность дистанцироваться от художественной практики с целью

выявления наиболее общих связей и закономерностей существования современного искусства в постмодернистских условиях.

Второй (рецептивный) вектор связан с расширением эстетического диапазона предмета исследования. Благодаря эстетико-эмпирическому подходу, в фокусе исследования оказались, прежде всего, те процессы, которые формируют адаптивные тенденции, способные поддерживать формальные (и неформальные) связи современного искусства в переходный период.

Исходящий из эстетической дескрипции и эстетической рецепции комплексный эстетико-эмпирический метод, направлен, прежде всего, на исследование структуры и функциональных особенностей художественной деятельности, а также принципов и основных форм взаимодействия современного искусства с окружающей реальностью в новых условиях. В данном случае ситуалогический комплексный эстетико-эмпирический метод решает, по крайней мере, три группы проблем при помощи идентификационных, классификационных и диагностических задач.

Идентификационные задачи исходят из необходимости контекстуального анализа. Большей частью они направлены на исследование результатов эстетической художественной деятельности на предмет соответствия их актуальной постмодернистской парадигме. Соответственно этому актуализируются эстетические понятия, как-то: «постмодернистская художественная деятельность», «постмодернистские истоки», «западные культурные традиции», «отечественный постмодернизм», «художественные направления», «современное искусство», «актуальное искусство» и др.

Классификационный эстетический метод направлен на аккумуляцию (по родовым и видовым основаниям) результатов художественной деятельности в условиях полипарадигмальности на основе эстетических понятий: «художественная деятельность», «диапазон современного искусства», «художественный язык», «безобразное», «выражение», «творческий метод», «художественная форма», «творчество», «современное искусство», «художественный образ», «художественная ценность». В идеале классификационный метод направлен на выявление эстетического содержания результатов художественной деятельности.

Диагностическая методика включает в себя целый ряд методов, направленных на выявление системных обстоятельств, формирующих принципиальные связи современного искусства с эстетическим окружением. В этом случае актуализируются эстетические понятия, как-то: «эстетическая техника»; «эстетическая тактика»; «интеграционные

процессы»; «адаптивные эстетические процессы»; «эстетические связи»; «маркетинговая эстетика»; «средовая эстетика»; «эстетическое окружение».

Соответственно, первый и второй исследовательские векторы имеют цель создания ситуативного эстетико-эмпирического метода, который, обладая преимущественно рациональным праксиологическим характером, направлен на формирование синтетического знания.

Третий исследовательский (рецептивный) вектор раскрывается в выявлении объективных эстетических закономерностей развития художественной практики, формирующих основу социокультурного функционирования искусства, которые обусловливают структуру художественного способа отражения окружающего мира в разнообразных формах художественной деятельности. В этом случае в устойчивых эстетических маркетинговых формах: брендах, брендинге, рефиллинге (или в ином идеологическом тренде) совмещаются (парадигмальное) эстетическое средовое маркетинговое содержание и конкретные проявления художественного сознания (художественная практика; художественные идеи, художественный стиль; творческие методы и пр.). В данном случае при выявлении принципов и основных форм взаимодействия современного искусства с эстетическим окружением актуализируются эстетические понятия, как-то: «художественный процесс»; «адаптивные интеграционные процессы» (самоорганизация, институционализация, стратификация, монетизация, селекция, фальсификация, синхронизация, самореференция, актуализация, инициализация, позиционирование, взаимодействие, саморазвитие, корреляция, стабилизация, балансирование и гомеостатика), раскрывающие информационные и коммуникативные стороны современного искусства с точки зрения эстетической конкуренции за социальное время. В этом плане особый исследовательский интерес представляет современное искусство, в виде специфической художественной деятельности, развивающейся согласно закономерностям маркетинговой эстетики.

Обозначенные векторы имеют взаимодополняющий характер и существуют в современной, рационально ориентированной эстетике друг с другом в неразрывном единстве, так как имеют общую исследовательскую цель – создание синтетического знания (исходящего из разных источников, но приводящего к единому выводу). Так, в результате взаимодействия имплицитных эстетических тенденций и эмпирических понятий (в данной ситуации – эстетико-искусствоведческих; эстетико-экономических; эстетико-психологических; этико-эстетических; эстетико-аксиологических; эстетико-социологических) формируется синтетическое знание, составляющее основу субъективного эстетического суждения как материальной формы существования эстетического знания.

Таким образом, применяемый в данном исследовании комплексный подход направлен на получение синтетического эстетического знания, основанного, с одной стороны, на понятиях имплицитной эстетики (В.Бычков[20]) и, с другой – на эмпирических (искусствоведческих, культурологических, психологических, социологических, экономических, социологических, правовых и пр.) знаниях, что даёт основание актуализировать дескриптивный эстетический подход. Данное обстоятельство позволяет фокусировать внимание не только на предметном уровне – на особенностях художественной деятельности, но и захватывать комплекс эстетических связей современного искусства с эстетическим окружением.

В этой связи определяется основное концептуальное[21],[22] направление настоящего исследования, которое предполагает фокусирование на стереоскопическом (исходя из границ рецепции и дескрипции, раскрытии эстетического, психологического, искусствоведческого, социокультурного, экономического аспектов) срезе антикризисных адаптивных тенденций в отечественном изобразительном искусстве в рубежные годы. В основе данной концепции используется комплексный подход, который определяет методологическую структуру исследования, пригодную для раскрытия проблемы развития отечественного искусства в полипарадигмальном контексте.

§2. Пределы эстетического сознания в границах дескриптивной эстетики

Актуальная для данного исследования дескриптивная эстетика[23] в качестве самостоятельного типа мышления является одним из видов эстетической мысли, имеющей свою уникальную область задач. Она способна с минимальной дистанцированностью обозначить на двух уровнях – практическом и теоретическом – границы антагонистических и неантагонистических противоречий[24] в художественной деятельности на рубеже веков. В этом направлении тесным образом переплелись: противоречия между традиционным эстетическим сознанием и экономическим мышлением; между ориентированием субъектов художественного сознания на буржуазные социокультурные ценности и внутренним протестным содержанием всего современного искусства; между рыночными

[20] *Бычков В.В.* Эстетика. 2-е издание. М.: Гардарики, 2006.

[21] *Кирьянов И.В.* Себестоимость как объект изучения экономической науки. В начале пути // European social science Journal Европейский журнал социальных наук. 2014. Том 1. С.51.

[22] *Ожегов С.И. и Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка. М.: Азбуковник, 1999. С. 293.

[23] *Берштейн* В.В. Художественная культура XX в. Институциональный аспект / В кн.: Художественная культура в капиталистическом обществе. Структурно-типологическое исследование. Л., 1986. С.181.

[24] *Нестеренко В.Г.* Эстетическая деятельность и структура эстетического сознания / В кн.: Эстетическое сознание и художественная культура. Киев: Наукова думка, 1983. С.20-46.

адаптированными эстетическими стратегиями и провокационным (заранее конфликтным) взаимодействием художника с эстетическим окружением.

В художественной деятельности в полипарадигмальный период сталкиваются обусловленные демократическим произволом разные бытийные и философские воззрения, творческие программы и экономические социокультурные тенденции, составившие сложную картину зарождения, становления и развития отечественной художественной культуры в 1991-2011 гг. Актуальность эстетической дескрипции (как способа исследования пределов художественной деятельности) определяется её открытым характером, так как на современном этапе наблюдается невозможность редукции, например, постмодернистской мировоззренческой проблематики в контексте общеисторической специфики в рамках нормативной или только неклассической эстетики. Эстетическая дескрипция сочетает в себе изучение закономерностей художественной деятельности в рубежные годы на практическом и теоретическом уровне, отражая мировоззренческую и методологическую значимость эстетического сознания.

Как переходная стадия от конкретики к абстракции, эстетическая дескрипция позволяет интерпретатору не выходить за пределы проблемы, а оставаться как бы внутри неё[25], в границах своего предубеждения, позволяющего осознавать себя неотрывной частью исследуемой ситуации. Тем более, что традиционно всё многообразие художественной деятельности в постмодернистских условиях, независимо от идеологических интерпретаций, изначально основывается на кризисном формате, исключающим отвлечённые, вне эмоционального личностного переживания манипуляции с содержанием основных эстетических понятий. Без переходного статуса эстетической дескрипции проблематично раскрыть сущностное содержание современного искусства как части эстетической деятельности, исходящей из кризисного сознания, поддерживающейся кризисным мышлением и развивающейся, благодаря антикризисному интуитивному стихийному управлению, противостоящему социокультурным стрессовым переживаниям, возникавшим у субъектов эстетического сознания во время жестких столкновений с транзитивной реальностью.

Отсутствие субъективного опыта приспособления к объективным, постоянно меняющимся обстоятельствам; непонимание закономерностей экономического существования в децентрализованном деморализованном многослойном обществе; постоянное балансирование субъектов художественного сознания между социокультурным компромиссом и творческой

[25] Коды вавилонской библиотеки мозга. О когнитивных исследованиях в Курчатовском КБИКС - центре и в современной науке о мозге в целом нам рассказал руководитель отделения нейрофизиологии и когнитивных наук НИЦ «Курчатовский институт », член-корр. РАН и РАМН *К.В.Анохин:* http: // www. sientificrussia.ru

целостностью актуализировало универсальные связи, способные удерживать их от экономической и эстетической маргинализации.

В каких бы направлениях современное искусство не развивалось в рубежные годы (в пространстве и во времени), оно отражало личностные и коллективные переживания художников по поводу разрушения коллективных и личностных эстетических идеализаций и изменения духовных ориентиров, при котором буржуазно-индивидуалистические отношения стали ассоциироваться с гуманистическими идеалами, а советские идеологические ценности воспринимались как антигуманные. Это выразилось в утверждении собственной субъективности: за счёт отречения от конститутивных табуированных элементов советской и постсоветской идеологии; радикального изменения мировоззрения; появления новой гаммы чувств и переживаний и исходящего из этого изменения эстетических приоритетов; скорости обновления актуальной информации и, исходя из этого, изменения эстетической деятельности. Данный качественный мировоззренческий скачок был обусловлен достижением пределов социалистической эстетической ценностной конвенции, которая характеризовалась переизбытком идеологической тенденциозности и формальной дидактики. В результате самодвижения художественного сознания в форме художественной деятельности в рубежные годы появилось несколько художественных направлений, состоявшихся благодаря символической утилизации основных положений социалистической культуры, что стало одним из факторов творческой мотивации современных художников для формирования эмпирического индивидуализма (близкого по своей сути психологии выживания нежели, например, психологии творчества или психологии трудовой деятельности).

Границы эмпирического индивидуализма базировалось на присущих общественному и субъективному восприятию доминантных эмоциях (страхе перед настоящим и неизвестным будущим; стрессе, связанным с крушением идеалистических надежд и агрессии, как основном способе защиты от всех и против всех), раскачивавших обыденные границы до базовых состояний, рождавших у художников и реципиентов бесконечную череду фрустраций, воспринимавшихся, однако, некоторой частью современных художников как проявление предельной глубины свободы духа. Проблема существования в отечественной художественной среде в рубежные годы создавала мучительное давление, ориентируя большинство на поиск идеологического резерва, на поиск смысловых якорей в виде современных западных и русских философских идей, актуализировавшихся на фоне идеологического краха. Данный процесс сопровождался возрождением религиозных чувств, гасивших конфликтное интуитивное строительство эстетико-экономических отношений, где признание, как некогда достаточно абстрактное психолого-эстетическое понятие, неожиданно

обрело остро актуальный (экономический) инструментальный характер. Поиск социокультурных стабильных универсальных связей, экономивших жизненную энергию, стал основой творческой мотивации художников.

За институтом признания выстраивалась длинная цепочка взаимосвязанных ситуаций, которые рождали у искателей социокультурного успеха вожделенное ощущение стабильности. В результате прохождения через неформальные эстетические, социокультурные и коммуникативные барьеры личность на каждом этапе формировала в своём сознании психологические, эмоциональные, эстетические стереотипы, которые влияли на объективную и субъективную оценку жизненного и творческого проекта художника (где объективность эстетической оценки творчества основывалась на демократическом принципе соответствия социокультурного статуса личности её внутренним, духовно ориентированным притязаниям).

Естественно, что всякая ситуация, связанная с внешней объективной оценкой личности, вне зависимости от сферы для личностного сознания конфликтна. Особенно это актуально в сфере искусства, когда внутреннее (эмоционально истинное) ощущение значимости своего творчества и своей личности входит в глубокое противоречие с внешним статусом творчества, например, с эстетической оценкой окружающих. Эта угнетенность сознания, проявляющаяся в специфическом чувстве уязвлённости, приводит в последующем к сильнейшей идеализации художественной деятельности, которая воспринимается в качестве привилегированного, универсального морально-этического и эстетического (единственного) способа взаимодействия художника с реальностью (как предельного отношения к своему присутствию в мире искусства).

Однако буржуазный проект взаимодействия искусства с жизнью в рубежные годы постоянно корректировался. Он был построен на постоянной ротации социокультурного статуса творческой личности, соответственно поиск форм взаимодействия художника с эстетическим окружением носил с обеих сторон – общества и художника – фальсификационную и верифицирующую направленность, в виде постоянных притязаний и домогательств художников на общественную значимость и постоянной перепроверке обществом эстетического статуса художника и отстаиваемых им художественных ценностей. В результате актуализации жёсткой буржуазной социометрии в художественной среде рождались труднопреодолимые противоречия, суть которых заключалась в социокультурной синхронизации разных аспектов художественного творчества.

Социокультурная, эстетически ориентированная социометрия в рубежные годы отличалась мгновенным «отражательным» деятельным характером, зависящим от степени эхолахии – ответной реакции реципиентов на творческую экспансию художника в виде эмоций, агрессии,

раздражения, отрицания, восхищения, поклонения, репрессий или сотрудничества. Информационная эхолахия синхронизировалась в общественном сознании с институтом признания, где степень общественной значимости измерялась «эстетическим послевкусием» – информационным шлейфом, измерявшимся объективными техническими критериями – степенью глубины, охвата и продолжительности эстетических переживаний на публичном уровне, например, в средствах массовой информации.

Вторым субъективным эстетико-психологическим фактором, отразившемся в эстетическом сознании художников была степень личного переживания бытия, которое выразилось в степени осознания (на уровне ощущения, мышления, отражении, творческой деятельности) эстетической идентичности своего творчества в новой культурной ситуации. В результате постоянной череды столкновений внутренних ощущений своего «Я» с внешним информационным «двойником», существовавшим во внешней эстетической среде, сформировались особенности художественной деятельности в рубежные годы, которые сублимировали субъективные глубинные противоречия, разочарования и страхи в виде обнаженных свидетельств, например, трикстерского стёба с целью умаления страха перед стихией жизни; либо в виде конкретно-чувственных брутальных проектов, ориентированных на жесткий захват подполья сознания в виде апеллирования к низовым чувствам; или идеологических лояльных приспособлений к новой буржуазной эстетике. Эти художественные открытия декодировались в эвристической продуктивности, которая стала ядром художественной деятельности в 1991-2011 гг.

В этом плане построенное на принципе эвристичности современное искусство, являясь динамичным и доступным духовно-практическим способом взаимодействия с буржуазной реальностью, отразило наивысшую фазу противоречий эстетического развития российской художественной культуры в рубежные годы.

В этот период художественная деятельность, как внутренняя целесообразность субъекта, реализуется в индивидуалистическом эстетизме[26], выражаясь в фиксации самоощущений и личностных переживаний субъекта как бы играющего с идеологической реальностью постмодернистского бытия. Как итоговая часть эстетической деятельности, она материализует личностные эстетические переживания художником смысла человеческого бытия[27] в адекватных времени художественных формах, позволяющих опредмечиваться обнаженной человеческой чувственности, базовым эмоциям, внутренним страхам и переживаниям, скрытыми за социально необходимым поведением. В процессе переживания действительности

[26] *Малахов В.А.* Эстетическое сознание в контексте человеческой целостности / В кн.: Эстетическое сознание и художественная культура. Киев: Наукова думка, 1983. С. 60.

[27] *Бахтин М.М.* Формальный метод в литературоведении: критическое введение в социальную поэтику. М.: Лабиринт, 2003.

в художественной форме выявляется подлинный (идущий от этимологии этого слова) смысл существования творческой личности в период становления буржуазных отношений. Эта обнаженность вылилась в чрезмерности выражения ощущения времени в современном искусстве, которое аккумулировало: коллективные представления о политической, экономической, правовой, духовной свободе в её новых границах; об эстетическом, социокультурном и психологическом статусе современника и о его месте в новых исторических условиях; передало позитивные эвристические ощущения о новых способах коммуникации и негативные – об экономической (потребительской) обусловленности отношений. Всё это вместе повлияло на особую постмодернистскую манеру трансляции новых эстетических чувств во всех видах современного искусства.

Чрезмерность каких бы то ни было (разнообразных) художественных явлений стала чувственным полем, на котором разворачивалась творческая индивидуальность, отражавшая поиск легальных и нелегальных (эстетико-экономических) социокультурных пределов. Осознание эволюционной конечности своих интеллектуальных и психологических возможностей, зависимость от внешних сил, ощущение своего социокультурного статуса «свободного художника», жёстко зависящего от множества условий, вызывало раздражение, что, в целом, придало современному искусству особую нервозность, ореол весьма опасной зоны, требующей от революционно настроенных искателей провокационных эстетических ощущений новых «подрывных» форм художественной деятельности.

Для формирования ощущения значимости своего существования перед художниками открывалась проблема «личностной единичности», которая была принципиальным понятием демократического сознания. Актуализация данного понятия вызвала огромный социально-психологический резонанс, сконцентрировавший творческую личность на выработку, формулирование и кодификацию личных эстетических предпочтений. Из-за связанной с этим высокой конфликтности, параллельно усилилась противоположная тенденция, выразившись в актуализации безличных линий поведения, где коллективные позитивистские (эстетические, художественные) тенденции остро противоречили деструктивным контркультурным (субъективно личностным) тенденциям творческой личности. Соответственно, границы понимания «личностной единичности» значительно изменили модель художественной деятельности, основной которой стал эксперимент, воплощённый в этико-эстетическом поступке; в информационной актуальности художественной идеи, а также в проектном спекулятивном эстетическом художественном мышлении.

Революционное столкновение в переходный период коллективных эстетических ценностей с личностными ценностными ориентирами породило в российской ментальности аксиологический хаос, который реформировал культурное самосознание в самих его

сущностных основаниях. В результате, конечные предельные границы негативных эстетических тенденций, напоенные живыми протестными чувствами, обрели особую актуальность, а цель художественного существования вылилась в поиск реального предела достаточности художественных идеализаций. Вместо художественных понятий, отражавших степень приближения искусства к жизни, актуализировалась мера эстетико-художественной достаточности, в которой была важна степень включения (падения, приобщения, имитации, вожделения, идеализации) коммуникатора – художника к сущностным границам искусства, к его эстетическому феномену.

В этом случае дескриптивная эстетика, имея двоякую природу, активизирует несколько позиций, в том числе и самого интерпретатора, который, исходя из своего конкретного социального опыта, одновременно находится внутри процесса – в диалоге с доминирующим общественным сознанием – «нададресатом»[28], являющегося для него и целью и предметом познания, и в то же время вне этого диалога. В этом случае интерпретатор даже более зависим от актуальной (идеологической, социокультурной, научной, экономической) конъюнктуры и более уязвим, чем художник, так как он находится в процессе коррекции собственной социокультурной идентичности практически непрерывно. Исходящие от бытийной препозиции внутренние и внешние конфликты, скрытые социокультурные идеи, идеализированные образы и архаичные прообразы держат интерпретатора в плену, не оставляя возможности быть вне культуры и вне ответственности перед ней и обществом. Данная проблема отражается в теоретической диспозиции – в виде теоретических абстракций и практических санкций в форме (отрицательной) эстетической оценки (или тотальной художественной критики) и в виде реального импульсивного или рационального целевого воздействия на ситуацию.

В данном контексте границы дескриптивной эстетики, как типа мышления, раскрываются в эстетических, культурологических, искусствоведческих и пр. понятиях, где «эстетическое» как специфическое проявление чувственного ценностного, исходящего из идеалистических позиций отношения человека к окружающему миру, и искусство в его сущностных основаниях, как (духовно-практическая) художественная деятельность, являющаяся предметом эстетического суждения; культурология как исторически обусловленный тип исследования истории и закономерностей развития культуры (в том числе и социология искусства, психология творчества, экономика искусства и пр.) направлены на исследование проблемы существования художника в полипарадигмальной реальности. Исходя из этого следует подчеркнуть, что в данном случае предметом исследования дескриптивной эстетики

[28] *Бахтин М.М*. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М. 1975. С.305-306.

являются адаптивные тенденции в современном искусстве, которые рассматриваются как определенный тип художественного творчества.

Таким образом, основными задачами субъективного эстетического суждения на данном этапе являются: изучение сущности, структуры, закономерностей развития современного отечественного искусства с праксиологических и эстетико-прагматических позиций; определение основных адаптивных (и интеграционных) тенденций развития современного искусства и творческой личности в полипарадигмальных условиях; исследование функциональных тенденций (функционального поля) современного искусства: как основной формы эстетической деятельности; как системы художественных направлений; как совокупности творческих проектов российских художников, их творческих программ и других специфических художественных форм художественного творчества. В поле зрения попало также изучение информационной базы современного искусства и изучение институционального аспекта как практического воплощения общественных эстетических тенденций.

2.1 Диапазон субъективного эстетического суждения в границах рецептивной эстетики

В основе эстетического суждения в данном исследовании лежат условно два уровня эстетической оценки: объективный – вне каких либо интересов интерпретатора (в виде теоретических умозаключений) и личностная эстетическая оценка, основанная на непосредственном восприятии окружающей реальности. Это отражается в эмоциональном фоне эстетического суждения, а также ценностных предпочтениях, аккумулировавшихся в рабочих определениях. Исходя из данного контекста можно отметить, что в эстетическом суждении исследователя актуализируются, прежде всего, субъективная рефлексия, эстетический эмпиризм и философская логика.

Соответственно, поиск закономерностей развития отечественного изобразительного искусства реализуется как в виде совокупных простых теоретико-эстетических обобщений, так и аккумулируется в конкретном анализе творчества ведущих отечественных художников на практическом уровне (с целью изучения феноменального аспекта эстетического сознания). Таким образом, предметный аспект, акцентирующий внимание на сущностных эстетических основаниях современного искусства, реализовавшихся в художественной практике современных отечественных художников, творивших в переходный период, сочетаются в эстетическом суждении с абстрактными обобщениями, ведущими к абстрагированию

адаптивных тенденций в виде системы рабочих понятий, способствующих выделению адаптивных процессов в качестве объекта философского дискурса.

На фоне этого ставится принципиальный вопрос о диапазоне субъективного эстетического суждения исследователя, который опирается на актуальные эстетические понятия, связанные с психофизиологическими эстетическими критериями эстетического восприятия (вкуса), объективно лежащего в основе субъективного психофизиологического эстетического чувства (переживания и оценки) автора. С другой стороны, субъективное эстетическое суждение и субъективная оценка основываются на рациональной основе эмпирических искусствоведческих, психологических, социокультурных, экономических и др. знаний, являющихся результатом исследования художественной деятельности в реальных условиях. Данная эстетико-эмпирическая концепция эстетического суждения, опирающаяся на несколько типов знания, не противоречит эстетической традиции, которая предполагает наличие многообразных форм понятийного синтеза, выступающих в качестве диалектических принципов, раскрывающих внутренние и внешние стороны в эстетическом феномене.

Понятийный синтез, направленный на раскрытие латентных сторон предмета эстетического анализа, подчеркивает необходимость расширения диапазона эстетического суждения за счет комплексного эстетико-эмпирической рациональной методики, направленной на выявление адаптивных тенденций в художественной деятельности в рубежный период. Исходя из этого следует отметить, что эстетическое суждение, с одной стороны, нацелено на решение проблемы социокультурного статуса художественной деятельности в неклассический период, воспринимающейся как закономерный этап развития российской художественной культуры, с другой – оно направлено на исследование внутренних процессов в современном искусстве, отражающих постмодернистские тенденции как результат внутреннего самодвижения (основанного на разрушении и созидании) современного искусства.

Поиск эстетического начала в современном искусстве в большинстве случаев раскрывается современными исследователями в описании кризисных постмодернистских тенденций, как правило, на уровне эстетического суждения об эстетическом суждении западных и отечественных ведущих мыслителей, оценивающих идентичность кризисных явлений в отечественном современном искусстве, согласно истокам западного постмодернизма. В этой связи можно отметить, что на настоящий момент в отечественной эстетической мысли доминирует определенная культура вторичного, опосредованного восприятия, которая сформировалась во временном континууме с западной культурой второй половины XX века. (Выходит, что по своей сути такое эстетическое восприятие современного

отечественного искусства является продуктом интертекста западного постмодернизма.) Но эта двойная рефлексия, идущая от идеи социокультурной преемственности, не позволяет, на наш взгляд, раскрывать некоторые существенные стороны развития художественной эстетической деятельности, которая в некоторых случаях достигла пределов социокультурного взаимодействия практически сразу. Если следовать дистанционной, доминирующей постмодернистской рефлексии (в традициях западного постмодернизма), то за границами уже ставшей за четверть века традиционной субъективной эстетической рефлексии остаются, прежде всего, аутентичные качества российской художественной культуры, которые в зависимости от позиции интерпретатора могут быть отнесены либо к периферии европейского постмодернистского типа сознания, мышления и в целом культуры либо, исходя из эстетических интересов интерпретатора, могут быть рассмотрены в качестве своеобразного регионального аутентичного варианта в истории развития отечественного позднего модернизма и постмодернизма. Во втором случае теоретический уровень, основанный на понятийной абстракции, должен быть расцвечен многообразными фактами из художественной практики, собранными в качестве аргументационный базы для эстетических обобщений. Именно эти (выпавшие из тренда) обстоятельства составляют дискурсивную основу для понятийной рефлексии интерпретатора, который стремиться посредством создания системы рабочих понятий актуализировать проблемные связи искусства с эстетической реальностью с точки зрения дескриптивной эстетики. В данном контексте эстетическая дескрипция (раскрывающая на основе особого авторского воззрения эстетические и аксиологические пределы современного искусства; изучающая ключевые представления самих участников о ценности своего существования в условиях глубокого социокультурного кризиса; акцентирующая на стрессовом сознании творческой личности; учитывающая реальные эстетические противоречия) является адекватным способом мышления. В результате, отталкиваясь от конкретных эмпирических знаний, которые формируют системные семантические блоки, интерпретатор сосредоточен на рассмотрении отдельных, скрытых за драматичной, полной противоречий картиной постижения незнакомого для привилегированного ранее художественного сознания эстетико-экономического мира, который стал естественной границей свободы творческого мышления художников, занятых спекулятивным пересмотром морального капитала изобразительного искусства.

Таким образом, эстетическая дескрипция, отличаясь более высокой степенью абстракции, чем искусствоведение и культурология, представляет собой самостоятельный тип мышления в виде привязывания теоретического уровня эстетических знаний с практическим эмпирическим уровнем. Она является видом имплицитной эстетики, некой ступенью

эстетического знания, основанного на объединении и классификации разрозненных искусствоведческих (и иных эстетико-эмпирических) фактов, осмысленных в контексте эстетической дескрипции. Обращенность дескриптивной эстетики «вниз» на горизонтальную реальность позволяет: освещать узловые (первый уровень обобщения и анализа сторон художественного бытия) моментов и классификации (второй теоретический уровень мышления) актуальных понятий по актуальным основаниям. Она также обеспечивает переходный тип эстетического мышления (например, от искусствознания к эстетике; от социальной психологии к эстетике; от права к эстетике; от экономики к эстетике и наоборот), тот методологический диапазон, который включает в себя первичный и вторичные уровни познания, например, начиная со сбора (уровень художественной критики), предметного описания (история искусства) и заканчивая систематизацией и классификацией (эстетика) практического материала.

Целью дескриптивной эстетики, как отмечалось выше, является, выявление закономерностей развития художественной культуры на основе традиционных и инновационных понятий; анализ художественной практики на концептуальной основе; изучение различных обстоятельств существования участников в постмодернистскую фазу развития эстетической деятельности на основе праксиологического принципа исследования конкретных примеров эстетического сознания в предкризисный, кризисный и посткризисные периоды.

Мировоззренческой особенностью данного исследования является превалирование эстетик0-праксиологического принципа в изучении материальных форм существования полипарадигмальных тенденций, что определило степень абстракции эстетико-эмпирических понятий.

Второй субъективной мировоззренческой особенностью является хронологическая обусловленность мировосприятия автора, которое связано со степенью осознания единого смыслового пространства отечественного искусства в определенный период с «деятельностной» внутренней и средовой точек зрения (что представляет особую экзистенциональную ценность эстетического суждения[29],[30]). Соответственно, основными актуальными понятиями в субъективном эстетическом суждении в границах дескриптивной эстетики являются: полипарадигмальное сознание и полипарадигмальное мышление. Содержание этих основных понятий адекватно раскрывается посредством основной

[29] Коды вавилонской библиотеки мозга. О когнитивных исследованиях в Курчатовском КБИКС - центре и в современной науке о мозге в целом нам рассказал руководитель отделения нейрофизиологии и когнитивных наук НИЦ «Курчатовский институт », член-корр. РАН и РАМН *К.В.Анохин* : http: // www. sientificrussia.ru

[30] *Алюшин А.Л., Князева Е.Н.* Эндофизический поворот в эпистемологии, или попытка увидеть мир изнутри // Философия и культура. 2009. №5 (17). С.80-92.

категории «художественная деятельность». Данный элемент эстетического сознания включает в себя: пределы постижения модернистской и постмодернистской реальности; противоречивую полипарадигмальную культурную парадигму; конфликтное эстетическое окружение; явные и неявные художественные тенденции, раскрывающиеся в антиномичных связях современного отечественного искусства с эстетическим окружением.

Принципиальное для эстетического суждения понятие «художественная деятельность» включает в себя пограничный понятийный ряд («адаптивные процессы», «художественный рынок», «эстетическая техника», «творческий метод», «творчество современных художников»), обозначивших пределы эстетического суждения, понятых в рамках дескриптивной эстетики. В результате процесса познания основной проблемы исследования данная система эстетических понятий трансформируется (в методологическом контексте) в более абстрактный тип мышления, направленный на осознание места современного искусства в системе полипарадигмальной культуры.

Таким образом, понятие «художественная деятельность» способствует осознанию фундаментальных эстетических основ развития современной художественной культуры с системной точки зрения. Это позволяет выявлять не только отдельные признаки и свойства полипарадигмального искусства в рубежные годы, но и акцентировать на его существенных противоречиях, ранее не попадавшиеся в поле зрения отечественной эстетики.

§3. Современное искусство как вид художественной деятельности

С целью раскрытия существенных признаков и свойств современного отечественного искусства в рубежные годы следует более детально рассмотреть понятие «художественная деятельность». Выделение эстетического понятия «художественная деятельность» как подсистемы эстетической деятельности обусловлена тем, что она выступает как особая эстетически обусловленная реальность, в форме деятельностного самосознания. Данное понятие вычленяет единичную (уникальную художественно обусловленную) контактную эстетическую коммуникацию из общего потока бытия.

В более сложном прочтении, в понятии «художественная деятельность» актуализируется систематизация художественной практики в контексте постмодернистской культуры. Систематизация в данном случае предполагает также и процесс ограничения (как процесс абстрагирования) постмодернистской художественной деятельности, практически, вне исторического континуума, т.е. без исторической экспликации, сравнения, описания, манипуляции с иными эстетическими типами художественной деятельности. Однако это

ограничение в данной работе условно, но достаточно для проникновения в эстетическую реальность современного искусства с целью выявления закономерностей протекания основных адаптивных процессов в современном отечественном искусстве.

Художественная деятельность в референтный период, как вид эстетической деятельности, имела специфическую форму и содержание (современное искусство) и конкретные (временные и пространственные) пределы её реализации (в данном случае период 1991-2011 гг.). Данный вид эстетической деятельности основан на традиции признания особой ценности искусства, которая согласуется с принципом преемственности художественных ценностей (их поддержания, воспроизводства, трансформации, перерождения или полного отрицания в различных формах и видах современного искусства). Художественная деятельность имеет ярко выраженный информационный и материальный объём, в котором отражаются эстетические общественные представления о путях развития художественной культуры, о способах реализации эстетических идей, влияющих на эстетическую реальность современного отечественного искусства.

Период с начала 90-х гг. по 2011 г. воспринимается в данной работе в качестве единого потока, который характеризуется активностью формирования отечественного постмодернизма. Данный период ознаменовался присущими на тот момент российскому обществу конфликтами и противоречиями, связанными с процессами социокультурной идентичности как всего общества, так и отдельных личностей. Субъекты эстетического сознания, посредством всесторонней борьбы за свой социокультурный статус, сформировали те сущностные основания, которые легли в основу философской эстетической системы современного искусства.

Из-за высокой конфликтности (исходящей из-за конкуренции за социальное время) в художественной среде в рубежные годы стали развиваться нетипичные для традиционного сознания социокультурные процедуры, которые ранее не входили в традиционное привилегированное понятие «художественная деятельность». Например, как в случае постоянных провокаций (объективно попадающих в раздел правонарушений) со стороны современных художников. В данном случае цель расширения пределов искусства, посредством артизации правовых отношений, приводит к нарушению общественного порядка. Это обстоятельство отразилось: в глубоких противоречиях, охвативших все грани эстетического самосознания; отразилось в образных приёмах и типах художественно ориентированной аргументации; в способах взаимодействия творческой личности с эстетическом окружением (в самом современном искусстве, в медиа-сфере и в художественном рынке). Отчётливо выразилось в мучительном формировании единого смыслового постмодернистского пространства с целью выявления значимых сторон своего

творчества, сохранения и защиты своего смысложизненного эстетического проекта в условиях жесточайшей конкуренции.

В условиях глубокого кризиса переплелись социокультурные, аксиологические, социально-психологические, психогеографические (связанные с национальной и культурной самоидентификацией) конфликты, которые имели двойственный и амбивалентный характер. Зародившись в российской художественной культуре в середине 80-х гг., они получили специфическое развитие в неклассический период, в 90-е гг. и в начале 2000-х гг. Это в значительной степени трансформировало эстетические основания художественной деятельности, радикально повлияв на иерархию эстетических ценностей, изменив художественные ориентиры в отечественном изобразительном искусстве в целом, в соответствии с новыми рыночными условиями. (Таблица № 4.) Утвердившаяся в результате деструктивных процессов аксиологическая толерантность с особенной силой актуализировала в средовой эстетике само понятие «ценность», как эстетически обусловленное явление. На настоящем этапе развития современной эстетики не существует единой, универсальной системы эстетических оценок творчества современных художников, в которой бы традиционные критерии (художественный образ, художественная глубина, духовность, оригинальность пластического решения, манера исполнения, художественный стиль и пр., все, что составляет культуру изобразительного языка) согласовывались бы с новой системой эстетических оценок (актуальность, информационность, инновация и пр.). (Таблица № 4.) Однако художественная деятельность в постмодернистскую фазу обеспечивала (относительную) преемственность современных эстетических ценностей по отношению к исторически сложившимся устойчивым эстетическим художественным стереотипам. С другой стороны, она утверждала, исходя из уровня потребности в эстетическом общении, новые эстетические и художественные принципы взаимодействия искусства с реальностью.

Вместе с тем эстетическое понятие «художественная деятельность» в постмодернистский период отвечает потребности эстетического общения внутри определенной группы людей особым образом, исходящим из их миропонимания и типа эстетического чувствования, посредством ярко выраженного художественного (выразительного, изобразительного) языка. Являясь исторически детерминированным явлением, отражающим степень духовного, экономического и политического развития общества, оно обладает устойчивыми чертами, определенным типом общественных отношений в сфере современного искусства, способствующим систематическому обмену продуктами творчества с эстетическим окружением. В нём выразились: острая фаза противоречий эстетического развития;

реализовалось основанное на постмодернистском типе художественного восприятия деятельностное самосознание отечественных художников, активно творивших в 1991-2011 гг.; раскрылась тотальная эстетическая и художественная потенция переходного сознания, лежащая в основе целостной эстетической/психологической/художественной мононормы, из которой вытекали коммуникативные, социокультурные, экономические, идеологические потребности личности. В данном контексте это структурное образование отражает особый тип мировосприятия, где особую ценность приобретает «эмпирический эстетизм», основанный на преодолении различных противоречий между реальной общественной жизнью и индивидуальным сознанием, в период процесса интеграции современного искусства в нарождающуюся систему буржуазных отношений. Это обстоятельство, сформировало отечественный постмодернистский эстетизм, который, хотя и не имел собственной символической определенности, всё же воспринимался участниками процесса в качестве адекватного времени выражения эстетических чувств, эстетических вкусов и эстетических представлений.

3.1 Границы эстетического мышления современных художников. (Конфликты, противоречия, общие черты)

Центральной духовной проблемой в пореформенное время стало противоречивое стремление художников освоить закономерности развития объективного мира посредством активного отторжения его устойчивых метанарративов. Это проявилось в установке художественного сознания на натуралистичность, даже в прорыве в реальность (например, в правовое пространство), слияние с неискусством, до потери критериев художественного творчества и в то же время утверждения проектного дистанционного мышления в виде вербальных, не имеющих отношение к изобразительности концепций. В результате этого, субъективное переживание художника активно переносится во внешний сценарий, вызывая, с одной стороны, у реципиентов аффективные эмоции или даже интеракцию и, с другой – отторжение, отчужденность и фрустрацию. В этих условиях изобразительное искусство (номинально) стало восприниматься как язык социальной и клинической психологии, что актуализировало проблему выразительных возможностей художественной формы и художественного выражения. Представители современного искусства стали позиционировать себя как креативная часть нового культурного сообщества. Они утверждали свою самоценность, посредством стремления к «маргинальному» формату, противопоставляя тем самым себя эстетическому нормативизму. Изменение творческой системы повлекло морфологическую перестройку отечественной постмодернистской культуры, которая

характеризовалась на период 1991-2011 гг. эстетической неоднородностью. Но, несмотря на это, диапазон эстетической деятельности колебался всё же в коммуникативных границах.

Мировоззренческой основной субъектов художественного сознания (например, трикстерской культуры) в данный период было превалирование катастрофических идей, выразившихся не только в констатации глубоко личностных стрессовых состояний, но и противопоставления им радикальных способов защиты, начиная от протестного искусства до полного отрицания некоторыми художниками смысла художественного творчества. Соответственно, основной эстетической мотивацией художников перестроечного и постперестроечного периода было произвольное выражение своих стрессовых переживаний с целью освобождения от психологического и экономического давления буржуазной реальности.

Общие черты эстетического мышления современных художников выразились в нескольких аспектах: в основных темах творчества; в линии девиантного эстетического поведения, связанного, главным образом с конфликтной социокультурной самоидентификацией личности, что выразилось в доминировании асоциального, в некоторых случаях, субкультурного сознания. В этом плане постмодернистское искусство продолжает традиции отечественного модернизма, выразившихся на эстетическом уровне в отрицании и конфронтации с реальностью. Эта дискурсивная тенденция стала эстетико-эмпирической основой современного искусства рубежа веков, которое вынуждено было ориентироваться, прежде всего, на информативность и коммуникацию как эффективные социокультурные стратегии реализации творческой личности и её функционирования в потребительском обществе. Соответственно, сквозной проблемой постмодернистского времени являлся напряженный поиск своей информационной ниши, а не пластических художественных форм и нового художественного содержания (например, в отличие от советского периода, когда конфликт интересов фокусировался на идеологических противоречиях).

Второй тенденцией искусства рубежа веков являлась погруженность художников в материальную эстетическую и духовную практику, что привело, как ни парадоксально это звучит, к превалированию эстетико-экономического типа мышления, выразившегося в нацеленности субъектов художественной деятельности на производительность индивидуального труда – создании как можно больше продуктов личной творческой деятельности с меньшими материальными и энергетическими затратами с целью эффективного (персонального) обмена (продажи) их с иными социокультурными ценностями потребительского общества. В результате этого сложился новый экономический тип художника, отличающийся прагматическим сознанием и профессионально адаптированным социокультурным ориентированным поведением. Эта раздвоенность сознания вылилась в

разрушительные, наполненные внутриличностными и межличностными конфликтами процессы, нивелировавшие коллективное (целостное, позитивное, ориентированное на институциональное взаимодействие) цеховое сознание. Разобщенность в художественной среде выразилась на объективном и субъективном уровне: в потере общей коллективной идеологической экономической платформы; утрате прежних экономических связей на основе общей коллективной собственности и потере идеологических символов социокультурной, практически сословной привилегированной идентификации. Это стимулировало поиск новых персональных, социально актуальных способов коммуникации, которые, как показало время, были в большинстве случаев переняты от массовых видов искусства, с учетом инерционных неличностных эффективных механизмов взаимодействия творческой личности с эстетическим окружением, сложившихся в результате эстетической и социокультурной практики. Эта тенденция выразилась в том, что формирование постмодернистской художественной деятельности шло в противоречивых условиях усиления в индивидуальном сознании автономных тенденций с целью поиска внеличностных (общественно ориентированных) инструментов взаимодействия, которые влияли на художественное сознание не в меньшей степени, чем внутреннее самодвижение творческих интенций художественно ориентированной личности.

На эстетическом уровне это стрессовое состояние выразилось в неосознанном стремлении художников к эстетической мононорме, рождавшей иллюзию слияния с эстетическим окружением. (В данном случае, следует отметить, что постмодернистская художественная деятельность основывается на переосмыслении социокультурного значения современного искусства, на принятии и допущении его широких функциональных границ, исходящих из попытки преодоления глубоких противоречий, обусловленных рыночной реальностью.) Если прежние эстетические нормы (тоталитарного периода) ассоциировалась с высоким личностным статусом художника, что проявлялось в его доминантных притязаниях на духовную истину в качестве социально значимого субъекта художественного сознания и выразилось в советском неофициальном искусстве в праве на выпады против тоталитарных социокультурных эстетических стереотипов, то в постмодернистский период данная традиция переродилась в личностно узурпированном праве радикалов на художественные манифестации (весьма сомнительного качества с точки зрения обыденной морали и права). С эстетико-психологической точки зрения основным мотивом этих действий была потребность в социокультурным доминировании, что привело в рамках художественной практики к актуализации, преимущественно асоциального поступка как конечного предела художественной деятельности.

Противоречия между социокультурной эмансипацией личности художника и де-эстетизации творческих методов привело к разрыву сознания, что определило своеобразие отечественного постмодернизма. Данное обстоятельство повлияло также на смену ценностных ориентиров целого поколения художников, определив контуры их постмодернистского мышления.

Таким образом, основное эстетическое понятие «художественная деятельность в постмодернистский период» соотносится с принципом периодизации художественной культуры и основывается на выявлении качественных сторон и связей эстетически-художественного процесса, выраженного в устойчивых историко-художественных чертах.

Устойчивыми чертами художественной деятельности в переходный период являются: возникновение новых видов искусства; трансформация и модификация традиционных видов изобразительного искусства; широкое использование технических средств, в том числе и способов тиражирования, серийного изготовления проектов; усиление менеджеральных тенденций – управление процессами внедрения и обмена предметов (явлений) искусства во внешней среде; «артизация пограничных с искусством областей»[31]: рекламы, дизайна, религии, права, органично вплетающихся в динамичную систему художественной культуры.

Исследование адаптивных пределов постмодернистской художественной деятельности требует выделения предметных связей постмодернистского искусства. Это позволяет отвлечься от теоретического сенквенирования, неизбежного для эстетико-эмпирического исследования. В данном случае выделение сущностных свойств современного отечественного искусства рубежа веков возможно посредством абстракции некоторых аспектов отечественной постмодернистской культуры, например, скрытых адаптивных тенденций, позволяющих говорить об адаптивных процессах в художественной деятельности.

§4. Эстетические основания адаптивных тенденций (внешние и внутренние барьеры; процессы дезадаптации; адаптивные интеграционные процессы) в художественной деятельности

Понятие «эстетическое окружение» включает в себя, помимо статичных предметных элементов: современного искусства, современного искусствоведения, художественного рынка и др. и динамичные элементы, которые содействуют коммуникативным, интерактивным и перцептивным процессам в современном искусстве на нескольких уровнях, начиная с

[31] *Берштейн В.В.* Художественная культура XX в. Институциональный аспект / В кн.: Художественная культура в капиталистическом обществе. Структурно-типологическое исследование. Л., 1986. С.153.

конкретного события в творчестве отдельного художника и заканчивая общими структурными изменениями в художественной среде. (Таблица №1, Таблица № 2.) Без основного динамичного рабочего понятия «адаптивные тенденции», включающего в себя: эстетико-психологические, эстетико-экономические, социокультурные и иные барьеры; дезадаптивные процессы и состояния, вызывающие у субъектов художественного сознания необходимость их преодоления; интеграционные процессы, которые в совокупности определяют границы адаптивных тенденций и без которых невозможно осознать характер развития современного отечественного искусства в полипарадигмальный период.

Выявленные в результате эстетического анализа устойчивые эстетико-искусствоведческие, эстетико-психологические и эстетико-маркетинговые соотношения и связи в художественной среде обозначаютсся как адаптивные и интеграционные свойства современного отечественного искусства, необходимые для его дальнейшего развития. Соответственно, адаптивные тенденции предопределяют развитие современного искусства в новых информационных условиях, влияя на саму возможность появления тех или иных событий и явлений в художественной среде.

Рабочее определение «адаптивные тенденции» включает в себя также и дезадаптивную ситуацию, которая рассматривается как эстетическое основание интеграционных тенденций. В целом, эстетическая дезадаптация понимается как система внешних факторов эстетической среды (которая определяется в данном случае в соответствии с теорией социализации Н. Смелзера[32]), влияющих на процесс социализации творческой личности. Соответственно, на творческое сознание творческой личности оказывают воздействие: институты социализации (государство, система художественного образования, семья, религия, т.е. институты эстетического окружения); посредники социализации (единомышленники, оппозиционеры); эстетическая среда социализации (природно-климатическая, культурно-этническая, морально-нравственная). Система эстетически обусловленных требований, задаваемая каждым элементом социокультурной среды, может выступать самостоятельным (эстетико-психологическим, социокультурным и пр.) фактором дезадаптации.

Третьим, основным направлением в исследовании адаптивных тенденций является выявление роли интеграционных процессов, которые имели реальное влияние на развитие и функционирование современного искусства сразу в нескольких направлениях. В данном случае интеграционные процессы трактуются как процесс взаимодействия внутренней художественной среды – современного искусства, с внешней средой – художественным рынком с целью развития современного искусства в рыночных условиях. В этом контексте

[32] *Смелзер, Н.* Социология // Социологические исследования. 1992. № 4. С. 79—91.

интеграция воспринимается как процесс восстановления внешнего и внутреннего видового баланса художественной среды.

Выделенные компоненты основного рабочего определения «адаптивные тенденции» имеют для исследования разное значение, однако только в совокупности раскрывают особенности развития эстетического сознания в рассматриваемый период.

4.1 Внешние и внутренние барьеры как основа дезадаптивных тенденций в современном отечественном искусстве

Относительно индифферентные в художественном плане адаптивные процессы являются тем объективным критерием, который разделяет российских художников по нескольким позициям. Речь идет о проблеме самоидентификации творческой личности в потребительских реалиях, где самоидентификация, как ни странно, определяет место творческой личности в обществе.

Самоидентификация естественным образом связана с доминирующими эстетическими, художественными и социокультурными идеями, способными формировать стиль жизни творческого сообщества. Можно утверждать, что эстетическая, идеологическая и экономическая свобода творческой личности на рубеже веков определялась, так называемым в работе «потребительским стилем», который предполагает тесную эмоциональную связь личности художника со зрителем и коллекционером. Рабочее определение «потребительский стиль» имеет в данном контексте принципиальный характер. Этому постмодернистскому стилю присуще разнообразие творческих стратегий, направленных на непосредственное удовлетворение эстетических, коммуникативных, перцептивных и интерактивных запросов эстетического окружения. Рабочий термин «потребительский стиль» выражает эстетическое содержание нового времени, раскрывая, прежде всего, необходимость эффективного взаимодействия современного искусства, с эстетическим окружением.

Как известно, общество потребления отличается многообразием индивидуальных рациональных и интуитивных программ, возникающих в результате усиления всеобщей конкуренции. Современная художественная культура, в лице современных художников и заинтересованных в прагматическом результате участников, старается удовлетворять эстетические и культурные запросы разных социальных групп и слоев российского общества, чьи интересы соприкасаются или лежат в сфере современного искусства.

Согласно новым эстетико-этическим нормам, художники стали себя позиционировать, исходя из социокультурного самоощущения. Это можно условно соотнести с обыденным, всегда включенным уровнем сознания. Так, на уровне обыденного сознания художники нефигуративного искусства ориентировались в своем творчестве на эстетическую идею «бедного», но «духовно избранного» искусства. Представители фигуративного и традиционного искусства – на эстетическую идею «буржуазного искусства». Соответственно, наиболее стабильным положением во время кризисов 1997 и 2007-2010 гг. отличались художники, ориентировавшиеся на «буржуазное искусство» – на вкусы состоятельных покупателей. Остальные перемещались в зависимости от обстоятельств по социальным стратам, то выдвигаясь на более высокий ценовой уровень, то перемещаясь в аутсайдеры.

Если в предыдущий советский период можно было наблюдать во взаимодействии художника с обществом ярко выраженное формальное начало, выразившееся в дистанцированости художника от его реципиента (посредством внешнего идеологического барьера – системы метода социалистического реализма), то в постмодернистский период ощущается наступление иных условий. Это связано с увеличением внешних социокультурных барьеров, которые периодически возникают между художником и обществом. Среди них, в первую очередь, следует назвать: эстетико-экономический, эстетико-психологический, эстетико-идеологический, эстетико-информационный и эстетико-коммуникативный барьеры.

Эстетико-экономический барьер требует максимальных усилий со стороны творческой личности, привлечения широкого опыта социального взаимодействия с эстетическим окружением, что является серьезной проблемой для асоциально настроенной художественной братии. Поэтому эстетико-экономический барьер, представляя собой сложнейшую социально-психологическую проблему, обретает в художественной среде мифологическую окраску.

Эстетико-коммуникативный барьер имеет столь же драматическую подоплеку для художников, что и эстетико-экономический. Сложность заключается в отсутствии, как таковом, социальном заказе на «неудобное» в традиционном контексте искусство. Требуемая для определенного слоя общества такого рода духовная пища должна пройти через ряд фальсифицируемых (перепроверяемых) мероприятий на предмет исключительности художественных качеств, глубины художественной идеи, аутентичности выразительных средств современного искусства (например, самый безобразный из безобразного, самый новый из новейшего, самый актуальный из актуального), которые необходимы для

самостоятельного развития и существования в пространстве отечественной художественной культуры.

Не последнюю роль в процессе дезадаптации современного искусства сыграл «потребительский стиль», который, обладая наиважнейшим преимуществом – фьючерсной техникой, выполнял в художественной среде гарантийную функцию. Это послужило основой для довольно органичного вхождения, обладающих рыночной ликвидностью предметов и символов (архивных, материальных носителей) современного искусства в общественную многоуровневую, объективно сегментированную меновую зону (для обмена различными материальными и нематериальными ресурсами). Этим самым поддерживался процесс воспроизводства продуктов художественного творчества и художественных ценностей в рыночных условиях.

Довольно проблематичным барьером для современных художников и современного искусства является эстетико-идеологический (духовный) барьер. Если эстетико-экономический барьер требовал от современных художников навыков социального взаимодействия и в практическом плане более или менее разрешался, то духовный барьер для современного искусства выглядел недосягаемой вершиной[33]. Большинство художников с трудом совмещали идею искусства, как форму общественного сознания с эстетической идеей независимого (не ангажированного) искусства. Если материальная сторона искусства реализовалась в адекватных материальных носителях, то духовное начало лежало, практически, вне эстетической и идейной проблематики современного искусства. Более того, «духовное начало», как таковое, являлось одним из объектов трикстерских манипуляций, отчего современное искусство производит впечатление бездуховного явления. Высмеивая институт церкви и религиозную атрибутику, тристеры (О. Кулик, А.Бренер, И. Кабаков, А. Тер-Оганьян, В. Дубосарский и А. Виноградов О. Мавроматти и др.) не предлагают позитивной альтернативы, что наводит на мысль об отсутствии духовных целей современного искусства в традиционном понимании. Это обстоятельство подчеркивает сложные отношения современного искусства с традиционным религиозными, художественными, гуманистическими эстетическими идеями времени.

Эстетико-коммуникативный барьер выразился, главным образом в трансформации общественных целей современного искусства. Отсутствие ярко выраженного духовного начала в эстетической системе ценностей современного искусства лишает его идеи служения обществу. Служение обществу противопоставляется в их умах служению элитарному

[33] Из многочисленных устных интервью, взятых автором в 90-х гг. у современных художников в г. Москве и на Юге России.

искусству, которое, в свою очередь, противопоставляется идее рынка. В большинстве случаев художники идеализируют художественный рынок, воспринимая его как способ реализации эстетических и социокультурных амбиций. Поэтому некоторая часть художников, по большому счёту, идеологически дезориентирована, что отодвигает её в виртуальное, идеологически индифферентное пространство технологического эксперимента.

Одним из важнейших внешних объективных барьеров является эстетико-информационный барьер, который, также как и эстетико-коммуникативный барьер, затрудняет успешную интеграцию современного искусства в новые реалии. Данное обстоятельство определяет информационное наполнение современного искусства, так как исходит из ситуации всеобщей конкуренции за информационное влияние. Дело в том, что в условиях информационной асимметрии потребителю информации по художественной культуре предлагается сразу несколько вариантов эстетического взаимодействия и творческого сотрудничества, которое находит воплощение в системе отношений искусства как во внутренней художественной среде, так и во внешней.

Конкуренция за социальное время объясняет наличие принципиальных тенденций в современном искусстве, например, как тяготение к пограничным формам искусства или превалирование скандальных тем. Наличие таких тенденций объясняется, прежде всего, реакцией на дефицит социального времени. С помощью радикальных выразительных средств связывается и структурируется социальное время, преодолевается фрагментарность потребительского сознания; определяется темп информационного обновления изобразительного (визуального) искусства, что, в конечном итоге, раздвигает эстетический диапазон современного искусства, диапазон его взаимодействия с современным обществом, определяя также алгоритм обмена эстетической информацией. Эти рискованные провокации являются частью эстетической техники (промоуторских технологий), формирующих индивидуальный стиль современных художников. Так «правильные» скандалы являются результатом маркетинговой эстетической деятельности кураторов, промоуторской группы, художников, анализирующих внутреннюю и внешнюю эстетико-идеологическую среду. Вспомним профессионально выверенный скандал вокруг проекта «Красное и черное» А. Молодкина на Венецианском бьеннале (2008 г., куратор О. Свиблова). Тогда европейские зрители были в очередной раз озадачены моральной стороной популярных категорий «богатства» и «власти» в современной России. Это дало профессиональному зрителю пищу для размышлений на тему разнообразия современного российского искусства.

Действительность показала, что там, где кончаются коммуникативные возможности современного искусства, начинаются конъюнктурные идеологические игры, где

неудовлетворённая перцептивная информация визуального искусства вынуждена компенсироваться эстетически обусловленными коммуникативными стратегиями. В этой связи можно сказать, что идеологическая метафора позволило проекту А. Молодкина включиться на некоторое время в общероссийский культурный информационный поток.

Выходит, что идеологические метафоры и мифологические приёмы (здесь мифологема как устойчивый смысловой и визуальный код в коллективном эстетическом сознании) являются главным эстетическим коммуникативным приёмом, обеспечивающим существование творческой личности в информационной среде. А целевая прагматическая идеология («потребительский стиль») стимулирует социокультурное и экономическое развитие современного искусства.

Исходя из вышесказанного, можно констатировать, что рассмотренные выше: эстетико-экономический, эстетико-идеологический (духовный), эстетико-информационный и эстетико-коммуникативный барьеры отражают экспансивный характер потребительского времени, влияя на интенсивность художественной деятельности рубежа веков. Именно «потребительский стиль» диктовал идеологическую метафору, построенную на скандале, провокациях, являющихся в неравновесной информационной среде наиболее эффективными способами поддержания информационной актуальности современного искусства. На наш взгляд, этот «потребительский стиль» имеет всеобщий эстетический характер и является адекватной реакцией художественной среды на всеобщую информационную асинхронность.

Внутренние субъективные эстетико-психологические барьеры имеют не меньшее значение в развитии творческой личности, чем внешние. Они так или иначе соотносятся с внешними, но обладают большей разрушительной силой, так как касаются самой внутренней психической, эмоциональной, волевой и сторон личности художника. Эстетико-психологические барьеры имеют чрезвычайно подвижный, временами импульсивный характер, они рождаются, растут, исчезают и вновь появляются по мере развития личности художника на протяжении всей его жизни. Таким образом, внутренние эстетические барьеры составляют целый, довольно трудно преодолеваемый социокультурный, психологический и художественно-ориентированный комплекс, который влияет на художника в течение длительного периода времени.

К основным эстетико-психологическим внутренним барьерам творческой личности в современных условиях относится наработка профессиональных навыков при помощи общественных институтов, либо самостоятельным способом. Первоначальное образование является лишь ступенью для развития эстетического самоощущения художника, поскольку врождённые внутренние эстетические чувства могут и не развиться под воздействием

приобретённых идеалистических эстетических ориентиров. Эти неосознаваемые творческие импульсы должны пройти через внутренние барьеры, проверяясь на эмоциональном, чувственном, мыслительном, теоретическом и практическом экспериментальном уровнях; обработаться творческими амбициями художника; обрести внутренние личностные цели и мотивы. Формирование этих творческих интенций является важной, почти магической частью творческой деятельности. Поэтому сам процесс рождения творческой личности можно соотнести с моментом рождения человека, при котором формируется потенциал и масштаб его будущих творческих притязаний.

Профессиональные барьеры имеют идеалистический и практический (довольно сложный, временами изощрённый) характер, так как касаются самого существа творчества – его художественного качества. Они определяют наличие актуальных художественных идей, способность художников меняться в рамках индивидуального образа или индивидуальной творческой манеры. В этом случае художник должен быть: актуальным; информационно и технологически продвинутым; обладать внутренними эстетическими и морально-этическими убеждениями, ведущими его по самостоятельно выбранному пути. От него также требуется: постоянная работа над имиджем и образом своего творчества; развитие творческой методики, своей манеры исполнения и выразительных средств и т.д.

Важным эстетико-психологическим барьером в творческой судьбе художника являлся также коммуникативный барьер. В современных условиях художник должен «продавливать» себя через многообразное, хаотичное сито художественных направлений, творческих проектов. Он должен быть первым среди своего «фирменного» направления, уметь пользоваться информацией и создавать самостоятельно движение вокруг своего творчества. Время обязывает его быть более информированным, чем ближайшее окружение, более энергичным и коммуникабельным, быть яркой узнаваемой индивидуальностью, в сравнении с другими современными художниками.

Таким образом, внутренние эстетико-психологические барьеры имеют глубоко личностный характер, поскольку касаются внутреннего самоощущения художника, его эмоционального, интеллектуального, эстетического чувственного, энергетического ресурса. Они связаны с врожденными творческими способностями художника, которые определяют программу развития его личности. Преодоление внутренних барьеров сопряжено: с мучительным развитием художника, с его физиологическим и социальным ростом; с приливами и отливами творческой энергии; с социальными болезнями; со стериотипизацией личности и одновременно с умением разрушать прежние творческие (художественные) стереотипы и создавать новые.

Субъективная сторона адаптивных тенденций заключается в преодолении современными художниками внутренних барьеров, которые связаны: с приобретением профессионализма; с обретением актуальных художественно-психологических установок, влияющих на психоэмоциональное состояние художников; в преодолении инертности основных художественных тенденций; в волевом устремлении к решению творческих смысложизненных задач; в стремлении к ситуативному взаимодействию и социокультурной социализации.

Объективная сторона адаптивных тенденций заключается в преодолении современными художниками и современного искусства внешних барьеров.

Внешние и внутренние барьеры отражают весь драматизм существования творческой личности в потребительских условиях. Катализатором адаптивных тенденций в современном искусстве является всеобщая конкуренция за социальное время. В этом случае интеграционные процессы имеют объективный компенсаторный характер, так как являются эстетически обусловленным механизмом продвижения различных малоизвестных целевой публике явлений, претендующих на художественный статус.

4.2 Эстетическая дезадаптация в полипарадигмальных условиях

В рубежные годы эстетическая дезадаптация так или иначе поглотила всех участников художественного процесса, ощутивших проблему своей социокультурной и эстетико-художественной идентичности как основу творческого существования. В своей сути данная ситуация выглядела крайне запутанной, так как изначально была направлена на поиск продуктивного смысла художественной деятельности (что привело, в том числе к отчуждению эстетической теории от художественной практики).

Исходя из концептуальной реконструктивной позиции, следует отметить, что дезадаптивные процессы в отечественном современном искусстве рубежа веков имели несколько уровней, которые актуализировались на разных этапах, практически, в одном временном лаге с адаптивными процессами. Специалистами по социальной психологии выделяются несколько уровней дезадаптации[34]. Наиболее важными для художественной среды являются два типа дезадаптации, которые ярче всего проявились на объективном и субъективном уровнях (которые были переосмыслены в контексте темы исследования).

[34] *Зубкова Т.И.* Общая классификация признаков дезадаптации: http // www/do.teleklinika.ru /180529/

Первый тип обусловлен внешними социокультурными и эстетико-экономическими объективными факторами. К нему относятся:

– институциональная дезадаптация, на уровне государства, политической системы, производства, взаимодействия общественных социальных групп, идеологии и религии. Применительно к художественной среде это выразилось в разрушении общественных медиальных эстетических институтов и сложения, исходя из адекватных адаптивных тенденций, новых институций, стимулировавших в художественной среде интеграционные процессы;

– средовая дезадаптация проявилась на уровне дезадаптации традиционных художественных средств и выразительных средств современного искусства, проявившаяся у субъектов художественного сознания в дезориентации в системе этико-эстетических и художественных ценностей и профессиональной деятельности современных художников.

Этико-эстетическая дезадаптация[35] выражалась в трансформации старых этико-эстетических и художественно-культурных ограничителей, которые контролировали традиционное эстетическое восприятие вещей, событий и художественных явлений. Она также прочитывалась в возникновении новых феноменов, которые, блокируя стереотипизированный обменный процесс между искусством как продуктом художественной деятельности и обществом – потребителем оного, не сразу предъявили миру список своих эстетико-художественных приоритетов, которые могли бы лечь в основу новой объективной системы ценностей. Соответственно, это ситуация инициировала развитие антикризисных тенденций. В итоге, в процессе критической рефлексии российские искатели и соискатели антикризисного эстеико-художественного смыслополагания стали оперировать произвольными абстракциями и индивидуалистическими антроморфизмами. Так, формирование нового эстетического сознания происходило на фоне сведения счётов с эстетическим прошлым, путём его сильнейшей дискредитации, которая противопоставлялось авторитетной системе ценностей западноевропейской культуры, преимущественно модернистского и постмодернистского толка;

– функциональная дезадаптация является относительно художественной среды наиболее существенной. Она отразила изменение функционального поля современного искусства; изменение взаимоотношения искусства с эстетическим окружением, повлекшим несоответствие внутренних эстетических самоощущений субъектов художественного сознания с реальным социокультурным (противоречащим эстетическим ожиданиям общества) статусом современного искусства. Данный вид дезадаптации отразил степень

[35] *Ахметзянова Н.В. Нугманова Д.Р.* Неравномерность влияния тренингов на показатели социально-психологической адаптации. // European social science Journal (Европейский журнал социальных наук). 2014. 241. Том 1 С.107-113.

самореализации и самовыражения художников, выбравших для себя постмодернистский сценарий развития своего творчества. Функциональная дезадаптация отразила серьёзные противоречия между функциональными целями современного искусства и ожидаемыми функциональными общими эстетическими целями общества. (Поэтому эта сторона функциональной дезадаптации воспринимается в качестве основного социокультурного барьера, препятствующего взаимодействию искусства с обществом.)

Ко второму типу эстетической дезадаптации относятся внутренние факторы развития художественной среды, которые характеризуют субъективное состояние творческой личности, её физический, психологический, эстетический, социокультурный потенциал, среди них:

– межличностная дезадаптация проявилась на частном и общем уровне.

Частный уровень, применительно к художественной среде, выразился, в силу внутренней естественной конкуренции, в частых конфликтах художников с ближайшим окружением. На общем уровне это выразилась в конфликтном существовании института современного искусства как в эстетическом пространстве художественной культуры, так и в общекультурном эстетическом пространстве. В этом плане эстетическая дезадаптация выразилась во всём спектре отношений эстетического сознания рубежа веков, начиная от вида художественной деятельности и заканчивая конечным продуктом творческой деятельности – художественной практикой. Если исходить из постулата культуры (которая глобально выражается в наличии эстетических ориентиров и художественных ценностей), то эстетическая дезадаптация ярче всего проявилась в контркультурной редистрибуции традиционных эстетических ориентиров и хаотичной деструкции (демонтаже) художественных ценностей (которые являются результатом процесса формирования, усвоения и обретения самой культуры[36]);

– психологическая дезадаптация, которая проявляется в особенностях психического развития творческой личности в переходных условиях. Она характеризуется затруднительным накоплением субъектами художественного сознания социокультурного и творческого опыта. Применительно к современным художникам психологическая дезадаптация воспринималась по-разному на разных стадиях развития творческого сознания – как необходимый этап становления творческой личности и как период осознания своего существования в пространстве изобразительного (визуального) искусства.

По сути, эстетико-психологическая адаптация является первоосновой художественной деятельности творческой личности. Она неразрывно связана с индивидуальностью

[36] *Торубарова Т.В*. Ф.Бэкон и его программа восстановления наук // European social science Journal (Европейский журнал социальных наук). 2014. 241. Том 1. С.18.

художника, так как определяет аутентичное миропонимание и мировосприятие творческой личности в меняющихся условиях. Соответственно, психологическая установка творческой личности на инновационную творческую самореализацию и инновационное эстетическое самовыражение, иногда вне традиционных эстетических норм, оценивается обществом как проявление неординарных свойств творческого мышления.

Для второго типа дезадаптации характерна также патогенная дезадаптация, которая, применительно к художественной среде, имеет специфический характер;

– патогенная дезадаптация воспринимается субъектами эстетического сознания двояко: как эстетический объект и как особое состояние творческого сознания.

В первом случае патогенная дезадаптация (как особое состояние сознания) имело мимикрирующий характер и было популярно среди современных художников, стремившихся к эстетической натурализации творческого процесса, который заранее исключал стандартизированное стереотипное творческое поведение современных художников. Большей частью патогенная дезадаптация являлась сюжетным источником для творческих манипуляций с эстетическими стереотипами.

Во втором традиционном случае патогенная дезадаптация предполагает у субъекта художественного сознания наличие психического расстройства, объективно создающего непреодолимые барьеры для социализации и интеграции творческой личности в эстетическую реальность. Данный вид дезадаптации связан с депривацией;

– депривация тоже воспринималась современными художниками двойственно: как сюжетообразующий ресурс преимущественно стрессогенных переживаний в эстетическом формате и как эстетический объект художественной мимикрии (например, в буржуазно ориентированном искусстве – в качестве поставщика эксклюзивных эстетических переживаний).

Фактически не очень благополучном, но идеологически ориентированном на буржуазные ценности российском искусстве депривация воспринималась как возможность расширения эстетических и художественных стереотипов. Различного рода депривационные расстройства творческого сознания стали, также как и патогенная дезадаптация, сюжетным, чувственным, психологическим, интерпретационным ресурсом для многих экспериментаторов с основными модернистскими и постмодернистскими понятиями, например, с нон-иерархичностью, лабиринтом, ризомой, шизоанализом и пр.

Эстетико-психологическая дезадаптация, по сути, также определяет границы функциональной дезадаптации творческой личности. Она имеет пограничный характер, так как отражается как в художественной практике, так и в процессе интеграции современных форм искусства в эстетическую реальность.

Духовная атмосфера рубежа веков вынуждала индивидуальный творческий гнозис вести поиск в направлении изучения социокультурной природы искусства, в виде бескомпромиссного «полевого» испытания достоверности его существования. В этой связи эстетическая цель современного искусства формировалась как негативная эстетизированная инстанция, на фоне которой шёл активный поиск универсальных авторитетов, подвергшихся сильнейшей переработке с целью присвоения им конкретного, претендующего на российскую всеобщность, «эстетически значимого имени» (так как смена ценностных ориентиров родило у субъектов художественного сознания дезадаптивные чувства безнадежности и беспочвенности художественного потока). Таким образом исподволь формировалась необходимая для институционализации позитивная определённость, противостоящая голому отрицанию прежних этико-эстетических ориентиров.

На объективном эстетико-психологическом уровне этико-эстетическая дезадаптация проявилась в проблемах взаимодействия и функционирования эстетической деятельности, которая входила в противоречие с её основными эстетическими (декорирующими, мимикрирующими, преобразовательными, отражательными) функциями, а также на уровне практической интерпретации её результатов с эстетическим окружением. Процесс этико-эстетической дезадаптации охватил все аспекты взаимодействия искусства с жизнью, образуя сильнейшее напряжение между творческим сознанием и стремительно преобразующейся эстетической реальностью.

4.2.1 Эстетическая дезадаптация на уровне субъектно-объектных отношений

В субъективном эстетико-психологическом плане дезадаптация ощущалась повсеместно – на уровне творческой личности, социальной группы, во взаимоотношениях художника и группы, группы и художника с обществом. На художественно-психологическом уровне – в выборе основных художественных средств выражения. Художники разных поколений, несмотря на высокую личную конкуренцию в предшествовавший период, в большинстве случаев обладали скоординированной эстетической системой, солидарным смыслополаганием, с помощью которого осуществлялась критическая корректировка художественного метода отражения действительности. Однако в рубежные годы, согласно Ф. Бэкону[37], изменились антропоморфные условия, соответственно актуализировались, основывающиеся на рефлексии и «просветлении», способы антиципации. На уровне творческой личности это проявлялось в низком уровне принятия субъектом художественного сознания иных, вне своего личного пространства поведенческих стереотипов и эстетико-

[37] *Бэкон Ф.* Новый Органон // Соч.: в 2 т. Т.2 М.: Мысль, 1972.

идеологических конструктов, где культивирование пограничного маргинального жаргона было лишь способом маркировки «иного», находящегося вне трендовой художественной изобразительной культуры, явления. Это в некоторой степени объясняется эмпирическим этапом становления эстетически значимых институтов обмена, когда степень ответственности за индивидуальный выбор проекта творческой реализации возрастала вместе с хаотичным процессом обмена эстетическими материальными (условными) стандартами[38] (в виде согласованного обмена эстетического качества на материально выраженное количество).

В процесс дезадаптации были вовлечены также представители флангового маргинального искусства, которые, казалось бы, знали границы и уровень своих творческих амбиций ещё с 60-80-х гг. В эпоху перемен инициатива должна была исходить, прежде всего, от них – нонконформистов, представителей советского андеграунда. Однако в эпоху перемен, по нашим наблюдениям, всё происходило согласно объективным социальным закономерностям выживания[39]. В авангарде оказались не «оппортунисты» прежнего периода (они как раз были необходимы для целостного развития художественного процесса в прежние времена, в качестве противоположной силы), а новое поколение, не скрывающее своих эстетико-идеологических амбиций и прагматических намерений. Плотная конкурентная среда требовала свежих сил, способных прорываться и создавать художественную инерцию.

Ко всему прочему, у ниспровергателей старого эстетического формата во время слома старых порядков автоматически включался негативный (в общественном контексте), но позитивный, с точки зрения внутриличностного самоотождествления опыт, который был в социокультурном гомеостазе существенным фактором эстетико-художественной самоидентификации. Представителям андеграунда зачастую не хватало опыта строительства художественного мэйнстрима, способного автономно существовать в реальных информационных потоках. Соответственно, эстетическая дезадаптация проявлялась на уровне социальной группы, преимущественно в противоречиях между двумя тенденциями: децентрированными (вне политического заказа) моделями развития изобразительного искусства и необходимостью развития интеграционных эстетических (обменных) коммуникаций.

Сильнейшим признаком дезадаптации на субъективном эстетико-психологическом уровне творческой личности являлся постоянно испытываемый ими эстетико-эмоциональный дискомфорт (который может интерпретироваться как творческие муки). Однако это

---

[38] *Мезенцева О.В., Мезенцеа А.В*. Идентификация нематериальных активов и проблема определения результатов инновационной деятельности как объекта оценки рыночной стоимости // European social science Journal (Европейский журнал социальных наук). 2014. 241. Том 1. С. 519-525.

[39] *Worr Mark* Companions in Crime / The Social Aspects of Criminal Conduct/ Cambridge, 2002.

дезадаптивное состояние не ограничивалось только границами личностных переживаний. В условиях развития современного искусства эмоциональный дискомфорт являлся также художественной и эстетической целью творческого акта, который выражался в редистрибуции иерархии эстетических чувств. Это нашло отражение в смешении в художественной практике низменных базовых и эстетических ощущений, данных в популярном формате, например, в виде одиозных чувственных откровений разного рода провокаторов от искусства, которые не совпадали с эмпатической эстетической проекцией реципиента.

Эмоциональный дисбаланс между зрителем и художником, стремящимся состояться вне эстетически стереотипизированной реальности, образовал зону отчуждения, требовавшей особой эстетико-психологической и художественной маркировки. Это пограничное состояние являлось своеобразной топью, затягивавшей искателей в иное (не виртуальное), неотделимое от концепции нового опыта, пространство. Данная дезадаптивная ситуация, подчёркивающая отчуждённость современного искусства, требовала коммутативной компенсации в виде эстетического масс-формата, удовлетворявшего формальный эстетический запрос большинства реципиентов на «эстетическое».

Наряду с этим эстетическая дезадаптация проявилась в специфических межличностных и общественных отношениях социальных групп. Она проявилась в сильной эмоциональной, психологической, экономической зависимости творческих личностей от эстетических взглядов более адаптированных членов общества, как правило, политической и экономической элиты. Эта сильная эмоциональная, психологическая, экономическая зависимость являлась основным фактором глубокой дезадаптации представителей художественной среды.

Что собой представляла эта специфическая зависимость, известно каждому рядовому члену общества, который столкнулся с проблемой выживания в 90-х гг. Весь драматизм положения раскрывался в мучительной для творческой личности социальной зависимости (как проявления социокультурной интегрированности и творческой независимости и как проявление той же социокультурной дезадаптации). Художник, стремившийся состояться в качестве самостоятельной творческой единицы без компромиссов, по меньшей мере выглядел идеалистом, провоцирующим реальность на жестокое обучение от противного.

На тот момент ареал современного искусства представлял собой эстетико-психологический полигон для рождения и создания новых художественных идей, прежде всего, независимых от прежних эстетических и художественных стереотипов. Это подчёркивало намеренно дезадаптивную направленность выразительных средств современного искусства в рубежные годы.

С точки зрения эволюции проектная дезадаптация выражалась в тренировочном виртуальном характере симулякров, которые, в отличие от второй реальности[40], не имели практической цели. (Художники, отвергающие реальность, неизменно оказывались вне её, воспринимаясь, по сути, несвоевременными, иначе говоря, не современными художниками. В этом контексте вспоминаются слова иезуита, который отметил, что, если бы Дж. Бруно умел дружить с духовенством, они признали бы его теорию сразу[41].)

Однако по мере формирования точечных коммуникаций возникала необходимость в легализации эстетических связей, которые проявлялись в художественной среде в виде коммуникативной цепочки, начинающейся от субъективных интенций творческой личности и заканчивающейся институтом общественного признания.

Стремление к эстетическому доминированию творческой личности или группы художников в художественной среде тоже рассматривается как проявление дезадаптации[42] (хотя стремление к доминированию является естественным антроморфным физиологическим и психическим явлением[43]). Эстетическая дезадаптация, в виде стремления к доминированию, проявлялась в степени претензий (и в уровне притязаний) современных художников на эстетически обусловленную идеологическую власть[44]. Это в значительной степени расширило набор доступных и допустимых эстетико-психологических и эстетико-художественных методологических инструментариев. На объективном уровне это выразилось в расширении сферы эстетико-идеологических манипуляций. (Это выразилось в смене концепции «что разрешено, то не запрещено» на «всё, что не запрещено, то разрешено».) Такое расширение границ допустимого привело к поиску возможных эстетических средств, которые в поиске свободы выражения слились с повседневным языком (например, смены политического режима). Если в традиционной эстетической сфере эти границы дозволенного были поняты и освоены практически параллельно социокультурным процессам, то в неклассическом варианте – современном искусстве – поиск выразительных художественных средств выразился в стремлении к эстетическому доминированию. Современное искусство располагало, с одной стороны, внутренними неограниченными художественно-эстетическими средствами, что включало пограничную этико-эстетическую территорию в обетованную среду, но, с другой – иллегализовало данный вид творчества, погрузив его в маргинальное

---

[40] *Дмитриева В.Д.* Методологические основы исследования симулятивной экономики // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2014. № 2. С.123-127.

[41] *Торубарова Т.В*. Ф.Бэкон и его программа восстановления наук // European social science Journal (Европейский журнал социальных наук). 2014. 241. Том 1. С.19.

[42] *Ахметзянова Н.В. Нугманова Д.Р.* Неравномерность влияния тренингов на показатели социально-психологической адаптации // European social science Journal (Европейский журнал социальных наук). 2014. 241. Том 1 С.107-113.

[43] *Worr Mark* Companions in Crime/ The Social Aspects of Criminal Conduct/ Cambridge, 2002.

[44] *Фромм Э.* Бегство от свободы. М.: Академ Проект, 2008.

социокультурное поле. (Культивирование пограничного маргинального жаргона как раз и демонстрировало принцип реализации допустимого.)

Таким образом, обозначенные выше стороны эстетико-психологической дезадаптации творческой личности (и социальной группы) в новых общественных условиях выявили особенности эстетического, преимущественно кризисного сознания в полипарадигмальных условиях. Это особым образом подчёркивает актуальность адаптивных тенденций в развитии изобразительного искусства в рубежные годы.

4. 3 Интеграционные процессы как ключевой аспект адаптивных тенденций

Ключевым моментом в рабочем определении адаптивных тенденций является осознание роли интеграционных процессов, выполняющих, главным образом функцию эстетической синхронизации современных форм искусства с окружающей реальностью.

Соответственно, дефиниция «интеграционные процессы» являются основным динамичным эстетико-искусствоведческим понятием в развитии современного искусства в информационных условиях.

Понятия «интеграция» и «интеграционные процессы» используются в данном исследовании в классическом своем значении. Но, ввиду объективных причин, имеют несколько особенностей, обусловленных спецификой развития художественной деятельности в информационной среде. Для уточнения значения этого динамичного элемента вначале следует рассмотреть понятие «процесс» и «интеграция» по отдельности, а затем в виде устойчивого определения «интеграционные процессы».

Так понятие «процесс» (от лат. processus – продвижение) толкуется как «…последовательная смена состояний и стадий развития; совокупность последовательных действий для достижения какого-либо результата»[45]. Особое значение в понятии «интеграционные процессы» имеет словосочетание «социокультурные процессы».

В Большой энциклопедии социокультурный процесс характеризуется последовательным изменением состояний или элементов социального объекта, например, системы[46]. К актуальным для современного российского искусства эстетическим процессам адаптивного плана относятся: синхронизация, селекция, корреляция, институционализация, самоорганизация, стратификация, позиционирование; к специфическому разряду – инициализация, монетизация, гомеостатика, фальсификация; также актуальны процессы

[45] Большая энциклопедия: в 62 томах. М.: ТЕРРА, 2006. Т. 47. С. 441.
[46] Большая энциклопедия: в 62 томах. М.: ТЕРРА, 2006. Т.39. С. 445.

стандартизации: брендинг, рефрейминг, рефиллинг и нейминг, которые оказали наибольшее влияние на развитие современного искусства в 90-х и 2000-х гг.

Целью интеграционных адаптивных процессов является достижение функциональной всеобщности системы, в данном случае – современного искусства с эстетическим окружением. Соответственно, все элементы эстетического окружения обладают в той или иной степени этими специфическими адаптивными интеграционными качествами, которые могут быть катализаторами, промежуточными этапами или конечной целью интеграционных процессов. Например, в современном изобразительном и неизобразительном (визуальном) искусстве наиболее распространены интеграционные методы: цитатность, рецепция, контекстуальное цитирование, монетизация, синхронизация, гомеостатика и др., которые могут быть одновременно и условием развития, и конкретным методом, и творческой целью. Применительно к российской художественной среде следует отметить, что эти процессы имели ярко выраженный интеграционный характер, где любая поддающаяся идентификации, повторяющаяся модель социальных взаимодействий – конфликт, кооперация, трансформация, контакт – являются фактами адаптации современного искусства в эстетическом окружении.

В этой связи следует отметить, что современному искусству, как общественному институту, присущи типичные социокультурные интеграционные процессы, которые классифицируются по нескольким основаниям. Первая группа адаптивных процессов (стабилизация, балансирование, самоорганизация, стратификация, позиционирование, гомеостатика, корреляция) связана с уровнем организации современного искусства, с гибкостью и адекватностью его структуры. Вторая группа (синхронизация, инициализация, монетизация, селекция, институционализм, фальсификация) связана со стихийным управлением социокультурными и художественными процессами в современном искусстве, которые могут иметь в зависимости от ситуации и стихийный и целевой характер. Немаловажное значение имеет третий уровень (процесс стандартизации: бренд, брендинг[47], нейминг, рефиллинг[48]) в развитии современного искусства, который является наиболее принципиальным во всей эстетической системе, так как характеризуется развитием функциональных эстетических связей современного искусства с художественным рынком и эстетическим окружением в целом.

В более конкретном выражении условно выделенная нами первая группа эстетических оснований влияет на преемственность социокультурных и художественных традиций, на обеспечение воспроизводства современного искусства как вида эстетической деятельности. Вторая группа оснований связана с наличием социокультурных и художественных ценностей,

---

[47] *Домнин В.Н.* Брендинг: новые технологии в России. СПб. 2003.

[48] *Шашурин С.И.* Рефиллинг – язык реактивной рекламы // Реклама. Теория. Практика. 2006. № 4. С. 282–287.

которые на субъективном уровне выражаются в эмоциональной и психологической идентификации современных художников с определенным художественным направлением. Соответственно, озабоченность реализацией специфических творческих целей и задач способствует согласованности функционально-ролевого поведения художников, искусствоведов, кураторов, галерейщиков, коллекционеров и пр., так как «отсутствие интегративных свойств неизбежно ведет к распаду любой человеческой общности»[49]. В третьей группе оснований важна степень совпадения эстетических представлений современных художников с актуальными конъюнктурными ценностями современного общества.

Все эти объективные и субъективные факторы развития являются важнейшим условием адаптации современного искусства в новых эстетико-экономических реалиях.

Как видно из предыдущего абзаца, понятие «интеграционные процессы» имеет комплексный и устойчивый характер. В данном контексте универсальное понятие «процесс» («социокультурный процесс») тесно связан с понятием «интеграция» (от лат. integratio – восстановление, восполнение, от integer – целый, полный).

В академической статье Большой энциклопедии говорится, что под интеграцией понимается взаимосвязь частей, система корреляций, наличие регуляторных механизмов, которые обеспечивают целостность и устойчивость системы[50]. Важными моментами для нас в этой дефиниции являются такие положения, как: упорядоченность внутренних структур современного искусства; согласованность основных компонентов творчества современных художников, система активности, стабильности и регрессии в живой практике искусства; преемственность и функционирование основных устойчивых элементов современного искусства.

Первоначально этот термин использовался в биологии, где он означал целесообразное объединение и координацию действий разных частей целостной биологической системы. Применительно к живым организмам принцип интеграции был впервые использован Г. Спенсером (1857). Им отмечалось, что «интеграция существует на всех уровнях организации – молекулярном, клеточном, организменном, а также в различных биологических системах надорганизменного уровня – популяциях, биоценозах и т.п.[51]. Спенсер также отмечал специфический характер интеграции механизмов разных уровней. В дальнейшем это понятие было перенесено в исследование социальных взаимосвязей в обществе, например, ключевой термин «экономическая интеграция» стал активно применяться в политическом словаре в 20–

[49] БСЭ., Т. 19. С. 66.
[50] Там же, с. 66
[51] *Цит по*: Большая Российская энциклопедия М.: «Большая Российская энциклопедия», 2008. Т.11. С. 427.

х гг. прошлого века в трудах немецких ученых: Р. Шмидта, Х. Кельзена и Д. Шиндлера, которые исследовали проблему объединения людей и государства в социально-политическую общность. Особое значение это понятие приобрело в 1940-е гг., став основой создания современного европейского сообщества. Новое поколение западноевропейских ученых – М. Меокон, А. Альбер, Ф. Хедоури и др. подчеркнули экономический характер социальных интеграционных процессов[52]. Они выявили их роль во взаимодействии между экономическими единицами при производстве, распределении, обмене и потреблении, возникновении новых формообразований, возрастании целостных свойств экономической системы, с целью получения максимального синергетического эффекта. В целом, отмечали немецкие ученые, интеграционные функции проявляются в установлении связей между ранее разрозненными элементами интегрирующих единиц. И в этом плане современная российская художественная среда не является исключением, так как несет в себе все типичные признаки развивающейся общественной системы, что можно было широко наблюдать на протяжении конца XX – начала XXI вв.

Применительно к художественной среде понятие «эстетико-экономическая интеграция» трактуется как процесс взаимодействия внутренней художественной среды – современного искусства, с внешней средой – художественным рынком с целью функционирования современного искусства в рыночных условиях. В этом контексте интеграция воспринимается как процесс восстановления внешнего и внутреннего видового баланса художественной среды. Эта концепция позволяет воспринимать современное искусство как целостное, саморегулирующееся социокультурное, эстетико-экономическое явление, функционально связанное с другими общественными системными элементами. (Как справедливо отметил А. Ковалев: "Все дискуссии в 20-х гг. при всей их пылкой риторике носили откровенно экономический характер"[53].)

Если абстрагироваться от биологического и сугубо экономического содержания понятия «интеграция», то вырисовывается актуальная для современного искусства тема обратной эстетической связи. Изменение одного элемента эстетической системы вызывает специфическую реакцию в других элементах художественной среды, которые, в свою очередь, воздействуют на первые. Интеграция современного искусства осуществляется на основе этих устойчивых обратных функциональных эстетических связей между её системными элементами: современным искусством, современным искусствоведением и художественным рынком. Например, развитие современного искусства немыслимо без

[52] Современная западная социология: Словарь. М.: Политиздат, 1990.

[53] *Ковалев А.* Краткая история художественной полемики как конструктивного фактора эволюции искусства //Артхроника. 2006. № 1. С. 90–97.

структурных изменений в современном искусствоведении, которое не может не реагировать на рыночную реальность, без маркетинговых стратегий в современном искусстве.

В художественном рынке превалируют смежные интеграционные процессы, которые выразились в техниках: бренд, брендинг, рефиллинг, нейминг и др. Каждый из названных процессов имеет сквозной, переходящий характер, свои стадии развития, депрессивные и прогрессивные фазы. Соответственно, адаптивные тенденции отражают целый комплекс эстетических проблем современного искусства и направлены на преодоление коммуникативных, перцептивных и интерактивных барьеров.

Таким образом, первое основание для интеграции современного искусства в эстетическое окружение связано с уровнем организации современного искусства во внутренней и внешней эстетической среде. Второе основание связано со стихийным и целевым управлением основными художественными тенденциями в художественной деятельности в рубежные годы. Третий уровень интеграции связан с развитием функциональных связей современного искусства с эстетическими, экономическими, идеологическими реалиями современного общества. Из сказанного можно сделать вывод, что интеграционные процессы формируются в ходе развития современного искусства, где степень интеграции является важнейшим критерием развития всей художественной среды.

§5. Определение парадигмы эстетического окружения в переходный период

В художественной культуре проблема культурной парадигмы носит, как правило, особо острый характер, так как современное искусство существует и развивается в соответствии с социокультурной ситуацией в обществе. И было бы ошибкой исследовать творчество современных художников и природу современного искусства вне основных тенденций времени. В этой связи в целях исследования адаптивных тенденций в современном искусстве в 1991–2011 гг. следует обратить внимание на проблему социокультурной самоидентификации современного российского искусства и, вместе с этим – идентификации творчества некоторых современных российских художников.

Эта проблема, в силу сложности и неравномерности развития российского общества, является, на наш взгляд, одной из центральных философских эстетических проблем российской художественной культуры, поскольку характеризует одновременно новые и традиционные процессы в современном искусстве. Так, в менталитете российских художников в равной степени просматриваются эстетические установки советской культуры и уже эстетические установки постмодернистской (буржуазной) культуры, что привносит в художественную деятельность ассиметричные и противоречивые черты.

В настоящий период можно констатировать, что отсутствие единой целостной концепции развития российской современной художественной культуры, в которой отражалось бы все многообразие художественных процессов, объясняется всеобщей тенденцией к толерантности и подвижности (аксиологических) эстетических границ. Это обстоятельство позволяет развиваться и существовать сразу нескольким, релятивистского толка, концепциям, которые лишь в совокупности раскрывают некоторые аспекты развития российского современного искусства. Соответственно, все известные на настоящий момент эстетико-культурологические концепции носят, на наш взгляд, фрагментарный характер. Так, в процессе самосознания социокультурной идентичности современного искусства российские исследователи в большинстве случаев применяют термины из современной философии такие, как «постиндустриальное общество» и «постмодернистское общество». Реже ими применяются определения: «постнеклассическое общество», «неклассическое общество», «посттоталитарная концепция», «транзитивное общество» (транзитивный период), «экономический фундаментализм»[54]. Исходя из формата работы, мы сосредоточимся на тех концепциях, которые получили отклик в процессе развития современного искусства и эстетического окружения в целом. Соответственно, предметом изучения является живая практика современного искусства, связанная с основными эстетическими процессами современного общества.

В осознании адаптивных тенденций в современной российской художественной культуре большую роль сыграла практика западноевропейских мыслителей, которые сформировали основные направления развития философской мысли, например, теория Д. Белла[55], благодаря которой постсоветский период 90-х гг. получил название постиндустриального типа общества. Реальность конца 90-х гг. – начала XX в., согласно данной концепции, может характеризоваться в качестве: потребительского общества, «медиаобщества», информационного общества и общества высоких технологий[56].

Об особенностях развития нового, в том числе и российского общества в 1990-х гг. также писали немецкий философ П. Козловски[57] и широко известный американский философ Э. Тоффлер[58]. П. Козловски обозначил период реформ 90-х гг. в России как «этический капитализм», подчеркивая тем самым противоречивый характер общественных преобразований (в том числе и в художественной культуре). Э. Тоффлер, как и другие западные философы нового времени, отмечал, что в современном мире изменения произошли

---

[54] *Сорос Дж*. Алхимия финансов. М.: ИНФРА-М, 1996.
[55] *Белл Д.* Грядущее постиндустриальное общество. М. 1999.
[56] *Козлов Г.* Покушение на искусство М.: Слово/Slovo, 2005.
[57] *Козловски П.* Культура постмодерна: философия на пороге нового тысячелетия. М.: Республика, 1997.
[58] *Тоффлер Э.* Третья волна. М. 2004.

на глубинных основаниях – времени, пространстве и знании, которые выразились в концепции новой системы богатства[59]. Если индустриальная волна принесла массовость, то в третьей волне (на постиндустриальном этапе) важны горизонтальные сетевые связи и, лишенные иерархии, альтернативные структуры. В своих философских опусах Тоффлер отмечал: новая система богатства формирует «новый стиль жизни и новую цивилизацию»[60]. Концепция Тоффлера является, на наш взгляд, одной из самых актуальных для исследования эстетической среды концепцией, которая большей частью ориентируется на верхний слой нового российского общества. Это обстоятельство определяет основные эстетические и социокультурные тенденции, социально-экономические, социально-психологические параметры современного искусства.

Среди наиболее авторитетных отечественных концепций, имеющих значение для осмысления новой художественной культуры России, является концепция В. И. Вернадского, который в первой трети XX в. фактически стоял у истоков постиндустриальной парадигмы[61].

Но, на наш взгляд, современное российское общество трудно назвать «постиндустриальным» в классическом понимании, так как по многим базовым признакам оно относится к категории развивающихся стран[62]. Согласно World economic outlook, до 2007 г. отставание было отмечено: в социально-экономическом пространстве, в том числе предпринимательской деятельности; надежности банковской системы; уровне рыночных отношений; менеджменте; высоких информационных технологиях; потребительском уровне; правовом сознании собственников и др. объективных позициях, разработанных международным сообществом в статистических целях[63], то есть в том, что составляет суть постмодерна.

Более адекватно, на наш взгляд, отражают реалии российского общества посттоталитарная концепция и концепция «транзитивного периода». (Транзитивный период – переходный (этап) от индустриального общества к информационному обществу[64].) В этой связи следует отметить, что посттоталитарная концепция, как нам представляется, имеет для российской художественной среды аутентичный характер. Она полностью отражает реалии конца 90-х гг. – начала XXI в., начиная со смены политического режима и заканчивая

---

[59] *Алексеева А.* Новая волна богатства. Интервью с Э. Тоффлер и Х. Тоффлер // Эксперт. 2008. № 2[591]. С 96-99.

[60] *Тоффлер Э.* Третья волна. М. 2004.

[61] *Вернадский В.И.* Биосфера и ноосфера. М.: Айрис Пресс, 2004.

[62] *Фатхутдинов А.* Стратегическая конкурентоспособность и экономика России // Общество и экономика 2003. № 1. С.31 - 41.

[63] IMF. World economic outlook. 2000-2010 ed

[64] *Арзамаскин Н.Н.* Переходное общество: Понятие и общая характеристика. Государственная власть и местное самоуправление. 2006. №7. С.3-5.

чувствами и эмоциями рядовых членов общества. В этот период интенсивно формировались новые социокультурные отношения и в эстетической среде. Судя по итогам развития современного искусства, посттоталитарный период в российской художественной культуре был самым динамичным этапом, когда разрушались старые эстетические, художественные и социокультурные стереотипы и формировались новые эстетические и художественные традиции. Именно этот период дал самых ярких радикальных художников, кураторов, искусствоведов, подготовивших почву для рождения российского постмодернизма. Он также подготовил успешное вхождение российского изобразительного (визуального) искусства в мировой художественный рынок. Так, интенсивное развитие основных трендов пограничного искусства позволило сформироваться нескольким уровням в художественном рынке.

Вместе с тем посттоталитарная концепция имеет ряд объективных ограничений, связанных, главным образом с её основной идеей, предполагающей, прежде всего, преодоление последствий тоталитарного режима.

Концепция «транзитивного общества»[65] отличается, на наш взгляд, весьма противоречивым характером. Она включает в себя общество индустриального типа и информационное общество. Этот период в российской практике изучали: Л. Г. Бызов, Н. М. Воловская, А. Г. Здравомыслов, Ю. П. Ивонин, Е. Б. Мостовая, В. Г. Немировский, Т. Г. Стефаненко, М. В. Удальцова[66] и многие другие российские ученые, которые отмечали во всех областях конфликт новых и старых эстетических, социокультурных и духовных ценностей.

По своей направленности концепция «транзитивного общества» близка посттоталитарной концепции, так как они обе отразили процесс утилизации и «демонтажа» прежних социокультурных и художественных норм. Вместе с тем транзитивная парадигма имеет ряд отличий, связанных с особенностями сложения новых эстетических и культурных ориентиров в российском обществе. В этой связи нужно отметить, что транзитивный период был достаточно продолжительным, он длился с середины 1980-х гг. по 2000-е, почти четверть века. По современным меркам это самостоятельная эпоха в развитии российской художественной культуры, внутри которой выделяются: постсоветская (посттоталитарная) фаза, отмеченная разрушением эстетического института тоталитарного искусства; этап

---

[65] *Юрасов И.А.* Особенности управления российскими социально трудовыми отношениями на современном этапе // Менеджмент в России и за рубежом. 2007. № 2. С. 127–131.

[66] *Арзамаскин Н.Н.* Переходное общество: Понятие и общая характеристика. Государственная власть и местное самоуправление. 2006. №7. С.3–5.

формирования эстетики художественного рынка и одновременно с этим – период становления постмодернистских тенденций в современном искусстве.

Концепция транзитивного периода интересна, прежде всего, с социокультурной точки зрения. В ней отразился процесс социальной дифференциации некогда монолитного советского общества. Это сместило эстетические критерии и аксиологические акценты в современном искусстве преимущественно в прагматическом направлении. Так, некогда однородное сообщество российских художников поделилось на успешных – богатых и неуспешных – бедных художников. Каждый художник по мере приобретения социальной зрелости самостоятельно решал морально-этические проблемы, связанные с выбором эстетических ценностных ориентиров в своём творчестве.

Таким образом, концепция транзитивного периода характеризуется осмыслением важных социокультурных процессов, охватывающих некоторые стороны развития современного российского общества. Однако, несмотря на точность характеристики конфликта эстетических и социокультурных ценностей, в ней следует отметить некоторую ограниченность, обусловленную самим названием «транзитивный», поскольку период конца 90-х гг. по 2011 г. трудно обозначить как только переходный. В нём отчетливо выделяются самостоятельные этапы развития российской художественной культуры, в данном контексте – посттоталитарный, собственно транзитивный и постмодернистский периоды.

Более полно отразила сложные социокультурные процессы в российской художественной культуре, на наш взгляд, постмодернистская концепция. Этим объясняется её популярность среди современных отечественных философов искусства, эстетиков, искусствоведов и художников. Соответственно, это понятие широко применяется всеми исследователями современного искусства, так как содержит в себе кодовую и актуальную информацию, необходимую для формирования новых институций в художественной среде. Более того, для многих постмодернистская концепция воспринимается в качестве творческой программы, так как по сравнению с другими концепциями, она обладает наибольшим идейным и художественным потенциалом. Об этом говорит большинство сценариев развития проект-личностей ведущих современных художников, наличие доминирующих эстетических тенденций развития творчества, которое корректируется постмодернистским вектором развития современного общества.

И всё же, несмотря на это, концепция постмодернизма, на наш взгляд, не полностью раскрывает особенности развития российского современного искусства. В первую очередь, в ней с трудом просматриваются преемственные связи российского постмодернизма 90-х гг. с «чистым» российским модернизмом. (Однако, если рассматривать советское искусство как

яркое проявление модернистского направления, то постмодернизм 90-х гг. является логическим его продолжением.) Вместе с тем, как показала история современного искусства, российский постмодернизм развивался несколько искусственным путем, – в результате «целенаправленного» приобщения радикально настроенных художников к западному постмодернизму. (В 90-х гг. концепция постмодернизма довольно агрессивно внедрялась миссионерами от западного пограничного искусства в традиционную советскую российскую среду, способствуя самоорганизации новых тенденций в художественной среде[67],[68].) Соответственно, в российском постмодернизме конца 90-х гг. и начала XXI в. трудно отыскать принципиально аутентичные черты, которые характеризовали бы его как сугубо российское постмодернистское художественное явление. Тем не менее, российскую постмодернистскую концепцию всё же можно воспринимать в качестве доминирующей тенденции в новейшем российском искусстве, так как именно она активно формировала на протяжении последних двадцати лет специфическую постмодернистскую практику, со всеми присущими ей теоретическими и практическими атрибутами: идейными, эстетическими, аксиологическими, социокультурными тенденциями и социально-экономическими и художественными институциями.

Помимо постмодернистской концепции, сыгравшей большую роль в формировании российского современного искусства, среди исследователей нового времени выделяется постнеклассическая концепция[69]. На наш взгляд, она имеет парадигмальные черты, которые характеризуют современную российскую художественную культуру как целостное явление. Так, российские философы, изучающие общие закономерности развития современного российского общества и процессы развития художественной культуры, чаще всего оперируют понятиями постнеклассического общества, как-то: «система», «синергия», «толерантность», «интеграция» и пр., которые более точно отражают реалии современной российской художественной культуры, чем иные понятия. В характеристике времени представители постнеклассической концепции редко используют бинарные смысловые понятия: «регресс – прогресс», «позитивное – негативное», «благо – вред» и т.д. Так, С.А. Лебедев, изучавший особенности развития современного российского общества, выделил три больших кластера современной парадигмы: классическую философию, предметом которой является объектное знание; претендующую на абсолютную истину неклассическую философию, сосредоточенную на субъективной стороне объектного знания, и постнеклассическую

---

[67] *Сорос Дж*. Алхимия финансов. М.: ИНФРА-М, 1996.

[68] *Сорос Дж*. Кризис мирового капитализма. М.: ИНФРА-М, 1992.

[69] *Блюменкранц М.* Глобальные проблемы современного культурного процесса // Вопросы философии. 2006. № 5. С.160–164.

философию, где наиважнейшим фактором существования и развития любой науки является констатация субъективности и относительности предметов и связей. Как и другие теоретики современной парадигмы, философ подчеркнул главные тенденции постнеклассической концепции, которая носит относительный и одновременно целевой характер[70].

Также широко исследовала проблемы постнеклассического современного общества В. Г Федотова, которая отмечала драматическую закономерность развития современного российского общества и в то же время аутентичность происходящих в нём социокультурных процессов[71].

Ярким представителем постнеклассической концепции является В. Бычков, который в своем в труде «Постнеклассическая философия искусства. Система основных понятий» пишет: «Современную философию искусства я, по аналогии с современной эстетикой, называю постнеклассической, имея в виду, что вся современная наука и мыслительные практики в сфере гуманитарного знания находятся именно в этой стадии – постнеклассической»[72]. Далее он указывает: «Сегодня нонклассика – принципиально бессистемное, почти аморфное образование, некое пространство параэстетических смыслов, клубящихся вокруг классического эстетического ядра \…\ Объект (т.е. нонклассическое искусство) предельно экспериментален и потому для своего описания или даже для дискурсивной саморефлексии требует экспериментальных мыслительных процедур (адекватных языков)»[73]. Здесь В. Бычков определил с максимальной точностью полипарадигмальный характер российского постмодернизма, который противопоставляется им метафизической философской системе.

В постнеклассической концепции, исходя из реалий российской художественной среды, выделяются, на наш взгляд, следующие принципы развития: теория жизненного цикла и теория общесистемных принципов подобия. Эти принципы были отмечены А. Давыдовым как экстремальные принципы законов роста[74]. Таким образом, постнеклассический период ознаменовался, по нашим наблюдениям, сокращением (по общесистемному экспоненциальному закону) продолжительности периодов между научно-техническими революциями. Это обстоятельство имеет для современной художественной культуры

---

[70] *Лебедев С.А*. Философские основания классической, неклассической и постклассической науки / Философия науки и научно-технической цивилизации. М.: Наука, 2005.

[71] *Федотова В.* Факторы ценностных изменений на Западе и в России // Вопросы философии. 2005. № 11. С.3 – 23.

[72] *Бычков В.* Постнеклассическая философия искусства. Система основных понятий // Вопросы искусствознания. 2010. № №3-4. С. 487- 488.

[73] Цит. по: *Бычков В.* Постнеклассическая философия искусства. Система основных понятий // Вопросы искусствознания. 2010. №3-4. С. 501–507.

[74] *Давыдов А.А.* В преддверии нанообщества // Социс . 2007. №3 (275). С.119 – 126.

принципиальное значение, так как объясняет алгоритм развития художественных направлений, их довольно быструю сменяемость. Так, в связи с действием общесистемного принципа подобия и в силу информационного характера современного искусства в художественной среде превалирует тенденция смены художественных направлений, по нашим наблюдениям, примерно, через каждые 3–5 лет, что подчеркивает постнеклассический характер современной художественной культуры.

К этому же ряду особенностей постнеклассического периода в российской художественной культуре мы относим способность эстетического окружения к самоорганизации и саморазвитию, что является, в связи с усилением всеобщих рисков, важным условием выживания и развития современного искусства.

Так или иначе постнеклассическая концепция находит отражение и у других исследователей, занимающихся аксиологическими проблемами в других сферах деятельности[75].

Наряду с постнеклассической концепцией в российской философии часто используется определение «неклассическая концепция».

Так, представитель неклассической концепции В. С. Степин[76] очень точно выразил содержание этого определения, обозначив сложные эстетические и аксиологические проблемы в современной культуре. В целом, она выглядит таким образом: классическая рациональность преимущественно была ориентирована на освоение малых и простых систем, образцом которых являлись механические системы. Неклассическая же концепция исследует, сложные самоорганизующиеся эстетические системы, которые имеют сложный разнородный характер[77].

С точки зрения развития художественной культуры можно отметить, что неклассическая концепция является, на наш взгляд, одной из основных эстетических концепций нового времени. Вместе с тем её когнитивные границы определены противопоставлением классической эстетической системе. И, поскольку современная эстетическая среда полипарадигмальна, и отличается: эклектичностью; превалированием в эстетике относительной иерархии художественных ценностей; сосуществованием компромиссных художественных идей; сложностью интеграционных процессов, то её трудно свести только к неклассической концепции, то есть отрицающей классические традиции, так как в ней

---

[75] *Жуков В.Н*. Введение в юридическую аксиологию. Вопросы методологии // Государство и право. 2009. № 6. С.20 – 31.

[76] Философия науки: проблемы и перспективы (материалы круглого стола) // Вопросы философии. 2006. № 10. С.3–34.

[77] Там же, с. 3–34.

присутствуют несколько противоречивых тенденций, лежащих и в классической сфере и одновременно в неклассической сфере. Таковы, например, направления «метафизическая живопись» М. Шемякина или «новая икона» К. Худякова, О. Доу и Д. Кочановича и др. Эти художники в полной мере используют выразительные средства классической системы наряду с радикальными идеями. Так, Д. Кочанович, будучи ранее радикалом, в настоящее время принципиально выражает свои основные творческие идеи языком академической живописи (проекты «Присутствие» (г. Краснодар, 2010 г.; «Spies Icon», Краснодар, 2011 г.). К. Худяков, несмотря на отсутствие традиционных материальных средств традиционной живописи, демонстрирует в своем творчестве тяготение к классической эстетической системе, которая воплощается на высоком художественном, техническом уровне.

Почти во всех перечисленных выше концепциях большое место отводится экономическому аспекту, в котором мы видим общую тенденцию к «экономическому фундаментализму»[78]. Эстетическая концепция экономического фундаментализма включает в себя, по нашим представлениям, принципиальные черты потребительской маркетинговой эстетики и эстетику информационного общества, стремящегося в своем развитии к противоречивому сочетанию уникальных продуктов художественного творчества с универсальными эстетическими потребительскими тенденциями.

Таким образом, проблема культурной парадигмы современного российского общества представляет собой довольно сложную когнитивную проблему, которая требует еще своего полного осмысления. Она характеризуется полипарадигмальностью, сочетанием черт: «постиндустриального общества», «посттоталитарного общества», «транзитивного общества», «постнеклассического общества», «неклассического общества», которые соотносятся с прагматической концепцией экономического фундаментализма. Постмодернистская концепция в данном контексте отражает в большей степени системный характер эстетических интеграционных процессов в художественной деятельности.

§6. Эстетический диапазон постмодернистской художественной деятельности

Как было отмечено выше, наиболее разработанной в современной российской художественной культуре (конкретно в современном отечественном искусстве) оказалась постмодернистская концепция. Этот термин использовался и используется чаще других, к нему апеллируют в анализе постмодернистской практики современного искусства как в

[78] *Сорос Дж.* Алхимия финансов. М.: ИНФРА-М, 1996.

контексте западной постмодернистской культуры, так и в контексте российских культурных традиций. Несмотря на то, что российский постмодернизм постоянно соотносится с западным, в нём выделяются, на наш взгляд, ряд отличительных черт, которые являются результатом самостоятельного развития современного российского искусства.

Надо отметить, что своеобразие российского постмодернизма заключается в его проектном «экспортном» характере. Он появился в России в начале 90-х гг. вместе с другими символами нового времени: с рекламой средств гигиены, генномодифицированными продуктами, компьютерами и Интернет. По словам одного из идеологов перестройки Дж. Сороса, основной целью экспорта постмодернизма было разрушение советских тоталитарных стереотипов во всех сферах жизни, в том числе и художественной культуре[79]. Это неотъемлемое качество постмодернизма пришлось российской общественности, находящейся в глубоком политическом, экономическом, культурном кризисе, весьма кстати, так как эта концепция обладала бунтарским духом, рождавшим ощущение «братского единения всех людей» под знаком «свободного искусства». Благодаря этому, например, современные художники могли максимально дистанцироваться от своей прежней среды, эстетических коллективных социокультурных ценностей и художественных традиций, которые противоречили новым условиям. Постмодернизм оказался созвучен переменам, так как олицетворял идею «другого искусства», «других художников» для «других зрителей», живущих в «другое время», тем самым постмодернизм ассоциировался со свободой творчества, с мега-культурой без эстетических, морально-этических рамок и географических границ. Эта концепция воспринималась некоторыми художниками на глубоко эмоциональном уровне. Она привлекала тотальным отрицанием ортодоксального и нормативного эстетического начала в искусстве. Следуя веяниям времени, художники сосредотачивались на самопознании как на источнике творческих рефлексий. Они стали изучать философские основы своего существования, давая возможность выходу глубоко индивидуальным чувствам и ощущениям. Осознание своего социально-психологического статуса, своих внутренних притязаний, амбиций, комплексов неполноценности, навязчивых состояний и пограничных чувств превратило художников в постоянно рефлектирующих, фрустрирующих, сосредоточенных на своих внутренних переживаниях личностей. Так, следуя новым веяниям, художники демонстрировали свои влечения, фобии, навязчивые состояния, неврозы и пр., подчеркивая ценность личностного существования. Этим объясняется безграничная ирония современного искусства по отношению к коллективным социокультурным позитивным ценностям тоталитарного периода. В этом процессе, на наш взгляд, большинством современных художников руководили три «классические мании»:

[79] *Сорос Дж.* Алхимия финансов. М.: ИНФРА-М, 1996.

мания к разрушению (Э. Фромм)[80], мания к сексуальному влечению (З. Фрейд)[81] и мания к власти (А. Адлер)[82], которые стали основными источниками для эстетических рефлексий большей части современных российских художников.

Эти мании наиболее ярко проявились в творчестве художников, глубоко погрузившихся в тему взаимоотношения личности и власти и в тему тоталитаризма. Наиболее актуальной была тема власти, которую они раскрывали через возможность безудержного разрушения эстетических и этических норм искусства. Исходя из конкурентной реальности, современные художники эту тему как бы «поделили» между собой на несколько направлений. Так, среди современных художников просматриваются темы: взаимоотношения личности художника с властью (Дм. Врубель, В. Тимофеева, А. Беляев-Гинтовт, А. Молодкин А. Косолапов, группа «Война» и др.); тема разрушения эстетических социокультурных норм (О. Кулик, ПГ, А. Бренер Т. Новиков, О. Мавроматти и др.); тема разрушения религиозных ценностей (А. Тер-Оганьян, О. Кулик, А. Салахова); тема нарушения морально-этических норм (В. Дубосарский, А. Виноградов, «Синие носы», ПГ и др.); сексизма (галерея Айдан, акция Ф. Донцов «Мужские роды», поролоновые проекты С. Шеховцова), И. Кормышев («Слепые, Дикое озеро» 2006 г. и др.). В ней так же выделяются сугубо политические темы, завуалировано отражающие тему насилия и власти (борьба с правоохранительными органами – «криминальное искусство» – кинетический объект группы ПГ «Милиционер» (2009 г.), показ галереи ЖИР; перформансы группы «Война»; чеченская тема: О. Кулик, А. Калимма, Г. Литичевский и др.). В целом, это направление отличалось экспансивным провокационным характером, поскольку в нём превалировал третирующий нормы обыденного эстетического и этического сознания ярко выраженный психологический эскапизм.

Теория Фрейда была в данный период одним из пусковых механизмов перестройки российского изобразительного искусства, которые разрушали традиционные эстетические связи. Родилось целое трикстерское направление в современном искусстве, которое отличалось крайним провокационным характером. В нём тесным образом переплелись различные линии, начиная от тенденций, присущих массовому искусству и до низовой криминальной субкультуры. Черты массового искусства проявились в декларативном пропагандистском характере выразительных средств. Большинство художников, работавших в данном направлении, сохранили изобразительный язык, который не давал возможности зрителю уходить в параллельные ассоциации. Весь сюжет строился на конкретных образах и

[80] *Фромм Э.* Душа человека. М.1992.
[81] *Фрейд З.* Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа. СПб.: АЛЕТЕЙЯ, 1998.
[82] *Адлер А.* Понять природу человека. СПб.: Акад. Проект, 2000.

семантических связях. (Например, О. Кулик «Я кусаю Америку. Америка кусает меня», перформанс, 1997 г., его же принт «Леопарды» из серии «Музей природы, или Новый рай», 2000 г., цветная печать, решённый в эротическом духе массового искусства; «Страхи…», сюжет с намеком на педофилию, 2000-е гг.). Столь же провокационно выглядит плакат группы ПГ «Дурь» (2002 г.), решенный в эстетике американской поп-культуры. Ему близок проект А. Виноградова, В. Дубосарского «Поцелуй» (2003 г.). Особое место в этом направлении занимают видеоперформансы, которые, в силу документального характера, выглядят достаточно одиозно. Например, проект П. Пеперштейна «Гипноз» (кадры из видео, Риджина, 2004 г.), где художник предложил женщинам возбудить несколько мужчин, не при помощи ласк, а «исключительно силой взгляда»[83]. Также откровенно прозвучала выставка ПОРНО/ГРАНИ (Галерея Pop/ Off/ Art, 2006 г.); проект Гр. Майофиса «Источник вдохновения» (2006 г.).

Перформанс Б. Юхананова, А. Сильвестрова, Г. Алейникова, посвященный скандалу на стенде галерее XL на ярмарке FIAC в Париже (2009 г.), имел более сложный характер, он был своего рода прямым трикстерским выпадом против традиционных норм в официальной культуре. Эту линию «прямых ударов» поддержал в своем проекте А. Хлобыстин «Племенное искусствоведение» (2010 г., х.м., галерея Kremlin), в котором художник «высказался» на субкультурном матерном языке по поводу роли искусствоведения как контролирующего института. К этому разряду следует отнести большинство трикстерских проектов группы «Синие носы», «Маски шоу» (2000-е гг.) «Эра милосердия» (2004 г.), «Голая правда» (галерея М. Гельмана, 2007 г.) и др., плотно соединивших в своих проектах три главных влечения: влечение к власти, либидо и влечение к разрушению.

Это острое, противоречивое во всех аспектах (выбор сюжета; выразительных средств; поиск художественной идеи; формирование цели художественного высказывания; оформление художественных достоинств, исходящих из актуальной аксиологии и пр.) направление являлось одним из самых массовых, поскольку имело глубоко личный психофизиологический подтекст. Это позволило высказываться по поводу запретных тем, практически всякому, например, озабоченному темой (сексуального) влечения современному художнику. Таким образом, тема тоталитаризма (вернее, реакция художников на старый тоталитаризм и черты новой власти) лежала в основе нескольких направлений в постмодернистском искусстве. Художников, принадлежащим разным поколениям и демонстрировавшим разные художественные программы, объединяло эмоциональное отношение к различным аспектам власти. Это придало российскому посттоталитарному

[83] *Кравцова М.* Павел Пеперштейн: "Даже подписи к моим работам – это пророчество Нострадамуса" // Артхроника. 2009. № 6. С.46 – 54.

искусству крайнюю эмоциональность. Так, анализ психофизиологических процессов, навязчивых состояний, пограничных чувств, скрытых переживаний творческой личности легли в основу «сенситивного постмодернизма», который ярче всего был представлен творчеством О. Табрелутс, Р. Мамедова, О. Мамышева-Монро, О. Доу, К. Худякова, АЕС+Ф и др.

Наряду с «сенситивным постмодернизмом» особый статус в современном искусстве приобрел «рациональный» постмодернизм, который более других близок к структурализму, являющемуся проявлением модернистского мировосприятия. Данное направление ассоциируется с интеллектуальным текстовым – структурным направлением. (К нему можно отнести творчество: Ю. Альберта, А. и С. Мироненко, В. Грегора, группы ЗИП и др.) Художники рационального направления, как Ю. Альберт, А. и С. Мироненко не говорят: "Я так вижу", они как бы говорят: "Я так думаю". В своих проектах они последовательно показывают зрителю, как они думают, где текстовые смысловые структуры, конструкции, концепции, интенциональные проекты эффективно воплощаются в замысловатые, трудновоспроизводимые в традиционном визуальном варианте вещи. (Ю. Альберт «Искусство делает свободным», неоновые трубки, 2004 г.; В. Грегор кинетическая скульптура «Пиджак», 1996 г. и др.) Художники, этого направления пытаясь использовать психологию восприятия текста, невольно сближаются со структурным литературоведением середины XX в. [84]. Художники «мистического постмодернизма» (К. Худяков, серия «Deisis», 2000-е г., АЕС+Ф «Пир Трималхиона», Д. Кочанович проекты «Space icon», 2010 г., «Присутствие», 2011 г., и др.) способствовали идейному перерождению изобразительного искусства, в котором вновь стали актуальны мистические настроения. Каждый из них в своем творчестве стремился воссоздать изобразительным языком символическую вертикаль, где возможно томление по эстетическому совершенству, выраженному отточенным чувственным выразительным языком.

Таким образом, российский постмодернизм рубежа веков, обладая довольно широким диапазоном, обозначился наличием нескольких направлений, начиная от переосмысления модернистских традиций и заканчивая разнообразными проявлениями постмодернистского эстетического сознания.

Исходя из живой практики искусства, можно отметить, что российский постмодернизм отличается от западного постмодернизма, на наш взгляд, ещё своим «мессианским» содержанием, которое выражалось через трансляцию новых коллективных идей (часто посредством индивидуальной телесности: О. Кулик, Т. Новиков, А. Бренер, В. Мамышев-

[84] *Ильин И.П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996.

Монро, ПГ, «Война», А. Кузькин и др.). Этим же объясняется экспансивный характер постмодернистского направления, навязывающего новые эстетические стереотипы восприятия границ современного изобразительного искусства.

Постмодернистский этап ознаменовался в российской художественной жизни также острой борьбой между модернистами, постмодернистами и традиционалистами, страстно отстаивавшими свою творческую и социокультурную идентичность. Речь идет об эстетических и идеологических противоречиях, извечно присущих российской художественной культуре. Например, между художественной культурой и духовной традицией; между традиционной эстетической аксиологией и художественными качествами творческих проектов современных художников; между эстетическим понятием духовности в искусстве и безнравственными, с точки зрения обыденной морали, выразительными средствами, способами и методами выражения; между идейным содержанием и функциональной целью изобразительного (визуального) искусства. Все эти противоречия повлияли на интенсивность развития современного искусства, на продолжительность его циклов развития, определили периоды становления, развития и угасания основных художественных и эстетических тенденций. Именно это обстоятельство диктовало, по сути дела, адекватные способы и художественно-технические выразительные средства и информационные стандарты. Наличие этих противоречий и незавершенных конфликтов, в конечном итоге, и формируют «современность» современного искусства.

Так, в постмодернистской среде наметилось несколько художественных тенденций, к которым мы относим, в первую очередь, посттоталитарное искусство. В нем выделяются традиционные направления: реализм, постимпрессионизм, пост-экспрессионизм, фигуративность и смешанные направления: метафизическая живопись, неоакадемизм и пр. Общим для посттоталитарной тенденции является отрицание эстетической ценности советского искусства и утверждение, главным образом обладающего дизайнерскими качествами «внепрограммного искусства».

Особенностью постоталитарного искусства было широкое распространение эстетических и художественных модернистских идей, которые являлись естественным смысловым буфером, своеобразным экстернатом для прохождения в иное состояние, называемое российскими художниками, постмодернизмом. Модернистские идеи развивались преимущественно в советском андеграунде 60-80-х гг. XX в. Они подготовили, главным образом демонтаж социалистического реализма, который создавал необходимое для творческой реализации информационное поле. Более того, советский андеграунд был авторитетным направлением и

в эпоху смены парадигмы, так как создавал основу рефлексий для нового поколения, в том числе и (нео)модернистов и постмодернистов.

Посттоталитарное искусство было представлено большим числом художников, состоявшихся в советский период и имевших большой опыт участия в выставках. Их творчество создавало количественное и качественное многообразие, которое легло в основу развития современного российского художественного рынка.

Вместе с тем в посттоталитарном искусстве наблюдалась массовая деградации профессионального мастерства у представителей традиционного реалистического искусства, процветание в этой среде эпигонства и тиражирования. Отрицая прежнюю идеологическую нормативность, художники-традиционалисты нашли нового идеолога – рынок. В течение 90 –х гг. некоторые из них потеряли высокие профессиональные навыки, ощущение духовного предназначения искусства.

Положительной стороной этого процесса явилось то, что, благодаря их усилиям, рынок насытился необходимой товарной массой. Функцию насыщения художественного рынка также успешно выполняли салонное (буржуазно ориентированное) искусство и трансавангардные направления – «исторический натюрморт» и «исторический пейзаж» (построенные на эксплуатации широко известных знаковых художественных направлений мирового изобразительного искусства).

Таким образом, посттоталитарное искусство, представленное реалистическим и фигуративным направлениями, продолжало развиваться в традиционном русле изобразительного искусства.

В отличие от посттоталитарного искусства, собственно постмодернистское искусство заняло в 90-х гг. нишу некоммерческого искусства. Оно ознаменовалось созданием новой идеологии «не конъюнктурного», «не контактного», «свободного» от обязательств перед обществом искусства, нацеленного лишь на творческое самовыражение художника и создание уникального продукта. Эта идеологическая установка постепенно разрушила старые изобразительные стереотипы внутри направления. Примерно за 10 лет, с начала 1990-х гг. по 2000 г., постмодернизм расширил границы российского изобразительного искусства посредством введения в актуальное информационное поле новых видов и «жанров» визуального искусства, что закрепило масс-медийные практики, фотографию, акционизм как, практически, традиционные виды неизобразительного (визуального) искусства.

К 2000-м гг. постмодернистская тенденция в российской художественной среде устоялась, дав толчок развитию средового современного искусства в виде центров современного

искусства и медиа-комплексов. В настоящий момент постмодернистский образ современного изобразительного искусства уже прочно закрепился на психоэмоциональном уровне художников и зрителей, сформировав новые культурно-психологические стереотипы. Это выразилось как в создании культуры восприятия объектов современного искусства, так и в функционировании рынка предметов современного изобразительного и неизобразительного (визуального) искусства.

В результате развития этих тенденций к концу XX в. сложилась уникальная ситуация, являющаяся итогом интенсивного формирования всероссийского художественного рынка, в котором были представлены основные тенденции художественной среды. Именно данное обстоятельство квалифицирует российское изобразительное (визуальное) искусство с 1990-х гг. по 2011 г. как часть европейского постмодернизма, который при проблематичной генеалогии и отсутствии в полной мере информационного поля все же является единственным авторитетным направлением, повлиявшим на образ мыслей и творческих действий нового поколения российских художников.

Таким образом, можно констатировать, что эстетический диапазон российского современного искусства в 1991-2011 гг. был преимущественно определен постмодернистской концепцией. В постмодернистском искусстве существовало два направления: посттоталитарное (включающее «поздний советский модернизм» как переходный этап) и, собственно, постмодернистское направление.

Если в посттоталитарном искусстве главными темами являлись тема тоталитаризма и посттоталитаризма, то в постмодернистском направлении главной являлась тема рефлексий творческой личности. Соответственно, в художественной деятельности можно было наблюдать явные противоречия, связанные с тем, что, с одной стороны, наблюдалось усиление интровертивных художественных тенденций, увеличивших дистанцию между художником и обществом, и с другой – усиление личностного начала, выразившегося в слиянии личности художника с продуктом его художественной деятельности. В целом, постмодернистская культура являлась (контр)реакцией на доминирование во внешней среде эстетических потребительских ценностей, ставших на рубеже веков основой развития новой эстетики.

В заключении нескольких базовых параграфов можно отметить, что проблема эстетического диапазона постмодернистской художественной деятельности рассматривалась с системной точки зрения, что позволило выйти на ряд ключевых понятий. Комплексный эстетико-эмпирический (искусствоведческий, психологический, социокультурный, культурологический) подход также выявил когнитивную проблему культурной парадигмы

современного российского общества. В выявлении её особенных черт был проведен краткий сравнительный анализ основных концепций. Так, в современной художественной культуре было отмечено наличие черт: «постиндустриального общества», «посттоталитарного общества», «транзитивного типа общества», «постнеклассического общества», «неклассического общества» и «экономического фундаментализма». Исходя из реалий, особое внимание было обращено на постмодернистскую концепцию, в которой были выделены две основные тенденции – посттоталитарное искусство и, собственно, постмодернистское искусство. Эти два направления, как оказалось, наиболее полно отражают эстетические потребительские реалии российской действительности, в связи с чем было обращено внимание на понятие «потребительский стиль», диктующий основные способы преодоления внутренних субъективных и внешних объективных барьеров, определяющих существование современных художников и современного искусства в рыночных условиях. На основе этого был выявлен эстетический диапазон постмодернистской художественной деятельности.

§7. Самоорганизация внутренней эстетической среды

Интеграционное взаимодействие современного изобразительного искусства с внешней эстетической средой связано, в первую очередь, с проблемой самоорганизации внутренней художественной среды. (Напомним, что под внутренней художественной средой мы понимаем современное искусствоведение и, собственно, современное искусство, представленное субъектами художественного сознания – художниками и продуктами их творческой деятельности – объектами, картинами, инсталляциями, проектами, перформансами и пр., решёнными в традициях актуального искусства.) К современному изобразительному искусству мы относим состоявшиеся художественные направления, течения, неясные, только формирующиеся тенденции, а также социокультурные (межличностные) отношения среди художников, внутри референтной группы. В этих отношениях мы различаем социокультурный, институциональный, аксиологический и художественный аспекты, с каждым из которых связаны свои способы решения проблемы интеграционного взаимодействия современного искусства с внешним эстетическим окружением. Соответственно, суть проблемы самоорганизации художественной среды заключается в наличии адаптационных качеств в современном искусстве, где главным критерием интеграции является осуществление общественного адекватного обмена имеющими эстетическое значение материальными и нематериальными художественными и культурными ценностями на данном историческом этапе.

В этой связи особое значение приобретает проблема самоорганизации художественной среды в контексте рыночных отношений. Самоорганизация субъектов художественного сознания является естественной реакцией на спонтанность художественных и закономерность рыночных процессов. Она предполагает разнообразие мировоззренческих позиций среди художников, разнообразие творческих феноменов в виде проекций, концепций, рефлексий и пр., позволяющих творческим личностям индивидуально и оперативно реагировать на основные тенденции в художественной культуре.

В условиях жесткой, все возрастающей конкуренции и информационной асимметрии, ведущей, согласно теории фирм, к сверхприбылям[85], произошла модернизация и вместе с тем реорганизация всей системы современного искусства. Ключевым моментом в этом стало развитие социокультурной сферы, которая легла в основу новых эстетических отношений между художниками и эстетическим окружением.

Модернизация коснулась, прежде всего, организации творческого процесса, который лег в основу самоорганизации художников. Так, каждый современный художник сам выбирает себе эстетические и профессиональные приоритеты, исходя из представления об актуальности изобразительного (визуального) искусства, самостоятельно выбирает систему обучения, осваивает художественно значимые правила и социокультурные и художественные традиции того или иного направления, инициирует индивидуальные художественные тенденции, исходя из собственных профессиональных интересов. Художник принципиально идеологически свободен в выборе эстетических ориентиров, выразительных средств, способов и тем; он сам является главным идеологом своего творчества. Эта независимость поддерживается тем, что современный художник в состоянии без посторонней помощи оформить свое информационное поле в виде страницы в Интернете или сайта; организовать выставку или продажу на уличном рынке, либо через галерею. Бюджет этих мероприятий на рубеже веков был доступен почти каждому, так как колебался (на июнь 2011 года) от 5000 рублей до 180 000 рублей за полный комплекс.

Часто с целью успешного продвижения и решения своих насущных задач художники объединялись в творческие группы. Критериями для кооперации могли быть формальные и неформальные факторы. (Например, по возрастному, идеологическому или территориальному принципам – для издания каталога, проведения совместных акций, выставок в России и за рубежом.) В группе художники более успешно решали и свои творческие задачи. Так самоорганизация влияла на формирование нового социокультурного

[85] *Валлерстайн И.* Динамика глобального кризиса: тридцать лет спустя // Эксперт. 2009. № 35. С.48-56.

психотипа российского художника, который вместе с другими стихийно (изначально) формировал основные художественные тенденции в современном искусстве.

В этом плане любопытно проследить путь становления творческой личности во внутренней среде с эстетической и социокультурной точек зрения. Например, для того, чтобы внедриться в ту или иную творческую группу художнику нужно продемонстрировать свою эстетико-идеологическую лояльность. Он должен показать принадлежность определённой групповой культуре, продемонстрировать профессиональные навыки, социальный опыт общения и готовность к творческому взаимодействию. В целом, группа оказывает положительное влияние на личность, так как создаёт необходимое давление, приучая художников мыслить абстрактно, часто вне своего личного социокультурного контекста. Далее, по мере неравномерного развития членов группы, творческая личность может войти в противоречие с групповыми эстетическими, социокультурными или художественными стереотипами, что является поводом для внутренних межличностных конфликтов, ведущих в последующем к распаду объединения. (Так случилось с петербургской группой «Митьки», объединением «Мухомор», группой «Коллективные действия» и др.). Однако в случае взаимодействия личности с внешней средой, во имя избегания противоречий с общественными ценностями, творческая личность должна демонстрировать свою принадлежность актуальному художественному направлению, так как в силу экспансивного (массового) характера направление вызывает большее доверие в глазах общества, чем деятельность отдельно взятой личности. Художественное направление быстро обрастает слухами, собственной историей, мифами, которые формируют устойчивые эстетические стереотипы. Без этих эмоциональных атрибутов, без определённых эстетических стереотипов сотрудничество художников с обществом практически невозможно.

Творческое групповое взаимодействие и инициация художественных направлений являются яркими проявлениями самоорганизации внутренней эстетической среды, которая противостоит иррациональным вещам таким, как творческий успех, коммерческий успех, творческая удача, которые по традиции окутаны мифологическим ореолом. Например, это относится к эффективно действующим группам: АЕС+Ф, В. Дубосарский и А. Виноградов, «Синие носы», «Война» и др., чья творческая деятельность ассоциируется с отдельными направлениями в современном искусстве. Это обстоятельство придало внутренней художественной среде своеобразные черты экономического фундаментализма, о котором

говорил Дж. Стиглиц[86] и ряд других идеологов нового экономического сознания (Сорос, Майерс, Валлерстайн). Так, согласно концепции информационной экономики лауреата Нобелевской премии в области рыночной экономики Дж. Стиглица, организационная схема, в которую входит и категория самоорганизации, представляет собой с точки зрения современного общества тот самый эффективный рычаг реального бизнеса, который является фундаментом развития современного мирового общества[87]. Применяя данный тезис к современному искусству, можно отметить, что без самоорганизации художников невозможно представить развитие современного российского искусства.

Таким образом, в современном искусстве особое значение приобретает проблема самоорганизации внутренней эстетической среды – художественной среды в контексте отдельно взятой творческой личности и межличностных отношений художников, где самоорганизация является естественной реакцией на спонтанность рыночных процессов. Она предполагает разнообразие мировоззренческих позиций разных субъектов творческого сознания и разнообразие творческих феноменов в виде художественных проекций, концепций, рефлексий, позволяющих художникам совместно или индивидуально реагировать на основные тенденции времени. Соответственно, основной целью самоорганизации внутренней художественной среды является создание экспансивных, разнообразных индивидуальных художественных и личностных творческих программ и общественных институций, способных на основе экономического фундаментализма эффективно решать проблему взаимодействия сред. Ярким продолжением процесса самоорганизации внутренней среды является интеграционная стратегия – институционализм.

7.1 Тенденции институционализации во внутренней эстетической среде

Среди важнейших интеграционных проблем самоорганизации художественной среды является институционализм. (От англ. institute – учреждать, institution – общество, организация, учреждение; institutionalize – учреждать)[88]. (Институт – в широком смысле – элемент социальной структуры, исторической формы организации и регулирования общественной жизни, совокупность учреждений, норм, ценностей, культурных образцов,

---

[86] *Худокормов А.* Джозеф Стиглиц – лидер «информационной экономики» и нового «кейсианства» // Российский экономический журнал. 2008. №№ 3–4. С.51 – 58.

[87] Там же, с.51–58.

[88] *Сиротина Т.Н.* Современный англо-русский словарь: 100 000 слов и словосочетаний. Ростов н/Д: Феникс, 2009.

устойчивых форм поведения[89].) Так в работе называется процесс сложения действенных горизонтальных и вертикальных общественных прагматических связей, направленных на эффективное решение адаптивных задач в проблемных ситуациях во внутренней эстетической среде – в современном искусстве.

Институционализм, на наш взгляд, представляет собой яркий пример существования проблемы института признания, то есть того социокультурного и социально-психологического фактора, который определяет качественную сторону функционирования современного изобразительного искусства во внешней эстетической среде.

«Институт признания» – рабочее определение настоящего исследования; означает существующий во внутренней эстетической среде – современном искусстве и художественной среде порядок признания ценности творческой личности, ценности ее творчества или ценности художественного направления (на основе художественной атрибуции) как неотъемлемого свойства художественно значимого объекта. Институт признания функционирует в виде совокупных эстетических теоретических и практических ценностных, художественных и социокультурных норм, регулирующих обмен материальными и нематериальными художественными ценностями между обществом и творческой личностью.

Как видим, проблема институционализации современного искусства связана, прежде всего, с созданием института признания, который является одной из основных целей интеграционных процессов в современном искусстве. По сути дела, институт признания имеет объективный общественный характер, поскольку в современных условиях большинство институтов формируются только на основе общественной необходимости и носят субъективный характер, так как касаются творчества каждого художника в отдельности.

Проблема институционализации современных художественных тенденций была поднята западными мыслителями в период интенсивного формирования информационного общества, в конце 60 – начале 70-х гг. прошлого века. Институционализм возник в культуре США как своеобразная реакция на антиэссенционализм. Среди основоположников институционализма следует назвать Дж. Дики («Определяя искусство», 1969 г.; «Круг искусства: теория искусства», 1984 г.), который исследовал проблему институционализации искусства в информационную эпоху. Функциональная сторона искусства интересовала Т. Манро[90],

---

[89] Словарь основных юридических терминов. М.: Норма, 2009. С.452.

.

[90] Munro T h. Oriental aesthetics. Cleveland, 1965.

который отметил ещё в 70–х гг. XX в. экспансию искусства во все сферы деятельности в виде идеи тотального дизайна.

В отличие от западного институционализма, российский вариант возник в пространстве современного искусства в начале 90-х гг. как естественная реакция на всеобщие интеграционные процессы, в том числе и в современном искусстве. Он проявился на теоретическом и практическом уровне. Теоретическая часть институционализма в российском искусствознании была представлена кураторством, которое способствовало осмыслению и адаптации западных философских и художественных идей в современном изобразительном искусстве на уровне их верификации. На основе анализа актуальных художественных идей формировались коммуникативные связи в российском современном искусстве. Практическая часть институционализма (на праксиологическом уровне) выразилась: в выставочной деятельности; в организации художественных ярмарок и фестивалей; в интенсивной деятельности галерей; в организации премий и фондов. В результате этих интеграционных адаптивных процессов на рубеже веков в Москве и Петербурге появились и заработали частные некоммерческие арт-центры: «Artplay» (2001 г.), «АртСтрелка» (2004 г.), «FАБRИКА» (2004 г.), «Арт-Поле» (2005 г.); во второй половине десятилетия открылись «Красное знамя», «Сквот Непокоренных», ЦСИ «Винзавод» (2007 г.), и др., которые стали символами культурной жизни современной России. По этой же причине появились и ведут активную работу негосударственные Фонды: В. Потанина, «Екатерина» (2007 г.), В. Вексельберга (с конца 90-х), «Русский авангард», «Новый», «Фонд Малевича» и «Фонд П. Кончаловского», А. Сахарова, Е. Березкиной, «Новый Арт-фонд Кабаковых (с 2004 г.), Фонд содействия современному искусству М. Гельмана (основан в 2005 г.). «Современный город» – Н. Саворетти с супругой (2005 г.), Stella Art Стеллы Кей (2007), В. Пинчука (2006 г.), «Эра», Фонд «Художественные проекты», благотворительный фонд «Смирнов и Сорокин», культурный фонд «Артхроника», во главе с Ш. Бреус, некоммерческий центр современного искусства Сергея Курёхина, (С. Петербург) и др. С 90-х гг. функционируют самые старые фонды: Фонд «РФК» Никиты Михалкова и «Фонд Форда» и др.

Тенденции институционализма видны в организации фестивалей современного искусства. Среди них в 1991-2011 гг. были наиболее авторитетными: «Московское бьеннале», «Арт-Москва», «Арт-Манеж», «Про Арт», «Петербургское бьеннале современного искусства», которые формировали основные тренды в российский художественной культуре. Среди авторитетных институций следует также назвать проект «Современное искусство в традиционном музее», ГРМ в Строгановском дворце и Михайловском инженерном замке,

образовательные центры и институты современного искусства. (Например, ИПСИ – Институт проблем современного искусства И. Бакштейна; Образовательные институты при ЦСИ «Винзавод», «АртСтрелка» в г. Москве и др.). К этому ряду относятся институции временного характера, вносящие разнообразие в культурную жизнь современной России. Например, региональные фестивали современного искусства в гг. Н-Новгороде, Сочи (1996 – 1998 гг.), Красноярске (с 1995 г.); в гг. Екатеринбурге, Волгограде, Новосибирске, Челябинске, Воронеже (2000-е гг.), Краснодаре (1999 г.); бьеннале в Ширяеве под Самарой (1999 г.); Центр современного искусства Арт-ангар, Соловецкий монастырь (2001-2004 гг.). В 2006 г. открылся арт-центр в Ижевске. С 2005 г. по 2009 г. существовал центр современного искусства в Норильске. Самыми активными региональными центрами современного искусства являются филиалы ГЦСИ в Нижнем Новгороде, Красноярске и ЦСИ (ЗИП) в Краснодаре. В конце первого десятилетии открылись центры современного искусства в гг. Перми и Твери, в 2010 г., также состоялся фестиваль современного искусства в Ростове-на-Дону.

Тенденции институционализма видны в организации государственных и частных премий в области современного искусства. Так, в первом десятилетии общественный вес набрали премии: «Новое правительство» (2002 г.), «Черный квадрат» (2004 г.), «Соратник» (2006 г.), «Мастер» (2007 г.). Самые популярными из них стали Государственная премия «Инновация» (2006 г.) и премия Кандинского (2007 г.). Это связано как с премиальным фондом, так и экспертным составом членов жюри.

Таким образом, институционализм является одним из ярких проявлений самоорганизации внутренней эстетической среды. Он проявляется в организации частных и государственных музеев, частных галерей, арт-центров, фондов, премий, выставок, фестивалей и пр. временного и постоянного характера. В своей сути институционализм выражает тенденцию к сбалансированному сосуществованию и взаимодействию во внутренней эстетической среде – художественной среде, сугубо художественных явлений с внешним эстетическим социокультурным окружением.

7.2 Процесс стратификации как яркое проявление самоорганизации

Развитие художественного рынка внесло существенные коррективы в систему взаимодействия художников на горизонтальном уровне. Рынок расставил неожиданные для творческого сознания идеологические акценты, сосредоточив творческую волю на продвижении конечного продукта творчества.

На протяжении 90-х годов внутренняя художественная среда имела многоуровневую формальную структуру, отличавшуюся возрастными и идеологическими параметрами (принадлежность художественному направлению, стилю, художественной тенденции). На рубеже веков в ней также вырисовываются существенные депрессивные черты, например, большинство российских художников вынуждено бороться за право на творчество в отведенных реальностью социально-экономических рамках. По существу они свободны в творческих изысканиях, но несвободны в их продвижении в реальных экономических условиях. Произошедшая смена общественных отношений, формализовала отношения, объективировав их за счет универсального материального фактора.

Так сложились субъективные и объективные условия для самоорганизации творческой личности, что подготовило почву для более жесткого разделения художников по профессиональным и социокультурным признакам, а также послужило принципиальным условием классового расслоения художественной братии. Социальное расслоение и отчужденность стали реальными чертами новых отношений, вылившись в межличностную конкуренцию художников и на социокультурном уровне.

Отношения во внутренней художественной среде во все времена имели острый конфликтный характер. В российской истории современного искусства в 90-х годов XX в. эти конфликты отличались открытой враждебностью. Перестроечные художники, будучи изначально индивидуалистами, эмоционально делили «по лицам» прошлое, настоящее и будущее российского искусства, не отделяя свою личную профессиональную деятельность, личную историю от истории российского изобразительного искусства. 90-е годы ознаменовались жесткими столкновениями между официальными и неофициальными художниками, между новым и старым поколениями, между нарождающейся новой и старой элитой. Все боролись друг с другом за информационную нишу в масс-медия, за право оставаться в активном пространстве изобразительного искусства, за реальную долю в художественном рынке.

Особенно жестко решались вопросы с собственностью СХ РФ, которые повсеместно перерастали в судебные тяжбы. Следуя внешним и внутренним импульсам, российские художники разделились, подобно кинематографистам, на несколько морально – этических художественных направлений, на представителей «коммерческого» и «некоммерческого искусства». Критерием успеха стало, прежде всего, социальное и материальное положение участников современного художественного процесса, которое в какой-то мере разрушило уникальную творческую атмосферу современного искусства. На социокультурном уровне эта тенденция выразилась в прагматической направленности «на делание успеха». (И в этом

смысле художественная среда является одной из немногих областей, где работает «социальный лифт».) Так, «уличные» и молодые художники для поднятия рейтинга стремятся участвовать на официальных выставках. Имеющие выставочный опыт художники, борются за долю в первичном художественном рынке. Самостоятельно продающие продукты творческой деятельности из мастерских мечтают о стабильной системе продаж социально адаптированными менеджерами. Художники, имеющие менеджеров, мечтают об известных кураторах и галеристах. Более того, коммерчески успешный художник стремится к международному признанию, посредством участия в крупных выставочных проектах. Художники международного уровня предпочитают из-за сложной системы гарантий и эффективного формирования цен осуществлять продажу через галереи на международных ярмарках. И все без исключения мечтают попасть на крупнейшие международные аукционы в Европе и США, которые, являясь высшими гарантами профессионального и коммерческого успеха, оставляют имя художника в истории мирового искусства. Согласно этой многоступенчатой системе, от творческой личности требуется незаурядная энергия по созданию и продвижению своей концепции современного искусства.

Эти, в целом объективные (но для художников эмоционально депрессивные) моменты, преодолевались на протяжении ряда лет совместными усилиями столичных центров современного искусства, которые сыграли выдающуюся роль в деле сохранения уникальной атмосферы современного российского искусства. Именно Центры современного искусства, на наш взгляд, создали объективные условия формирования системы «плюралистического» искусства, которое было построено на неолиберальной основе. Соответственно, в неолиберальной среде преобладали универсальные социокультурные ценности, которые легли в основу вариативной природы современного искусства.

Неолиберальные тенденции внесли свои мощные коррективы в социокультурную среду, инициировав процессы стратификации во внутренней художественной среде. Рынок приучил художников к позиционированию, что превратило сообщество художников в динамичную среду, которая легко структурировалась, организовывалась и реорганизовывалась в зависимости от насущных задач современного искусства. Можно констатировать, что к концу первого десятилетия XXI в. художественное сообщество обладало всеми характерными чертами российского общества.

§8. Корреляция внутренней эстетической среды с внешним окружением. Процессы монетизации и стратификации в современном искусстве

Немаловажным фактором неолиберальной реальности, сыгравшим значительную роль в процессе взаимодействия современного искусства с внешним окружением, был процесс «монетизации»[91] художественных ценностей**.** Эта социокультурная техника отразила сущностные проблемы трансформации нематериальных эстетических и художественных ценностей современного искусства в материальные ценности.

«Монетизация» – рабочий термин данного исследования. Он возник по аналоговому принципу, и характеризует динамичные процессы либерализации российской социально-экономической сферы на рубеже веков. В данном случае «монетизацией» называется произошедший в начале 90-х годов стихийный перевод системы художественных ценностей (в новых экономических условиях) в систему материальных ценностей**.** Тем самым подчеркивается прагматический характер перемен в постмодернистской фазе развития художественной культуры. Рабочий термин «монетизация» раскрыл, как нам кажется, специфически российский характер этого явления, концепция которого не расходится с подобными явлениями в российской практике. Так, «монетизация» квалифицируется в качестве основополагающего момента для формирования современного художественного рынка.

В стихийный процесс «монетизации» – стихийного перевода (мены) одних разнородных общественно значимых ценностей, в данном случае традиционных художественных (в формальном, заурядном значении) ценностей, в материальные, конкретные, исчисляемые символы – деньги, были втянуты все слои художественного сообщества, независимо от возраста и доперестроечного социального положения. В этом очень ограниченном периоде шло интенсивное сложение эстетических рыночных стереотипов сразу по нескольким направлениям, которые сочетались с разрушением эстетических стереотипов тоталитарного строя. На фоне трудной в ментальном и материальном плане личностной борьбы за долю в нарождающемся художественном рынке возникли новые эстетические и социальные стандарты, отличавшиеся, с одной стороны, фрагментарностью сознания, но, с другой – четкой ориентацией на прагматический результат. Монетизация реформировала сознание большинства художников, привнеся в реальную художественную среду ряд положительных и отрицательных черт.

Основными негативными факторами в процессе монетизации, затруднявшими интеграционные процессы в художественной среде, были: односторонность мышления пореформенных художников; социальный инфантилизм; потребительское отношение к

---

[91] *Бондаренко Л.К*. Монетизация художественных ценностей // Художник как человек, и Человек как художник. Научный сборник МГАХИ им. В. И. Сурикова. Ред. Л.Черная. М. 2006. С. 34 – 46.

участникам социокультурных экономических отношений; превалирование в сознании художников двойных морально-этических стандартов таких, как: «искусство для себя», «искусство для других художников», «искусство для зрителей», «искусство для коллекционеров». Данный фактор явился, с нашей точки зрения, наиболее пагубным для развития современного изобразительного искусства, так как отразился на качестве продуктов художественного творчества. Поэтому на протяжении ряда лет в посттоталитарном искусстве наблюдалось в общем снижение профессионального уровня, которое явилось следствием отсутствия внешних профессиональных барьеров.

Положительной стороной монетизации стала формализация эстетических и профессиональных связей, которые сломали традицию коллективного контроля над деятельностью отдельной творческой личности. В результате, каждый, жаждущий свободы творчества художник, обрел возможность самостоятельно творить свою судьбу. Так, в большинстве случаев эти художники стали лидерами перестройки. Именно это обстоятельство сыграло положительную роль в трансформации сознания всей социальной группы, постепенно втянувшейся в процесс «конвертирования» художественных ценностей в индифферентные денежные символы.

Важнейшим результатом их деятельности стал также стихийный процесс дифференциации цен на художественную продукцию. Как правило, эти художники были представителями среднего поколения, профессионально сформировавшимися в 70-80-х гг. Из массы их выделяла авантюристическая направленность, экономическое мышление, способность сочетать разнородные эстетические аксиологические ценности, стремление к социокультурному компромиссу, что было необходимо для формирования нового стиля жизни. На группу они воздействовали самым эффективным способом – посредством своего личного примера, влияя на внутреннюю мотивацию среднего и старшего поколения художников, перед которыми стояла труднейшая психологическая и социокультурная задача вхождения в этико-экономическое и эстетическое пространство рыночной культуры. В силу ключевого положения стихийные лидеры вводили в свое пространство новых участников; интриговали, боролись со своими коллегами, сходились и расходились по идейным соображениям, изгоняли из группы не вписавшихся художников; создавали коллективную этико-эстетическую концепцию «правильного» художника; ломали эстетические и социокультурные стереотипы внутри группы; влияли на ценовую шкалу художественного продукта и т.д. В целом, их волевые усилия были направлены на создание устойчивых эстетических коммуникативных и функциональных связей с новым обществом.

Творческие мастерские большинства лидеров были неформальными центрами обучения жизни, которые прививали своим собратьям и коллегам новое профессиональное самосознание. В мастерских оперативно решались жизненно важные вопросы: как продавать картину, за какую цену, как держаться, что говорить или не говорить покупателю. Формировались социально ролевые навыки, оттачивались правила экономического поведения. В этих контактных условиях создавалось игровое поле художников, где решались эстетические, творческие и коммерческие задачи. Большая часть российских художников, несмотря на отличия в групповой и личностной психологии, благодаря патронажной деятельности добровольных промоуторов, прошли через эти произвольные тренинги, осваивая в ближайшем будущем свою социальную роль. Благодаря этой деятельности формировались новые, способные к репродуктивности и мобильной устойчивости функциональные смысловые стереотипы и преодолевались натуральные, неэкономические отношения.

Взяв на себя роль маршанов, знатоков, учителей, аукционистов, промоуторов и прочих социально ориентированных посреднических звеньев, экономически мыслящие художники реально влияли на характер нарождающегося в России художественного рынка. Возникшая между ними личностная и профессиональная конкуренция оттачивала процедуры, приемы делового сотрудничества, деловой этикет, который точно соответствовал времени.

С целью социальной адаптации эти деятели затрагивали самые тонкие струны – личностные амбиции художников. (Как в дальнейшем показала практика, они были во многом правы, так как без амбиций художнику в современном художественном мире довольно трудно состояться[92].)

В 90-х амбиции заставляли художников перемещаться в пространстве и времени, ставить и решать глобальные творческие задачи. Пожалуй, самыми амбициозными из перестроечного поколения были сами неформальные лидеры, которые вершили, по сути дела, судьбу российского изобразительного искусства. Они изнутри понимали особенности конформистского мышления «потребителя изобразительного искусства», что сыграло большую роль в сложении горизонтальных эстетических связей. Это отразилось, прежде всего, на качестве и темпе монетизации художественных ценностей.

Постепенно утвердилась прагматическая линия поведения художников, у которых внутренние амбиции стали чуть ли не единственным фактором в формировании

---

[92] *Бондаренко Л.К.* Особенности историко-художественного развития современного художественного процесса. (Конкуренция целей) // Вестник Московского Университета. Серия 8. История. 2010. № 6. С. 126 – 133.

первоначальной цены на художественную продукцию. (Лишь, спустя некоторое время, у определенной группы художников ценообразование стало более гибким и адекватным рыночной реальности, так как корректировалось большей частью промоуторским коллективом – искусствоведами, посредниками, аукционными специалистами, музейными работниками и коллекционерами[93].)

Сами по себе внутренние амбиции (как эстетические переживания) имеют феноменальную природу, они требуют от личности напряженной психологической, интеллектуальной, эмоциональной работы на протяжении всей жизни. Амбиции вырастают в сознании творческой личности вместе с жаждой признания, тесно переплетаясь с его внутренними этико-эстетическими установками и ценностями, составляя, как правило, основу внутреннего идеального образа художника. Они растут вместе с культурным уровнем личности и содействуют развитию её творческих способностей, определяя его продвижение по социальной лестнице. Но, с другой стороны, к сожалению, те же амбиции вытесняют здравомыслие, становясь непреодолимыми для творческой личности морально-этическими барьерами, например, это особенно было заметно во время кризисов.

Так, по нашим наблюдениям, во время кризисов 1997 г. и 2007 – 2010 гг. большинство художников были не в состоянии согласовать внутренние амбиции с реальным рыночным контекстом. Амбиции росли в прямо пропорциональной зависимости от творческих достижений и чем скромнее выглядели успехи, тем сильнее происходила идеализация своего места в современном искусстве. И если в начале 90-х гг. чрезмерные амбиции были для художников жизненно необходимым качеством и служили психологической основой сложения рыночного мышления, то, спустя 10-15 лет, они воспринимаются в качестве пиар-хода, который является одним из пусковых механизмов капитализации бренда художника.

В результате изменения эстетических и социокультурных ориентиров российского художественного сообщества, например, монетизации художественных ценностей, появился условно названный нами «экономический художник», близкий по своему смыслу термину из экономики – «экономическому человеку». («Экономический человек» – стремящийся к максимизации удовлетворений и минимизации издержек.) Рабочее определение «экономический художник» означает рождение относительно нового психотипа творческой личности в российской художественной реальности, который характеризуется исключительной ориентированностью на рынок.

---

[93] *Бондаренко Л.К.* Ситуационное искусствоведение как одна из стратегий современного искусствоведения // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2010. № 1. С. 72–77.

На основе этих объективных и субъективных процессов сформировалась устойчивая социокультурная тенденция, разделившая художественную братию на две большие неравномерные группы – экономически мыслящее меньшинство и не экономически мыслящее большинство.

В самом абстрактном противопоставлении понятий «экономическая личность» и «неэкономическая личность» раскрывается историческая драма, замешанная на психофизиологической разнице этих социальных групп.

Так, «неэкономическая» творческая личность не способна, скажем, из-за особенностей нейродинамики, к волевым, часто реактивным, разнонаправленным социальным действиям, напротив, «экономическая личность» в полной мере располагает психологическими предпосылками для экономической деятельности. В силу прагматического спекулятивного мышления «экономическая творческая личность» способна структурировать социальное время. Врожденное чутье экономической личности на «денежную» ситуацию экономит необходимые для социального взаимодействия стратегические, энергетические и эмоциональные ресурсы, сводя весь спектр деятельности личности к формированию прагматического результата. Вливаясь в актуальное, действенное информационное пространство, которое можно было бы обозначить рынком социально значимых ситуаций, «экономические художники» становятся более успешными участниками рыночной реальности, чем «неэкономические художники».

По нашим наблюдениям, «неэкономическое» большинство художников, независимо от направления, ведет поиск способов достижения материальной независимости в ограниченных рамках, так как это требует гораздо меньших усилий (энергетических, интеллектуальных и временных затрат). И в этом случае, значительные силы неэкономической личности направлены не на формирование какого-либо принципиально нового, либо альтернативного пути, а большей частью расходуются на оборону привычных старых, не очень экономически успешных способов существования, точнее говоря, на создание и поддержание иллюзии денег[94],[95]. Неэкономический художник, так же как и экономический художник, в полной мере реализует основные социально-психофизиологические программы, основанные на инстинкте самосохранения, жадности, уверенности и удовольствии[96].

---

[94] *Валлерстайн И.* Динамика глобального кризиса: тридцать лет спустя // Эксперт. 2009. № 35. С.48–56.

[95] *Горчакова В.Г.* Искусство имиджевой композиции в маркетинге личности // Маркетинг в России и за рубежом. 2008. №2(64). С.54–60.

[96] *Брукс Ян, Стивенс Дж.* Организационное поведение // Менеджмент в России и за рубежом № 5. 2007. С.122–137.

Таким образом, под влиянием рынка реформировалась вся система художественной среды. Был значительно изменен социокультурный профиль художников и искусствоведов. Монетизация, с одной стороны, способствовала формированию в неолиберальной социальной группе специфических навыков эффективной экономической деятельности, но, с другой – инициировала в художественной жизни начала 90–х гг. разделение художественной братии на две формальные группы, на «экономических художников» и «неэкономических художников». Эти социокультурные процессы отразили сущностные проблемы художественного сознания, столкнувшегося в транзитивный период с проблемой трансформации нематериальных эстетических и художественных ценностей в материальные категории. В результате монетизации состоялся процесс стратификации, который стал ярким явлением либерализации российской художественной культуры в начале века.

В заключении параграфа нужно отметить, что проблема социокультурного взаимодействия современного искусства, в лице современных художников, рассматривалась нами с концептуальной (дескриптивной) точки зрения. Соответственно, особое внимание было уделено адаптивным интеграционным процессам: самоорганизации, институционализации, стратификации и монетизации. Наиболее существенным, с точки зрения взаимодействия сред, оказался процесс самоорганизации художественной среды, который рассматривался в контексте общественных рыночных отношений. Ярким явлением самоорганизации внутренней среды стал институционализм, легший в основу формирования общественных институтов, галерей, ЦСИ и др., которые решали необходимую для современного искусства средовую задачу (функционирование института признания). Замеченные в российской художественной среде неолиберальные тенденции инициировали во внутренней художественной среде также процесс стратификации, который выразился в появлении «экономического художника», вписавшегося благодаря «монетизации», в общую культурно-экономическую парадигму 90-х г. и «неэкономического художника».

Так обозначились основные адаптивные тенденции во внутренней эстетической среде – в художественной деятельности, которые были направлены на корреляцию с интеграционными тенденциями внешней эстетической среды.

§9. Особенности конкуренции во внутренней художественной среде

Выявление особенностей развития современного искусства основано, прежде всего, на исследовании неоднородной и видовой конкуренции в эстетической среде. Данная проблема представляет собой одну из ключевых проблем развития художественной среды в

информационных условиях. В этом случае конкурентные отношения образуют то силовое поле, которое называется «объективными обстоятельствами», способствующими трансформации выразительного языка современного искусства. К особенностям развития современной художественной среды мы относим, прежде всего, основанную на конкуренции за социальное время, неоднородную конкуренцию[97] и вытекающую из этих же обстоятельств однородную конкуренцию. В этом случае нет особой нужды в освещении однородной конкуренции на частном уровне, среди отдельных художников, где творческая личность вступает в конкурентные отношения изначально, в случае выбора им профессиональной ориентации. В этом плане вызывает интерес конкурентная среда среди институтов и институций в современной художественной среде, а также видовая и нишевая конкуренция, в которых раскрываются особенности развития современного искусства.

Одной из специфических особенностей современного художественного процесса явилась конкуренция самих конфликтов. Открытые и латентные конфликты разных уровней и направлений вовлекли в свое поле разномасштабные и разнонаправленные понятия, образуя в художественной среде своеобразную «лабораторию намерений», состоящую из препозиций, гипотез и версий. В конкурентную среду втянулись, казалось бы, далеко стоящие друг от друга социокультурные явления, которые столкнулись в реализации общих эстетико-рыночных целей. Например, пересеклись интересы элитарного искусства и массового искусства, искусствоведения и культурологии, рекламы и современного изобразительного искусства, современного искусства и современного дизайна. Соответственно, в конкурентной борьбе наряду с традиционными средствами сторонами широко использовались нетрадиционные ресурсы. Например, для максимальной реализации прагматических целей в современном искусстве применялись маркетинговые стратегии – «мимикрия»[98] и «каннибализм»[99]. Так наметились нетрадиционные для сферы изобразительного искусства конфликты, сталкивающие на одном поле разнородные позиции, где каждая конкурирующая сторона по-своему реагирует на объективную проблему дефицита социального времени.

Принципиально новые, по сравнению с предыдущим периодом, обстоятельства наложили свой неизгладимый отпечаток на все современное искусство, усилив внутреннюю конкуренцию на субъективном и объективном уровнях. Конкуренция на субъективном уровне усугубила поиск культурно-художественной идентичности различного уровня и

---

[97] *Бондаренко Л.К.* Особенности историко-художественного развития современного художественного процесса. (Конкуренция целей) // Вестник Московского Университета. Серия 8. История. 2010. № 6. С. 126 – 133.

[98] *Давтян А.А*. Рекламная мимикрия: школа выживания // Реклама. Теория и практика. 2006. № 6 [18]. С.422 – 430.

[99] *Дженни Д.Дак.* Монстр перемен, М.: Альпина Паблишер, 2002.

профиля среди участников культурно-художественного процесса – художников, кураторов, галерейщиков, искусствоведов, промоуторов, придав их экономической деятельности когнитивную поисковую направленность. Ведь известно, что чем разнообразнее эти эстетико-эмпирические стратегии и частные системообразующие факторы, тем точнее срабатывает закон внешнего дополнения (закон внешнего дополнения – теоретическая необходимость неформальной компенсации[100]).

Это обстоятельство проявилось в интенсивном проведении в сфере российского изобразительного искусства на протяжении двадцати лет художественных выставок, фестивалей, ярмарок, акций. Так, на рубеже веков появились конкурирующие между собой творческие кластеры, наподобие западных культурных бизнес-центров. Например, в Москве в 2003 г. на основе ткацкой фабрики организовался комплекс «Artplay» – «Красная роза». С момента открытия художественного центра «Artplay» организаторы стремились еженедельно генерировать модные акции, устраивать фэшн-показы, концерты, выставки, театральные постановки, презентации книг[101]. В 2004 г. на основе фабрики «Красный Октябрь» открылся комплекс «АртСтрелка», который тоже стал претендовать на статус российского центра современного искусства. В 2011 г. на базе комбината «Стрелки» (директор И. Осколков-Ценциппер, учредители А. Мамута и С. Адоньев) открылся образовательный центр, который был спроектирован Ремом Колхасом. В гаражах фабрики в свое время В. Дубосарский, по словам журналистов, обозревавших главные события года[102], организовал несколько галерей. Опыт оказался настолько успешным, что в столице в 2005 г. в Винзаводе появился комплекс Fabrika, который действенным образом поддержал новую культурную традицию эффективного взаимодействия современного искусства с экономической средой. В этом комплексе активно работала арт-студия Ф. Дубинникова (студия молодой анимации), реализовывало свои проекты агентство театров современного танца ЦЕХ. В целях комплексного воздействия на посетителей культурного центра также функционировала концертная площадка, на которой постоянно осуществлялись перформансы, художественные выставки, вместе с другими видами искусства реализовывал свои постановки и «Жидкий театр». В этом кластере изобразительное искусство приносило, по мнению администрации проекта, до 50% прибыли[103].

Оживление наблюдалось среди негосударственных некоммерческих институций. В столице и в России в целом широко известна деятельность Фонда В. Потанина, систематически

---

[100] *Давыдов А.А.* В преддверии нанообщества // Социс. 2007. №3 (275). С.119 – 126.
[101] *Путников Г.* Арт-рынок как малый бизнес // Артхроника. 2008. № 3. С.73 – 75.
[102] *Дьяконов В.* Действующая модель арт-мира // Артхроника. № 4. 2009. С.10 – 12.
[103] *Путников Г.* Арт-рынок как малый бизнес // Артхроника. 2008. № 3. С.73 – 75.

работающего с крупнейшими музеями России с 1995 г.; Фонд «Екатерина» – основанного в 2002 г., проведшего ретроспективную выставку «Бубнового валета» в ГТГ и серию выставок современных художников: персональную выставку Э. Булатова, В. Янкилевского. Фонд В. Вексельберга, реконструировавшего зал Врубеля в ГТГ и выкупившего коллекцию Фаберже. Среди фондов, поддерживающих изобразительное искусство и современное искусство, можно выделить фонд «Русский авангард» (2007 г.) и фонд «Новый» (2004 г.), которые тоже сотрудничали в 2000-х с ГТГ. В результате развития современного искусства эти фонды выделяют премии современным художникам, которые находят наиболее оптимальные варианты творчества, сочетающие в себе традиции и инновации. В свое время положительную роль сыграло соперничество «Фонда Малевича» (2001 г.) и «Фонда П. Кончаловского»[104] (2006 г.).

Несколько особняком стоит известный своей радикальностью Фонд А. Сахарова (1991 г.), отстаивающий свободу искусства от тоталитарных идеологий. В этот период активно заявили о себе: Фонд поддержки визуального искусства, основанный Е. Березкиной, (2006 г.); «Новый Арт-фонд Кабаковых» (2004 г.); Фонд содействия современному искусству М. Гельмана (2005 г.); «Современный город» – Н. Саворетти (2005 г.). Позже организовались: Фонд Stella Art Стеллы Кей (2007 г.); Фонд В. Пинчука (2006 г.); Фонд «Эра»; фонд «Художественные проекты» (директор А. Обухов) и др. Среди самых старых фондов следует выделить «РФК» Н. Михалкова (1992 г.) и почти свернувший деятельность Фонд Сороса (1995 - 2002 гг.) и др. Заметна инициатива и самих художников. Например, А. Виноградов и В. Дубосарский независимо от государственной системы грантов сами основали свой фонд на выставке в Венеции в 2010 г.

В С-Петербурге организовался ежегодный фестиваль современного искусства «Про Арт», который совместно с Фондом Форда и Государственным музеем истории С.-Петербурга, Комитетом по культуре правительства города решал проблему культурно-географических границ современного искусства. В рамках всероссийской фестивальной программы состоялось также «Первое петербургское бьеннале современного искусства», которое диалогизировало с крупным Московским фестивалем современного искусства. В настоящее время в Петербурге продолжает функционировать ежегодный фестиваль «Современное искусство в традиционном музее», где большей частью развиваются интерактивные формы современного искусства.

---

[104] *Балаховская Ф.* Фонды по понятиям // Артхроника. 2007. № 9. С. 62 – 81.

К петербургским институтам современного искусства[105], конкурирующим между собой, можно отнести выставки современного искусства, проходящие в принадлежащем ГРМ Строгановском дворце и Михайловском инженерном замке. К этому ряду событий можно причислить проект «Эрмитаж 20/21», в рамках которого состоялись выставки из Америки Today и «Новояз», организованные совместно с галерей Саатчи. В настоящее время завершается реконструкция здания Главного штаба на Дворцовой площади. Там будут, по словам сотрудников музея, располагаться залы современного искусства на площади в 600 кв. м.

Хотя в С-Петербурге нет отдельного музея современного искусства, его функции выполнял Отдел новейших течений Русского музея. (Искусствовед А. Боровский стал первым собирать современное отечественное искусство.) Коллекция начала формироваться с 1995 г., когда Петер и Ирена Людвиг подарили музею часть своей коллекции советского русского модернизма.

Конкуренцию крупным центрам и музеям составили частные музеи, которые являются общественными институциями современного искусства. Так, наиболее известными из них и конкурентоспособными являются: «Новый музей» А. Чехоева, «Эрарта», «Борей» – главный центр современного искусства, где в 90-х зарождалась группа «Новые тупые». К авторитетным институциям можно отнести галерею Navicula artis, которая была некогда базой нонконформистского искусства, галерею Марины Гисич, являющуюся единственной галереей, финансирующей проекты и эксклюзивные контракты современных художников. Благодаря деятельности М. Гисич, состоялись питерские художники нового поколения: П. Белый, А. Дашевский, Н. Копейкин, А. Желудь[106].

Во время кризисов 1998 г. и 2008–2011 гг. количество галерей в обеих столицах, да и по всей России, уменьшилось, а количество арт-центров возросло. В кризисном С-Петербурге появились арт-центры: «Сквот Непокоренных» в бывшем здании НИИ на питерской окраине, где на техническом этаже оборудованы мастерские (здесь выставлялась краснодарская группа «ЗИП»); «Ткачи» (фабрика «Невская мануфактура), которая организовала выставку Г. Косорукова «100 стахановцев»; Лофт-проект «Этажи», наполненный галереями (среди них «Глобус», «Формула»), офисами дизайнеров, фэшн-компаниями. Также следует отметить Петербургский филиал ГЦСИ, арт-центр «Красное знамя» (владелец И. Бурдинский) и загадочный, сугубо питерский Музей сновидений Зигмунда Фрейда, демонстрировавший инсталляции П. Пеперштейна и «бессознательные образы» московских концептуалистов и

[105] *Матвеева А.* По питерским местам // Артхроника. 2010. № 9. С.120–125.
[106] *Там же,* с.120–125.

питерских некрореалистов. Активную роль в художественной жизни Петербурга играют галереи – Anna Nova (художники галереи – А. Дашевский, С. Денисов, П. Швецов), AL Gallery (в России известна как галерея «Альбом»), которая работает с художниками разных поколений (Ф. Белкин, В. Пушницкий, А. Рудьев, Дм. Шорин). В галерее действует программа «Арт-образование» с циклом лекций и практических занятий, существуют другие институции.

К популярной программе «Современное искусство в традиционном музее» подключились многие художественные музеи городов России: Нижнего Новгорода, Екатеринбурга, Новосибирска, Перми, Ростова-на-Дону, Краснодара, Ставрополя, Самары, Сочи и др. К 2011 году кто-то из этих институций уже практически закрыл программу, кто-то, напротив, усилил политику внедрения современного искусства в традиционное пространство (Тверь, Пермь, Краснодар). Так, в 2011 г. по инициативе М. Гельмана открылся центр современного искусства ТверЦА (TverCA) и состоялся фестиваль «Верь в Тверь», в 2010 г. в Краснодаре открылся Центр современного искусства на базе ЗИП.

В первом десятилетии XXI века на российском уровне состоялись популярные среди творческой молодежи фестивали современного искусства: «ArtПоле (2006 г), «Стой! Кто идет?» (2010 г.)[107],[108], которые являются действующими лабораториями по поиску новых имен и эвристических возможностей современного искусства. В этом контексте следует отметить фестивали в Зеленограде и Международные фестивали экспериментального искусства, которые воспринимаются в качестве серьезной эмоциональной и интеллектуальной базы для воспитания нового поколения российских художников. Столичные центры конкурируют между собой по аккумуляции информационного объема, средоточию творческой энергии, по эмоциональному воздействию на зрителя, по рекламным возможностям, по материальным критериям. Конкуренция отражается в культурном статусе социокультурных центров, на их экономическом положении.

На сегодняшний день существует конкуренция между галереями за экономическое влияние, например, только в Москве в 2009 г. существовало более 100 галерей, специализировавшихся на продаже предметов художественного творчества (для сравнения: в Ростове-на-Дону с 1 миллионом жителей их насчитывалось 7, в Краснодаре на 800 тыс. жителей функционировало 7 галерей)[109]. Как видим, конкуренция в целом способствует повышению статуса современного изобразительного искусства, что неизменно отражается на экономике современного искусства.

---

[107] Стой! Кто идет. Бьеннале – долгосрочная инвестиция // Декоративное искусство. 2010. № 3. С.40 – 45.

[108] *Пыркина Д.* Учись учиться. Стой! Кто идет? // Искусство. 2010. №4. С.98 – 102.

[109] Из личного архива Л.К.Бондаренко

Став в конце 90-х гг. частью международной культуры, российские галереи начали принимать участие в крупнейших художественных ярмарках за рубежом, где уровень конкуренции очень высок. Так, из 400 галерей из разных стран, подавших заявку на участие в международной арт-ярмарке Art Cologne, получили одобрение лишь 190. Из них приглашение получили только 2 российские галереи. Это обусловлено, прежде всего, экономикой ярмарок, которые рассчитывают на серьезные прибыли. В результате эффективной экономической политики ярмарок происходит капитализация современного искусства. По официальным данным организаторов выставки, на FIAC доходы выросли на 4%, ARKO – 13%, а на ярмарке FRIEZ ART Fair было зафиксировано в 2006 году рост прибыли в среднем на 30%. Соответственно рейтингу международного фестиваля распределяются премии среди участников[110].

Конкуренция существует и между престижными российскими премиями. Её можно обозначить как конкуренция за идеологическое влияние в современном культурном сообществе. Только в Москве в первом десятилетии нового века организовалось около десятка премий в области современного изобразительного искусства. Среди них премии в традиционном искусстве, проходящие в ЦДХ, «Золотая кисть» и «Мастер» (учреждена галереей «Ковчег» в 2003 г.). В 2002 году была учреждена премия «Нового правительства». Свою положительную роль в деле популяризации современного российского искусства сыграла Премия ЦДХ «Черный квадрат» в 2003 г. (в 2005 г. она окончила свою миссию). В 2003 г. была учреждена частная премия General Satellite. В 2006 г. стало заметно движение вокруг премии «Соратник», которая назначалась самими художниками. В 2005 г. ГЦСИ и ФА по культуре и кинематографии РФ в целях популяризации современного искусства была учреждена премия в области современного искусства «Инновация». Она является в денежном отношении, пожалуй, самой значительной[111]. В том же году была учреждена премия им. Кандинского, которая проходит в 2 этапа – отбор работ, выставка, награждение по трем номинациям: «Проект года», «Молодой художник», «Медиа-арт».

Таким образом, фестивали и премии, конкурируя между собой, создали некий противовес стихийным рыночным процессам, формируя и декларируя эстетическую и экономическую ценностную иерархию современного искусства. Все это самым прямым образом повлияло на сложение новых (экономических) отношений в сфере современной художественной культуры. Так, стихийно, под влиянием различных обстоятельств формировалась объективная цена на художественные идеи, утверждались объективные универсальные

---

[110] *Кинселла А.* Глобальный подогрев // Артхроника. 2006. № 5–6. С.46–53.

[111] Положение о проведении Всероссийского конкурса в области современного визуального искусства ИННОВАЦИЯ от 3 февраля 2012 года, № 73.

критерии для адекватного обмена предметами художественного творчества на другие продукты общественной деятельности.

9.1 Однородная конкуренция между современным и традиционным искусством

Художественная среда в начале 90-х гг. отличалась нестабильностью, аксиологической противоречивостью, обусловленной интеграционными процессами. Это сказалось в неравномерности вхождения художников в рыночные отношения. Но, благодаря кустарному характеру труда и мобильному характеру услуг, в целом, современное и традиционное искусство достаточно органично вошли в общее рыночное пространство. Вместе с положительными сторонами развития современного искусства выявились и отрицательные стороны раннего рыночного периода.

Одним из таких негативных явлений в традиционном искусстве было тиражирование работ, которое стало реакцией на однородную и неоднородную конкуренцию. Некоторые художники с целью удержания своего рыночного сегмента сами стали широко применять сериографию и другие печатные техники. Это отрицательно сказалось на живом уникальном творческом процессе. В результате, проблемы аутентичности и уникальности содержания творчества постепенно отошли на второй план, превратившись лишь в проблему конъюнктурных качеств предметов современного искусства. Наиболее распространенными негативными явлениями стали: повторяемость тем, систематическое заимствование сюжетов из западного современного искусства, что значительно снизило конкурентные качества российского искусства на международном уровне.

В сущности, на начало 90-х гг. не существовало постоянно действующих общественных институций, не было авторитета современного искусства в музейной среде, не было достаточного количества и надлежащего качества предметов современного искусства. Традиция коллекционирования этих предметов была на зачаточном уровне, да и культурное сообщество не располагало материальными ресурсами для поддержки нового направления. Современное российское искусство перебивалось редкими грантами, в основном западных культурных фондов. Материальная поддержка осуществлялась большей частью на межличностном уровне. Тем не менее, уже через несколько лет, благодаря деятельности модных художественных журналов, таких, как «Художественная жизнь» (ред. В. Мизиано) и издательской деятельности ведущих галерей (Риджина, Первая галерея, Айдан, Якут-галерея и др.) и более активному развитию новых форм современного искусства в масс-медиа (информация по крупным событиям в современном искусстве стала появляться на канале

«Культура», на Первом канале и НТВ и др.) современное искусство стало набирать общественный вес. С этого момента можно говорить о неком начале формирования рыночных отношений в сфере современного искусства. Таким образом, противоречивая конкурентная среда стимулировала развитие художественной среды в стрессовых условиях.

Конкуренция между современным искусством и традиционным искусством имела классический характер, как конкуренция между традиционными и нетрадиционными направлениями во всех сферах деятельности. По большому счету, она положительно влияла на обе стороны, так как способствовала росту творческого самосознания художников, оттачивала их творческие методики, содействуя быстрому переосмыслению эстетических и художественных стереотипов. Благодаря однородной конкуренции происходил интенсивный обмен художественными идеями между представителями разных изобразительных (визуальных) школ, вырабатывались стратегические пути развития традиционного и современного искусства. В целом, от конкуренции выигрывали все участники, которые могли участвовать в современном художественном процессе.

Так, сложнейшая ситуация всеобщей конкуренции привела к паразитированию массового искусства на ценных коммуникативных, традиционных, исторически проверенных «фирменных» стратегиях классического изобразительного искусства, результатом чего стала профанация стержневой идеи существования изобразительного искусства как самодостаточной уникальной области человеческой деятельности, имеющей свои уникальные духовные цели. Поэтому в современном изобразительном искусстве с особой остротой встала проблема создания сугубо профильных инновационных эстетико-художественных приоритетов, например, как соотношение нового содержания изобразительного искусства и закрепившейся в обществе новой эстетики информационной формы искусства. Однородная конкуренция также явилась эффективным механизмом селекции некоторых инновационных моментов и в самом современном искусстве.

Данное условие способствовало кристаллизации в среде новых эстетических и художественных норм, ставших в дальнейшем основой развития для новых противоречий. По мере интеграции российского художественного рынка в международный рынок эти противоречия вылились в устойчивые типологические качества как российского современного искусства, так и отечественного художественного рынка.

9.2 Информационный характер современного искусства на фоне неоднородной конкуренции

Как неоднократно отмечалось выше, современное искусство постоянно подвергалось экспансии со стороны внешнего эстетического окружения. В условиях неоднородной конкуренции современное искусство вынуждено было осуществлять экспансию в другие сферы: в рекламу, менеджмент, социальную психологию, право, науку. Хотя данные условия и рождали в современном изобразительном искусстве противоречия, конфликты и проблемы, в целом, они способствовали формированию его эстетико-интеграционных качеств. И эта навязанная внешняя конкуренция, происходила в наименее выгодных для современного искусства условиях. Например, по степени эмоционального воздействия изобразительному искусству было трудно конкурировать с документальными сводками новостей; в информационном эвристическом контексте – с достижениями в области научно-технического прогресса, способного техническими средствами достигать максимального эстетического эффекта; по степени эмоционального воздействия – с киноискусством и т.п. В этом ракурсе традиционное изобразительное искусство, несмотря на свои рамки, более конкурентоспособно, чем современное пограничное искусство, так как предпочтение в потребительском обществе отдается проверенным временем эстетическим, социокультурным и художественным стереотипам[112]. Поэтому традиционное искусство ассоциировалось у массового зрителя с «настоящим изобразительным искусством», а современное – с «ненастоящим» искусством.

Однако в условиях информационного общества современный художник должен развиваться согласно информационным реалиям. Например, для эстетико-искусствоведческой оценки творчества О. Кулика не годится весь комплекс традиционных эстетических или искусствоведческих знаний. О. Кулик не обладает (в буквальном смысле – делать руками) художественным ремеслом, как другие современные художники (например, А. Виноградов и В. Дубосарский и др.). Его проекты также трудно всецело рассматривать вне искусства, например, в контексте клинической психологии, так как в его проектах присутствует некое творческое, искусственное, публичное начало. В данном контексте искусствоведческое знание, как таковое, находится на первоначальной стадии, поскольку оно лишено самого главного – способности оценивать творчество Кулика по законам традиционного искусства. Лишь по мере неоднократного повторения действий художника рождается необходимость в классификации его действий и необходимость осознания его «творческого поведения». Соответственно, в оценке творчества Кулика включаются другие понятия, выходящие за пределы искусства: эстетические, медицинские, этические,

[112] *Бодрийяр Ж.* Общество потребления. Его мифы и структуры. М. 2006.

юридические, психологические, общекультурные. Поскольку основным выразительным средством в его проектах является перформативное мышление, выражающееся в асоциальной линии поведения, то логичнее в оценке творчества современного художника применять эстетико-психологические, эстетико-этические, а в проектах антиобщественной направленности – юридические понятия. (Это подтверждает провокационное содержание его основных проектов, которые направлены на публичное разрушение границ нормативного поведения.) Провокационное содержание и асоциальная форма проектов номинально относятся к понятию искусства как «искусственного» явления. «Искусственно безобразные» проекты Кулика можно всецело отнести к театру абсурда, где художник демонстрирует асоциальное физиологическое отношение ко всей эстетической системе ценностей. Поэтому основной социокультурной целью творчества Кулика является привлечение общественного внимания к своей радикальной персоне. Его эстетически безобразные проекты вызывают потребительское любопытство, что позволяет ему прочно удерживать свою информационную нишу. Стало быть, перформансы Кулика попадают в разряд заметных событий современного российского искусства, прежде всего, из-за информационного веса прецедента, который даёт повод для разнообразных эстетических рефлексий, например, антипатии, или отторжения. В силу информационного веса (объёма материала, посвященного художнику в СМИ) его имя ассоциируется как с постмодернистской художественной деятельностью, так и с эвристическим феноменом посттоталитарного искусства. Поэтому в характеристике творчества этого художника более уместно также применение критериев из эстетики маркетинга, эстетики рекламы и социальной психологии. Соответственно, перформансы Кулика, обладая статусом информационного прецедента, являются яркими примерами современного российского искусства рубежа веков, а личность художника воспринимается в качестве главного фигуранта «негативного» искусства[113]. В результате, имя О. Кулика обретает в современном искусстве и современном искусствоведении символическое значение, стереотипно ассоциируясь в истории российского искусства с ранним постмодернизмом 90-х гг. В контексте мирового искусства рубежа веков перформансы О.Кулика являются выразителями перестроечных и постперестроечных эстетических запросов общества. Как бы то ни было, но именно этот художник всецело выразил крайние границы физиологического радикализма, отобразив весь трагизм крушения духовных, эстетических, художественных и морально-этических идеалов советского времени. С другой стороны – творчество Кулика существует самостоятельно в информационном пространстве, широко за пределами, собственно, искусства (где само слово «искусство» является для художника лишь удобной

[113] *Бондаренко Л.К.* Основные тенденции современного искусства. Позитивное и негативное искусство // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА». 2012. №2/2. С.289–294.

формой для освобождения от своих внутренних эстетических и социофобных комплексов.) В конце первого десятилетия, исходя из новой идеологии времени, можно сказать, что информационный вес Кулика снизился ввиду более радикальных действий группы «Война», Интернет-акций О. Мавроматти, которые продолжили традицию провокационного развития «безобразного» в искусстве. Тем не менее, на этом фоне О. Кулик способен посредством информационного прецедента «капитализировать» свое имя.

Вместе с промоушеном художника возникает, растет и конституируется эстетико-искусствоведческое знание о художнике О. Кулике, которое проходит несколько стадий. В данном случае знание, как результат познания, проходит однотипные универсальные стадии: рождение новой эстетической концепции о постмодернистской художественной деятельности; описание и раскрытие эвристического содержания художественной деятельности художника; констатация информационного объёма о художнике в СМИ; определение актуальности творчества художника, в сравнении с другими художниками, развивающими, по сути, эстетическую категорию «безобразное» и «комическое» в постмодернистском ключе. Все эти универсальные стадии образуют информационный рабочий формат эстетико-искусствоведческого знания о российском художнике постмодернистского периода – О. Кулике.

Очень ярко информационная природа современного искусства раскрывается также на примере творчества И. Кабакова. Так, творчество этого художника обретает художественную ценность лишь в результате многократного анализа и эстетико-искусствоведческой оценки, исходящей от разных источников: каталогов, СМИ, аукционных отчетов, статей в специализированных журналах, искусствоведческих аналитических статьях. Если при этом оценки будут носить взаимоисключающий характер, информационная масса имени «Илья Кабаков» все равно обретет инерционную силу знания. В идеале, следуя информационным законам функционирования знания, художник обретает статус авторитетного художественного явления, постепенно символизируясь и становясь стереотипной категорией – твердым знанием. В свою очередь, что бы ни предпринял И. Кабаков, это будет выглядеть в глазах окружающих значительным художественным событием, подлежащим эстетико-искусствоведческому анализу, который будет опираться, в первую очередь, на предыдущие стереотипы эстетического и искусствоведческого знания. И чем больше разногласий, тем плотнее информационное поле стереотипа «Илья Кабаков», который становится в глазах окружающих абсолютным эстетико-искусствоведческим знанием в области современного искусства. (К этой абсолютности стремятся, практически, все современные художники, поскольку в этом заключается эффективное существование творческой личности в художественной среде).

Как видим, конкуренция во внутренней эстетической художественной среде привела к усилению информационного характера современного искусства.

Опуская рассмотрение проблемы конкуренции художественного уровня и допустимых информационных средств, отметим, что наиболее сильная конкуренция существует между техническими материальными средствами современного изобразительного искусства и дизайнерскими техническими достижениями. В данном случае именно эта техническая сторона вопроса на протяжении последних 20 лет влияла на содержание современного искусства.

В видео-арте эта противоречивая ситуация выразилась в 90-х в проблеме выбора между родом творческого самовыражения (техническим искусством) и проблемой определения информационного качества самого творческого продукта. Неизбежная в этом случае конкуренция технических средств – выразительных способов – привела, с одной стороны, к развитию уникальных медийных «жанров» современного искусства, с другой – уничтожила фактор уникальности технического артефакта, преобразовав его в массовый формат.

В этом направлении характерны противоречия между «фикшн» и видео-артом, между видеоперформансом и телевизионным «реалити шоу». Так, видеоперформанс конкурирует в культурном сознании с форматированным массовым «реалити шоу», a flash mob (массовый перформанс с подушками, 2007 г.; обливание водой, сентябрь 2014 г., ТВ, Первый Канал), являющийся неформальным способом общения Интернет-сообщества, составлял в 2000-х гг. серьезную конкуренцию коллективному перформансу профессиональных художников (С. Братков, Перформанс. Без названия. 2006 г., раздетые люди зимой, вдоль каменной стены). Как мы видим, конкуренция неоднородных явлений направлена на создание уникального информационного продукта, способного функционировать в эстетической потребительской среде.

Таким образом, информационная суть современного искусства объясняется неоднородной и однородной конкуренцией, которая объективно отражает различные эстетические и социокультурные процессы, определяющие характер постмодернистской художественной деятельности. Информационное начало влияет на формирование одновременно уникальных и универсальных коммуникативных качеств, необходимых для интеграции современного искусства во внешнее эстетическое окружение.

В заключении параграфа «Особенности конкуренции во внутренней художественной среде» следует отметить, что внутренняя эстетическая среда – российская художественная среда – в 90-х гг. отличалась наличием многосоставных полифункциональных специфических и неспецифических противоречий, которые раскрыли особенности развития

современного искусства в конкурентных условиях. Одним из самых сложных моментов в развитии художественной среды оказалась однородная и неоднородная конкуренция, дополнившаяся межвидовыми противоречиями. Это определило информационный характер современного отечественного искусства, осуществляющего в целях адаптации экспансии и в другие сферы – в рекламу, менеджмент, социальную психологию, право и науку. В результате, в эстетической среде усилились социокультурные тенденции, вылившиеся в интенсивное развитие институтов и институций. Арт-центры, фестивали, частные галереи, совместные выставки и проекты создали уникальную атмосферу, в которой стало возможно развитие аутентичных качеств современного отечественного искусства.

Заключение главы

Первоначальное стремление автора выявить эстетические основания современного российского искусства, его морфологию и основные эстетические и художественные тенденции, на основе анализа творчества ведущих современных российских художников, вылилось в исследование информационного поля современного искусства как части всеобщей эстетической системы. Для осознания наиболее противоречивых эстетических тенденций пришлось применить ряд неспецифических для классической эстетики методов, которые помогли осознать характер основных адаптивных тенденций в художественной деятельности в период 1991-2011 гг. Так, определились когнитивные цели настоящего исследования, которые обозначились: выявлением внешних и внутренних барьеров; анализом дизадаптивной ситуации; исследованием интеграционных процессов с целью анализа системных связей современного искусства с эстетическим окружением в рыночных (конкурентных) условиях.

Исходя из этого, в первой главе комплексная эстетико-эмпирическая методика решала проблему диапазона эстетического суждения, основным предметом которого была идентификация отечественного современного искусства с праксиологических позиций. Исследовательский вектор был направлен на исследование эстетической тождественности художественной деятельности постмодернистской концепции.

Такие широкие границы исследования привели к мысли о необходимости конкретизации как предмета исследования, так и способов и средств исследования. В этом случае разработанный эстетико-искусствоведческий подход позволил с наибольшей точностью охватить круг интересующих проблем. Соответственно, в данной исследовательской концепции были обозначены основные научные проблемы и когнитивные цели исследования, разработана соответствующая методологическая база, на основе которой был разработан ряд рабочих определений.

Система рабочих эстетико-эмпирических понятий строилась на классической основе, при которой ключевые слова расшифровывались, исходя из исследовательского контекста. Это позволило последовательно раскрыть основное содержание данной главы и более детально рассмотреть сущность адаптивных тенденций в полипарадигмальный период.

Комплексный подход раскрыл также ряд когнитивных проблем. Так, в исследовании было отмечено, что на фоне реалий информационного общества положение современного искусства и вместе с ним современных художников в культуре в первом десятилетии XXI в., значительно усложнилось, по сравнению с предыдущим периодом. Вместе с исчезнувшими узловыми эстетическими и идеологическими связями между искусством и обществом изменились эстетические цели и смысловые ориентиры в самом искусстве. Исходя из этих когнитивных позиций, в данном круге проблем были выделены коммуникативный, интерактивный и перцептивный аспекты, которые позволили сформулировать основные направления эстетического сознания, увиденные с праксиологической и прагматической точек зрения. Таким образом, была выявлена основная проблема современной художественной среды – проблема наличия эстетического адаптивного ресурса, необходимого для интеграции современного искусства в новые условия.

В результате анализа выяснилось, что эстетически обусловленные адаптивные тенденции в современном искусстве основываются на объективных противоречиях, возникающих в результате самоорганизации, институционализации и стратификации художественной среды. Так, стремление выявить внутреннюю структуру современного искусства привело к осознанию проблемы внутреннего баланса современного искусства между информационной составляющей современного искусства и, собственно, художественным началом. Как выяснилось в исследовании этого круга проблем, коммуникативная сторона современного изобразительного (визуального) искусства имеет принципиальное значение, поскольку определяет информационные качества и эстетический и функциональный диапазон современного искусства.

Данный аспект был недостаточно изучен в отечественной эстетической мысли. В этой связи возникла необходимость в выдвижении рабочей концепции, создании рабочих определений, новых интерпретаций и реинтерпретаций, введения методов из других областей для обозначения границ эстетико-эмпирического исследования.

Исходя из этих исследовательских задач были разработаны и переосмыслены рабочие определения: «полипарадигмальность», «эстетическая дескрипция», «адаптивные тенденции» (дезадаптация, внутренние и внешние барьеры, интеграционные процессы), «институционализм», «потребительский стиль», «институт признания», «монетизация»,

«стратификация», «экономический художник» и др. С помощью этих рабочих определений были исследованы основные противоречия и основные механизмы эстетической адаптации и эстетического взаимодействия современных художников с эстетическим окружением. Эта исследовательская концепция также отразила принципиальные черты потребительского и информационного общества, стремящегося в своем развитии к противоречивому сочетанию универсальных и уникальных тенденций.

В результате анализа современного российского искусства в 1991-2011 гг. выяснилось:

1) современная художественная среда и современное искусство развиваются в полипарадигмальных условиях, которые являются одним из дезадаптивных факторов.

Для исследования данной проблемы в работе актуализировалась эстетическая рецепция как методологическая основа и эстетическая дескрипция как средство исследования материальной базы адаптивных тенденций в современном искусстве;

2) современное искусство представляют собой сложную систему интеграционных взаимодействий.

В своем развитии современное искусство, в лице творчества современных художников, движется за реалиями жизни, пытаясь мобильно реагировать на изменения в базовой материальной сфере;

3) в современном искусстве большей частью преобладает постмодернистская концепция, которая опирается на прагматическую эстетико-потребительскую идеологию.

Это можно было наблюдать на уровне эстетико-идеологических актуальных тенденций, а также в творчестве российских современных художников;

4) адаптационные интеграционные процессы в современном искусстве носят объективный характер. Они обеспечивают процесс сближения, взаимного приспособления и сращивания различных, обладающих потенциалом саморазвития и саморегулирования социокультурных и художественных систем.

Как показал анализ, основой интеграции является непрерывный процесс развития глубинных и устойчивых взаимосвязей внутренней эстетической среды с внешней эстетической средой;

5) субъективная сторона адаптационных тенденций заключается в преодолении современными художниками внутренних барьеров, связанных: с приобретением профессионализма; с обретением актуальных художественно-психологических установок, влияющих на психоэмоциональное состояние художников; в преодолении инертности

основных художественных тенденций; в волевом устремлении к решению творческих и смысложизненных задач; в стремлении к ситуативному взаимодействию и социокультурной социализации;

6) объективная сторона адаптационных тенденций раскрывается в преодолении современными художниками и современного искусства в целом внешних барьеров: эстетического, экономического, духовного, коммуникативного и информационного планов.

Основной акцент действия адаптивных интеграционных процессов в современном искусстве раскрывается на фоне конкурентной борьбы за социальное время;

7) наиболее значимыми объективными адаптационными интеграционными процессами, определяющими характер современного искусства в период 1991-2011 гг., являются:

– стратификация, являющаяся необходимой для самоорганизации внутренней эстетической среды (художественной среды и современного искусства);

– институционализация, заключающаяся в спонтанном горизонтальном (организация творческих союзов, выставочных объединений и пр.) и вертикальном (образовательная система) распределении художественных информационных и человеческих ресурсов с целью создания потенциальных условий для воспроизводства современного искусства. Эти процессы наблюдались в организации общественных институтов и институций;

– процесс позиционирования современного изобразительного (визуального) искусства, лежит в основе эстетической самореференции творческих групп и отдельных личностей, способных влиять на динамику развития внутренней эстетической среды и внешнего эстетического окружения (художественный рынок);

– селекция, заключающаяся в процессе отбора выразительных и коммуникативных средств в творчестве современных художников с целью формирования наиболее оригинальных и актуальных художественных тенденций в современном искусстве;

– корреляция, проявляющаяся: в процессе сложения постмодернистской художественной деятельности; в процессе преодоления современными художниками внутренних барьеров на субъективном и объективном уровне; в процессе согласования внутренней эстетической среды с внешней эстетической средой;

– монетизация, лежащая в основе синхронизации, стратификации, позиционирования современных художников и современного искусства в условиях всеобщей конкуренции;

– синхронизация системы внешних эстетических ценностей с внутренними эстетическими и художественными ценностями, выражающаяся: в объективном соотношении

предметов художественного творчества с общественным денежным эквивалентом; в процессе корреляции творческих устремлений художника относительно актуальных эстетических художественных трендов;

8) была дана картина видовой и внутривидовой конкуренции, где автор попытался объяснить информационную природу основных противоречий в однородной (между традиционным и нетрадиционными направлениями) и неоднородной среде (между современным искусством и продуктами ИТ).

Таким образом, в первой главе была обоснована необходимость создания комплексного эстетико-эмпирического подхода; сформулирована концепция исследования; обозначены исследовательские проблемы; определены основные векторы исследования; выявлены проблемы эстетического суждения; обозначен эстетический диапазон и социокультурные особенности художественной деятельности в период 1991-2011 гг.; разработан ряд эстетико-искусствоведческих рабочих понятий. В результате этого были: определены основные тенденции полипарадигмального периода в рамках эстетической дескрипции; раскрыты основные противоречия между полипарадигмальным эстетическим сознанием и постмодернистской действительностью; обозначены внешние и внутренние эстетико-психологические условия развития современного искусства; раскрыт полипарадигмальный характер адаптивных тенденций; выявлена роль основных адаптивных тенденций в развитии современного искусства в рубежные годы.

Глава-2. Основные адаптивные тенденции в современном отечественном искусстве рубежа веков (1991-2011 гг.). (Художественное мышление и художественная деятельность.)

Введение

Во второй главе основной исследовательский вектор направляется на исследование семиотизированного бытия художников, остро озабоченных собственной культурной идентичностью. Субъект художественного сознания представляется как относительно автономная нереференциальная единица, которая имеет двойственную основу, направленную, с одной стороны, на реализацию процесса познания, с другой – на создание информационного двойника, реализующего внешнюю эстетическую программу. В результате этого в большинстве случаев легитимизация художественного продукта осуществляется поддержанием популярного информационного статуса, рассчитанного на (про)эстетическое восприятие реципиента.

Художники перестроечного периода (практически все) ставили вопросы о сущности искусства, о его происхождении, используя для этого экспериментальные формы. Они пытались выявить эффективные формы взаимодействия искусства и эстетической реальности, ставя и решая в своём творчестве проблему единства и множественности художественных форм современного искусства. Также ими решалась проблема диапазона изообразительного искусства, например, за счёт освоения языка рекламы, медия и др. сфер. В этих условиях художников интересовали онтологические вопросы бытия, которые решались ими как на коллективном уровне – уровне художественного направления, так и на персональном уровне – в конкретных творческих проектах. Осознавая себя в контексте постмодернистского бытия, художник рубежа веков противостоял одновременно старым стереотипам тотального сознания и в то же время – агрессивным нарождающимся отношениям, которые жестко оттесняли его на периферию общественной жизни.

В этих условиях современными художниками вырабатывались некие общие представления об устройстве мира, о сущности бытия в целом. Ответ на данные вопросы приводил в движение целые пласты, связанные с нравственными проблемами допустимого, реального и идеального в творчестве и искусстве; актуализировал все типы и виды знания, начиная от абстрактных знаний и заканчивая применением интуитивных практик, имевших отношение к самому существованию художника. Творческая позиция современных художников рождалась в столкновении с формирующимися буржуазными представлениями

об искусстве, о его месте, о месте художника, о сущности творчества, о сущности искусства, о художественном сознании как инструменте способном противостоять экспансии со стороны реальности и как адекватная реакция на эту экспансию.

Исходя из этого комплексный эстетико-эмпирический подход, являющийся инструментом дескриптивной эстетики, в данной главе направлен: на исследование постмодернистских истоков отечественной культурной традиции; на решение проблемы классификации отечественного современного искусства; на выявление эстетического содержания художественной деятельности, согласно основным художественным тенденциям времени.

Сложность исследования заключается в том, что большинство современных художников находится в состоянии творческой активности, и их деятельность носит многоаспектный, выходящий за пределы традиционного искусствоведческого знания, характер. Соответственно, творчество этих художников рассматривается с момента формирования художественно окрашенных социально-психологических мотивов до реализации художественного проекта в условиях художественного рынка. Такая концепция требует постоянного курсирования от конкретного предмета современного искусства к эстетическим обобщениям, включающим такие подсистемы, как эстетическая реальность и внутренняя художественная среда.

Таким образом, основным предметом исследования во второй главе является полное противоречий творческое бытование художников, озабоченных поиском деиндивидуализированных сущностных эстетико-художественных ориентиров, направленных на творческое конструирование своего художественного мира.

§1. Определение границ художественной деятельности в форме современного искусства

Поиск эстетического начала в сфере художественного опыта является центральной проблемой имплицитной эстетики, в данном случае, дескриптивной эстетики.

Расширение эстетического начала за пределы искусства эстетизирует восприятие всей окружающей жизни, уподобляя всю жизнь искусству. (В своё время этой проблемой занимались и В. Вельш[114] и Р. Рорти[115].) Это обстоятельство становится непреодолимой

[114] *Вельш В.* «Постмодерн». Генеалогия и значение одного спорного понятия // Путь. 1992. №. 1. С. 109–136.

[115] *Рорти Р.* Философия и будущее // Вопросы философии. 1994. № 6. С. 29–34.

проблемой для самого художественного творчества, которое, стремясь к «жизненности», истинному субъективному эстетическому переживанию, теряет иммунитет условной деятельности, каковым является художественное творчество. Частое использование нехудожественных экспансивных средств, например, политических провокаций, формирует экстремальное взаимодействие постмодернистской художественной деятельности с нормативно ориентированным эстетическим окружением.

Новое эстетическое сознание строится на стремлении говорить от имени времени со всем обществом в трикстерском тоне, которое воспринимается участниками как возможность быть принципиально «другим». Трикстерство основывается на создании неких правил творческого своеволия, которые разрабатывались на основе коллективных представлений об освобождении от тоталитаризма. Оно является ключом к пониманию эстетической девиантности как проявления дезадаптации эстетического сознания.

Однако, как показывает практика, публичное творческое своеволие часто ограничивается волей эстетического окружения. Тем самым в современном искусстве аккумулируются коллективные эстетические представления об идеологической свободе искусства; о культурных границах творческого процесса; о границах творческого, эстетического видового (гендерного) поведения в художественной культуре; о трудовых, семейных, эстетических отношениях в условиях всеобщего потребления; о месте свободной личности в эстетико-экономическом пространстве. Современное искусство выступает самим способом передачи эстетических переживаний и эстетических чувств неким предельным уровнем, который отражает кризисные тенденции в российском обществе. Подобная взаимосвязь – эстетического восприятия с реальностью и связанных с этим эстетических ощущений, говорит о сущностной цели современного искусства, которая может быть выражена в достижении избыточности эстетических переживаний (например, посредством деидеализированных, безобразных конкретно-чувственных и анти-художественных способов отражения мира).

Таким образом, изобразительное искусство, как эстетический вид художественной деятельности, бескомпромиссно раскололось глобально на две концепции – традиционную и нетрадиционную, которые соревнуются между собой уже на протяжении нескольких десятков лет. В первом случае, в случае с традиционными направлениями, эстетика и эстетическое является целью творчества, в другом случае – эстетика как определённая область человеческих чувств становится инструментом для манипуляций. (И в этом плане можно не согласиться с Р. Рорти[116], говорящем, что эстетика отбрасывается на периферию

---

[116] *Рорти. Р*. Философия и будущее // Вопросы философии. М. 1994. № 6. С. 29 – 34.

философской мысли. Напротив, в этих условиях пределы эстетики расширились настолько, что она давно приобрела всеобъемлющий прикладной характер, дающий возможность развития современной эстетики в любом направлении, в русле любой отрасли деятельности и знания. (Об этом же говорил в свое время В. Бычков, разделив глобально эстетику на имплицитную и эксплицитную.) Здесь мы сталкиваемся с двойственностью определения природы эстетического, с одной стороны, как продукта творческой деятельности, с другой – как экзистенциальной цели, которая проявляется в расширении эстетического начала во всех сферах человеческой жизнедеятельности. Исходя из этого можно обозначить границы понятия «постмодернистская художественная деятельность», которое включает в себя эстетическое понятие «художественная деятельность» как вид эстетической деятельности, имеющей свои эстетические и художественные цели и адекватные времени выразительные художественные средства. В это понятие входят обусловленные определенными историческими условиями и хронологическими рамками художественные тенденции, а также субъективные и объективные эстетические отношения субъектов художественного сознания с внешним и внутренним эстетическим окружением. Таким образом, понятие «постмодернистская художественная деятельность», практически, идентично понятию «современное искусство», однако, имеет более широкий эстетический смысл, так как включает в себя комплекс эстетических, идеологических, экономических, психологических, социокультурных понятий, определяющих художественное сознание субъектов художественного творчества.

Эстетическое понятие «художественная деятельность» имеет в отечественной эстетической мысли развитый план. Данное понятие довольно разнообразно разрабатывалось в период интенсивной дифференциации видов духовной практической деятельности. В советское время, особенно в 80–е гг., наблюдалось всестороннее и системное развитие данного ключевого понятия в исследованиях, посвященных художественной культуре[117],[118],[119],[120],[121]. Особенно созвучны автору исследования эстетического сознания в контексте сравнительного исследования полярных систем – советской эстетики с буржуазной западной эстетикой[122],[123],[124]. Нормативность и внутренняя

---

[117] *Тасалов В.И*. Об интегральных аспектах взаимодействия видов искусства /В кн.: Взаимодействие и синтез искусств. М. 1978. С. 22.

[118] Эстетическое сознание и художественная культура. Киев: Наукова думка, 1983.

[119] Художественная культура и гармоничное развитие личности. Киев: Наукова думка, 1982.

[120] *Мазаев А*. Интегративное взаимодействие искусств и проблема массовых зрели / в кн.: Виды искусства в социалистической художественной культуре. М.: Искусство. 1984. С.41– 69.

[121] Художественная культура в капиталистическом обществе. Структурно-типологическое исследование. Л. 1986.

[122] Художественная культура в капиталистическом обществе. Структурно-типологическое исследование. Л. 1986.

логическая стройность советской эстетической мысли была тем рубежом, исходя из которого выявлялись: объективные историко-художественные стороны буржуазной культуры, в том числе способы эстетического и художественного мышления; формы осознания узловых эстетико-идеологических классовых противоречий; проблемы эстетического восприятия на уровне социальной психологии. На основе этого проводился анализ объективных (исходящих из вторичного, ранее обработанного источника) эстетических ощущений. Исходя из гуманистических воззрений, в том числе исходящих из коллективного сознания и доминирующих нормативных социальных чувств отечественных эстетиков, например, чувства идеологической защищённости и чувства превосходства социалистических (ориентированных на гармоничное развитие личности) эстетических ценностей и пр. и оценивался западный модернизм и постмодернизм. Лишенные возможности непосредственного участия, при отсутствии должного личного опыта «свободной необходимости» (необходимой для разнообразной социокультурной и эстетической деятельности), основываясь преимущественно на теоретическом уровне знаний и, исходя из идеалистических тенденциозных позиций, неизменно вступавших в диалог с границами понимания западных теоретиков, советские исследователи коллективными усилиям создали абстрактную эстетическую систему, что позволило им эффективно анализировать (хотя и в тенденциозном контексте) буржуазную культуру. Как показала современная отечественная художественная практика, этот опыт, осмысленный уже в полевых условиях, способствует проникновению в сущностные основания уже отечественного современного искусства.

Особенностью теоретического уровня советской эстетической мысли 80-х гг. являлась опора на психологические и фундаментальные философские знания. Это определило степень метафоричности интерпретаций (данное обстоятельство иллюстрирует коллективный философский эстетический культурологический проект под ред. М. Кагана[125]), а также субъективное понимание границ основных эстетических категорий (например, «эстетического сознания», которое исходило из концепции личности А. Н. Леонтьева[126]). Однако отстраненное восприятие буржуазной эстетической реальности – через освоение философского опыта западных мыслителей – скрыло большую часть

---

[123] *Малахов В.А*. Эстетическое сознание в контексте человеческой целостности / в кн.: Эстетическое сознание и художественная культура. Киев: Наукова думка, 1983. С.47– 82.

[124] *Нестеренко В.Г.* Эстетическая деятельность и структура эстетического сознания / в кн.: Эстетическое сознание и художественная культура. Киев: Наукова думка, 1983. С.20– 46.

[125] Эстетическое сознание и художественная культура. Киев: Наукова думка, 1983.

[126] *Леонтьев А.Н.* Деятельность. Сознание. Личность. М. С.157.

буржуазной эстетической реальности, в особенности, её демократическое и гуманитарное содержание.

Само по себе идеологическое классовое противопоставление (истинного – ложного; настоящего – фальшивого; человеческого – антигуманного, духовного – бездуховного в искусстве) было на тот момент в советской эстетике универсальной нишей, из которой автоматически черпались основные эстетические ценностные критерии. Благодаря этому формировались основания для исследования структуры и морфологии буржуазного искусства, воспринимавшегося в качестве хаотичного, лишенного цели одиозного культурно-художественного проекта. Вместе с тем, свободное критическое отношение к западной буржуазной культуре подготовило философскую почву для восприятия отечественного эстетического опыта в первом десятилетии нового века. Исходя из этого опыта, возможно объяснение новых явлений, которые ранее имели для отечественного эстетика мифологический характер, например, появление некоторых видов визуального искусства. Данные изменения могут быть объяснены как реализация эстетического сознания в виде самодвижения искусства (а не просто иллюстрации актуальной эстетико-идеологической тенденции), или как необходимая форма взаимодействия художественной деятельности с эстетическим окружением, т.е. в прагматическом плане.

Самодвижение постмодернистского отечественного искусства в 1991–2011 гг. можно объяснить результатом основного типа взаимодействия искусства с реальностью, где художественная типологизация и появление новых видов изобразительного искусства, например, визуальных искусств, являлось структурной моделью нового типа эстетических чувств. (Типология чувств лежит в основе видообразования, справедливо отмечал В. П. Михалев[127], исследовавший эстетическое сознание в художественной культуре). Таким образом, художественная деятельность представляет собой, наряду с понятиями «эстетическое (художественное) сознание» и «эстетические отношения» базовый характер, исходящий из классификации духовно-практической эстетической деятельности отечественных художников.

Художественная деятельность как эстетическая категория имеет свои границы, направленность и интенсивность. В художественной деятельности реализуются различные уровни понимания и переживания искусства как особой формы сознания, заключающей в себе преемственность и развитие общечеловеческих культурных ценностей. Являясь частью эстетической деятельности (и эстетического сознания), она используется в данной работе в качестве содержательной абстракции, близкой по своему философскому содержанию

---

[127] *Михалев В.П.* Видовая дифференциация искусства как феномен культуры / в кн.: Эстетическое сознание и художественная культура. Киев: «Наукова думка», 1983. С.210 – 246.

понятию «эстетическая деятельность»[128]. Исходя из этого, выделяется понятие «постмодернистская художественная деятельность», которое, согласно критериям классификации[129], имеет: основные генетические, структурные (пространственно-временные), семантические и семиотические, выражающиеся в наличии общей художественной постмодернистской идеи, пределы; отражающиеся в выразительных возможностях изобразительного языка, психологические, экспрессивные (по творческому методу и художественной форме выражения) средства выразительности; материальную природу, исходящую из использования материальных (технических) средств.

Таким образом, эстетическое понятие «постмодернистская художественная деятельность» раскрывает (объясняет) сложный характер художественных явлений в определенный период развития отечественной художественной культуры на концептуальной основе; раскрывает содержание основных эстетических художественных понятий с точки зрения относимости художественных признаков постмодернистской культуре. В данном понятии аккумулируются разрозненные признаки, факты, свидетельства, различные следы художественной практики, которые сливаются в общий информационный поток. Оно включает в себя не только материальный уровень, но содержит в себе двойной культурный код эстетической художественной среды, существующей за счёт понимания и особого переживания художественного бытия как особой эстетической ценности в виде принятия традиционной эстетической нормативности, или её отторжения, в форме конфликтного взаимодействия современного искусства с традиционным эстетическими мононормами.

1.2 Постмодернистское содержание современного искусства

В основной массе литературы, посвященной постмодернистскому периоду и конкретно российскому современному искусству, исследователи стоят также перед проблемой определения понятийных границ дефиниции «современное искусство». В переводной литературе философами и культурологами чаще применяется термин «постмодернистское искусство», то есть формально – искусство, народившееся после модернистского периода[130]. Этому периоду в западной и отечественной культуре посвящено огромное количество книг в области философии, психологии, психоанализа, социальной психологии,

---

[128] *Каган, М.С.* Лекции по марксистко-ленинской эстетике. Л.1971.

[129] Эстетическое сознание и художественная культура. Киев: Наукова думка, 1983. С.224

[130] *Власов В.Г., Лукина Н.Ю.* Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм: Терминологический словарь. СПб.: Азбука-классика, 2005.

социологии, художественной литературы, киноискусства, в которых осмысляются разные стороны постмодернистского времени. Благодаря этому большинство российских художников имеют возможность перерабатывать идеи западной художественной культуры в условиях развития российского постмодернизма, практически синхронно, в интерактивном режиме. Наблюдавшийся в 90-х гг. разрыв между классической теорией искусства и практикой искусства, при котором большинство воспринимало современное искусство как отрицание самого изобразительного искусства, к началу XXI в. был преодолен. В этой связи следует отметить, что с 2000-х гг. современное российское искусство развивалось на основе концепции широких границ искусства, в котором наряду с изобразительными средствами большое место занимали выразительные средства неизобразительного искусства.

Первоначально термин «постмодернистское искусство» появился в книге Р. Панвица «Кризис европейской культуры» в 1914 г. В 1947 г. А. Тойнби в книге «Изучение истории» придал термину постмодернизм историко-культурный смысл, обозначив его как конец традиционных ценностей. В дальнейшем Ч. Дженкс «Язык архитектуры постмодерна» (1978 г.) подчеркнул плюралистический характер современного искусства. В словаре В. Г. Власова[131] приводится термин «новая эклектика», которая означает эстетику постмодернизма 1960-1990-х гг.[132]. В этом же контексте у него применяется термин «спекулятивная эстетика». У И. Ильина в книге «Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм»[133] дается подробнейший анализ западной постмодернистской культуры, где утверждается, что понятие «постмодернизм» начал активно осмысляться в западноевропейской культуре лишь в 80-х гг. XX в.[134]. Этот небольшой перечень говорит о проблеме определения понятийных границ современного постмодернистского искусства.

Не вдаваясь глубоко в генеалогию постмодернизма, отметим, что постмодернизму присуще единое содержание – отрицание традиционных ценностей и отрицание эстетических канонов модернизма специфическими постмодернистскими методами и методиками, а также утверждение новой концепции искусства вне базовых эстетических положений[135],[136]. Однако по формальным признакам внешней эстетической среды, следуя

---

[131] *Власов В.Г., Лукина Н.Ю.* Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм: Терминологический словарь. СПб.: Азбука-классика, 2005.

[132] *Власов В.Г., Лукина Н.Ю.* Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм: Терминологический словарь. СПб.: Азбука-классика, 2005.

[133] *Ильин И.П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. С. 206.

[134] Словарь искусств Helicon Publishing Ltd, 1996.

[135] Философия: Энциклопедический словарь. М.: Гардарики. 2004.

методу исключения, постмодернизм в искусстве принадлежит к специфической области деятельности, отличающейся «fiction» (пер. с англ. выдумка) художественным (имеющим отношение к искусству) характером. В нем существуют все системные признаки специфической области: исполнители (художники), живущие за счет продажи продуктов творческой деятельности; потребители (зрители, ценители, коллекционеры, знатоки); функционирует система воспроизводства и хранения предметов (музеи, коллекции); механизмы продвижения продуктов творческого труда во внешний рынок посредством рыночных и иных институтов (выставки, ярмарки, аукционы современного искусства, галерейная деятельность). Существует иерархия ценностей постмодернистского искусства, которая отражается в алгоритме обмена эстетическими и материальными ценностями, находящими выражение в существовании ценовых рейтингов.

Объединяющим началом, помимо общего эстетического понятия «постмодернистское», является сам ключевой термин «искусство». Как известно, «искусство – одна из важнейших форм общественного сознания, в основе которого лежит образное отражение действительности, преимущественно человека и его деятельности, человеческих взаимоотношений, окружающего мира»[137]. В терминологическом словаре «Аполлон». Изобразительное и декоративное искусство»[138] понятие изобразительное искусство (англ. figurative art,) определяется как раздел пластических искусств, возникших на основе зрительного восприятия и создающих изображения мира на плоскости и в пространстве, каковыми являются живопись скульптура, графика. Далее: «Изобразительное искусство является преимущественно искусством пространственным и потому ограничено в своей возможности воспроизведения временного развития. Художественные средства: рисунок, светотень, цвет, пластика»[139].

В принципе, в постмодернистском искусстве, несмотря на разнообразие нетрадиционных средств, художники, тем не менее, измышляют, придумывают несуществующий мир, который является продуктом их творческой деятельности. Соответственно, понятие «искусство» как форма общественного сознания вполне применимо к постмодернистскому искусству, которое, несмотря на разнообразие, всё же остаётся в рамках концепции формы общественного сознания и представляет собой результат творческой деятельности нескольких поколений российских художников. Таким же собирательным общим понятием является понятие «современное искусство»,

---

[136] Философская Энциклопедия. В 5-х т. М.: Советская энциклопедия. Под редакцией Ф. *В. Константинова*. 1960—1970 гг.
[137] Цит. по: *Чернецова Е.М.* Искусство. Словарь-справочник. М.: Библиотека И.Резника, 2002. С. 173.
[138] Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. Словарь. М.: Эллис лак, 1997. С.204.
[139] Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. Словарь. М.: Эллис лак, 1997. С.205.

которое в сознании субъектов художественного сознания тождественно понятию «постмодернистское искусство». Современное отечественное искусство имеет изначально неустойчивую природу, так как построено на единовременном постижении модернистской и постмодернистской концепций. Постмодернизм, в отличие от модернизма, стремится слиться с жизнью настолько, что художественная деятельность как бы сливается с другими типами общественной (или антиобщественной) деятельности. Поэтому по мере отождествления себя с постмодернизмом меняется контактная суть самого современного искусства. В нём усиливаются нетипичные для модернизма конфликты, которые инициируются вне зависимости от социальной направленности личности художника. В некоторых случаях оно стремится к смене условных декораций искусства за счет выхода в реальную среду. Это заставляет представителей современного искусства постоянно балансировать на грани искусства и неискусства, но с вполне прагматической целью установления новых связей. Именно прагматические качества современного искусства позволяют ему развиваться на отвоёванной от психологии, политики, идеологии, права нейтральной или пограничной территории. Образуется некая художественно обусловленная зона, в которой актуализируется художественно ориентированная деятельность, ориентированная, прежде всего, на ценностную категорию «современный».

Исходя из вышесказанного, следует отметить, что часто понятие «современный» отождествляется с понятием «постмодернистское искусство». Однако, как отмечалось выше, данные понятия, на наш взгляд, смежные, но не тождественные. В данном случае понятие «постмодернизм» обладает адресным смыслом. Оно хронологически захватывает довольно продолжительный период, обозначенный теоретиками постмодернизма с 50-80-х гг. XX в. по настоящий период[140]. В общекультурном масштабе постмодернистское искусство является составной частью постмодернистской культуры, которая ознаменовалась целым рядом отличительных качеств. Соответственно, данное понятие имеет парадигмный характер и включает в себя, по большому счету, практически все направления современного искусства. Исходя из этого постулата, можно говорить о «российском постмодернистском искусстве», которое имеет общие, определенные временем рамки и ряд отличительных черт. В российском варианте в это общекультурное понятие, на наш взгляд, входит несколько концепций: посттоталитарное искусство, искусство транзитивного периода, постмодернистское искусство, актуальное искусство. Общим для данной группы концепций художественной деятельности является стремление искусства стать частью современной эстетической реальности.

---

[140] *Ильин И.П.* Постмодернизм. Словарь терминов М.: Интрада, 2001. С. 207.

§2. Основные направления в российском искусстве рубежа веков

Отражательная суть отечественного современного искусства с 90-х гг. по настоящее время проявляется в архивации контактов искусства с жизнью, при которой важна сама фиксация – фото, видео, графический документ в виде эстетически оформленного в специально организованном виртуальном (информационном сайте) или реальном (выставочном) пространстве, художественно значимого свидетельства о действительно произошедшем событии или контакте. В данном случае возникает вопрос, с чем связана данная тенденция? Какие существуют художественные параметры художественной деятельности как эстетической категории, отражающей эстетические связи искусства с жизнью? На данные вопросы можно ответить, исходя, прежде всего, из нарративной типологии[141] литературного текста, который был переосмыслен в данном случае в контексте изобразительного искусства.

Переосмысливая данную ситуацию применительно к изобразительному искусству, следует отметить, что современные художники использовали все основные типы эстетической художественной презентации – панораму, сцену и камеру. Однако на рубеже веков наблюдалось радикальное изменение эстетического соотношения этих основных форм трансляций, своеобразных художественно осознаваемых модусов. На авансцену вышли «сцена» и «камера» как формы способные в себе совмещать: картину, перспективу, панораму и непосредственное эстетическое переживание реципиента.

В «сцене» актуализировалось несколько аспектов: «драматизированный повествователь»; «драматизированное сознание»[142]; близкая театральному представлению – «чистая драма».

«Драматизированный повествователь» стал самым распространённым типом художника, позволившим раскрыться психической жизни «перестройщика». Присущее ему непосредственное аукториальное (В. Фюгер[143]) переживание расширило драматизированное сознание, разрушив границы безличного эстетического. Посредством трансформации выразительных средств, включения в них акустических, пространственных, временных возможностей, направленных на непосредственную передачу эстетических

---

[141] *Ильин И.П.* Постмодернизм. Словарь терминов. М.: Интрада, 2001. С.158–169.

[142] *Там же*, с.151–153.

[143] *Там же,* с.158.

ощущений и чувств, актуализировало проблему существования изобразительного (визуального) искусства в качестве «чистой драмы».

Тяготение к «чистой драме» стало следующей ступенью динамизации изобразительного искусства, которое было направлено на преодоление извечной для изобразительного искусства проблемы ретроспективной трансляции эстетических чувств. «Чистая драма» была рассчитана на эстетическое переживание в виде сбора фрагментов эстетических ощущений от непосредственно увиденного, в форме прямого, совершающегося непосредственно на глазах зрителя показа, действия (перформанса, флакса, флюксуса и пр.). Данный картинный модус, с помощью которого эстетические переживания приобретают непосредственный характер был, своего рода, альтернативой также и в профессиональной оценке художественных качеств объекта, поскольку в случае с драматизированным объектом важны непосредственные эстетические переживания, связанные с аукториальными факторами, наложенными на переживания самого транслятора. Они рождали эстетическую эмпатию, что, в конечном итоге, и было основной художественной целью проекта. Таким образом, «драматизированное сознание» и «чистая драма» исходили из центрального положения автора проекта, усиливая тем самым эстетическое воздействие на реципиента, почти нивелируя в его сознании тонкую условную дистанцию между искусством и заурядным потоком жизни.

Выделенный ранее картинный модус – «камера», в качестве аукториальной формы эстетических отношений в пространстве современного искусства, напротив, как бы исключает присутствие художника.

Камера, как продукт технико-эстетической деятельности, приобрела особенную популярность в эпоху толерантности, так как является необходимым коммуникативным фактором тотальной (потребительской) эстетики. В отличие от драматизированного сознания, камера практически исключила аукториальность, организацию показа и художественный выбор. Творческое присутствие ограничилось фиксацией, основным мотивом которой является подсматривание, удовлетворяющее, в том числе и эстетическое любопытство. Желание и воля владельца технического средства также имеют справочный характер, так как информация на объекте – носителе: телефоне, видеорегистраторе, видеокамере, компьютере, позже смартфоне, планшете и пр. гаджетах, например, видеорегистрирующих очках, имеет объективный характер. Эффект камеры проявляется в активном стремлении художников пассивно (без непосредственного режиссёрского участия видео-инициатора) фиксировать непосредственное проявление жизни в её обыденном измерении, без купюр (хотя это является весьма спорным фактором, нивелирующим

художественное содержание современного искусства). Однако современное эстетическое пространство давно втянуло «камеру» (как картинный модус) в драматизированные диалоги, влияя на драматическое сознание реципиентов. Камеры разговаривают, объединяются в панораму, участвуют во временном континууме, позволяя одновременно документировать, рефлектировать, угрожать, разоблачать, видеть реальность одновременно в разных точках земного шара, формируя в режиме он-лайн, действительные эстетические переживания. «Камера» апеллирует к объективной информации для эстетического переживания будущего как прошлого. Поэтому можно сказать, что, несмотря на то, что камера сама по себе индифферентна и внешне эстетически пассивна, она всё же является проявлением того же эстетического желания жить в «чистой драме», как эстетическом действе. Всё это можно в полной мере и в огромном количестве наблюдать в видео-арте, популярных сайтах, а также в авторском кино, которое давно уже пользуется репортажем как особым художественным приёмом.

Общим для выделенных форм трансляции (сцены, драмы, камеры) художественного текста является хронологический критерий, который указывает на фактическое историческое время развития постмодернистских тенденций в современном отечественном искусстве.

Хронологический критерий имеет объективный характер в формировании содержания большинства проектов современного искусства. Он имеет также принципиальное значение в эстетической оценке результатов постмодернистской художественной деятельности, качественное содержание которого раскрывается в распространенных понятиях: «актуальное искусство», «пограничное искусство», «радикальное искусство» (и в нераспространенных дефинициях: «негативное искусство» и «позитивное искусство»).

Большинство российских художников, критиков и философов придерживаются термина «современное искусство», соотнося это понятие с универсальным хронологическим фактором, то есть искусством, которое современно этому времени, этим людям, живущим в едином экономическом, политическом, культурном пространстве с художником. Однако, по мнению некоторых исследователей, это понятие обладает более узкими рамками и имеет отношение только к специфическому неизобразительному направлению, которое специализируется: на использовании нетрадиционных материалов и средств, например, видео, фото и пр. технических достижений НТП; на проведении перформансов, акций, флаксов; создании инсталляций, ассамбляжей, муляжей, коллажей и пр. Вместо термина «современное искусство» ими предлагается понятие «актуальное искусство», то есть искусство, создаваемое в рамках современной конъюнктуры. Исходя из этого следует

отметить, что дефиниция «актуальное искусство» в данном случае является результатом практического взаимодействия сферы изобразительного (неизобразительного) искусства с другими областями. В нашем понимании оно означает, прежде всего, процессное искусство, состоявшееся в результате эстетического отношения художников к актуальным идеям в общественной жизни. В этом понятии подчеркивается наличие в современном искусстве: активное идеологическое начало; широкий спектр выразительных средств; относительность эстетической системы художественных ценностей.

К понятию «актуальное искусство» очень близко понятие «радикальное искусство», то есть искусство, в понимании участников, имеющее провокационный наступающий, агрессивный, свободный, радикальный характер. Термин в большей степени принадлежит: медицине (свободные радикалы), биологии, социологии, или политологии (политический радикализм). По сути, понятие «радикальное искусство» раскрывает содержание «актуального искусства», которое предполагает хронически экспериментальный, радикальный характер творческой деятельности. Однако понятие «радикальное искусство» все же отличается от понятия «актуальное», поскольку «радикальное» может и не носить актуального характера. В переводе с английского «radically»[144] означает «базовый», а не как понимается в российском искусстве в качестве «революционного», «экспериментального», резко отличающегося от привычных художественных стереотипов изобразительного искусства. В этом случае следует говорить о политическом значении понятия «радикальный», то есть противостоящий консервативным силам, или консервативным традициям. Например, в период наступления «гламурной буржуазной культуры» в первом десятилетии XXI в. в российском современном искусстве актуальнее стал рециклинг[145] с его изобразительными традициями, а не более радикальные направления: джанк-арт[146] или перформанс.

Это стремление к границам восприятия выразилось также в близкой этим определениям дефиниции «пограничное искусство», то есть искусство, находящееся на границе с неискусством. Данное понятие было особенно популярным в период разрушения старых изобразительных стереотипов в посттоталитарный период, когда в понятие «современное искусство» включалось все, что не имеет отношения к изобразительным формам. В нем выражалась цель актуального искусства – расширение границ изобразительного искусства за счет внедрения разнообразных выразительных средств неизобразительного искусства.

---

[144] *Сиротина Т.Н.* Современный англо-русский словарь: 100 000 слов и словосочетаний. Ростов н/Д: Феникс, 2009.
[145] *Дзуффи С.* Большой Атлас живописи. М.: Олма-Пресс, 2002.
[146] *Дзуффи С.* Большой Атлас живописи. М.: Олма-Пресс, 2002.

Понятие «актуальное искусство», в отличие от «технологичного» индифферентного понятия «пограничное искусство» и ярко выраженного авангардного понятия «радикальное искусство», имеет идеологическое содержание. Оно ближе всего подходит к общественным информационным технологиям, так как по своей природе более мобильно, чем другие художественные направления. Выходит, что дефиниция «актуальное искусство» имеет качественную характеристику. В это понятие входят понятия: «радикальное искусство» как содержание и «пограничное искусство» как художественная форма творческой деятельности современных художников. Таким образом, понятие «актуальное искусство» основывается на какой-либо актуальной идеологии и, в отличие от общего понятия «современное искусство», имеет конкретное содержание и свою художественную цель. Соответственно, данное понятие в большей степени характеризует основной тренд современного искусства, чем другие понятия.

Этот фактор упрощает проблему, но не отражает всей её полноты. И поэтому термин «актуальное искусство» принимается не всеми исследователями и деятелями современного искусства, например, некоторые из специалистов по современному искусству охотнее применяют термин «визуальное искусство», имея в виду, прежде всего, медийные средства выразительности современного искусства (Е. Деготь, О. Свиблова и др.). Однако термин «визуальное искусство» не может применяться в отношении всего спектра современного искусства, поскольку изначально содержит в себе ограниченную цель – визуализацию, то есть обращение к одному органу – зрению и отрицанию других выразительных средств. Если исходить из живой практики искусства, то актуальные идеи успешно выражаются и акустическими средствами и традиционными изобразительными средствами. Значит, в понятии «современное искусство» актуальное содержание равноценно новым выразительным средствам. В этой связи можно сказать, что понятие «визуальное искусство» представляет собой лишь одно из направлений современного искусства, специализирующееся на межвидовых средствах выразительности. Даже киноискусство трудно назвать только визуальным искусством, поскольку оно включает неореалистические приемы, включающие всю сенсорную систему зрителя: реальные звуки, вкусовые ощущения, запах (4D), осязание (5D) и длится в реальном времени. Поэтому понятие «визуальное искусство» естественнее применять наряду с понятием «неизобразительное» искусство, к которому относится в классическом толковании архитектура. К визуальному искусству в большей степени относятся такие направления и жанры современного искусства, как: джанк-арт, лэнд-арт, ассамбляж, инсталляция, перформанс, хэппининг, флакс, арт-пуоро, нью-медия, медиа-арт, кинетическое искусство, отчасти концептуальное искусство, радикальное искусство и др.

Неизобразительные виды искусства, в свою очередь, подразделяются на статичные и динамичные виды. Критерием классификации является продолжительность в реальном времени, например, медиа-арт, видеоперформанс, джанк-арт (кинетическая скульптура), перформанс, хепенинг, кинетическое искусство, театр абсурда – динамичные виды, а нью-медия, фотография, ассамбляж, инсталляция и др. логичнее причислить к статичным видам неизобразительного искусства. Соответственно, к понятию «современное искусство» можно отчасти отнести и традиционные виды: живопись, скульптуру и графику[147], которые также существуют и развиваются в основных направлениях с 90-х по настоящее время, что и неизобразительные виды искусства. Так, в современном российском искусстве были популярны направления: минимализм, поп-арт, оп-арт, абстрактный экспрессионизм (живопись действия), информальное искусство (живопись цветового поля)[148], коллаж, искусство граффити, все направления рециклинга: неоэкспрессионизм, трансавангард, фигуративное искусство, гиперреализм и др.

Однако направления современного искусства (джанк-арт, лэнд-арт, ассамбляж, арт-пуоро, нью-медия, перформанс, кинетическое искусство, отчасти концептуальное искусство, air-art и др.) имеют ряд принципиальных отличий от классических направлений, прежде всего, своей ориентированностью на «негативные» эмоции и чувства, что позволяет говорить о существовании на протяжении всего XX века глобального тяготения к негативному духу, определявшему существенные противоречия эстетического бытия. Соответственно, эти виды современного искусства можно объединить под общим рабочим определением «негативное искусство», которое построено на поиске негативных выразительных (неизобразительных) средств, способных отразить (разнообразное) негативное эстетическое отношение художника к самой идее эстетического отражения действительности в художественной форме. «Негативное» искусство, в отличие от «позитивного» (изобразительного), отличается ограниченным функциональным полем, главным из которых является на настоящий момент эмотивная[149] эстетическая функция.

Условно противоположное ему «позитивное» искусство построено на развитии традиционных художественных средств. Оно в полной мере выполняет на настоящем этапе эстетические функции: воспитательную, регулятивную, мировоззренческую, эмотивную,

---

[147] *Власов В.Г., Лукина Н.Ю.* Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм: Терминологический словарь. СПб.: Азбука-классика, 2005.
[148] *Грэм-Диксон Э.* Искусство. Пер. с англ. М.: ЗАО «БММ», 2009. С.551.
[149] Специфические черты философского знания // электронная библиотека: http://www.mudriyfilof.ru

идеологическую, рекреационную[150] как в позитивном контексте, так и в тотально отрицающем традиционные эстетические ценности ключе.

Выделение дефиниций «негативного» и «позитивного» искусства в рамках переходного художественного сознания является, с одной стороны, следствием актуализации эстетических противоречий, с другой – диалектическим соединением в качестве эстетического синтеза позитивных и негативных форм художественного сознания, творческого мышления и художественной деятельности.

Эти рабочие дефиниции, в отличие от других (созданных в данном исследовании), имеют функциональную и качественную характеристики. В них заложен аксиологический и эмоциональный смысл, поскольку помимо универсальной информации, они содержат ещё и аксиологический компонент. В этой связи отметим, что понятие «негативное» довольно распространенный эпитет, характеризующийся критическим отношением к существующему порядку вещей. Среди наиболее известных концепций негативизма являются: концепция Д. Лукача «История и классовое сознание», 1923 г.; Г. Маркузе «Разум и революция», 1941 г.; Ж.-П. Сартра «Критика диалектического разума; Т. Адорно «Негативная диалектика», 1966 г. и др.[151] Например, Т. Адорно[152] в «Эстетической теории» (впервые опубликованном им в 1970 г.) использовал понятие «негативная диалектика» в качестве антиномии, где он отметил, что истинным искусством является лишь искусство самоуничтожения, возникающее при столкновении миметического принципа с рационально-техническим принципом. Данное понятие также широко использовала в своих трудах Ю. Кристева[153], которая выделила «негативное» как «четвёртый термин гегелевской диалектики», применяя данный термин в качестве важнейшей характеристики постмодернистского сознания.

Однако дефиниция «негативное искусство» практически не применяется в современном искусстве и современном отечественном искусствознании, так как является результатом исследовательской деятельности автора, хотя само понимание «негативного», применительно к современному искусству, является традиционным.

В данной работе это рабочее определение носит сугубо формальный характер. Так, дефиниция «негативное искусство» включает в себя смысл всего современного искусства, то есть искусство, отрицающее нормативную эстетику и утверждающее антиэстетические и

---

[150] Специфические черты философского знания // электронная библиотека: http://www.mudriyfilof.ru
[151] *Давыдов Ю.* Т.Адорно /Современная западная социология: Словарь. М.: Политиздат, 1990. С. 208-210.
[152] *Адорно* Т.. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001.
[153] *Kristeva* J. Soleil noire depression et melancolie. Paris, 1987.

неэстетические выразительные средства (в отличие от понятия «позитивное искусство», как не отрицающее эстетические нормы и традиционные изобразительные средства).

«Негативное» искусство интерпретируется как свободное конструирование. Оно имеет как эмоциональное содержание, так и морфологическое значение. По своему чувственному наполнению оно близко эстетическому понятию трагикомического, когда особенно ощутим конфликт с традиционными эстетическими ценностями, при котором прежнее мышление невозможно, а смутное предощущение будущего изначально стрессогенно. Негативность в данном случае есть необходимое условие поиска выразительных средств, ведущих к выражению этого нового эстетического опыта. Соответственно, в «негативном» искусстве актуализируются негативные инстанции такие, как: критика, разоблачение, срывание масок, ниспровержение авторитетов, провокация, недоверие, осмеяние и пр. Сама художественная рефлексия понимается как возможность абсолютно свободного сомнения относительно истинности эстетических верований и правильности любых эстетических убеждений (с целью устранения иллюзии секвенирования эстетического восприятия).

Таким образом, «негативное» искусство основывается на факторе эстетического допущения негативных, разрушительных способов взаимодействия с эстетическим окружением с целью рефлективного поиска достоверности художественного процесса. Исходя из этого следует отметить, что негативный вектор сосредоточен на достижении дна человеческого существования, как основы самостояния фундаментальных качеств творческой личности, что изначально оправдывает отсутствие ясности в эстетических, искусствоведческих или культурологических интерпретациях, (даже в ретроспективном аспекте).

Глобально «негативное» искусство выразило поиск новых эстетических форм мировосприятия в момент распада общественных связей, этико-эстетических норм, эстетико-идеологических ориентиров и программ.

В этом плане дефиниция «позитивный» тоже имеет довольно сложную генеалогию. В ней полемически переплелось несколько базовых учений, начиная от Сен-Симона[154], Конта[155] и заканчивая Спенсером[156]. Общим для позитивного направления является утверждение различных форм реальности в области медицины, социологии, математики и др. областях. В эстетико-искусствоведческом контексте дефиниция «позитивное»

---

[154] *Маркс К. и Энгельс Ф.,* Немецкая идеология. Соч., Т 3. С. 496 – 512.

[155] *Киссель М.А* Конт Огюст / Современная западная социология: Словарь. М.: Политиздат, 1990. С.137–139.

[156] *Киссель М.А.* Спенсер, Герберт / Современная западная социология: Словарь. М.: Политиздат, 1990. С. 326 – 328.

использована в историко-культурном (описательном) качестве. Она содержит в себе совокупные понятия (современного художественного процесса), базирующиеся на эстетических критериях, традиционных изобразительных средствах и традиционных художественных ценностях. Рабочее понятие «позитивное искусство» выразилось в сохранении традиционной коммутативной цели искусства и развития традиционного органона. (Органон[157] – здесь, как собирание эстетических фактов, проведение опытов, составление таблиц эстетических сущностей, извлечение инновационнных моментов – художественных открытий, извлечение эстетических принципов, художественных аксиом, закономерностей сохранения художественного эстетического знания как результата его непрерывного развертывания.) Соответственно, позитивное направление ориентировано на преемственность выразительных средств с целью сохранения сущностной основы изобразительной и отражательной природы искусства.

В отличие от «негативного» искусства, «позитивное» искусство основано на непосредственных жизненных переживаниях, основанных на позитивных эстетических чувствах: восхищения, наслаждения, преклонения, катарсиса, удивления и пр. Развитие данного направления основывается на когнитивных процессах накопления эстетически ориентированных знаний, их обобщения и классификации, выявления закономерностей существования искусства в традиционной эстетической среде и устойчивого воспроизводства его в нормативных эстетических границах. Целью позитивного искусства является эстетическая эмпатия.

Рабочие дефиниции «негативное искусство» и «позитивное искусство» возникли как необходимость обозначения основного содержания современного искусства, поскольку в современном искусстве существует несколько направлений, трудно соотносящихся с формальной концепцией «актуального», «радикального», «пограничного», «визуального» и пр. искусства или с концепцией изобразительного и неизобразительного искусства. В ходе исследования появилась необходимость в формальном обозначении предельных границ современного искусства, например, определения качественной стороны творчества современных художников, использующих традиционные изобразительные средства – холст, краски, но ориентирующиеся на негативные ценности искусства. В этом случае идея может быть радикальной (секс, эротика), но средства воплощения (кисть, холст, краски) – традиционные (В. Дубосарский, А. Виноградов). Этих художников трудно отнести всецело к рециклингу. Так же их трудно отнести и к традиционному направлению, поскольку

[157] *Бэкон Ф*. Новый Органон. Соч.: в 2 т. М.: Мысль, 1972. Т.2.

основу их творчества составляет негативная (изобразительная) экспрессия, соединившаяся в рециклинге с социалистическим реализмом и низовой субкультурой. Поэтому в отношении такого рода творческой деятельности удобнее применять дефиницию «позитивное искусство», то есть современное искусство, использующее в своем арсенале традиционные изобразительные материалы и средства, но имеющее негативное содержание.

«Позитивное» искусство отличается от «негативного» искусства, прежде всего, своей номинальной целью – создание художественного образа традиционными изобразительными средствами. В силу формального характера термин «позитивное искусство» охватывает такие явления, как: фигуративное искусство, минимализм, поп-арт, оп-арт, абстрактный экспрессионизм, информальное искусство, коллаж, искусство граффити, рециклинг, неоэкспрессионизм, трансавангард, фигуративное искусство, гиперреализм и др., которые были популярны в этот период.

Таким образом, понятие «современное искусство» имеет несколько объективных (временных) и субъективных качественных характеристик. Объективное содержание данного термина раскрывается в формальных хронологических понятиях: «посттоталитарное искусство», «искусство транзитивного периода», «современное искусство». Качественная субъективная сторона раскрывается в неформальных понятиях: «актуальное искусство», «пограничное искусство» (как форма) и «радикальное искусство» (как содержание). Относительно выразительных средств оно характеризуется формальными дефинициями «негативное искусство» и «позитивное искусство». Современное искусство имеет объективные хронологические рамки; обладает специфическим содержанием и развитой методологией, которая направлена на отражение в художественной форме разнообразных эстетических отношений современного художника с окружающим миром.

§3. Основные тенденции российского искусства на рубеже веков. Историко-искусствоведческий контекст

В российском искусстве рубежа веков отчётливо просматриваются несколько тенденций, которые были актуальными в полипарадигмальный среде. Наиболее существенными из них были модернистские и постмодернистские тенденции, которые под воздействием перемен сливались в художественной практике в единый художественный поток. (Соответственно, отечественный постмодернизм в российской художественной культуре в начале 90-х гг.

развивался параллельно с другими направлениями.) Перестроечные художники во время поиска идентичности, или исходя из ситуации, сами присваивали себе творческие направления, становясь то «модернистами», то «постмодернистами» интуитивно, или целенаправленно выбирая для себя программу действий. Таким образом, в понятие «российский постмодернизм» частично входят несколько художественных направлений, состоявшихся в более ранний период, в 70-80-х гг. (в том числе, условно говоря, российский модернизм), которые в 2000-х гг. существовали в качестве параллельных (полноценных или ситуативных) версий развития современного искусства.

Более того, «российский модернизм» 70-80-х гг. в лице художников, противопоставлявших себя социалистическому искусству, имел довольно сложную генеалогию (которую можно при желании также причислить и к генеалогии постмодернизма). Он имел, несмотря на многосоставной характер, ярко выраженную доминанту, которая имела эмоциональную основу андеграунда, а средства выразительности – от западного искусства. Например, в 70-х гг., наблюдалось несколько авторитетных направлений, которых трудно однозначно причислить только к официальному или неофициальному искусству. Искусство 70-80-х гг. полноценно реализовалось как на официальном уровне, так и не официальном, влияя на тот же андеграунд, лишая его статуса истинного, глубокого художественного явления. В этом плане, в своей эстетико-художественной сути, «поздний российский модернизм» был более значительным, чем постмодернизм, так как имел: ярко выраженную идеологическую и эстетическую основу; историко-культурную аутентичность и художественные традиции, опиравшиеся на глубокие корни русского/советского изобразительного искусства XX в. и, наконец, энергию, рождавшую эстетические эмоции. Благодаря творчеству талантливых художников, российский модернизм был в 70-80-х гг. достаточно разнообразно представлен как в столицах, так и в регионах. Даже в 90-х гг. «российский модернизм» выглядел целостным художественным направлением, имевшим сильное влияние на идеологию раннего постмодернистского искусства. (Поэтому, появившийся в 90-х гг. новый эстетический и культурный опыт, можно по хронологическим критериям отнести либо к периоду раннего постмодернизма, либо к позднему модернизму.)

Формально все этапы развития российского постмодернизма совпадают с общим развитием новой российской культуры. Исходя из этого можно утверждать, что отечественный постмодернизм начал свою историю с московского и питерского нонконформизма, который в 70-х гг. и начале – 80–х гг. был самым ярким художественным направлением. (В этом плане, нонконформизм можно с известными поправками

причислить как к советскому модернизму, так, исходя из понимания постмодернизма, и раннему постмодернизму.) Именно московский и питерский нонконформизм дали художественному миру несколько знаковых фигур, которые отразили эстетическое сознание целого поколения в тоталитарный и посттоталитарный периоды.

В искусствоведческой практике «российский модернизм» обозначается большей частью как культура андеграунда (нонконформизма, неофициального искусства). На наш взгляд, эти явления отличаются друг от друга своей идеологической направленностью, внутренними морфологическими отличиями и эстетическим диапазоном. Исходя из рамок исследования, сосредоточимся на двух принципиальных направлениях: «московском нонконформизме» (московском концептуализме) и «питерском нонконформизме» (питерском концептуализме).

«Московский концептуализм» носил, на наш взгляд, многосторонний характер. Может быть, поэтому он являлся в 90-х гг. самым многочисленным направлением. Это направление представляют: И. Кабаков, А. Монастырский, В. Захаров, М. Рыклин, Ю. Лейдерман, Н. Алексеев, И. Бакштейн, П. Пеперштейн, С. Ануфриев, В. Сорокин, Ю. Альберт, В. Комар и А. Меламид, С. Ромашко, С. Хенсген, Г. Витте, И. Макаревич, С. Волков, И. Нахова, Л. Рубинштейн, О. Саркисян, А. Филиппов, М. и В. Тупицыны, И. Яворский, И. Чуйков, В. Мироненко, Е. Елагина, Е. Бобринская, А. Альчук, Е. Деготь, Н. Шептулин и др.[158]. По словам самих участников, это направление представляло собой в конце XX в. русский постмодернизм[159], который достаточно оригинально синтезировал ряд направлений западного искусства, таких, например, как сюрреализм, поп-арт, концептуализм, искусство перформанса. Поэтому московские нонконформисты считали, что понятия «…Московский концептуализм и Современное русское искусство являются синонимами»[160]. Творчество этих художников было тщательно исследовано самими участниками движения – искусствоведами Е. Бобринской[161], М. Тупицыной[162] и В. Тупицыным[163], Б. Гройсом и художниками: А. Монастырским[164], Н. Алексеевым, В. Захаровым, И. Бакштейном и др., которые дали широкую картину развития «московского концептуализма». В дополнение можно лишь отметить, что особенностью творчества

---

[158] *Монастырский А.* Словарь терминов московской концептуальной школы, составитель. AD MARGINEN. М. 1999.

[159] *Монастырский А.* Словарь терминов московской концептуальной школы, составитель. AD MARGINEN. М. 1999.

[160] Там же, с.15.

[161] *Бобринская Е.А.* Концептуализм М.: ГАЛАРТ, 1999.

[162] *Тупицына М.* Критическое оптическое: статьи о современном русском искусстве М.:AD MARGINET, 1997.

[163] *Тупицын В.* «Другое» искусства». М.: AD MARGINEM, 1997.

[164] *Монастырский А.* Словарь терминов московской концептуальной школы. М.: AD MARGINEN. 1999.

московских концептуалистов является интеллектуализм, опора, судя по жаргонизмам и психоделическому сленгу, на западную наркотическую культуру в сочетании с восточной мистикой и советской низовой субкультурой (политическим анекдотом). Так, в словаре московского концептуализма большая часть смыслов состоит из описания психоделических состояний художников, охваченных негативным отношением к ментальным стереотипам советского общества. Это наблюдается в пластическом и вербальном языке, выразившись в жаргонах: «филофилия», «фантазм – отмычка», «хозяева аттракциона» и пр.[165], что позволяет отнести это направление к ярко выраженному экзистенциональному направлению[166]. (К этому направлению можно причислить представителя фигуративного направления М. Рогинского, творчество которого лишено игрового начало и отличается эмоциональной глубиной.)

Вторым значительным направлением, задавшим импульс развития всему российскому искусству рубежа XX и XXI вв. является «петербургский экзистенциализм», или, как его называют, петербургский нонконформизм[167], который достиг пика своего развития в творчестве Т. Новикова (которого с таким же успехом можно отнести и к раннему постмодернизму).

Т. Новиков инициировал несколько объединений: «Новые художники», «Новые композиторы», «Новую академию». В конце жизни он инициировал деятельность объединения «Новых серьезных». Он творил совместно со многими петербургскими художниками, жившими в период разложения тоталитарного строя. Ключевой идеей этого направления являлось изобретение новой антитоталитарной культурной среды, чем объяснялось тяготение художников к изобретению субкультурного языка общения, выразившегося в изобразительном и неизобразительном искусстве в тенденции к синтезу искусств – кино, музыке, театру.

Питерский нонконформизм также основывался на низовой наркотической культуре[168]. Но, в отличие от игрового московского нонконформизма, имел более «дантовский» («hard rock») характер. Концептуальность в принципе была органична питерским художникам, поскольку опиралась на богемную петербургскую культуру и культуру питерских маргиналов, имевших крепкие экзистенциональные традиции (ещё со времен Ф. Достоевского). У них не было проблемы с самоидентификацией, поскольку петербургский

---

[165] *Монастырский А.* Словарь терминов московской концептуальной школы, составитель AD MARGINEN. М., 1999.
[166] Новая философская энциклопедия: в 4 т. М.: Мысль, 2001. Т.2.
[167] *Андреева Е.* Семь чудес // Артхроника. 2011. № 6. С. 86 – 93.
[168] *Тупицын В.* «Другое» искусства». М.: AD MARGINEM, 1997. С.301 – 304.

андеграунд изначально основывался на идеологическом оппортунизме. Поэтому творчество Т. Новикова (1958-2002), И. Сотникова, О. Котельникова К. Хазановича (1963-1990), Е. Казакова Г. Гурьянова, В. Овчинникова (1951-1996), С. Бугаева-Африки, В. Гуцевича, А. Медведева, А. Крисанова, И. Савченкова, А. Мертвого, И. Померанцева, А. Ванцлова, параллельное кино В. Кондратьева, некрореализм Е. Юфита, В. Кустова, О. Котельникова имело двойственный характер. Двойственность заключалась в одновременном существовании равных понятий «личность» и «направление». Так, в питерском нонконформизме была важна как личность художника, так и коллективная идеология направления, создававшая художественную тенденцию. Творческий коллектив был отдельным социокультурным организмом, поддерживавшим внутригрупповые ценности, основанные на негативной оппортунистической идеологии. Пребывание в группе рождало уникальную атмосферу совместного творчества. Поэтому творчество отдельных художников, вне экзистенциального контекста, довольно трудно воспринимается, поскольку в характеристике творческой личности часто упускается понятие «социума» как специфического продукта коллективной художественно ориентированной жизни.

90-е гг. ознаменовались расцветом неизобразительных видов искусства. Наиболее популярным было негативное направление, которое реализовалось в перформансах и «телесном акционизме». Оно имело две фазы: докризисный период – с начала 90-х по 1997 г. и посткризисный период – с 1997 г. по 2000-й гг. В этом направлении различается посттоталитарный период, ознаменовавшийся наступлением неолиберальных художественных идей и формированием буржуазного искусства (отечественной буржуазной культуры).

Посттоталитарное направление сформировалось в конце 80-90-х гг. Ему были присущи условно «неолиберальный» характер и стремление к провокационному творческому эксперименту с новыми материалами, выразительными средствами и темами творчества. Данное направление было окрашено глубокой иронией художников к тоталитарным и посттоталитарным общественным эстетическим стереотипам. Поэтому современное российское искусство 90-х гг. отличалось радикализмом, эмоциональностью, социальной направленностью, окрашенной эйфорией идеологической свободы. (В. Комар, А. Меламид «Происхождение социалистического реализма» 1983 г.; Э. Булатов «Слава КПСС», 1985 г.; инсталляция И. Кабакова «Человек, улетевший в космос», 1986 г.; Л. Соков «Сталин и Мэрилин», 1986 г.; Дм. Пригов «Гласность», 1987 г.; Ю. Лейдерман «Лобок Б», 1988 г.; П.

Пеперштейн «Глаза его никогда не выражали ненависти», 1990 г.; О. Кулик «Вглубь России», фотодокументация, 1993 г.; К. Латышев «Сука-сука» 1999 г. и др.)

Перестроечные художники наслаждались идеологической свободой, пробуя новую власть на идеологическую лояльность. Это ярко выразилось в ряде провокационных акций нового политического искусства, в акциях группы «Э.Т.И.», в театре абсурда А. Петлюры (Ляшенко) и перформансах А. Бартенева и А. Осмоловского (который в конце 90-х гг. продолжил свою деятельность самостоятельно от группы – инсталляция «7 смертей в Москве» и др.). Эта тема также активно развивалась и в 2000-х гг. К ней постоянно обращались в первом десятилетии XXI в. (П. Пеперштейн «Социализм вернется», 2006 г., «Красная звезда», 2010 г., политические проекты «Синих носов» 2000-е гг. и др.)

В середине 90-х гг. российское современное искусство набрало информационную массу. В нем ощущалось два полюса изобразительного и неизобразительного искусства, начиная от импульсивного интровертивного искусства и заканчивая интерактивным экстравертивным искусством – искусством социального взаимодействия. В этот период сосуществовали: поздний соц-арт, политическое искусство, радикальный акционизм, «арте повера», «капиталистический реализм» и др. Исходя из ситуации в обществе, актуальными оставались тоталитарная и посттоталитарная темы. Самыми популярными жанрами середины 90–х были: перформанс, который имел несколько направлений: «телесный акционизм» (О. Кулик, А. Бренер, Т. Новиков); театр абсурда (А. Петлюра, О. Кулик); видео-арт (В. Мамышев-Монро); параллельное кино В. Кондратьева; видеоперформанс и политическое искусство (Дм. Пригов, К. Латышев, П. Пеперштейн, А. Осмоловский). В регионах большое распространение имели: поздний соц-арт, фигуративное направление и салонное направление.

Художники 90-х были экспериментаторами и новаторами, они не боялись работать в разных видах, жанрах, направлениях изобразительного и неизобразительного искусства. Среди активных творческих деятелей 90-х гг. следует отметить: И. Чуйкова, С. Файбисовича, С. Браткова, Фр. Инфанте, Н. Горюнову, Б. Орлова, В. Пивоварова, О. Васильева; медгерменевтов: С. Ануфриева, П. Пеперштейна, Ю. Лейдермана и др. В эти годы были творчески активными: Ю. Альберт, В. Захаров, О. Янкилевский, а так же члены группы «Мухомор»: К. Звездочетов, С. Мироненко, Н. Гундлах, А. Каменский.

Политическое искусство ярче всего было представлено творчеством Дм. Врубеля («Братский поцелуй» на Берлинской стене, 1996 г.), акциями группы «Э.Т.И» (Экспроприация территории искусства). В неё входили: Лауреат Премии Кандинского за 2008 г. А. Осмоловский; художники: Гр. Гусаров, А. Обухова, М. Кучинский, М. Орлова.

Творческое объединение «Э.Т.И.» вывело российский акционизм на новый информационный уровень. Их «нонспектакулярные акции» стали частью «уличной» культуры, поскольку перформансы реализовывались в реальном, знаковом для социума пространстве, например, Красной площади в Москве. Так, их деятельность была замечена российскими СМИ, что стало в дальнейшем культурной традицией современной России. Акции современных художников стали поставлять на всероссийские каналы уникальную новостную информацию.

Период с 1997 г. по 2000–е гг. обозначился глубоким экономическим кризисом. В этот период «российский постмодернизм» переживал трудные времена. Популярными направлениями оставались по-прежнему карнавальное искусство, представленное, ярче всего творчеством И. Макаревича и Е. Елагиной (серия «Homo Lingnum» Череп Буратино, дерево 1998 г., и др.); соц-арт и капиталистический реализм (К. Латышев «Капиталистический реализм», А. Логвин, «Жизнь удалась», 1997 г.). На авансцену, вследствие развития информационных технологий и технологичных связей, выдвинулся медиа-арт, который сменил «экономный» телесный акционизм (АЕС+Ф, К. Худяков и др.).

В этот период современное искусство стало более сложным, разнообразным и конфликтным явлением. В нем обозначились устойчивые эстетические, художественные тенденции и аксиологические ориентиры, сформировались институции в виде Государственных и частных музеев и центров. В начале XXI в. появились большие центры современного искусства, сначала в столице, затем в регионах, наметились и закрепились основные рыночные тенденции. В этот период Центры современного искусства в Москве позиционировались в качестве общественных культурных центров, формирующих альтернативный досуг. (В середине и второй половине первого десятилетия они стали еще и образовательными центрами). На авансцену выдвинулись организаторы процесса развития современного искусства в информационных условиях: коллекционеры, кураторы, галерейщики, искусствоведы, которые, осознав проблему отсутствия социокультурной и экономической среды существования современного российского неизобразительного искусства, взялись за создание независимых институтов и институций. Благодаря галеристам и кураторам, формировалась идеология нового искусства, складывались основные рыночные тренды. В эти годы российский постмодернизм получил международное признание в виде участия российских художников на международных выставках.

В силу объективных рыночных обстоятельств в 2000-е гг. инициатива перешла фигуративным направлениям. В этот период был популярен рециклинг, который имел

несколько ответвлений: В. Пивоваров (неореализм); В. Дубосарский**,** А. Виноградов (китч, массовое искусство); Ю. Хоровский (неоэкспрессионизм); О. Солдатова (нео-соцреализм); Е. Гороховский (китч, фэнтэзи); А. Косолапов, Р. Волигамси (поздний соцарт); Никос Сафронов (китч, салон); В. Колесников (необрендизм); Нальби (трансавангард); В. Блохин (салон); Катя Медведева, А. Паршков (наивное искусство) и др. Популярными стали гиперреализм (Д. Кочанович, А.Саидов); оп-арт, поп-арт (А. Беляев-Гинтовт и др.); минимализм (Н. Алексеев и др.); фотореализм (Г. Майофис и др.). Наиболее востребованным был рециклинг, который в комплексе легче соотносился с внешними эстетическими ценностями, что позволило современному искусству в конкурентных условиях эффективно капитализироваться.

В начале 2000-х гг. произошла смена поколений. На авансцену вышли художники, хорошо ориентирующиеся в информационных технологиях. Наряду с АЕС+Ф и К. Худяковым стали активно работать Recycle и др. Набирали силу визуальные виды искусства: видео-арт, видеоперформанс, видео-инсталляция, медия-арт, нью-медия. Современное искусство приобрело общественный статус, став основой развития нового витка постмодернистской культуры.

В первом десятилетии инициатива большей частью исходила от молодых художников, родившихся в 70-80-х гг. и сформировавшихся в традициях новой эстетики – информационных реалиях потребительского общества. Российский постмодернизм, благодаря информационным технологиям, фактически стал частью мировой художественной культуры. В силу этого он приобрёл несколько новых качеств. Так, в нём усилилось рациональное (технологичное) начало, которое затушевало экзистенциональное содержание в проектах некоторых художников.

В этот период наибольшей популярностью пользовались: видеоперформанс, политическое искусство и джанк-арт. Политическое искусство достигло своего пика, превратившись из лояльного «пересмешничества» в art-террористическую деятельность, поскольку было направлено против представителей законной власти и общественных морально-этических устоев. «Политическое искусство» было представлено творчеством: А. Тер-Оганьяна, О. Мавроматти, Г. Острецова, Г. Литичевского, А. Фальковского, Д. Булыгина, П. Верзилова, Гр. Ющенко (С-Петербург), Г. Майофиса и др., а также деятельностью творческих групп: «Война», «Синие носы» (А. Шабуров, В. Мизин), «Танатос Банионис», «Синий суп», «ПГ».

Противовес ему составляло фигуративное направление (figurative – переносной, метафорический, образный, символический)[169] сосредоточенный на «социальной правде» [170]. Наиболее последовательными, на наш взгляд, художниками оказались: А. Беляев-Гинтовт (социальная тематика), О. Солдатова, А. Савко, О. Целков, В. Пивоваров и др.

В первом десятилетии сформировался российский вариант street-art, который реализовался большей частью в партизанской рекламе. Художники подменяли лайт-боксы, расклеивали стикеры, расписывали заборы и совершали прочие действия, направленные на гуманизацию городской среды. Участниками движения стали: 183 art, «Овощам.нет» (2009-2010), (Москва), Radya, (Екатеринбург), Ben (ex Unplata) (Кранодар), Incubus Projekt (С.-Петербург), Search & Upqrade (С.-Петербург), Zuk club, (Москва), MishaMost (Москва) Slak, Кирилл Кто (Москва)[171].

Самым популярным видом современного российского искусства стал медиа-арт, в котором обозначились жанры: видеоперформанс (Дм. Пригов, группа «Вверх!», 2011 г.); видео-арт (В. Мамышев-Монро, лауреат премии Кандинского за 2007 г., проект «Волга-Волга»), «Провмыза» (Г. Мызникова, С. Пивоваров); видеоанимация, видеоинсталляция (П. Пеперштейн «Гипноз», 2004), фотореализм (В. Хмель); фото-арт (К. Худяков, О. Доу (Дурягин); нью-медия (подсвеченная фотоизображения): Р. Мамедов, Л. Тишков, К. Худяков; мультмедийная инсталляция (Танатос Банионис, «Божественный ветер», 2008 г.); медиа-арт (группа «ПГ», «Установка мобильной агитации», 2008 г., лауреат Премии Кандинского за 2008 г.). В этих жанрах работали также: AES+ F (Т. Арзамасова, Л. Евзович, Е. Святский, В. Фридкес), А. Чернышев, А. Шульгин (арт-гаджеты, SMS), В. Алимпиев (HD), А. Блажнов; параллельное кино: группа «Радек», группа «Что делать» (Дм. Виленский, О. Егорова, Н. Першина) и др.

В первом десятилетии XXI в. по-прежнему популярным остается поздний соц-арт, который дал несколько направлений. Наиболее ярким из них являются: «нео-соцреализм» и «поздний соц-арт». Представители «гламурного соцреализма» (О. Солдатова, А. Беляев-Гинтовт) широко использовали традиционные для сталинского ампира материалы – бисер, полудрагоценные материалы, сусальное золото, тиснение. Так, О. Солдатова вышивала бисером соцреалистические картины на индустриальные темы («Горняки», 2006 г., ручная вышивка бисером, полудрагоценные камни). Художник А. Беляев-Гинтовт (Лауреат премии Кандинского за 2009 г.) широко использовал сусальное золото (проект «Почва», 2006 г.,

---

[169] *Сиротина Т.Н.* Современный англо-русский словарь: 100 000 слов и словосочетаний. Ростов н/Д: Феникс, 2009.

[170] *Грэм-Диксон Э.* Искусство. М.: ЗАО «БММ», 2009.

[171] ТОП-10, Русский стрит арт // Артхроника. 2011. № 5. С.58 – 61.

холст сусальное золото, офсет, оттиск ладони, «Братья и Сестры», 2008 г., холст, сусальное золото, печать офсетная, оттиск ладони). К этому ряду художников следует причислить фотоинсталляции В. Хмеля, «покрывшего» сусальным золотом крыши ветхих домов (фотопроект с деревянными домами, 2008 г.) и др.

«Поздний соц-арт» отличается неоднозначным характером. Он представлен новой волной экзистенциалистов. Наиболее яркими из них являются: А. Кузькин, который поднимает тему существования социальных низов (акция «Все впереди!», 2011 г., «Усталость. Вынос масс. "Все, что есть, то мое", 2010 г., «Герои левитации», скульптура из черного хлеба, соли, клея, металла, 2010 г.) и трикстер А. Косолапов, создавший поппури из знаковых символов массового сознания. («Микки-Ленин», 2002 г.). Поздний соц-арт представлен также творчеством К. Латышева (серия «Империя добра», 2007 г., «Сука-сука, 1999 г.), коллажами «Синих носов» (проект «Голая правда», 2007 г.) и творчеством К. Батынкова и П. Пеперштейна («Война – это знаки», 2006 г.) и др.

В 2000–е гг. сформировалось новое поколение концептуалистов, которое представлено творчеством А. Сухарева, Жилева, А.Титовой, являющихся выпускниками Института Бакштейна. Ввиду ярко выраженного рационального начала, их называют «новые скучные». К этим художникам можно причислить изобразительные инсталляции И. Кориной (инсталляция «Модули», «Танк», 2007 г., Медуза», 2009 г., «Колонна», 2009 г.), инсталляции О. Мась и А. Желудь и др.

Так, исходя из живой практики современного российского искусства, в первом десятилетии отмечается увеличение числа художников, занимающихся современным искусством, улучшение качества их работ с точки зрения применения широкого спектра выразительных средств, так как их профессиональной подготовкой занимались государственные и негосударственные институции, которые воспитывали поколение художников, способных мыслить в традициях европейского постмодернизма.

Таким образом, современное искусство рубежа веков представляло собой довольно пёстрое полипарадигмальное явление. В это понятие входило несколько направлений, начиная с московского нонконформизма и заканчивая нью-медия. Общим определяющим началом для представителей современного искусства было модернистское и постмодернистское мироощущение. Соответственно, так же как перед другими сферами, на первое место в современном искусстве выдвинулись коммуникативные и аксиологические проблемы. Данный контекст был связан с интеграционными процессами в современной художественной среде, которые, исходя из потребностей нового времени, исподволь формировали российский постмодернизм.

§4. Генеалогия современного отечественного искусства в конце XX – начала XXI вв.

Художественную жизнь в России в конце XX в. в широком философском контексте определяли вновь открывшиеся в период разрушения традиционных коллективных социокультурных идеалов философские идеи западных и русских философов, эстетиков, психологов, историков искусства конца XIX – первой половины XX вв. (Труды: К. Ясперса, М. Хайдеггера, Ж-П. Сартра, М. Дюшана, А. Камю, Н. Бердяева, Н. Розанова, А. Франка, З. Фрейда, Э. Фромма, А. Адлера, Ю. Кристевой, И. Хассана, П. Козловски и др. в тот период были среди художников необыкновенно популярными.) Эти актуальные философские и эстетические идеи в совокупности с новой чувственной эмоциональной средой и радикально изменившейся социокультурной базой способствовали разрушению старых эстетических аксиологических систем и способствовали распространению новых художественных веяний, интерпретировавшихся с точки зрения индивидуалистического сознания.

Переоценке коллективных (социалистических) эстетических ценностей в российской художественной культуре способствовали популярные среди художников-интеллектуалов идеи французских философов, эстетиков – постмодернистов середины и второй половины XX в.: Ж-Ф. Лиотара, Ж. Дерриды, Ж. Лакана, Ж. Делеза, М. Фуко, Ж. Бодрийяра и др. Их философские изыскания создали благоприятный фон для ментального принятия российскими художниками эстетического образа творчества современных западных художников, которое в начале с трудом вписывалось в визуально-изобразительные стереотипы традиционного эстетического сознания. Значительным в конце 80-х гг. начале 90-х гг. было влияние концептуализма Дж. Кошута. Его программная статья «Искусство после философии» (1969 г.), было, пожалуй, самым читаемым после Ж. Делеза литературным произведением среди российских художников. Огромное влияние на освоение постмодернистских смыслов в современном искусстве также оказали яркие труды: Ч. Дженкса, Р. Рорти, Дж. Ваттимо, Ю. Кристевой, И. Хассана, У. Эко, Р. Барта и др. Для многих российских художников работы этих философов были настольными книгами, которые были необходимы для воссоединения культурных традиций европейского постмодернизма с нарождающимся российским постмодернизмом.

В поисках выразительных средств российские художники обращались к опыту европейского модернизма. Творчество западных художников: Х. Миро, И. Танги, Г. Арпа, С. Дали, М. Эрнста, А. Массона, Р. Магритта, П. Дельво, Ф. Пикабия, С. Матта и др. были

примером для подражания. Напитавшись их творческой энергии, российские художники формировали свое художественное сознание, параллельно осваивая технику информационного будирования. В этот период было также востребован опыт немецких и французских постмодернистов: Й. Бойса, Г. Базелица, Ольденбурга (энвайромент), Ж. Сигала, А. Капроу, Э. Кинхгольца, Я.Р. Хорна, Г-Ю. Зиберга**,** Ив Клайна (акционизм), де Кунинга, А. Барра (поп-арт); английских поп-художников: Э. Паолоцци, Р. Хэмилтона, П. Блейка, Р. Китай, Д. Хокни, А.Джонса, П. Филлипса, Д. Херста; Я. Кунеллиса (Кнеллис) – основателя в Италии «бедного искусства»; американских художников: Дж. Поллока, Р. Раушенберга, Дж. Джонса, Э. Уорхола, Р. Лихтенштейна, Д. Дайна, Т. Вессельмана, Дж. Розенквиста, М. Бродтаерса и др. Среди творческих направлений, на наш взгляд, наибольшее влияние на российское современное искусство оказали: «новый реализм» французских художников (Арман, Ники де Сен-Фаль, О. Фальстрем); американский минимализм (Сола Ле Витта, Д. Флэвин, К. Андрэ, Р. Морри, Д. Джадда) и ответвление минимализма – лэнд-арт (В. Де Мария, М. Хайцер, Д. Оппенхэйм, Р. Смитсон, Христо). Популярным было так же творчество художников: Р. Берри, Д. Хюблера, Л. Вейнера, Д. Грехэма, Е. Хессена, Б. Наумана, О. Кавара и др. В поле зрения российских современных художников также оказалась маргинальная субкультура (панк, гей).

За довольно короткий срок, по нашим наблюдениям, примерно за 3–4 года (средний курс обучения в ВУЗе) были переосмыслены идеи теоретиков модернизма и постмодернизма. Художники и искусствоведы играли в интеллектуальные игры «под Лессинга», «Канта», «Ницше», «Фрейда», «Бергсона», в артистическую судьбу «Пикассо», «Дали», «Дюшана», «Поллока», «Бэкона» и пр. (Автору этих строк известны печальные результаты жизненных проектов современников «под Модильяни», «под Дали», «под Поллока», «под Бэкона» и пр., настолько было глубоким желание у нового поколения освоить творческий стиль западных кумиров посредством буквального воссоздания судьбы модернистских и постмодернистских художников с целью освобождения от художественных, эстетико-психологических стереотипов предшествовавшего периода.)

Российская посттоталитарная культура 90-х гг. содержала некоторые признаки западной молодежной контркультуры 60–70-х гг. (термин Т. Роззака, 1969 г. и Ч. Рейча, 1970 г.)[172],[173]. Она включала в себя «наркотическую культуру», «восточную мистику», оккультизм, тему сексуальной революции и «мистику тела». Но российская постмодернистская культура

[172] Современная философия: Словарь и Хрестоматия. Ростов-на-Дону: Феникс, 1995.

[173] Современная западная социология: Словарь. М.: Политиздат, 1990.

имела «пост характер», то есть она возникла не во время существования фундаментальной социалистической культуры в 60–70-е гг., а возникла в начале 90–х гг., во время его разрушения. Поэтому традиции западной контркультуры были идеологически привязанными к тоталитарной идеологии. Отличия также заключалось в том, что «поколение цветов» отрицало, в первую очередь, личностно-индивидуальную модель поведения, присущую индустриальному обществу, а российский постмодернизм, напротив, демонстрировал становление индивидуалистического сознания через эмоциональное переосмысление основных идей: «мистики тела», сексуальной революции, но в контексте своего глубоко личностного сознания. Актуализация безличности трудно соотносилась с идеей «свободного искусства», со стремлением творческой личности к бесконтрольному творческому развитию. Поэтому главная проблема для российских современных художников в 90-х гг. заключалась в создании своего ярко выраженного индивидуального аутентичного варианта современного искусства, которое отличалось бы от западного, американского или восточного – японского, китайского современного искусства.

Помимо этих тенденций в 90-х гг. был актуален опыт русского авангарда. Так, авангардные направления: супрематизм, конструктивизм, кубизм, экспрессионизм, футуризм, абстракционизм, дадаизм, реди-мейд, кубофутуризм и пр. вновь обрели сторонников, став отправной точкой для творческих рефлексий современных художников. В этом контексте среди представителей фигуративного искусства оказались популярными художественные приёмы К. Малевича, А. Кандинского, М. Ларионова, В. Хлебникова, М. Шагала. В результате драматический опыт русских авангардистов, существовавших в конфликтных условиях борения художественных идей, сформировал у постмодернистов вкус к манипуляции с чистыми художественными идеями. Широкое применение приёмов русского авангарда тренировало творческое мышление современных художников, заставляя их экспериментировать с чистой идеей, без изобразительных приемов традиционного искусства. Эта тенденция в новых условиях привела к крайним формам артизации реальности, что в корне изменило представление современных художников об эстетических границах изобразительного искусства.

Непосредственными предшественниками русского постмодернистского направления были нонконформисты 70–80-х гг. Они, в отличие от западного искусства, воспитавшего у отечественных художников произвольное отношение к средствам выразительности, и русского авангарда, воспитавшего у современных художников перформативное отношение к художественной идее, привили интерес к идеологической борьбе, которая мыслилась частью творческого процесса.

Следуя этим национальным традициям (перформативное отношение к художественной идее и тяготение к идеологической борьбе), художники 90-х гг. и 2000-х гг. стремились к обретению идеологического контекста. Для этого они, исходя из ощущения актуальности темы, создавали образ идеологического врага, периодически нарываясь то на административные меры, то на уголовное преследование. Это было им необходимо для осознания общественного значения своего творчества, так как официальная реакция в полной мере отражала масштабы этико-эстетического оппозиционного художественного явления (например, это видно в действиях группы «Война», А Бренера и др.). Заключение под стражу стало свидетельством степени общественного резонанса перформативного творчества, поскольку выпады против правоохранительных органов есть не что иное, как способ создания своего эстетико-идеологического образа, обеспечивающего место в новейшей истории российского искусства. Развитие в современном искусстве этой интеракционной тенденции явилось необходимым этапом для поддержания его коммуникативного статуса в новом обществе. Таким образом, экстремальное содержание, отражая интерактивный характер современного искусства, входит в перечень аутентичных качеств искусства рубежа веков.

В этом плане русский постмодернизм, возникший на исходе тоталитарного искусства, с трудом воспринимается вне тоталитарного идеологического контекста, в отличие от других мировых проектов. Если современные китайские художники выстраивали в 2000-х гг. свою идеологию современного искусства на метафоре большого числа «великого Китая», а западные художники на феномене «индивидуализма», «единичности» и «безличности», то российские художники начали поиск смысла творчества в пространстве современного искусства с трех позиций: идеи отделения своего личного пространства от общественного, с презентации своего тела и манипуляции с тоталитарной темой. Эти актуальные тенденции вылилась в феномен индивидуальной телесности, посредством чего шло освобождение от скрытых социокультурных комплексов (тоталитарной) личности с целью создания уникального для российского сознания художественно значимого информационного продукта. В результате современное искусство в российском варианте актуализировало новый тип художника, который озабочен информационной составляющей искусства не меньше, чем профессиональные ньюс-мейкеры имиджем известного политика.

Опыты с артизацией окружающей реальности, пафосные противоречия между коллективными и индивидуалистическими эстетическими ценностями вылились в творчестве художников 90-х гг. в некие репрессивные художественные тенденции, одним из которых стало «тотальное отрицание», которое было абсолютной альтернативой

реалистическому направлению. Тотальное отрицание вылилось в создание культуры разрушения эстетических норм и превалирования ненормативного искусства, что привело к утере смысла самого творческого акта, как художественного деяния. На основе этой тенденции организовалось целое репрессивное направление, связанное с целенаправленным уничтожением просвещенческих и эстетических традиций в изобразительном искусстве. Соответственно, в системе ценностей стали доминировать «эстетические психофизиологические концепции», которые стали критерием аутентичности индивидуального художественного сознания. Это коснулось всего комплекса современного российского изобразительного (визуального) искусства: аксиологической системы, основных художественных идей; содержания; творческих методов и методик, что, в конечном итоге, поставило с новой силой вопрос о функциональном пространстве самого понятия искусства, как искусства противостоять общественной сути искусства.

В целом, постмодернистское искусство в 90-х гг. отличалось эклектичностью. В нем чувствовалось влияние философских и эстетических идей западных и русских мыслителей конца XIX-XX вв.; традиций западной контркультуры середины XX в. и опыта русского авангарда начала XX в.; традиций современного западного искусства 80–90-х гг. и искусства российских нонконформистов 70–80-х гг., которые оказали непосредственное влияние на формирование аутентичных качеств современного искусства.

4.1 Отличительные качества отечественного постмодернистского искусства

В отличие от нонконформистов, искавших коллективные формы культурно-художественной идентичности как цели художественного творчества, современное искусство 90-х гг. продемонстрировало тяготение к персоналисткому началу в искусстве, при котором художественная аутентичность отталкивалась от степени оригинальности самой творческой личности (а не от принадлежности, или не принадлежности её к художественным традициям, направлению, школе). Развитие этой интеграционной тенденции было необходимо для поддержания коммуникативного статуса самого искусства, как формы общественного сознания. Так содержание российских хепенингов, перформансов, флаксов и др. (хепенинг – случайная серия действий в пространстве; флакс, флюксус – показ свободной игры форм, истечения творческой энергии)[174] исходило, прежде

[174] Ruhr berg – Schneckenburger – Fricke - Honnef Art of the 20-th Century. Edited by Ingo F.Walther Taschen Köln. Lisboan. London. New York. Paris. Tokyo, 1998. Volume I.

всего, из личностной концепции художника. Возможно, поэтому некоторые российские художники (В. Мамышев-Монро, Т. Новиков, А. Бренер, О. Кулик, А. Калимма, А. Кузькин и др.) часто использовали свое тело, применяя его как выигрышный в восприятии зрителя инструмент, обладающий аутентичной выразительной системой, агрессивной живой энергией, оригинальным пластическим языком.

Телесность, симулятивность, новая лексика, квазинаучность способствовали выходу творческой энергии, как таковой, поскольку отрицание «изобразительности и отражения» создало проблему существования феномена «творческого самовыражения». Перед художниками стала проблема изобретения своей неизобразительной темы, которая ассоциировалась бы с понятием «творческая индивидуальность». Например, Т. Новиков, С. Бугаев (Африка) и др. неоакадемисты создали «новое академическое искусство», используя низовую идеологию субкультуры. В. Мамышев-Монро стал медия-персоной, благодаря трикстерской мимикрии под популярные личности и клубному стёбу (серия «Несчастная любовь» 90-е гг. и др.); О. Кулик использовал свое тело в качестве отстраненного объекта и универсального коммуникативного инструмента («Я кусаю Америку. Америка кусает меня», перформанс 1997 г. и др.). На основании этого можно констатировать, что телесная кинетика являлась в то время самым экономически доступным средством выражения новых художественных идей, став весомым фактором эстетического идеологического развития российского современного искусства в 90-х гг. Она способствовала «чистой» сублимации, воспринимаясь современными художниками альтернативой, разрешавшей также и дизайнерские проблемы, поскольку в реализации проектов использовался в основном доступный ресурс – человеческое тело. В то же время, используя телесность как основное средство, художники как бы исключали какие-либо «информационные помехи». Они с самого начала и до завершения проекта ощущали буквально на себе ответную зрительскую реакцию. И в этом плане можно сказать, что «кинетический нарциссизм», присущий некоторым российским художникам, был удачным в прагматическом плане ходом, адекватным российским реалиям. Соответственно, «телесный акционизм» был наиболее распространенной формой бытования современного искусства в перестроечный и постперестроечный период.

Петербургский новый русский классицизм возник, как и московский акционизм, в результате глубокого кризиса изобразительных идеалов и средств выразительности. Инициированное в 90-х Тимуром Новиковым (1958 – 2002) направление – новый русский классицизм (организация Новых художников) плодотворно просуществовало до 2002 г. В этом случае границы игрового поведения были очерчены разрушением нормативных

эстетических границ академического искусства. Поэтому Новиков, который начал свою деятельность с перформансов еще в 1982 г., использовал обнаженное тело в большей степени в качестве неоспоримого символа академического искусства, которое было представлено в брутальном варианте, в «5 D». «Игра в высокие технологии – это единственный сегодня способ реанимации или даже сохранения классики, классического идеала», – считал в свое время Т. Новиков[175]. (Здесь следует отметить, что деятельность петербургских художников дала импульс развитию радикальных направлений во всём современном российском искусстве.) Однако буквально понимаемая телесность, дополнялась симулятивностью, которая как бы противостояла чувственной аффективности телесности. Эта идея объединила довольно большое количество петербургских художников, для которых было важно игровое погружение в жизненный поток. С этим работали: И. Сотников, О. Котельников, К. Хазанович (1963-1990), Е. Казаков, Г. Гурьянов, В. Овчинников (1951-1996), С. Бугаев-Африка, В. Гуцевич, А. Медведев, А. Крисанов, И. Савченков, А. Мертвый, И. Померанцев, А. Ванцлов, В. Кондратьев, Е. Юфит, которые создали живую атмосферу глубоко маргинального искусства. Провокационные дадаистские выходки, психоделика стали особой формой существования петербургских художников. Они изготовляли плакаты, фото, самодельные книги, мейл-арт провокационного содержания, наслаждаясь разрушением общественных коллективистских (социалистических социокультурных и эстетических) стереотипов. Особенно популярными в середине 90-х гг. среди широких масс были «Митьки» (Н. Полисский, К. Батынков, А. Флоренский, В. Шинкарев, Д. Шагин), которые организовали в центре ВХУТЕМАС неформальный центр искусства. (Благодаря поддержке мэра А. Собчака, «Митьки» просуществовали более 10 лет.) Своим творчеством они создали «культурное место» в социальном пространстве, в котором можно было не скучно пересидеть трудные времена. Большую лепту внесли в этот процесс петербургские музыкальные объединения: «Ноль музыки», «Кино», «Автоматические удовлетворители», «Новые композиторы», «Виртуозы вселенной». Их творчество было последним проявлением нонконформизма, который вступал в постмодернистскую стадию. «Митьки» организовали более 1000 выставок, их образ жизни стал модным трендом, который заложил основу петербургской смеховой культуры 90-х гг. С тем же протестным настроением В. Мамышев-Монро организовал «пиратское телевидение» и Первый медиа-арт. Творчество В. Мамышева-Монро, по большому счету, тоже является яркой иллюстрацией «телесного искусства». Но, в отличие от Т. Новикова и О. Кулика, он использовал свое тело отстраненно, гротескно как объект для переодевания.

---

[175] *Андреева Е.* Семь чудес // АРТХРОНИКА. 2011. № 6. С. 83 – 93.

Позже Е. Юфит организовал «питерский некрореализм» в лице В. Кустова, А. Мертвого, О. Котельникова[176]. Деструктивные настроения, питавшие некрореализм в 90-х, были связаны, с одной стороны, с процессами сужения эстетической направленности искусства. Они подтолкнули интенсивную разработку в современном искусстве эстетической категории «безобразного» как противовеса индустрии Красоты. «Безобразное» ими интерпретировалось как желание слиться с некоторыми сторонами жизни настолько, чтобы стать её составной (естественно безобразной) частью. С другой стороны, превалирование в массовой культуре и кинематографе воровской и бандитской романтики стало основной для сильнейшей реакции художников на «смерть» как на доступный, практически, тактильный предмет творчества. В целом, «питерская культура» была единой «играющей» культурой, имевшей сильное влияние на всю российскую художественную жизнь в перестроечный и постперестроечный периоды.

В отличие от Т. Новикова и других питерцев, О. Кулик сформировал свой вариант «телесного акционизма». Пожалуй, он был самым радикальным художником, который жестко эксплуатировал социобиологический статус человека. Оттолкнувшись от своего тела как биологического вида, он демонстрировал психологию животного, поставив знак равенства между животным и человеком как социальным животным. Кулик организовал несколько шокирующих проектов, среди которых известна акция «Пятачок раздает подарки» (акция «Три поросенка», 1993 г., московская галерея «Риджина», проект отстаивания прав животных). Стоя на колоде для разделывания туш с мертвым поросенком в руках на мясном рынке, Кулик мычал. (Москва, 15 сентября, 1994 г.). Много шума также наделал проект «Знаки и чудеса» в Цюрихе, на котором он изображал бешеного пса (2004 – 2005 гг.). Этот художник, так же как Т. Новиков, творчески использовал пограничные признаки акцентуированного поведения[177], которое заостряло зрительское внимание на провокационных визуальных символах.

Близким В. Мамышеву-Монро был в 90-х гг. А. Ляшенко (Петлюра). Их объединял творческий карнавальный подход. Объектом переодевания у Ляшенко служила немолодая модель – пани Броня, которая составляла полную противоположность символам глянцевой буржуазной культуры. Самым заметным перформансом этого дуэта стал авангардный спектакль «Бриллианты для рабочих» (90-е гг.). Ляшенко гротескно разыгрывал внешность пенсионерки, создав настоящий геронтический театр, став тем самым (вместе с О. Куликом, В. Мамышевым-Монро, Т. Новиковым и отчасти Р. Мамедовым) представителем

[176] *Боровский А.* Удар кисти // ДИ. 2010. № 3. С.76–82.
[177] *Леонгард К.* Акцентуированные личности. Киев. 1981.

новейшего российского театра абсурда. Победа Пани Брони, которая стала в Англии в 1998 г. мисс альтернативой, пожалуй, можно считать международным признанием российского театра абсурда. Так, эти художники, каждый по-своему воплощал «телесный акционизм», начиная от позы – новиковской неоклассики и заканчивая провокационными перформансами О. Кулика.

Экспериментальная практика позволила дистанцироваться многим современным художникам рубежа веков от устойчивых эстетических стереотипов традиционного изобразительного искусства. Ими заново переосмыслялись эстетические идиомы: «искусство и общество», «искусство и маркетинговая эстетика», «информационное поле искусства» и пр. понятия эстетического окружения. Особенно актуальными оказались эстетические средовые проблемы, связанные с определением информационного и коммуникативного полей современного искусства, которые приобрели ключевое значение в цепочке взаимодействия современного искусства и общества. В этом плане нужно отметить, что вся художественная культура XX в. (авангард, массовая культура, модернизм) и особенно в период формирования постмодернизма художники буквально восприняли концепцию Фрейда, занявшись «изготовлением» информационных продуктов. Поскольку это, как принято говорить, снимало конфликт между культурой и естественной природой индивида, его природными влечениями, что давало выход табуированным или вытесненным влечениям[178].

Таким образом, основными тенденциями современного российского искусства являются: относительный характер художественных критериев; равное присутствие изобразительных и неизобразительных видов искусства; в период раннего постмодернизма ориентирование преимущественно на западную культурную традицию; стремление к горизонтальной институциональности, выражающейся в тяготении к средовому существованию (арт-центры, выставки, ярмарки, художественный рынок). Особенностями современного российского искусства являются: преемственность; широта выразительных средств; предопределенность тематики (превалирование политической тематики), что придает российскому постмодернизму аутентичные черты. Наиболее доступными и популярными неизобразительными выразительными средствами в творчестве отечественных художников рубежа веков были: телесность, квазинаучность, симулятивность и новая лексика.

Представляя собой радикальное крыло русского искусства конца XX в., российское современное искусство, благодаря специфическим приемам, довольно успешно осваивало

[178] *Фрейд З.* Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа. СПб.: Алетейя, 1998.

эстетические тенденции потребительской идеологии, которые, на наш взгляд, стремительно профанировали исключительное место современного искусства в художественной культуре. Однако эти же тенденции поддерживали в обществе обмен эстетическими эмоциями и визуальной информацией. Исходя из этого можно отметить, что главная эстетико-средовая проблема современного искусства заключалась в создании коммуникативных адаптивных качеств, необходимых для интеграции современного искусства в новые условия.

§5. «Гомеостатический» характер развития современного художественного процесса. Проблемы чередования «хаоса и порядка» в российском современном искусстве

Основные эстетические тенденции современного искусства проявляются в «гомеостатическом» характере развития современного художественного процесса, который продемонстрировал автоматическое стремление к внутреннему балансу художественной системы. Сутью этого явления стало взаимное дополнение и коррекция «хаоса и порядка» в целях развития современного изобразительного искусства. Это взаимодействие мы могли наблюдать в изобразительном искусстве и в целом художественной культуре на протяжении долгого времени, в период становления и развития всего мирового изобразительного искусства, начиная с древнейших времен по настоящее время. Взаимодействие или взаимное отрицание хаоса и порядка стали необходимым условием существования также и современного искусства. (Гомеостатика – внутренний баланс. Относительно новое направление «информационной науки», выделяющая живые системы: биологические, экономические, социальные и пр., в которых клетка, организм, система органов представляет собой гомеостатическую иерархическую систему.)[179]

Среди известных гомеостатических концепций современной художественной культуры выделяется концепция американского теоретика современной западной постмодернистской культуры И. Хассана[180]. В концепции западноевропейского искусства XX в. он обозначил, подобно Ницше («Рождение трагедии из духа музыки », 1872 г.)[181], «дионисийский» – хаотичный период и классический «аполлоновский» – рациональный период. На примере модернизма и постмодернизма И. Хассан схематично выстроил бинарные смысловые позиции, как и полагается, мифологизируя сами стилеобразующие моменты. Так он

[179] БСЭ. М.: Советская энциклопедия, 1972. Т.10. С. 483.
[180] *Hassan I*. The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture. Columbus-Ohio, 1987.
[181] *Ницше Ф.*, Рождение трагедии из духа музыки (1872) / Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. СПб, 2000.

подчеркнул зигзагообразный путь изобразительного искусства, выделяя в нём периоды хаоса и порядка: символизм – дадаизм; форма – антиформа; цель – игра; проект – случайность; иерархия – анархия; мастерство – истощение; дистанция – соучастие; селекция-комбинация; текст – словарь; типология – мутация; семантика – риторика и т.д.[182]

В отличие от концепции Хассана, который исследовал ярко выраженные парадигмные тенденции, наш подход имеет в большей степени локальный характер. Мы подчеркиваем в нём одновременное существование хаоса-порядка. Одно художественное направление всецело зависит от другого, оно чувственно прорастает в нём, как в тисовом дереве. Поэтому современное искусство, как нам видится, представляет собой единый организм, хаотично перерабатывающий каждый в своем секторе многообразие современной жизни, начиная от абстрактной модернистской идеи и заканчивая постмодернистским тактильным феноменальным рядом.

В этой связи следует сказать, что в российской художественной культуре, представляющей собой «органическую», практически, рефлекторную область человеческой деятельности, принцип гомеостатики имеет прямое отношение к смене художественных течений. Без гомеостатики невозможно составить объективную картину развития современного изобразительного искусства, поскольку этот принцип раскрывает механизм рождения сложнейших, порой противоречивых и алогичных художественных систем. Этот ритм заметен на примере сосуществования разных направлений. Например, в 90-х гг. рациональное концептуальное искусство – группа «Мухомор» (К. Звездочетов, С. Мироненко, А. Каменский, С. Гундлах), Ю. Аьберт, Н. Алексеев, В. Грегор и др., строившее свой язык на минимуме визуальных средств, одновременно развивалось с чувственным «оргийным» направлением (неоклассицизмом Т. Новикова) и «телесным акционизмом» (О. Кулик, А. Бренер), которые характеризовались крайней натуралистичностью выразительных средств. В свою очередь, это направление сформировало устойчивое стремление некоторой части художников к жесткой морально-этической программе, выразившейся в морализаторских религиозных притчах Р. Мамедова и инсталляциях Гор Чахала. Противовес Р. Мамедову составили полные морально-этических провокаций, антирелигиозные и анархические проекты О. Мавроматти и А. Тер-Оганьяна и др. Следующий виток ознаменовался эстетическим «спаррингом» между политически ориентированными направлениями: патриотизмом в лице А. Беляева-Гинтовта и темой жертвы власти А. Калиммой. Новое поколение художников подхватило эту идею, доведя её до крайних границ, вылившись, например, в подрывной деятельности в 2008 –

[182] *Козловски П.* Культура постмодерна: философия на пороге нового тысячелетия. М.: Республика, 1997.

2011 гг. (группа «Война»: А. Плуцер-Сарно, О. Воротников, Л. Николаев, Козлёнок) и противостоящей ей патерналистской тенденции П. Верзилова (акция «Целование милиционеров», 2010 г.). Далее – нон-респектабельным проектам группы Recycle и ЗИП противостоит холодный буржуазный «потребительский эстетизм» AES + F и К.Худякова.

Понятие «гомеостатика» в художественной культуре имеет довольно конкретное выражение, чем может показаться в начале. Это можно наблюдать в жизни каждого отдельного художника. Часто художник путается, где кончается хаос и начинается порядок, поскольку в этом чередовании заключается течение всей его творческой жизни. Он тоскует в зависимости от ситуации по тому и другому, ассоциируя с ними свою творческую удачу или неудачу. Состояние хаоса художнику необходимо для интуитивного развития творческого процесса, в котором порядок есть результат обуздания хаоса. Хаос лежит у истоков творческого процесса, он рождает индивидуальность. Порядок, соответственно, систематизирует художественную, артистическую сторону творческой индивидуальности, социализируя его в условиях данного общества. Таким образом, «порядок» эксплуатирует энергию «хаоса», а хаотичный период воспринимает порядок как материал для творческого разрушения. В конце концов, «хаос» вносит в конечный результат столь же значительный вклад, что и «порядок».

В период хаотичного становления закладывается энергетический потенциал любого художественно значимого явления. В нём формируются: кодовые эмоциональные установки; сильные и слабые стороны аутентичных художественных явлений и их конкурентные преимущества и уязвимые зоны. Как показала историко-художественная практика, именно эти потенциальные качества хаоса обуславливали силу художественного направления, его продолжительность, распространенность и способность развития. В этом плане симптоматично развитие московского нонконформизма, который был интересен во время своего хаотичного существования и, по сути дела, перестал развиваться во время установившегося нового порядка, – в период его легализации. То же самое можно было наблюдать в 90-х гг. в петербургском современном искусстве, где хаотичный период ознаменовался романтикой питерской богемы, рождавшей ощущение полноты существования. Этот же энтузиазм наблюдался среди московских современных художников, которые воспринимали себя лидерами нового искусства. Денег практически ни у кого не было, но было время полное энтузиазма разрушения старых эстетических норм и новых открытий. В период стабилизации, в конце первого десятилетия, когда современные художники и кураторы получили общественное признание, такой эйфории в обоих

художественных центрах не наблюдается. Почти все известные художники эксплуатируют темы, родившиеся в посттоталитарный период, в период «хаоса».

Время показало, что «хаос» во все времена притягивает гораздо большее количество сильных новаторов, чем стабильный «порядок», который требует систематизации и анимации. И в этом смысле периодичность художественных стилей и направлений, при их объективной ситуационной обусловленности, определяется силой хаотичного фонтанирования творческих вариаций на доминирующие и скрытые, едва осознаваемые субъектами художественного сознания внешние и внутренние раздражители. Особенно отчетливо это можно увидеть в возникновении художественных течений в российском искусстве на протяжении XX и XXI вв. Здесь степень интенсивности хаотичного периода энергетически равен продолжительности нормативного этапа. Например, интенсивное фонтанирование художественными идеями во время расцвета русского авангарда, привело в последующем к длительному периоду его нормативного осмысления. Наследие русского авангарда (в хаотичный период) оказалось настолько энергетически потенциально богатым, что послужило почвой для развития нескольких поколений художников на протяжении всего XX века. Дважды за век русский авангард был базой для идеологического прорыва, который российские художники осуществили в 60-х гг. и в 80-х гг. На опыте русского авангарда также учились неординарно мыслить и творить и западные художники, что стало, на наш взгляд, одним из основных источников культурно-художественного мэйнстрима европейского искусства XX в.

Хаотичный, взрывной период становления актуального искусства в России 90–х гг. тоже заложил энергетическую основу рационального актуального искусства в первом десятилетии XXI в. Об этом говорит эстетическая энергетика большинства проектов. 90–е гг. дали сильнейший импульс для развития всей российской культуры, приучив её к сильным переживаниям, эксцессам и морально-этическим провокациям.

Соответственно, каждый богатый открытиями, феноменами и творческой энергией хаотичный период сменяется рациональным порядком, во время которого происходит стабилизация художественных течений, при котором оттачиваются эстетические, аксиологические, когнитивные критерии, складываются новые художественные традиции. Так, процесс гомеостатики обозначил проблему внутренних эстетических границ современного искусства.

§6. Внутренний диапазон современного российского искусства. «Негативное» и «позитивное» искусство – основные границы современного искусства

Внутренний диапазон современного российского искусства определяется наличием двух основных формальных направлений, условно обозначенных выше как «негативное» искусство (ориентирующееся на неизобразительные выразительные средства) и «позитивное» искусство (ориентирующееся на изобразительные выразительные средства), которые отличаются друг от друга целью, содержанием, методами и ценностями. (Напомним, что рабочая дефиниция «негативное искусство» возникла по аналогии с другими подобными направлениями в сферах права, экономики и пр., которые выделяют в области исследования стойкие специфические негативные черты, характеризующиеся отрицанием позитивного начала в общественных системах, явлениях и представлениях, коренящихся в традиционном общественном сознании.)

Условно обозначенное нами «негативное» искусство имеет формальный характер. Оно принципиально базируется на идее тотального, «оппортунистического» критического отношения к существующим художественным тенденциям. «Негативное» искусство подчеркивает докризисное и кризисное состояние доминирующих художественных идей. Периодическая активизация негативных тенденций в разные культурно-исторические периоды говорит об исчерпанности выразительных средств того или иного позитивного мэйнстрима. (К «негативному» искусству мы относим все направления неизобразительного искусства: видео-арт, медиа-арт, перформанс, телесный акционизм, реди-мейд, инсталляцию, ассамбляж и др., в которых важен не художественный образ, а информационный контекст.)

В данном случае под рабочим определением «позитивное» искусство подразумевается состоявшаяся в историко-культурном контексте традиционная художественная система, базирующаяся на ценностях «изобразительности» и «образности». Смысловым ядром «позитивного» искусства являются взаимосвязь процесса «узнавания» и процесса «признания». К «позитивному» искусству мы условно относим художественные направления, номинально сохранившие живописную форму и живописные средства. Целью традиционного «позитивного» искусства является создание художественного образа. (К позитивному направлению можно отнести рециклинг: фигуративное искусство, минимализм, абстрактный экспрессионизм, салонное искусство, исторический пейзаж, исторический натюрморт, трансавангардные течения, гиперреализм, неоакадемический реализм, реалистические направления критического и некритического плана, получившие развитие в посттоталитарный период и пр.)

Эти два условно обозначенных направления, по сути, интенсивно формируют внутренний диапазон современного искусства и, в зависимости от своих художественных целей, существуют параллельно, дополняя друг друга методическими находками, выразительными средствами, темами, формируя актуальное содержание современного искусства.

Исходя из вышесказанного, следует отметить, что наиболее популярными в 1990-2011 гг. направлениями в негативном векторе были: концептуальное искусство, коллаж джанк-арт, арт-пуоро, перформанс, инфоскульптура, лэнд-арт, ассамбляж, кинетическое искусство, инсталляция, фотоинсталляция, концептуальное направление, реди-мэйд, found object, медийное искусство, аудиовизуализация, хактивизм, телеприсутствие, эстетика видеонаблюдения, сайт-специфик-видео, секонд лайф, видео скульптуре, HD, сплит-скрин, мокъюментари, лоу-энд, партизанское телевидение, found footage и др.; видеоперформанс, видео-арт, видеоанимация, видеоинсталляция, медгерменевтика, новый академизм, параллельное кино, театр абсурда, стрит-арт и др. (Таблица № 3.)

В изобразительном («позитивном») направлении на рубеже веков в этот период был популярным нонконформизм, который в конце XX – начале XXI вв. оказывал большое влияние на формирование новых тенденций в российском изобразительном искусстве. Ветераны нонконформистского искусства задали определенный тон современному искусству, который исключал идеологический компромисс. Его влияние на раннем этапе ощутили: соц-арт рециклинг, фигуративные направления (эстетический этатизм, пост-соцреализм, капиталистический реализм, поздний соц-арт, мистический реализм, карнавальное искусство, новый символизм, новые передвижники, сюрреализм, гиперреализм, абстрактный экспрессионизм, политическое искусство, китч, фэнтэзи, нетрадиционная скульптура, поп-арт, оп-арт, абстрактный экспрессионизм, информальное искусство, минимализм, новое религиозное искусство, новая иконография.

Благодаря очередной рабочей бинарной концепции «негативного» и «позитивного» искусства, объяснимы сложные, алогичные, болезненные, кризисные, разрушительные с точки зрения «позитивного» искусства явления в современном искусстве, которые, однако, вполне объяснимы с точки зрения «негативного» искусства. Если придерживаться концепции современного естествознания, априори допускающего трансформацию, перерождение, вырождение, смерть как логическое преодоление ошибки любой системы, сколько бы она не была совершенна[183], то «негативное» современное искусство

[183] *Худокормов А.* Джозеф Стиглиц – лидер «информационной экономики» и нового «кейсианства» // Российский экономический журнал. 2008. № 3–4. С. 51–58.

воспринимается как составной элемент современного искусства, которое построено на идее экспериментального преодоления конечных границ искусства.

Постмодернистское искусство как бы изначально состоит из перманентных частных и частых кризисов, являющихся одновременно функциональной и результативной целью эволюционного развития искусства как эстетической области деятельности и как формы общественного сознания. Эти кризисы случаются гораздо чаще, чем в классические времена, а на рубеже веков, судя по хронике событий, почти после каждого выставочного двухгодичного или трехгодичного цикла. (Классификация по аналогии периодичности кризисов в реальной экономике – 3,5,7,10, 12-15, 40-50 лет[184].)

Если позитивная концепция творчества предполагала разнообразие художественного содержания и художественной формы, то негативная концепция продемонстрировала разнообразие личностных версий арт-протеста. Естественно, что в этом случае исключительную эстетическую ценность приобрели творческая энергия, личностные и индивидуальные особенности творческой личности, опирающейся на принципиальное разнообразие (в идеале) форм протестов, начиная от декларативных абстрактных концепций и заканчивая брутальными аутоагрессивного плана, телесными акциями.

Это видно на примере развития изначально «стресогенного», «кризисного» современного искусства в периоды наибольшего проявления «акционизма», сутью которых являлось преодоление социального стресса 90-х гг., посредством выплеска политически окрашенных эмоций в крайних провокационных формах. (К этой тенденции можно отнести аффективно окрашенное творчество: А. Бренера, О. Кулика, А. Тер-Оганьяна, О. Мавроматти и групп: «ПГ», «Война» и «Синие носы» и др.)

В изобразительном направлении эти идеи выражались традиционными средствами, близкими популярному языку комиксов. Например, это видно у российских tricksters (пересмешников): К. Латышева («Империя добра», «Капиталистический реализм», «Концептуализм с человеческим лицом», 90-е гг.); А. Виноградова и В. Дубосарского («Праздник урожая», 1996 г., «Участковая», 2010 г. и др.); Ю. Ждановой («Пионерка», 2008 г.), которые создали пародийный жанр большой выставочной, в духе сталинского ампира, картины. Главным средством выразительности в ней являются направленность традиционных средств выразительности на иллюстрацию низового стёба, который был необычайно популярен в дисгармоничном постсоветском обществе. Например, Ю. Жданова, в отличие от А. Беляева-Гинтовта, О. Солдатовой, А. Хлобыстина, сосредоточена на серии, направленной на дискредитацию тоталитарных мифов. За основу её творчества

[184] *Валлерстайн И.* Динамика глобального кризиса: тридцать лет спустя // Эксперт. 2009. №5. С. 48–56.

взята переработка эстетики советского реалистического искусства 50-60-х гг., при которой типичный художественный язык создает нетипичные образы. Например, реалистично решённые образы школьниц представлены в аморальном ключе, – пионерки у Ждановой колются, курят, всячески разрушая миф о чистоте морального облика советских детей. Так, выставленная на Сотбис за 4.5-6 тыс. долларов «Пионерка» (2008 г., гипс[185]) решена в духе советской парковой скульптуры. Девочка сидит на ступеньках, приняв дозу. Тем самым Жданова покусилась на запретную территорию советских мифов о счастливом детстве, что позволяет её всецело отнести к трикстерской культуре, яркими представителями которой являются в фигуративном направлении В. Дубосарский и А. Виноградов.

В российском обществе пересмешничество стало своеобразной отраслью, начиная от необыкновенно популярной среди широких масс программы «КВН» и заканчивая армией эстрадных пересмешников, которые «кормятся» со стола популярных брендов. Пересмешничество является самым ярким явлением массового искусства – искусства толпы, которая нуждается в публичном избавлении от комплекса посредственности[186]. Поэтому творчество А. Виноградова и В. Дубосарского, К. Латышева, А. Косолапова, Дм. Врубеля и В. Тимофеевой, Ю. Ждановой и др., несмотря на нарочитость образов, все же ориентировано на массовое сознание и, соответственно, обладает потребительскими качествами массового искусства.

Всю эту картину культурное общество наблюдало на протяжении 15 лет, иногда сочувственно принимая негативную концепцию искусства как истинное художественное явление, иногда отвергая его в неорелигиозном духе – «от лукавого», а при особых радикальных случаях, решая дела в суде.

Таким образом, постмодернистская концепция провозгласила перерождение «органической» концепции искусства, актуализировав проблему адекватного информационного потока. Такая игра на пограничных состояниях грозила самоизоляции искусства как полноценной формы общественного сознания. Поэтому в этих условиях актуальнее стала звучать «неорганическая» концепция, которая гибко сочетала в себе все основные художественные и социальные идеи времени. Являясь реакцией на опасную автономность современного пограничного искусства, ощутившего в условиях информационного общества исчерпанность внутрисистемных возможностей, неорганическая концепция привела к осознанию преодоления границ искусства, как конца

---

[185] Артхроника, 2009, № 6. С. 85.
[186] *Ортега-и-Гассет* Дегуманизация искусства. М.: Радуга, 1991.

изобразительного искусства, как перехода искусства «во вне» – во внешнюю эстетическую среду.

Выход постмодернистской концепции искусства из традиционного «тела изобразительного искусства», провозгласило самостоятельность существования идеи искусства также и на проектном уровне. В результате этого можно констатировать, что в отечественном постмодернистском искусстве в данный период динамический акцент переместился с внутренней среды на внешнюю эстетическую среду и дальнейшее развитие пошло по логичному пути эволюции внешних носителей искусства. Именно не собственной эволюции искусства как уникального способа отражения мира, а искусства как идеи «технологичного искусства», как одной из эстетико-информационных областей, в которой возможно применение социальных информационных технологий.

Таким образом, вместо эстетической формулы соответствия художественной формы и содержания логике художественного образа, сформировалась, созвучная актуальному контексту негативная личностная концепция творчества, которая сосредоточилась на технике исполнения и на коммуникативных возможностях искусства. В этих условиях негативная органическая концепция искусства «зарождения-роста-расцвета-затухания-смерти» сосредоточилась в основном на самых разнообразных вариантах «конца», «вырождения», «трансформации», начиная от разрушения изобразительной формы и отказа от традиционных изобразительных средств и заканчивая концепцией «негативного эволюционизма», – «искусство как не искусства», или «искусство конца искусства». Это подтолкнуло развитие социологически ориентированной тенденции (так называемого в работе «техногенного искусства»). То есть, искусства, характеризующегося перенесением акцентов с традиционной изобразительности, на искусство, реагирующее на эволюцию внешних носителей. Техногенное искусство способно гибко реагировать на внешнюю, технически развитую эстетическую среду, основанную на экономическом фундаментализме. Поэтому оно всецело относится к неизобразительному искусству, которое, в отличие от изобразительного, способно мобильно включаться в актуальный стандартизирующий информационный поток. (Ярким примером этому служит деятельность в настоящий период О. Кулика.)

О. Кулик, так же как и Э. Уорхол и Д. Херст, разделил творческий процесс на несколько технологичных этапов. Это позволяет ему осуществлять в определенном темпе и на должном техническом уровне сразу несколько сложных сюрреалистических и гиперреалистических объектов, главной целью которых является создание ощущения физического присутствия, что и объясняет технологическую сложность выполнения его

проектов. Например, это было видно в процессе реализации сложного в технологическом плане скульптурного проекта «Анна Курникова» (2000-е гг.), в создании которого приняли участие технологи, формовщики и сборщики объекта. Командный подход в создании объектов современного искусства объясняется художественной целью современного искусства, на первом месте которого стоит информационная актуальность. В случае длительного воплощения объектов – в течение года, полугода, нескольких месяцев, существует опасность их быстрого морального старения. Соответственно, без (командного) технологичного подхода в осуществлении проектов невозможно соответствовать современному актуальному тренду.

Несмотря на значительные различия между ценностной шкалой «негативного» искусства и аксиологическими категориями «позитивного» искусства, следует подчеркнуть, что они принадлежат к единой постмодернистской концепции искусства, в которой присутствует органическая идея самопроизвольного развития, расцвета и увядания художественных течений и направлений и неорганическая концепция, выразившаяся в развитии технологических средств искусства. Имея между собой отличия с точки зрения: энергии; отбора и применения выразительных средств; использования методического и категориального аппарата; поиска возможностей взаимодействия с обществом, коммуникативных способов трансляции «негативное» искусство и «позитивное» искусство не различаются, по большому счету, по стратегическим общественно значимым целям. Этим объясняются «миссионерские» споры между художниками разных направлений об истинности пути искусства в современных условиях, о его предназначении в мире и обществе и об истинных носителях художественных идей. То есть, и «негативное» искусство и «позитивное» искусство, функционируя каждый в своем пространстве, номинально претендуют с разных мировоззренческих позиций на культурно-общественную значимость.

Таким образом, внутренний диапазон современного искусства определяется, с одной стороны, «позитивным» изобразительным искусством, с другой – «негативным» искусством, которые являются крайними формами современного искусства. В целом, современный художественный процесс характеризуется толерантностью, что выразилось в параллельном сосуществовании различных аксиологических систем.

Исходя из вышесказанного, можно сделать общий вывод относительно морфологии современного искусства. (Следует отметить, что данная проблема имеет открытый дискуссионный характер.) Вместе с тем в ней выделяются формальные и неформальные концепции (направления), методологические особенности, которые раскрываются в рабочих

дефинициях: «негативное искусство» и «позитивное искусство». Формальные: виды и жанры, неформальные – направления. (Соответственно, формальными видами современного изобразительного искусства являются – фигуративное искусство, а формальным видом неизобразительного является – визуальное искусство. Жанрами современного неизобразительного искусства являются: перформанс, медиа-арт, видео-арт, инсталляция, ассамбляжи, кинетическое искусство и др. неизобразительные статичные и динамичные виды современного искусства. Жанры изобразительного искусства остаются традиционными.) (Таблица №1.)

Далее следует отметить, что постмодернистское (эстетическое) содержание (неизобразительного) «негативного» искусства раскрывается в понятиях-направлениях: «телесный акционизм», «медгерменевтика», «неоакадемизм», «политическое искусство», «концептуальное искусство» и пр. Постмодернистское идеологическое содержание «позитивного» (изобразительного) искусства раскрывается в направлениях фигуративной живописи: соц-арт, «некрореализм», поздний соц-арт, «салон», «гламурный соцреализм», сюда же входит весь комплекс рециклинга: трансавангард, неоэкспрессионизм, неореализм и др.

На основе вышеизложенного, исходя из основной концепции данного исследования, следует отметить, что внутренняя структура понятия «постмодернистское искусство» включает в себя процессное адаптивное понятие «гомеостатика» и статичное понятие – аксиология современного искусства.

§7. Определение внешних эстетических границ современного искусства

Постмодернизм, как известно, значительно расширил эстетические границы изобразительного искусства за счет хаотичного слома традиционности. Но уже в конце в 90-х гг. ощущалась информационная исчерпанность и этого постмодернистского хаоса. Разрушение само по себе стало эстетической нормой, высветив границы хаоса как нового порядка. Экспансия постмодернистского искусства в смежные области создало «иной» эстетический порядок, который базировался в некоторой степени на прагматической основе, благо, что отсутствие общей идеологической направленности позволило спекулировать темами, начиная от клинической психологии и заканчивая темами близкими уголовному и административному праву.

Казалось бы, раздвинув границы современного искусства, постмодернизм достиг пределов изобразительного искусства и, в принципе, проблема определения диапазона современного искусства могла бы ограничиться перечислением разрушенных эстетических норм. Но практика показала, что данный процесс имеет более сложную генетику. В ней глобально присутствует гомеостатический принцип, который моделирует периоды хаоса и порядка в художественной жизни. Соответственно, границы искусства постоянно перемещаются, то сужаясь вглубь современного искусства, то экспансивно расширяясь во внешней среде. Так, по сравнению с предыдущим этапом, диапазон современного искусства, с одной стороны, в плане применения традиционных материалов и достижения традиционных художественных целей, сузился, утеряв дидактическое качество – идею духовного служения обществу, но, с другой – за счет развития инновационных выразительных (технических) средств, расширился, т.е. современное искусство стало применять в поиске выразительных средств нетрадиционные динамичные средства, будь то движение, звук, постановку, технические достижения. Это позволяет говорить о качественном перерождении современного изобразительного искусства, которое стало частью массовой эстетики.

Эти процессы можно увидеть на примере развития современного монументального искусства, которое, по сути, переродилось в традиционном понимании ещё в 80–х гг. Тогда, уже в советском искусстве, появился термин арт-дизайн, в котором соединялись приёмы авангардного искусства и промышленного дизайна. В первом десятилетии арт-дизайн стал частью современного искусства, плотно интегрировавшись в рекламную вывеску, в световой и лазерный дизайн. Это хорошо просматривается в городской архитектурной среде, где видеоинсталляции (световой дизайн) являются главными декораторами архитектурных сооружений. (Освещение в 2000-х гг. Московского Кремля, правительственных административных зданий, культурных центров, театров, кинотеатров и пр.) То же самое наблюдается в современной сценографии, где с размахом применяются цифровые технологии, светоцветовой и лазерный дизайн, (например, световое представление, посвященное юбилею МГУ, в сентябре 2011 г., торжественнее открытие «Евровидения-2010», Открытие Олимпиады в Сочи, 2014 г. и др.). В целом, монументальное искусство давно обрело ярко выраженные сценографические средовые черты, став составной частью air-art. С другой стороны – монументальное искусство сузило свою сферу, интегрировавшись в строительную промышленность. Об этом говорит качество строительных материалов. Достаточно заглянуть в строительные каталоги, где дана широкая цветовая палитра и варианты фактур, начиная от венецианской штукатурки и до винтажных крокелюрных паст. Так, в современной архитектуре используется вся известная

человечеству гамма поверхностей – от блестящего и матового металла, стекла, до теплого дерева и шершавого пенобетона. Архитектурная поверхность сама по себе становится предметом монументального искусства, поэтому нет особой нужды в дополнительной визуальной информации в виде специальных фигуративных или сугубо декоративных композиций на фасаде зданий. (Достаточно вспомнить облик деловой Москвы рубежа веков, стеклянную архитектуру бизнес-центров и торговых центров, которые воспринимаются как объекты монументальной скульптуры и монументального искусства.)

Здесь следует отметить, что монументальное искусство по целевому воздействию совпадает с функциями дизайна. И поэтому, несмотря на то, что в основе современных технологий лежит разработанная изобразительным искусством культура визуальных символов, как-то: цветовое пятно, колорит, линия, пропорции, границы восприятия, силуэт, законченность композиции, соподчиненность частей эти новые направления воспринимаются все же в контексте современного прикладного дизайна (исходящего из средового критерия).

В принципе, эти проблемы имеют специфический характер, они в большей степени относятся к изобразительному искусству и в меньшей степени к другим видам искусства. Например, архитектура, в конце XX в. максимально используя экосистему земли, не только экспансивно расширила свои технические и выразительные возможности, но и «капитализировалась», традиционно оттянув на себя львиную долю материальных и моральных ресурсов современного общества. Выходя на новые технологические и философские уровни, современная архитектура соединили в себе эстетическую логику прибора, технологичность и социально-психологические закономерности эстетического восприятия, успешно формируя вторую эстетическую среду. (Вспомним архитектурную идею «стеклянных» островов в океане или лондонскую башню Фостера, построенную на основе гравитационных законов, аэродинамики и взаимодействия стихий в начале века.)

Современное искусство же, расширив за счет технологичности и технических возможностей свои выразительные возможности, напротив, сузило свою социокультурную сферу, поскольку расширение выразительных качеств не вызвало принципиально новых «эксклюзивных» эстетических чувств и эмоций у зрителя (кроме любопытства или обескураженности, что тоже является эффективным фактором эстетического восприятия). При всей амбициозности субъективного художественного сознания и объективно видового притязания на исключительную самостоятельность современное искусство в настоящее время не может всецело собственными выразительными средствами реализовывать свою коммуникативную функцию, например, без дизайна. Поскольку функции дизайна

определены созданием второй среды, то он органично сочетает в себе эстетические каноны с прикладными коммуникативными технологиями. В этом смысле, в сравнении с той же архитектурой и дизайном, современное искусство обрело действительно глубоко маргинальный характер. Маргинальность, как таковая, стала на какое-то время единственной доступной для современного изобразительного искусства благоприятной областью, обладающей значительным чувственным и эмоциональным потенциалом. В сознании современных художников маргинальность (как потенциальный источник аутентичного содержания) стала ассоциироваться с понятиями: «исключительность творческой личности»; оригинальность мировоззрения; обладание исключительными чувствами и выразительными возможностями, по сравнению с остальными (нормальными) людьми. Постепенно, благодаря романтическим тенденциям, маргинальность в современном российском искусстве (как и в начале XX в.) стала приравниваться «элитарности». Это обстоятельство не могло не подвести современное изобразительное искусство второй половины и рубежа XX- XXI вв. к крайним его границам. Однако в этом движении к элитаризации было заложено главное противоречие между целью искусства и его содержанием, что априори исключало коммуникативное равновесие между художником и обществом. Это, в свою очередь, усилило изоляционные и охранительные мероприятия со стороны общества.

Многие художники оказались не в выгодной для себя конкурентной среде, что потребовало от них, для подтверждения своего творческого и социокультурного статуса, дополнительных тактических усилий. В этих условиях наиболее радикально настроенные художники стремятся обрести статус культурно-художественной «неприкасаемости», посредством социально-культурной мимикрии (например, под аутизм и пр.), защищающей их от этико-эстетического нормативного давления культурного сообщества. Это относится к проектам: Т. Новикова, О. Кулика, В. Мамышева-Монро, А. Ляшенко, А. Бартенева, А. Савадова, О. Мавроматти, Р. Мамедова, В. Грегора, В. Кондратьева, О. Тобрелутс и др. Имитация автономного, внутренне логичного замкнутого, шизофренического мира, ведущего к изощренно «другим» ненормативным с точки зрения обыденного сознания способам творческого мышления, как бы продлевает инкубационный период творческого эксперимента. Поэтому в 90-х гг. с сумасшествием и извращенностью играли многие российские художники, доведя эту линию до крайних морально-этических границ искусства («Синие носы», О. Кулик, О. Мавроматти, А. Тер-Оганьян, позже «Война»). Таким своеобразным, маргинальным образом утверждался культурно-общественный миф об эстетической ценности и аутентичности творческой личности и творческого процесса, как такового, в современном художественном мире.

На протяжении полутора веков всё западное современное искусство и современное российское искусство «разрабатывало» эту привлекательную для художественных рефлексий сумеречную область сознания. Так, среди известных работ российских современных художников рубежа веков выделился целый ряд подобных проектов, с чётко выраженной асоциальной акцентуированной направленностью. (Среди художников чаще всего встречается, судя по их работам, гипертимно-эксплозивный, гипертимно-истероидный, циклоидный, шизоидный, психостенический, параноальный, сенситивные типы акцентуации,[187],[188] которые лежат в основе дезадаптивного типа личности, близкого кругу лиц, наделенных психопатиями разной степени выраженности[189].) Эта мысль подтверждается целым блоком работ, в которых видна дезадаптивная (психопатическая) основа творчества (проект М. Константиновой «Постельные принадлежности», в котором просматривается черты эксгибиционизма; сенситивные истерические проекты с носителями болезни Дауна Рауфа Мамедова – «Тайная вечеря», «Silentium» и др.; порно откровения неоакадемиста Т. Новикова; некрофильские проекты некрореалиста В. Кустова; зоофилия и педофилия в проектах О. Кулика; паранойяльные проекты А. Бренера 90-х гг.; инфантильные пластмассовые перформансы А. Бартенева; эротоманские проекты В. Дубосарского, А. Виноградова и Ю. Хоровского (триптих «Розовый слон», 2006 г.); геронтофильское творчество А. Петлюры; невротический нарциссизм В. Мамышева-Монро; садистская сага «Ванна Елены из крови юных дев», «Мученик Афанасий» О. Тобрелутс; тема убийства у группы «ПГ»; тема самоубийства в интерактивных перформансах О. Мавроматти (перформанс «Свой-чужой», 2010 г.); гомосексуальные проекты «Синих носов» («Эра милосердия», 2004 г.); ксенофобия в проектах группы «Протез»; с намеком на педофилию проекты С. Браткова (серия «Дети», «Женя», 2006 г.) и др. К этому списку можно добавить шизофренические проекты И. и Дм. Топольских; некрофильский проект «Рубашка с того света» А. Журавлева; эротоманские проекты Г. Ригвава («Маленькие прозрачности» 1997 г.); «великолепно эрегирующие фаллосы…»); Д. Козырева, образы эротики, переданные через ощущение мира животных; эксгибиционисткие ранние проекты. В. Колесникова, Д. Кочановича («Школа – Х» 1996 г); фигуративная серия Ю. Заставы с суицидальной тенденцией («Папа раздевается», 2011 г.); садомазохистский проект А. Савадова («Маркиз де Сад», 1998 г., фото); гипертимный проект А. Голиздрина, В. Мизина «Ё.. фашизм» со свастикой на ч…,1998 г.; проект Ф. Донцова «Свидетельство о рождении»; асоциальные хулиганские проекты А. Тер-Оганьяна «Это не бомба» (2005 г.),

[187] *Личко А.Е.* Психопатии и акцентуация характера у подростков. 2-изд. Л.: Медицина, 1983.
[188] *Леонгард К.* Акцентуированные личности. Киев: Вища школа, 1981.
[189] *Петровский А.В*. Введение в психологию, М.: ПЕР СЭ., 1995. С. 456.

«Осторожно религия!» (1998–1999 гг.); почти все гипертимно-эксплозивные проекты группы «Война» (2008-2010 гг.) и пр.

Как видим, асоциальные проекты современных художников граничат с клинической и криминальной психологией, что помогает современным художникам находить эксклюзивные темы-состояния, позволяющие художникам очерчивать аутентичные психологические границы своего творчества. Противоположность этому направлению составляет немногочисленная группа художников, опирающихся в своем творчестве на эстетические каноны. Это относится всецело к проектам Л. Тишкова, К. Худякова, АЕС+Ф, Д. Кочановича, О. Доу, к некоторым изобразительным проектам Айдан, например, к серии «Анти-Ширин» (2005 г.), к проектам «Четвертой высоты» и др.

Немаловажным фактором, влияющим на диапазон современного искусства, является развитие технической эстетики. В эмоциональном и психологическом контексте современное искусство содержит также в себе «шоковые» черты, обусловленные неизгладимыми впечатлениями художественной братии от возможностей политической власти, от когнитивных возможностей точных и естественных наук. (Примерно в таких же условиях формировалось искусство авангарда в начале XX века, когда закладывался художественный образ науки.) В результате интенсивного развития точных и естественных наук сциентистское сознание поставило знак равенства между «эстетикой искусства» как искусственного художественного явления и «эстетикой науки» как прикладного направления, целью которого является создание образа науки. Эта тенденция довольно отчетливо проявилась в российском современном искусстве в конце XX в.

Как известно, самим ярким эпизодом в истории художественного образа науки является открытие цифровой технологии в 70-х гг., при которой оказалось возможным считывание и оцифровывание ранее не доступной точному исчислению феноменальной и уникальной информации. Более того, наметилась некая эстетическая преемственность, при которой в приборах последующих поколений произошла максимальная концентрация художественной информации. Научные приборы, бытовая техника и пр., благодаря высоким технологиям и новым материалам в начале XXI в., стали сами по себе олицетворением эстетических запросов времени. Дизайн некоторых телефонов, телевизоров, машин, холодильников, медицинских приборов, тренажеров и пр. выглядят перформативно и актуально во всех смыслах. Например, исследовательский комплекс МРТ может соперничать с современной скульптурой. Конструкция этого прибора является сооружением, решенным в духе современной эргономики. Внешне облик прибора эстетически привлекателен, поскольку дизайн медицинских приборов, основывается на

«оцифрованном гуманизме». В художественном плане его формы выглядят символично, так как МРТ внешне напоминают фантастические ворота, открывающие дорогу в иные миры, например, в микрокосмос тела. В нём заложена, основанная на гуманистическом содержании, информация по психологии эстетического восприятия универсальных форм и материалов, например, круга – скафандра, обеспечивающего оптический уход исследуемого в иное, в себя, в небытие... Поэтому художественный образ медицинских приборов имеет большее коммуникативное и эстетическое воздействие на реципиента, чем искусственные, сугубо художественные продукты творческого сознания. (Это можно отнести: к проекту Ю. Альберта «Искусство делает свободным», выполненное при помощи неоновых труб (2004 г.); проекту Ю. Лейдермана «Лобок Б» (1988 г.); кинетической скульптуре М. Смаглюка и В. Богачева[190] и др. (2000-е гг.), которые выглядят, в сравнении с дизайном приборов, трогательно кустарно.

Художественные муляжи по степени воздействия остаются где-то в пространстве пародии на научные приборы. Соответственно, при всем стремлении к аутентичности художественная квазинаучность носит глубоко вторичный характер. Например, деятельность медгерменевтов или инсталляции А. Пригова («Реверсивная археология», 2009 г.) не вызывают особого доверия, так как в них нет главного – «покушения» на истину телесной жизни.

В этом плане симптоматично выглядит проект Г. Острецова «Art Life? или Муки творчества» (2009 г., скульптура, павильон России в Джардини, посвященный 100-Летию футуризма, куратор О.Свиблова). Инсталляция представляет собой латексную фигуру, сидящую за столом. Искусственное освещение должно было придать реалистичность проекту. Надетый на ростовую куклу костюм, лежащие перед муляжом рисунки придают композиции максимальную реалистичность. Работа выполнена в традициях сценографии, предполагающей макетирование. Но реализм здесь лишен необходимой условности, что позволяет говорить об этой инсталляции как о продукте современных технологий.

Противовес данной тенденции составляет традиционное искусство, которое не стремится к наукообразности, а создает образ современной науки. Например, О. Дурягин (Доу)[191], как и К. Худяков, стремится создавать образы в эстетических рамках, ориентированных на эстетические чувства. Созданная им галерея клонов – образов гуманоидов – производит впечатление безжизненности, или опасной одушевленности, угрожающей самой сути человеческого существования.

---

[190] *Бондаренко Л.К.* Механический наив В.Богачева // Художественный журнал «ДИ», 2005. № 3. С. 53.

[191] Передвижная выставка О. Дурягина. Художественный музей им. Ф.Коваленко. Краснодар, 2012 г.

По-своему, в рамках традиционной эстетики, решает проблему образа современной науки Т. Короткова. («Технология», 2008 г., дерево, темпера). Данная композиция является примером современного отечественного гиперреализма, который отличается высоким уровнем исполнительского мастерства и жесткой брутальностью сюжетов (что можно увидеть в технической игровой эстетике). Соблюдение эстетических канонов не мешает созданию парадоксального фантастического образа. Сюжет основан на ощущении художником разрушительной сути науки, как опасного инструмента познания.

Исходя из этого, можно констатировать, что в настоящее время уникальные демонстрационные технологии точных и естественных наук, включающее виртуальное моделирование, поставили современное искусство в жесткие условия выживания, при котором стремительное расширение познавательных границ естественных и точных наук отодвинуло современное искусство в глубокую периферийную зону. (Распространившееся среди художников проектное мышление – это как раз знак реструктуризации искусства, имитирующее научные методики естественных и точных наук). В данном контексте событийность (перформативность) неизобразительного искусства является реакцией на «изобразительные» эстетические выразительные (демонстрационные) возможности научно-технического прогресса.

В этой связи следует сказать, что в постнеклассических условиях диапазон современного изобразительного искусства определяется так же и НТП. Художники с большим удовольствием используют в создании проектов технические достижения, воспринимая их как объект для подражания или как выразительное средство. Видеоаппаратура, компьютерная графика, спецэффекты, синхронизаторы, фотоаппараты заняли прочное место с традиционными материалами. Это, например, можно наблюдать в проектах А. Чернышева, А. Шульгина «С нами BUG!» (дюратраж, sms-модуль, электроника, 2009 г.; в творчестве АЕС+Ф и К. Худякова, в проектах Recycle и выставочных проектах Дм. Кочановича (Spece icon, 2011 г.) и пр. Можно констатировать, что в погоне за актуальностью современное искусство на современном этапе «плотно подсело» на технический прогресс, показав, в сравнении с предшествовавшим периодом, всё же отражательный характер искусства. Этот аспект придал современному (визуальному) искусству парадигмную окраску, став, по сути дела, доминирующим в процессе расширения его содержания и эстетического диапазона.

Таким образом, в плане включения в свой выразительный арсенал достижения НТП современное искусство граничит, с одной стороны, с дизайном как наиболее передовым

видом творческой деятельности, а с другой – с выразительными средствами прикладной науки, например, с приборостроением или с цифровыми технологиями.

В плане содержания современное искусство совершает экспансии в область этики и морали. Это наиболее конфликтная область, поскольку приводит к столкновению современных художников с религиозными, традиционными моральными, эстетическими ценностями и устоями общества.

В погоне за медийной известностью художники – трикстеры и ньюсмейкеры сидят в тюрьмах, судятся, конфликтуют с правоохранительными органами, наносят себе телесные повреждения. Так объектом рассмотрения в рамках административных и уголовных правонарушений стали акции А. Тер-Оганьяна «Осторожно религия!» (1998 – 1999 гг.); проект для Лувра «Контрапункт: современное искусство. «Это произведение призывает к посягательству на жизнь государственного деятеля В. В. Путина, (2011 г.). В более ранний период в поле зрения правоохранительных органов попали: проект «Россия-2» (2003 г.); «Эра милосердия» «Синих носов» (2004 г.); проект «Запретное искусство» (2007 г.); «Соц-арт. Политическое искусство в России», (2007 г.), анархические документальные акции группы «Война»: «Х.й в ПЛЕНУ у ФСБ» (2010 г.). «Дворцовый переворот», (2011 г.), за что художники 3 месяца отсидели в Крестах. Их ранние проекты «Е.ись за наследника Медвежонка», (2008 г.), «Штурм Белого Дома», (2008 г.) кажутся невинными шалостями. К этому направлению можно отнести деятельность Г. Ющенко. За проект в ЦСИ «Пьяные менты» (г. Пермь 2000-е гг.) на него было заведено уголовное дело. Известны также провокационные проекты Ю. Лоскутова (Новосибирск) и проекты группы ПГ («Милиционер», кинетический объект, 2009 г.); одиозные антиклерикальные проекты «Пусси рай» (2012 г.) и др.

Некоторые личности оказались в центре полукриминальных (и политических) (!) скандалов. Из-за радикального содержания проектов в 2006 г. было совершено нападение на галерею М. Гельмана после экспозиции «Маски шоу» (2001 г.) «Синих носов».

Это направление, несмотря на аморальное, иногда даже антиобщественное содержание большинства проектов, является самым престижным. Оно вызывает уважение у ведущих российских кураторов, которые отметили, например, сомнительные в моральном плане откровения И. Трушевского премией «Моральная поддержка» (Премия «Винзавода»). Также не была оставлена без внимания художественная деятельность «Войны», которые

были экспертами «Инновации» выдвинуты в феврале 2011 г. (хулиганская акция «Х.й в ПЛЕНУ у ФСБ», 2010 г.) на соискание государственной премии «Инновация» за 2011 г.[192].

В связи с антиобщественными чертами современного искусства к нему привлечено повышенное внимание правоохранительных органов, например, в современной России известны случаи прямого вмешательства правоохранительных органов, прокуратуры в деятельность периферийных центров, занимающихся пропагандой современного искусства. Так, в 2010 г. на основании заявления сотрудника краевого выставочного зала изобразительных искусств соответствующими органами были осуществлены проверки деятельности ВЗИИ (г. Краснодар) в рамках административных правонарушений. Предметом разбирательства стала «демонстрация изображения обнаженного тела» на художественной выставке.

Не секрет, что некоторые проекты современного искусства, использующие обнаженное тело в качестве главного предмета или художественного объекта, выполнены на грани подрыва традиционных нравственных устоев общества. Действительно, у членов общества может возникнуть вопрос о лояльности современного искусства Федеральным Законам. Почему за распространение порнографии предусмотрено в п.1 ст. 242 УК РФ уголовное наказание[193], а порнография в современном искусстве приветствуется как проявление радикального мышления? Где начинается культура, как искусственно созданная социокультурная необходимость, и где она заканчивается? Даже в постановке вопросов обнаруживаются явные идеологические противоречия между понятием «искусство» как «духовной сферы» и формы общественного сознания и её эстетическим содержанием, противоречащим общественной морали. Здесь следует отметить, что пока современное искусство противоречит общественным идеям, оно интересно, но если оно противоречит закону – нарушает общественный порядок, то заслуживает общественного порицания, так как выходит за защитные условные рамки искусства. Недаром французская полиция нравов сняла с экспозиции фотоинсталляции О. Кулика, усмотрев в этом нарушение прав членов французского общества, выражающееся в подрыве нравственных устоев общества. (В конце концов, давление общественности усилилось настолько, что произошедшая в Версале акция, собравшая под натиском 12 тысячи подписей, вынудило руководство Версаля отказаться от выставок современного искусства[194]. Те же акции протеста прошли в России, например, в 2012 гг. в Новосибирске, Краснодаре состоялись общественные акции против

[192] *Ревзин Гр.* Моральная поддержка // Артхроника. 2011. № 4. С.26 – 27.

[193] Уголовный кодекс Российской Федерации от 13 июня 1996 года. N 63-ФЗ.

[194] *Орлова М.,* Разжигатель сказки // Артхроника. 2010. № 11. С. 6 – 8.

открытия Центров современного искусства.) В этом случае возникает настоятельный вопрос об информационном сопровождении такого рода проектов, поскольку общество готово принять творчество современных художников как искусство, а не как нарушение прав других членов общества, только в случае идеологической легализации проекта в виде информационного прецедента. Так, социальная информационная коррекция или адвокатская деятельность кураторов и искусствоведов становится частью современного искусства.

Стало быть, морально-этические границы современного искусства (его содержания) обозначаются, прежде всего, моралью и правом, которое охраняет традиционные морально-этические, художественные и социокультурные ценности.

В этом плане очень сложные отношения у современного искусства с религией. Современное искусство прочно заняло антиклерикальную общественную нишу. На этом пути современное искусство решительно конфликтует с категориями «духовного» или «духовности». В отличие от религии, в сфере искусства «духовное» понимается не как метафизическое высшее начало, а скорее в более буквальном понимании как «нематериальное» явление. Поэтому использование некоторыми искусствоведами, исследующими современный художественный процесс, в отношении некоторых проектов понятие «культовое искусство» не совсем корректно. (Этот термин так же часто используется самими художниками.) В этой связи обратимся к самому понятию «культовый».

Культовый (от лат. Cultus – почитание, поклонение, от colo – возделываю, почитаю, религиозное почитание каких-либо предметов, реальных или фантастических вещей)[195]. В широком смысле – исторически сложившийся религиозный тип взаимоотношений, сопровождающий религиозные действия магического плана, направленные на традиционные символы – культ предков, культ тотемический, культ погребальный, культ промысловый, культ семейный, культ шаманский, культ солнца, культ воды, культ молодости, культ успеха, культ здоровья[196] и т д. В этом контексте следует отметить, что все искусство XX в. было отмечено богоискательством, начиная от художников начала XX века, которые обращались к новому религиозному сознанию как историко-культурному ресурсу и заканчивая радикальным ритуальным творчеством австрийца Г. Нитча, с его «Оргийно-мистериальным театром». Этому способствовали, на наш взгляд, популярные идеи Г. Гадамера[197], который видел в современном искусстве нечто большее, чем образ и

[195] Словарь философских терминов / Научный ред. проф. В.Г. Кузнецов. М.: ИНФРА-М, 2005. XVI.
[196] БЭ.Т. 13. С. 592.
[197] *Гадамер Г.Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики/ М. Прогресс, 1988.

отображение, он обозначил его как «представление», эманирующее из первообраза и являющее собой «бытийный процесс, влияющий на ранг представленного. Благодаря представлению, у него тотчас же происходит прирост бытия»[198]. Современное искусство, претендуя на избранность в сфере художественной культуры, действительно дает ощущение приобщения к тайне, к сокрытому от непосвященных знанию. Однако в его программе изначально отсутствуют идеологические предпосылки религиозного переживания. Это трудно обнаружить в проектах О. Кулика «Святое семейство», с образом террористов (2004 г.), в проекте «Горящая десятка», – акции с горящими крестами на 10 полотнах (2003 г.); в холстах А. Виноградова и В. Дубосарского «Христос в Москве» (1999 г.); у А. Калиммы «Кольцо аллаха», (инсталляция, 2002 г.); в проектах Дм. Врубеля и В. Тимофеевой «Дщери Иерусалимские» (2000-е гг.); у Г. Пузенкова «Христос Ньютон», Powrof blue (1994 г.); проекте В.Захарова «Путешествие № 7. Телеологические беседы», (1996 г.); в проекте А. Чернышева, А. Шульгина «С нами BUG!» (дюратраж, sms-модуль, электроника, 2009 г.). Разве, что есть подобие этого чувства в проектах Р. Мамедова: «Тайная вечеря», «Silentium» (2000–е гг.) «Пьета» (2005 г.), серия «Ужин в Эммаусе», (2007 г.) и в проектах К. Худякова: «Искушение» (2008 г.), «Иисус», «Моисей», (2006 г.), в «deisis», выполненный К. Худяковым совместно с В. Бондаренко и Р. Багдасаровым (2009 г.). Нечто похожее на религиозное переживание можно обнаружить в трилогии АЕС+Ф «Ад-Рай-Чистилище» (2011 г.) и в религиозных проектах Гор Чахала «Хлеб неба» (2011 г.). В этих работах, возможно, присутствует мистическое переживание, но нет веры в сверхъестественное присутствие Бога, нет восхищения перед Его сверхъестественной силой. Религиозная тема звучит опосредованно, лишь как повод для творческой рефлексии. Соответственно, в работах главной темой является манипуляция с религиозными чувствами зрителя.

В этом плане резко выделяется творчество Д. Кочановича, который на протяжении нескольких лет демонстрирует живописные композиции, посвященные теософской теме. Так, в Краснодарском художественном музее накануне символической даты 20 декабря 2012 года состоялась двухчасовая художественная акция исключительно на средства самого художника. Музей предоставил два, так толком и не отремонтированных со времён Второй мировой войны зала, в которых разместилось в виде креста 4 больших картины на теософскую тему. Экспозицию драматизировали видеоперформансы, состоящие из анимированных композиций художника, сопровождавшиеся авторской музыкой, поскольку

[198] *Цит. по*: *Гадамер Г.Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики. М. Прогресс, 1988. С.185 – 187.

в целях максимальной реализации творческого замысла Кочанович стремился комплексно раскрыть основную идею творчества – служение Божественной Красоте.

Главная идея теософской акции заключалась в презентации послания, которое было направлено против массовой истерии, связанной с концом света. Данный проект готовился им в течение двух лет, с момента создания и проведения в 2011 году нашумевшей в Краснодаре выставке «SPECE ICON», (например, выставка из коллекции М. Гельмана, посвященная иконе, несмотря на активную рекламу, собрала в июне 2012 г. втрое меньше зрителей[199]). Своим творчеством художник стремился вызвать у зрителя восхищение, экстаз, умиление – эстетические чувства, практически исчезнувшие из общения с современным искусством. С этой целью он тонко соединил традиционный язык, в духе живописи итальянского Возрождения, с готическим ощущением пространства. Художник придал особую историко-культурную и художественную значимость старым, проверенным временем концепциям, где узнаваемые изобразительные коды служат внешними визуальными стилистическими ориентирами. Таким образом, при контакте у реципиента почти сразу возникает эмоциональная связь с личностью художника, при которой устоявшиеся в массовом сознании мифологемы заменяются другими – авторскими. Большие картины Д. Кочановича выглядят экранами – барочными декорациями, манящими зрителя в другое пространство. Весь этот романтический антураж обретает в его работах особое значение – божественного контраргумента, способного противостоять любым противоположным идеям.

Но мистические проекты Кочановича являются на настоящий момент исключением и существуют параллельно, вне общей постмодернистской тенденции, поскольку в них нет ни демонстрации внутреннего конфликта, ни провокаций, но есть некое приобщение к божественной истине, которое открывается ему через острое чувство прекрасного.

В большинстве случаев проекты современных художников провокационны, так как направлены на манипуляцию с сакральными чувствами. В этом контексте возникают вопросы, какой культ просматривается в современном искусстве, какая у него цель? Какой метафизической концепции оно придерживается в глобальном общественном плане? Что оно замещает и главное – что компенсирует? Какими тотально объединяющими идеологическими ресурсами оно располагает. Какие универсальные привлекательные образы рождают сугубо положительные эмоции? Какие сулит современное искусство ирреальные и реальные выгоды избранному кругу понимающих, и что оно просит взамен? Ответы, как показывает практика, на эти вопросы в современном искусстве, в целом, отсутствуют. В этой связи следует отметить, что присвоение современному искусству

[199] Из архива Краснодарского выставочного зала изобразительных искусств, г. Краснодар, отчёт за 2012 г.

культового статуса отчасти возможно лишь в массовых видах искусства, например, в киноискусстве, в «китче» или «campe».

В кино и массовом искусстве образное преобразование реальности сливается с эстетическим переживанием, что само по себе рождает культовую цель – восхищение и преклонение перед художественным объектом или предметом, например, перед художественными образами, созданными голливудской индустрией. Именно кино рождает эмоциональную общность большого количества людей, выражающуюся в пластике тела – культовых, понятных всем жестах, культовых стереотипных жестах-адорациях: воздевании рук, поднятии глаз к небу и т.д. При помощи «продающей атмосферы» голливудская индустрия создает действительно массовые, универсальные, социально привлекательные, можно сказать, культовые образы. К этому же разряду можно отнести информационные продукты СМИ, которые создают, а затем эксплуатируют образы выдающихся спортсменов, политических деятелей, известных ученых, художников, актеров, музыкантов. Тем самым СМИ способствуют фетишизации атрибутов деятельности, характерных физических и психических особенностей популярных личностей. Так, особый смысл в сознании масс приобретают: случайно высунутый язык Эйнштейна; развязанный шнурок Ю. Гагарина; хромота Пеле; развевающаяся юбка М. Шараповой; сломанная клюшка В. Третьяка; V-образные вырезы пуловеров Версаче и пр. Эта своеобразная традиция поддерживается в массовой культуре, в общественном движении «бобовых королей», где высокое (коммерческое) положение артистической персоны выражается в карнавальных званиях: «примадонна», «поп-дива», «поп-король» и «поп-королева», «принц серебряный», «императрица» и в прочих претензионных топовых эпитетах. Для современного искусства эти знаковые для потребительского массового сознания явления представляют настоящую золотую жилу, которая реализуется, главным образом в трикстерском направлении, campe и поп-искусстве. Так, в поп-искусстве сочетаются приемы массового искусства с уникальным компонентом, например, череп, олицетворяющий философию жизни/смерти, соединяется с поп символом – бриллиантами, олицетворяющими богатство и процветание (Д. Херст «Ради любви к Богу», 2007 г.). В российском варианте этот поп-микст демонстрируют: АЕС+Ф «Последнее восстание масс», (2007 г.), «Пир Трималхиона» (2009-2010 гг.), К. Худяков и группа «Четвертая высота» (фото-драма на Арт-Москве, 2010 г.)

Несмотря на антиклерикальный, временами открыто популярный характер современного искусства, несмотря на радикальность его художественных средств, оно стремится остаться в привилегированном пространстве духовного, но иными, нежели массовое искусство, средствами. Возможно, главным аргументом в этом является ставка на «сакральную манифестацию» современного искусства. Напомним, что в классические эпохи искусство

являлось неотделимой частью духовного состояния общества. Оно само по себе было объектом поклонения, так как изначально обладало (целеполагающим) культовым содержанием. И «сакральная манифестация» изобразительного искусства, как это не иронично звучит, имела очевидное значение.

В контексте современного искусства понятие «сакральная манифестация» имеет манипуляционный смысл. Она предполагает поиск специфических, прямых и не прямых художественных смыслов, способных обеспечить эмпатическую связь художника с сознанием и подсознанием (эмоциями) зрителя, что в принципе соответствует «чувственной» концепции современного искусства. Но, в силу своей целеполагающей программы, современное искусство нацелено все же на отрицание устойчивых социокультурных стереотипов и утверждение маргинального художественного сознания. Такая одновременная нацеленность современного искусства на замкнутую элитарность и в то же время ориентация на полноценный коммуникативный цикл определяет его острый противоречивый характер, что не соответствует концепции религиозного культового искусства. Как бы там ни было, центром художественного проекта является субъективная творческая воля художника, ограниченная его индивидуальными желаниями и эстетическими стремлениями.

Таким образом, современное искусство, в целом не может претендовать на культовость, так как его содержание не имеет всеобщего ритуального значения, более того, оно не рождает положительных религиозных ощущений. (Разве, что в тоталитарных сектах, где оно может иметь значение способа единения.) Также у него нет иррациональной всеобщей фьючерсной идеологии, которая сулила бы выдающуюся (чудесную) выгоду от общения. Стремящееся к элитарности современное искусство, в лице современных художников, принципиально отличается от связанного с религиозными институтами и религиозными традициями культового искусства, представляя собой радикальное крыло художественной культуры, направленное на образование, прежде всего, новых художественных смыслов.

В постмодернистском периоде концепция сакральной манифестации, обозначенная в экзистенциалистской теоретической традиции А. Бергсона, М. Хайдеггера, Ж.-П. Сартра[200] и др., была направлена против порабощения человека враждебными и чуждыми ему внешними, прежде всего, природными и социальными силами. В настоящий период развиваются доминирующие модернистские идеи: «автоматизма», «безволия», «невинности» и пр., которые вылились в идею «логичного», научно мотивированного экспериментального искусства.

[200] Новая философская энциклопедия. Т. 4. М. 2001. С. 456 – 466.

Если модернистское искусство демонстрировало борьбу за свободу художественного сознания, за «право» художественного сознания на крайние формы выражения, то постмодернистское искусство, на основе крайних форм выразительности стремится осуществлять в провокационной форме право на «эфир», на эстетико-социальные, эстетико-психологические и эстетические коммуникативные связи искусства с обществом. В результате отрицания в искусстве эстетического и художественного нормативного начала нарушилось равновесие между общественно «полезным» назначением искусства и творческой целью творческой индивидуальности. От искусства перестали ждать миссионерских, «возвышенных художественных откровений»; формирования детерминистской, идеологически обусловленной ситуации; «художественной концепции образа мира» и пр. традиционных «духовных продуктов». Современное изобразительное искусство большей частью воспринимается как информационный раздражитель, который, подобно дыму, просачивается из замкнутого пространства художественного мира. Для большинства зрителей не понятно, что происходит во внутреннем мире художника, поскольку художник сигнализирует об этом сугубо индивидуальным языком аллюзий, который с трудом расшифровывается им самим.

Несовпадение целей современного искусства и ожиданий культурного сообщества создало ситуацию информационной асимметрии, которая, кстати говоря, на сегодняшний момент отражает кризисные тенденции в формальной коммуникации во всех сферах человеческой деятельности. С другой стороны – то же стремление к изолированности, избранности языка современного искусства породило тенденцию к преодолению социальной отчужденности искусства. Это вылилось в провокационности, истерической парадоксальности художественного процесса, который должен, по сути, вовлекать зрителя, почти насильственным образом в коммуникативное (в том числе и эстетическое) взаимодействие.

Надо отметить, что проблема создания полноценного коммуникативного цикла изобразительного (визуального) искусства имеет глубокие корни в позднем модернистском периоде. В то время художник оправдывал целевую форму трансляции художественных идей пафосом утилитарности. В условиях же потребительского общества, где идеологическая эстетическая тотальность модернистского периода сменилась структурированной потребительской тотальной эстетикой, современный художник не в силах контролировать многочисленные информационные потоки. В этом аспекте, согласно информационной концепции, и заключается, на наш взгляд, главное отличие постмодернистского этапа художественной деятельности от модернистского периода.

Поэтому, находясь еще на стадии неясных творческих мотиваций, последователи современного искусства должны изначально учитывать информационный формат творческого продукта с целью качественного и адекватного обмена его на другие общественные материальные и духовные блага и ценности. Ярким примером информационной синхронизации с коммуникативной целью является проект Н. Полисского и его артели «Никола-Ленивецкие промыслы» («Большой андронный коллайдер», Музей современного искусства Mudam, Люксембург. 2009 г.)

Над монтажом гигантской инсталляции трудились десять соавторов – деревенских мужиков, изображавших ученых в белых халатах. В данном случае Н. Полисский организовал социальную игру или культурное мероприятие для простых людей, которым открылась возможность заниматься чем-то другим, с их точки зрения крайне бесполезным. С помощью своей артели художник создавал радио-башни, триумфальные арки, зиккураты, акведуки и даже космодром «Байконур». В строительстве артель использовала только экологически чистые материалы – отходы производства и лозу[201].

Проект с Большим андронным коллайдером выполнен на стыке нескольких жанров (перформанс, скульптура, сценография). Главная идея проекта заключалась, с одной стороны, в коллективном творчестве, с другой – в синхронизации информационного поля современного искусства с окружением (так как Полисского привлекла, прежде всего, сама популярная информационно ёмкая мировая идея – строительство андронного коллайдера).

Данный проект представляет собой статичную, тяжеловесную конструкцию, состоящую из отдельно стоящих инсталляций, которая оживляется за счет непрерывного движения персонала, обслуживающего проект. Кажущийся хаос объединяется строгой геометрией модулей – отходов, которые и задают общий «скульптурный» объем. Полисский выступил здесь как сценограф, который создал среду для искусственного художественного действия. При всей трудоёмкости поражает бесполезность коллективных усилий, единственной целью которых является попадание в информационный тренд.

Исходя из этого следует отметить, что творческий продукт, несмотря на свою феноменальную природу, должен изначально соответствовать всему спектру современных продуктов, отражая как глубокие традиционные качества, так и демонстрируя остросовременные «потребительские» качества такие, как: информационная ёмкость; актуальность выразительных форм и материалов; сила и новизна коммуникативных способов трансляции; аутентичность визуального содержания. (Таблица № 4.)

---

[201] *Орлова М*. Лирика твердых тел // Артхроника. 2009. № 9. С.96 – 99.

Таким образом, современное искусство в условиях прагматического времени должно формировать развитое информационное поле для неформального и формального взаимодействия с внешней эстетической средой. Это объективное обстоятельство позволяет говорить о некой информационной программе современного искусства, которое вынуждено учитывать коммуникативный эстетический формат для взаимодействия с обществом (как и в предшествовавший тоталитарный период).

В этой связи следует отметить, что проблема коммуникации искусства и общества имеет длительную историю. Она перемежается с органическими проблемами появления, развития, расцвета, затухания и кризиса любого художественного явления. Особенностью настоящего момента является воздействие на коммуникативные каналы других достаточно агрессивных, главным образом коммуникативных потребительских стратегий, например, рекламы. Поэтому процессориентированное искусство на протяжении целого века параллельно развивало адекватные времени способы трансляции и обмена информации. В европейском и российском формате это вылилось в попытках формирования новых уникальных потребительских запросов на основе уникальности самой идеи «искусства» (что нашло отражение на всех уровнях современного искусства). Соответственно, на практическом уровне это выразилось в создании потребности в актуальном продукте, реализовывавшемся посредством актуального события, в котором широко используется активный «action» язык, с его тяготением к универсальным действенным способам моделирования уникальных художественных ситуаций, где обязательным атрибутом современного художественного процесса является ньюсмейкерская деятельность. Предмет с художественными параметрами и художественными качествами обретает художественное значение, если располагает контекстуальными качествами и теми событийными качествами, имеющими реальную силу в информационном пространстве, в котором важны не только место события, но эмоциональный шлейф, атмосфера живого события, способного напоминать о некой художественно окрашенной истории творческой личности. (Успешность современной рекламы большей частью заключается в оперировании именно этими эмоциональными качествами, которые воплощаются визуальными и психологическими техниками.)

Яркой иллюстрацией данного положения является творчество АЕС+Ф, например, видеоинсталляция «Пир Трималхиона», которая создавалась ими в течение 2009-2010 гг. В основе творческого метода художников лежит фотомонтаж, объединяющий самостоятельные постановочные кадры в единую панораму, решенную в традициях монументального искусства и статичного рекламного панно. Благодаря панорамной композиции, художники сумели объединить навязчивую, зазывную, с претензией на

роскошь эстетику лайтбоксов больших городов с незатейливой повествовательной рекламой брошюр гостиничного и ресторанного сервиса. Поэтому «Пир Трималхиона» может восприниматься и как прямая реклама гостиничных услуг (начиная от спортивных развлечений, тайского массажа, баек, ожидаемых и спонтанных интрижек и заканчивая охотой на райских птиц), а может восприниматься как критическая пародия на навязчивую эстетику потребительских возможностей современной цивилизации, девальвировавшей эстетику экзотических культур. Главная художественная идея заключается в демонстрации противопоставлении внешней, выхолощенной парадной жизни, внутренней интимной жизни, являющейся неотъемлемой частью гостиничного организма.

В целом, данная видеоинсталляция представляет собой экран, на котором в определенном ритмическом порядке располагаются отдельные аффективно окрашенные сцены, состоящие из одной, двух фигур. Помещенные в общее стерильное гостиничное пространство на фоне длинного банкетного стола, они образуют сюжетный фриз на тему потребительских отношений между различными слоями современного общества.

АЕС+Ф, О. Доу, так же как и К.Худяков, очень точно понимают психолого-эстетические запросы потребительского сознания, которое требует стерильной, дистанцированной от органики жизни, эстетики рекламы.

В таких подвижных условиях велика роль ситуативного искусствоведения[202], которое способно проникнуть в суть актуального искусства, принадлежащего к инструментам события (так как феномен события, заключенный в рекламе, удовлетворяет потребность в уникальном общении). В процессе создания «художественного» события в современном искусстве, близкого к эстетике рекламы, акцент делается на остаточной памяти, которая сохраняет идентичные или сходные компоненты кода поиска, стимулируя развитие отношений изобразительного искусства как общественного явления с внешним эстетическим окружением. В этих условиях информационные двойники художественно ориентированного события исполняют роль культурных скриптов, архивирующих отношения современного искусства с обществом.

Современное искусство так же широко использует информационные коммуникативные технологии, что и реклама. Это выражается в равном доступе к информационному полю почти всех участников современного искусства. При этом какие-либо латентные, даже малохудожественные направления получают шанс культурного события. Это придало большинству проектов, претендующих на новизну художественных течений, эклектичный характер. Если главной идеей классических методов было воспитание художественного

[202] *Бондаренко Л.К.* Ситуационное искусствоведение как одна из стратегий современного искусствоведения // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2010. № 1. С. 72 – 77.

вкуса, а модернистских методов являлось преобразование действительности по эстетическим канонам, то на постмодернистском этапе при явно ощутимой «детерминистской депрессии», выразившейся во внешней «общественной практической бесполезности» современного искусства, остро обозначилась коммуникативная проблема. Поэтому современное искусство озабочено технологичными качествами проектов с целью создания интеграционного социокультурного эффекта. В этой связи можно сказать, что интеграционная оперативная художественная система есть универсальная стратегия современного искусства, которая обеспечивает организацию, функционирование современного искусства в современной культурно-художественной среде (где привлекательны разнообразные способы и методы коммуникации с обществом, обмен их специфическими информационными и методологическими ресурсами).

Таким образом, проблема обозначения внешних эстетических границ современного искусства разрешается комплексно, средствами смежных отраслей и наук – маркетингом, рекламой, социальной психологией, психологией личности, юриспруденцией. С морально-этической стороны современное искусство граничит с моралью, правом и религией; с коммуникативной стороны – с потребительской идеологией и маркетингом (рекламой); с художественной стороны – с массовым искусством и дизайном; с социально-психологической стороны – социологией и психиатрией; с точки зрения выразительных средств – с НТП; с позиции идеологического влияния - с политикой и религией.

Заключение главы

Во второй главе «Основные адаптивные тенденции в современном отечественном искусстве рубежа веков (1991-2011 гг.). (Художественное мышление и художественная деятельность.)» ставилась задача создания широкой картины развития современного отечественного искусства в рубежные годы. Главной целью было выявление основных адаптивных тенденций в творчестве современных художников на фактическом, конкретном уровне. Исходя из поставленной исследовательской цели, был очерчен актуальный круг проблем, который имел теоретический и практический уровни.

Главными теоретическими проблемами было: выявление особенностей постмодернистского направления в современном российском искусстве на полипарадигмальном фоне; определение тематического, стилистического, информационного диапазона постмодернистской художественной деятельности; освещение аксиологического и коммуникативного аспектов.

Практические проблемы касались выявления особенных и общих постмодернистских черт в творчестве современных российских художников, активно творивших в 1991–2011

гг. Соответственно, в начале исследования рассматривались особенности постмодернистского периода в российской художественной культуре, где обращалось внимание на формирование аутентичных качеств современного российского искусства. В этой связи внимание акцентировалось на основных переходных тенденциях и, соответственно, на внутреннем и внешнем эстетическом диапазоне современного искусства.

Основными чертами постмодернистской художественной деятельности являлось: бурное формирование в конце 80-х гг. начале 90-х гг. буржуазно-демократического типа общественного сознания, мышления, художественной деятельности; формирование специфических субъектно-объектных эстетических отношений. В художественной среде, в сфере современного искусства это выразилось в распространении либерально-демократического, буржуазного сознания, которое характеризовалось, с одной стороны, наличием глубокого разрыва между желаемым и действительным, с другой – усилением деятельностного инициативного начала у субъектов эстетического сознания.

Постмодернистское художественное сознание выразилось на предметном методологическом уровне – в системе эстетических ценностей и в эволюции развития современного искусства. На уровне мышления – в освоении и принятии понятийной системы постмодернизма, преимущественно в контексте западной культурной традиции.

В художественной практике в референтный период кризисное состояние реализовалось в доминировании негативных сюжетов и тем; в стрессовых способах и средствах выразительности, реализовавшихся в довольно широком диапазоне художественных программ – от трикстерской субкультуры до нового официального искусства. Художник, как личность, формировался в условиях не только практического освоения постмодернистского бытия, но в условиях интенсивного строительства новых буржуазных отношений. Он был вынужден изучать и распознавать новые закономерности существования в художественной среде практически самостоятельно, без идеологического руководства, в условиях огромного давления социокультурной буржуазной среды. В результате идеологического, политического, социокультурного и культурного кризисов, воспринимавшихся в качестве неотъемлемой части личной истории, художники перестроечного и постперестроечного периода почувствовали угрозу самого существования искусства как условно отражательной системы. Это потребовало от наиболее адаптированного слоя активного рационального освоения эстетической реальности, посредством познания эстетических закономерностей существования искусства (и творческой личности) в конфликтной буржуазной среде. Сопротивление выразилось в отстаивании права на художественную деятельность, которая ими позиционировалась как

уникальный вид духовной деятельности. В этом была изначально заложена эстетическая антиномия, проявившаяся между традиционной для российской культуры претензией художника на духовную деятельность и разрушением традиции общественной значимости искусства, посредством разрушения традиционной системы эстетических и художественных ценностей. В конечном итоге, данное противоречие вылилось в символическую (манипуляции с художественными традициями: отторжение, разрушение, использование) и реальную (эстетико-идеологические манипуляции художника с эстетическим окружением и эстетико-экономические манипуляции художественного окружения с художником) эксплуатацию морального капитала искусства (как вида эстетической деятельности) с целью моральной капитализации современного искусства для эффективного взаимодействия изобразительного искусства с обществом.

На основе рационального осознания закономерностей развития и существования творческой личности в условиях всеобщей конкуренции за социальное время современные художники сформировали свою собственную практику, представлявшую множество возможных вариантов коммуникации и взаимодействия творческой личности с эстетическим окружением.

В результате, в художественной деятельности стали превалировать в большей степени провокационные формы существования искусства, при котором ценностное содержание искусства определялось мерой внутренней и внешней экспансии. Этим объясняется действенный, агрессивный и экспериментальный характер отечественного постмодернизма.

Таким образом, особенностью современных проектов была установка на провокацию несвойственных российскому изобразительному искусству эмоций (сильных аффективных переживаний, фобий, страстей, вожделений влечений, страхов, ведущих к отторжению, возмущению, фрустрации и пр. негативных чувств и состояний) у зрителя с целью закрепления эксклюзивных эстетических отношений зрителя с современным искусством. И именно данный «контактный» аспект художественной деятельности как продукт адаптивных тенденций искусства с окружающей постмодернистской реальностью и являлся предметом философского осмысления в настоящей главе.

В итоге, к особенностям развития постмодернистской художественной деятельности в 1991-2011 гг. можно отнести следующее:

1) российский постмодернизм охватывает довольно продолжительный период, с начала 90-х гг. XX в. по настоящее время. В нём существует несколько самостоятельных этапов, обозначенных нами как транзитивный, посттоталитарный и постнеклассический;

2) дефиниция «современное искусство» в основном принадлежит постмодернистской парадигме. В этом понятии выделяются неформальные аспекты: «актуальное искусство», «пограничное искусство», «радикальное искусство» и формальные аспекты: «негативное» (неизобразительные средства выразительности) искусство и «позитивное» (изобразительные средства выразительности) искусство;

3) аутентичные качества современного отечественного искусства исходят из традиций русского авангарда начала XX века и отечественного искусства середины и второй полвины XX в. (70-80-х гг.);

4) в ходе исследования основных адаптивных тенденций в российском современном искусстве рубежа XX-XXI вв. было отмечено, что в своём развитии оно использовало идеи западной художественной культуры.

Это с особой остротой подчеркнуло проблему диапазона постмодернистской художественной деятельности, которая решалась на основе анализа творчества большой группы российских современных художников, работавших в период с конца 80-х гг. по 2011 г. В итоге выяснилось:

3) на формирование диапазона современного искусства в значительной мере повлияла новая потребительская идеология, которая убыстрила темп информационного обновления современного искусства.

Для исследования пограничного пространства искусства были определены внутренние и внешние границы современного искусства. В ходе анализа выяснилось:

4) внешние границы современного искусства определяются правом, наукой (НТП), маркетингом (художественным рынком и рекламой) дизайном, психологией и религией. Внутренний диапазон современного российского искусства определился наличием двух формальных направлений, обозначенных при помощи рабочих определениий – «негативное искусство» и «позитивное искусство».

На основе вышесказанного, можно подвести итоги, соответствующие концепции исследования.

Основные адаптивные тенденции в современном отечественном искусстве выражаются эстетическими интеграционными процессами в творчестве современных художников рубежа веков, каковыми являются:

– актуализация, проявившаяся в тяготении творчества большинства художников к актуальной современной эстетической, политической, религиозной идеологии. (Отсюда

превалирование в творчестве художников политической, антирелигиозной и прорелигиозной тематики);

– гомеостатика, выразившаяся в тенденции к эстетической сбалансированности.

В творчестве современных художников ощущается противоречивое стремление и к разрушению и созиданию; к хаосу и в то же время соблюдению правил игры – порядку; тяготение к структурности и одновременно отрицанию каких-либо этико-эстетических норм. Выяснилось также, что гомеостатика отражает энергетический потенциал художественных направлений и эстетических тенденций в современном искусстве;

– инициализация, распознание самим художником и окружением эстетической направленности творчества на негативный вектор (стремление художника выразить художественные идеи посредством разрушения эстетических норм неизобразительными выразительными средствами) или на позитивный вектор (с использованием традиционных выразительных средств);

– позиционирование, исходящее из процесса эстетической инициализации творчества современных художников.

Это сугубо внутрисредовое явление, лежащее в основе формирования и развития художественных тенденций и направлений современных художников, имеет несколько актуальных аспектов, являющихся основанием для адаптации в полипарадигмальный период;

– селекция, заключается в целенаправленном и хаотичном эстетико-художественном программировании (и самопрограммировании) претендентов, стремящихся состояться в статусе современного художника.

В итоге исследования адаптивных тенденций следует отметить, что:

1) отечественное изобразительное искусство рубежа XX-XXI веков рассматривалось в синхронном единстве российского общества с внутренними и внешними преимущественно экономическими и идеологическими связями;

2) современное искусство рубежа веков представляет собой многоуровневое образование;

3) исследование современного искусства рубежа веков производилось с учетом его вариативности в рамках постмодернизма, под давлением которого происходила трансформация эстетического самосознания и мировоззрения современных художников.

Конечный результат исследования во второй главе выразился в моделировании морфологии современного искусства, выразившейся в общей концепции, в которой переданы структурные связи возможного алгоритма развития современного отечественного искусства рубежа веков, определившего скрытую инвариантность адаптивных связей между основными элементами полипарадигмальной эстетической среды.

Таким образом, был достигнут актуальный для настоящего исследования тип рациональности, близкий по своему логическому качеству понятийной мысли.

Глава 3. Эстетическое сознание. Границы художественных ценностей в современном искусстве

Введение

В третьей главе актуализируется ценностный слой эстетического самосознания как воплощение эстетической познавательной субъективности, которое не может развиваться вне постмодернистских тенденций во внешней эстетической среде. Исходя из положения о глобальной проблематичности данного аспекта, его относительности и рефлективности, чрезвычайной подвижности, а также высокого уровня конъюнктурности в отношении ценностных ориентиров современного искусства, следует ограничить данную область эстетического сознания художественной практикой, являющейся объективным критерием установления (и функционирования) ценностной иерархии. Соответственно, основной исследовательский вектор в данной главе направлен на исследование пределов эстетической оценки в современном отечественном искусстве, начиная от туманных неясных путей приближения сущего к должному, выразившихся в особенностях ценностного (эстетически ориентированного) мышления субъектов художественного сознания и заканчивая их озабоченностью выявления пределов искусства как духовно-практической художественно ориентированной деятельности. (Поскольку экспансивный поиск уникальных эстетических переживаний может, в некотором роде, обессмыслить их собственное бытие.) В результате, аксиологический аспект раскрывается в данной главе в границах преимущественно постмодернистского эстетического сознания, формирующего ценностные ориентиры и исходящего из условно постмодернистского мировоззрения, как способа духовно-практического освоения действительности, связанного с эстетическими эмоциями, чувствами, переживаниями и эстетическим вкусом современных отечественных художников.

§1. Корреляция художественных ценностей в современном искусстве

Рыночные процессы в российской художественной жизни с особенной силой высветили проблему художественных ценностей в современном искусстве, которая касается непосредственно самих эстетических основ современного искусства. Она важна в равной степени как для развития условно «позитивного» направления, так и для «негативного», так как имеет ключевое значение для развития художественного рынка.

В силу отсутствия объективных критериев в постмодернистской художественной практике, понятие «художественная ценность» имеет сложный и противоречивый характер. В данном контексте относительность ценностных критериев подчеркивает необходимость нахождения особенных субъективных и объективных качеств, которые могут в равной степени влиять как на оценку объектов современного художественного процесса, так и на сами способы функционирования и обращения их в современном художественном рынке.

Объективная сторона касается традиционных коллективных ценностей российской художественной культуры, идеологической конъюнктуры и актуальной общественной аксиологии.

Субъективная сторона включает в себя психологию творческой индивидуальности, специфику групповой профессиональной психологии художников, ассоциирующих себя с пространством современного искусства.

Как было сказано выше, объективная сторона проблемы художественных ценностей в современном искусстве сопряжена, на наш взгляд, с эстетико-идеологическими проблемам.

В современных условиях значение идеологии достаточно велико, поскольку идеология как проявление власти воздействует на систему эстетических и художественных ценностей в современном искусстве в большей степени, чем другие факторы общественного сознания. Она, по словам знатоков современного общества, рождает экономику, распределяет материальные ресурсы, организует поток денег, направляя его, согласно доминирующей идеологической концепции, по пути эффективной концентрации[203]. Идеология влияет на основные тенденции в современном искусстве и художественном рынке, определяя эффективность рыночных процессов. Так же велико значение идеологии в сложении моральных общественных и художественных ценностей. Соответственно, согласно доминирующей идеологии, и формируется иерархия эстетических и художественных ценностей, которая форматирует все материальные и нематериальные процессы в современной художественной среде.

Поскольку само понятие «общественно значимые ценности» является синергетическим социокультурным эстетическим понятием, то оно имеет опосредованное влияние на сложение ценностной иерархии и в самом современном искусстве. На наш взгляд, художественные ценности в современном искусстве соотносятся с внешними ценностями в плане художественной интерпретации актуальных идеологических трендов. Степень «современности» современного изобразительного искусства определяется степенью

[203] *Рогачев А.* Русский бизнес // Эксперт. 2007. № 17. С. 30 – 34.

совмещения художественных ценностей с идеологическими ценностями, так как современность того или иного общественного явления определяется степенью его интеграции в новые общественные условия. Если в работах современных художников нет идеологической рефлексии, то творческая концепция может и не соответствовать статусу «современный».

Заметнее всего этот процесс соотнесения эстетических ценностей современного общества с внешней социокультурной идеологией происходит в арт-дизайне. Движущими силами в арт-дизайне является общий рынок, который характеризуется необратимыми глобальными процессами развития материальной сферы. И в этом случае дизайнерские новации имеют несколько направлений, имеющих единственную цель – дальнейшую органичную интеграцию в рыночную реальность. Дизайнеры давно поняли необходимость интеграционных процессов, поэтому творческий метод ведущих дизайнеров изначально отличается компромиссной природой, поскольку в поисках экономически эффективных стратегий они должны адекватно реагировать на эстетические, психологические, социокультурные, технические, информационные и художественные запросы времени; отражать его энергию, формировать новые эстетические потребности, являющиеся основой для создания общего экономически эффективного дизайнерского стиля. Именно в дизайне интенсивно развиваются общие маркетинговые тенденции, аккумулирующиеся в устойчивых эстетико-экономических конструкциях – дизайнерских брендах, которые способны влиять на искусство, как прикладную сферу эстетического сознания. В своей сути, они организуют коммерческие «кэмповские», эстетические, социокультурные и художественные направления, которые влияют на развитие внутренних и внешних художественных трендов. Вспомним, например, в рубежные годы внешнюю «сине-желтую живопись», которая продолжила популярную сине-желтую тему в европейском интерьерном дизайне (объединение «Солнечный квадрат», В. Блохин «Выход императора», «Прогулка императора», 1998-2000 гг. и др.), или живопись в буржуазном духе «рокко-барокко», которая характеризовалась претензией на роскошь и куртуазность (А. Саидов с его парками цветов и великосветскими дамами с кроликами, 2000-е гг., Д. Кочанович, проект «Де жа вю», 2009 г., манерные композиции Е. Кузнецова, 2000 гг. и др.) Влияние дизайна в искусстве воспринимается как тенденция к «стильности», делающей акцент на культуру подачи творческого продукта (например, это видно в творчестве К. Худякова, AES+F, Д. Кочановича и др.)

Но, в отличие от дизайна, современное искусство в большей степени оперирует специфическими (нематериальными) понятиями такими, как «художественное

достоинство» и «художественная ценность», воспринимаемыми через призму общественной значимости личности художника (хотя довольно сложно использовать понятие «художественное достоинство» относительно большей части объектов и предметов современного искусства).

Особенностью художественных ценностей в современных условиях является также их ситуационный характер. Это касается не только генетического аспекта, касающегося всех этапов формирования художественных ценностей в современном искусстве (истории возникновения художественного феномена; условий его развития; наличия в нем внутренних эстетико-психологических, художественных установок, которые находятся в диалоге или в конфронтации с реальностью; формы существования в современном искусстве; включения в информационный поток художественной жизни; осуществления обмена и самостоятельного функционирования в качестве художественного объекта), но коммуникативного и интерактивного аспектов современного искусства.

Коммуникативный аспект системы художественных ценностей напрямую связан (в своём существе) с формированием совместно с обществом идеологии художественных ценностей (а затем с её деморализацией в период смены идеологического и культурно-экономического тренда). Интерактивный аспект связан с конвертированием художественных ценностей в новых общественных условиях. Этот аспект влияет на темп капитализации художественных ценностей в художественном рынке, на скорость и интенсивность их обращения в реальных меновых условиях.

Все эти аспекты существуют в тесном взаимодействии, образуя, хоть и относительную, но все же систему художественных ценностей современного искусства. Под влиянием реальной жизни некоторые аспекты актуализируются, достигая остроты и полярности, как, например, на современном этапе коммуникативный аспект, а иногда поглощаются функциональным интерактивным контекстом, как было в советский период.

Если следовать данному тезису – актуализации в современном художественном процессе коммуникативных технологий, то возникает вопрос об объективных нехудожественных универсальных рыночных ценностях. В данном случае важны ценности, состоящие в мегабайтах, заключающиеся в информационном весе, а не в художественном качестве, как таковом, то есть, важен информационный фронт, охватывающий с наибольшей интенсивностью наибольшее количество людей, способных влиять на судьбу художественных явлений. В подтверждении сказанному стоит обратиться к недавнему прошлому русского искусства XX века, в котором созданный рынком информационный

поток актуализировал процесс институционализации художественного направления (например, трансавангарда).

Исходя из вышесказанного, следует, что на настоящий момент развития российской художественной культуры можно констатировать следующее:

– усиление давления информационного общества на современное искусство ведет к усложнению структуры современного искусства, как системы;

– в качестве реакции на доминирование информационного потока во всей сфере современного искусства усиливаются (антикризисные) адаптивные тенденции;

– в результате рыночных процессов произошло перераспределение эстетических функций в сфере современного искусства. Вследствие этого, наряду с эстетическим нормативным искусством, оперирующим традиционными эстетическими понятиями, функционирует «ненормативное»;

– в реальном режиме адаптивные тенденции способствуют ценовой и статусной дифференциации среди участников художественного процесса, что напрямую влияет на развитие различных уровней художественного рынка.

Таким образом, проблема художественных ценностей основана на проблеме взаимодействия эстетических сред, так как она касается общих рыночных ценностей, например, способности художественных и эстетических ценностей к интеграции и в дальнейшем к капитализации. (Отражаясь в экономической психологии, она так же формирует особенности современного менеджмента, влияющего на масштаб материальной ниши художественного рынка в общем рынке.) Так же эта проблема включает в себя всякого рода временные общие и частные институции и структуры, которые объединяются, согласно конъюнктурным задачам, для решения прагматических целей. Более того, система художественных ценностей определяет структуру современного искусства и способствует возникновению разного рода промежуточных (аксиологических) институций. Этот процесс необходим, прежде всего, для развития самого современного искусства как художественного явления, так как чем выше степень внутренней организации художественных явлений, тем эффективнее происходит обмен общественными эстетическими ценностями.

§2. Основные противоречия в аксиологии современного отечественного искусства

Проблема аксиологии современного искусства является, на наш взгляд, центральной проблемой полипарадигмального периода, в которой сосредоточены основные противоречия развития российского искусства в рубежные годы. Если ранее они исходили из тоталитарной идеологии государства, которое регулировало обмен эстетическими и социокультурными ценностями, исходя из идеи идеологической борьбы за доминантные духовные ценности, то в неклассическое и постнеклассическое[204] время противоречия уже основывались на борьбе за информационный сегмент между информационной составляющей художественно значимых явлений с информационной природой потребительских ценностей.

Соответственно, качественные (художественные) критерии имеют смешанный характер, в которых художественная ценность художественного предмета или явления определяется, в том числе и его информационным весом. Трансформировавшаяся под воздействием информационной среды ценностная иерархия в современном искусстве, действовавшая на основе аксиологических идеологических конструкций, акцентировавших внимание на смысловых понятиях: «духовное достоинство», «художественные качества» (и пр. традиционные эстетические понятия) приобрела относительный толерантный характер. (Работы неизвестного, но хорошего мастера ценятся в художественном рынке ниже, чем «проходные» работы известного.) Так, на практике толерантность обернулась некоторым аксиологическим хаосом.

На теоретическом уровне это проявилось в разрушении иерархии художественных ценностей, на практическом уровне – в расширении круга субъектов, претендующих на статус творческой и художественной исключительности. Аксиологическая релятивность стала восприниматься в качестве конъюнктурной черты изобразительного (визуального) искусства нового времени, которая поддерживается актуальным когнитивным методом – ситуативной интерпретацией заинтересованных (в результате творческой практики) субъектов эстетического сознания.

В свою очередь, превалирование в современном художественном сознании феноменальных, интуитивных и чувственных тенденций усилило в самом искусстве тяготение к универсальным, рационально ориентированным понятиям. Например, к институциональности, тяготению к устойчивым социокультурным образованиям, способным длительное время поддерживать, в том числе и случайно возникшие современные художественные тенденции. Институции инициировали поиск идеологически актуальных позиций в пространстве современного изобразительного искусства, близких

[204] *Бычков В.В.* Эстетика. 2-е издание. М.: Гардарики, 2006.

естественной среде – экономике искусства, экономической эстетике, социологии искусства, социальной психологии (психологии референтных групп), технической эстетике. Благодаря этой тенденции, начали складываться институты, как-то: «стоимость новых художественных идей», «соотношение художественного качества и рыночного художественного качества» и пр. По нашим наблюдениям, на протяжении трех – семи лет, с конца 80-х – до середины 90-х гг., образовалось благодатное, информационно ёмкое поле для формирования различных художественных концепций, которые были способны регулировать отношения внутри художественной среды.

2.1 Эстетический опыт переживания понятия «художественная ценность» на субъективном уровне. (Внутренний средовой аспект)

Принципиальной особенностью современного искусства является расширение неизобразительного диапазона за счет введения информационных технологий, новых материалов и новых информационных возможностей. Это осложнило и без того сложную аксиологическую проблему современного искусства. В результате расширения границ искусства из оперативного аппарата исключились художественные ценности предшествовавших эпох. Они полностью остались в пространстве «позитивного» (фигуративного, изобразительного) искусства. В процессе своего развития «негативное» искусство интенсивно выработало новые критерии «художественности», дифференцируя художественную практику по новым эстетическим основаниям. В этой ситуации трудно выделить какую-либо одну доминирующую аксиологическую систему, поскольку в основных критериях современного искусства в равной степени присутствуют художественные и нехудожественные качества. Однако в ней с отчетливой ясностью зафиксированы все ценностные критерии «негативного» искусства, которые отражают сложную картину развития современного художественного сознания.

Внутренние эстетические ценности неизобразительного искусства практически вырабатываются системой «негативного» искусства самостоятельно, в результате самодвижения художественного сознания, без видимой взаимосвязи с внешними эстетическими ценностями (что лишает их, в некоторой степени, художественной объективности). Этим объясняется: вариативность творческих концепций участников художественного процесса; превалирование неявных эстетических тенденций; хаотичность художественных процессов в современной художественной культуре в целом. Например, довольно трудно найти объективное начало, присущее традиционным ценностям, в

ценностных критериях современного искусства таких, как: деконструкция, симулякр, интертекстуальность, шизоанализ, иронизм, фрагментарность, мозаичность, нон-иерархичность, лабиринт, ризома, телесность, соблазн, желание, парадоксальность, эстетизация безобразного, принципиальный маргинализм, нарратология, грамматология, интертекстуальность, цитатность, полисемия, реминисценции, игра смыслами, разными контекстами, гипертекст[205] и пр. В данном случае стоит вопрос о фрагментарном, комплексном или системном характере данных оперативных эстетических критериев, включающих в свою систему дальнейшую художественную интерпретацию и эстетическое продвижение.

Если говорить о российской традиции, то данные критерии выступают сразу в нескольких вариантах и зависят от степени самоотождествления творческой личности с образом современного художника. Соответственно, аксиологическая проблема в российском современном искусстве заключается в выявлении разных уровней эстетического сознания художников, декларирующих свою причастность к современному постмодернистскому художественному потоку. (Идеологическое самоопределение или нацеленность на творческую автономность в данном случае носят объективно первичный характер.) Исходя из этого следует, что оперативные аксиологические (постмодернистские) критерии ориентированы на перепроверку тождественности проектов и личных деклараций художников постмодернистским понятиям и, если быть точным, западным постмодернистским образцам.

В данном случае встаёт вопрос об универсальности постмодернистского языка в российской культуре на рубеже веков, о степени его укоренённости в определённых культурных и исторических условиях. Является ли российский постмодернизм постмодернизмом в западном понимании или представляет собой некий отдалённый вариант развития западной культурной идеи в российских условиях, представляя собой естественный аутентичный самостоятельный этап развития российского изобразительного искусства, например, в качестве позднего модернизма или постсоветского искусства? Насколько был необходим западный эстетический опыт новому поколению российских художников и как он воспринимался – как эстетическая и художественная цель или, как своего рода, модный способ ухода от политической и экономической реальности? На этот счёт возникает несколько версий, исходящих из художественной практики рубежа веков. Ведущими из них являются:

– западный эстетический опыт воспринимался российскими художниками в качестве модного художественного тренда.

---

[205] *Ильин И.П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996.

В этой связи возникает смысловая параллель с массовым искусством и с дизайном, так как российский постмодернизм имеет, на наш взгляд, такую же эстетическую чувственную основу, что и массовое искусство, которое опирается на эстетические чувства подражания (в современном искусстве – аккумулируется в актуальность) и эстетические чувства избранности (современном искусстве аккумулируется в чувство престижа – элитарность);

– возможно, западный опыт был необходим как единственный или универсальный способ отражения российских постмодернистских реалий. Однако постмодернизм на тот момент был представлен, на наш взгляд, в российской реальности во фрагментарном и несбалансированном виде. Сложности адаптации наблюдались во всех направлениях – от технологии до художественной культуры;

– не исключено, что российский постмодернизм был естественным этапом в развитии российского модернизма.

Однако, исходя из истории развития российского изобразительного искусства, известно, что неизобразительные традиции находились в сложном положении несколько десятков лет в связи с развитием тоталитарного искусства и развивались преимущественно на оппозиционной (от противного, от отрицания) основе. В этой связи, с точки зрения истории изобразительного искусства, искусство рубежа веков можно обозначать как «ранний постмодернизм» или «посттоталитарный постмодернизм», что имеет внутреннюю логику, основанную на объективном временном критерии (хотя с точки зрения эстетической идеологии данная конструкция представляется небезупречной). Исходя из эстетического критерия, данное неклассическое направление логичнее обозначать как неклассическое[206]. (Постнеклассический[207] этап, по нашим наблюдениям, пока ещё в России не ощущается как реальность). Соответственно, трудно говорить о постмодернистском мышлении как об адекватном времени уровню эстетического сознания. Скорее постмодернизм на российской почве являлся солидарной с западной культурной традицией формой субъективного внутреннего эстетического переживания (благодаря той самой эмпатии, которая изгоняется из эстетики постмодернизма, как архаизм) постмодернизма как парадигмальной культурной идеи. Соответственно, в рубежные годы российский постмодернизм носил идеалистические черты, и он был, в своей сути, более виртуален, чем декларируемые им оперативные (художественные) ситуации.

В данном случае ощутима существенная разница в органике российского постмодернизма и западных постмодернистских традиций. Например, между границами

---

[206] *Бычков В.В.* Эстетика. 2-е издание. М.: Гардарики, 2006.

[207] *Тоффлер Э.* Третья волна. М. 2004.

игрового понимания «иронии» и «ироничности» западного художника и игрового поведения российского современного художника.

В западном варианте сильнейшие игровые провокации (пиар-скандалы) поставляют в эфир в основном представители массовой культуры, например, поп-звёзды. В российской практике самые яркие примеры радикального «пиар-творческого» поведения демонстрируют напоенные российской культурной неолиберальной традицией ревизионисты и оппортунисты нового поколения, сформировавшиеся преимущественно на эстетико-политической основе – современные художники (исходящие из идеалистических представлений о должном и сущем.) Недаром, в российском кинематографе для радикализации сюжета используется образ современного художника, дающего зрителю особые ощущения разнообразия художественного мира. Российские поп-звёзды тяготеют к традиционному поведению, поскольку напрямую зависят от мнения (кошельков) в целом традиционного общества.

На основе вышесказанного напрашивается вывод, что западный постмодернизм[208] является принципиально органичным и естественным продуктом западного субкультурного образа жизни, достаточно устойчивого сообщества, осознавшего необходимость смены модернистского миропонимания и мировосприятия во всех сферах жизни как не соответствующего постмодернистской действительности. Например, развитая в западной культурной традиции эстетика безобразного является очень популярной (и прибыльной), так как отражает не только традиционные мифологические воззрения о Танатосе и религиозные знания об Апокалипсисе, но и заключает в себе запросы времени, апеллирующие к чувству страха перед вновь открываемым, ранее неизведанным (например, бактериологическим оружием или техногенными мутациями). Данные страхи основаны на чувстве безысходности перед концом и отсутствии контроля перед неизведанными стихиями. Благодаря инновационным эстетическим средствам, в эстетике безобразного (например, в кинематографе), происходит распознавание страхов в художественной форме, смешанных с эстетическим чувством инсайта. Страх – это эстетически сублимированный интерфейс между вновь открывающимися, враждебными человеку мирами. Современная эстетика безобразного – это яркий пример эстетического отражения в постмодернистском сознании (в художественном творчестве) развития микробиологии, вирусологии, психогенетики, нейропсихологии, биомолекулярной физики, психологии и пр. направлений современной науки, исследующих закономерности существования микроорганизмов и их устойчивых (угрожающих) связей с человеческой средой. Действительно, вновь открытые

[208] *Вельш В*. «Постмодерн». Генеалогия и значение одного спорного понятия // Путь. М. 1992. № 1. С. 109 – 136.

современной наукой неведомые ранее горизонты миропонимания требовали, как и в 19 веке (импрессионизм – и развитие оптики), эстетической идентичности, требовали достоверных эстетичных и художественных форм выражения. В результате развития спецтехники и визуальных возможностей информационных трансляций, чрезмерная, исходя из нормативных эстетических чувств, визуализация ранее скрытых, табуированных, непонятных, опасных для целостного мировосприятия научных открытий, обрела статус сюжетного (текстового) и визуального (образного!) резерва постмодернистского искусства, например, вылившись в ретроверсивную технику разложения (на чём, собственно, построена «эстетики безобразного» в фильмах фэнтэзи и ужасов). Напротив, массовая эстетика (эстетика одежды дизайнерских брендов), исходящая из гендерной эстетики, придерживается антроморфных привлекательных (а не эстетически отталкивающих) стратегий. Весь перечисленный текстовый визуальный резерв опосредованно включён в оперативный язык художественных симулякров, которые должны изобретать некие художественные текстовые связи с актуальной идеей деконструкции в точных и естественных наук (как научного проекта проникновения в глубь вещей и событий). Отсюда понятно обращение современных западных художников к шизоанализу, лабиринту, ризоме как действительно маргинальным альтернативам, противостоящим логике научного знания.

Подытоживая, следует отметить, что эстетика безобразного в западной культуре состоялась благодаря идеологической антиномии синкретического целостного мифологического (религиозного) миропонимания с антроморфными тенденциями, стирающими грани между видимым – целостным и невидимым – фрагментарным миром. Можно сказать (как версию), что западное современное искусство отражает характер последних научных открытий и представляет собой симбиоз философского эстетического осмысления проблемы существования с буквальным художественным прочтением текста этого существования.

В этом плане любопытно исключительное положение технического дизайна в российской художественно-технической среде, который более других творческих сфер развивает современную эстетику как философскую систему. В нём в исчерпывающем варианте наиболее полно представлен постмодернистский понятийный ряд, который, не противореча логике технических предметов, заполняют пространство эстетических переживаний, например, в ситуации «обратимости необратимого». Виртуальность в технической эстетике в виде симуляций и симулякров давно стала частью тотальной

эстетизации[209]. (Например, прибора, соединившего смартфон и симулятивные очки 3D, соединяющих в онлайновом режиме запрограммированные инженером-художником иллюзии с реальностью в одной плоскости в одно и тоже время[210], например, виртуальное рождение эльфов на фоне непосредственно видимом плане.) Данный кинематографический приём является, пожалуй, наиболее перспективным направлением визуального искусства.

Эстетический уровень визуальной живой, без посредников информации, реформировало этико-эстетическую систему, которая склоняется к критерию эстетико-эмоциональной достоверности. Эстетически отражённая на экране жизнь есть живое проявление эстетических чувств, которые продолжают развиваться в эстетике виртуальной игры, в эстетике науки и заканчиваются в эстетической девиантности психически нездоровых игроманов, попавших в реальную зависимость от виртуальных взаимоотношений с экраном.

В современном искусстве постмодернистские моменты так или иначе присутствуют во всех известных проектах современных художников, составляя принципиальное содержание творческого процесса. Но эти тенденции у отечественных художников звучат «под сурдинку», находясь в информационной и идеологической эхолахии прошлых, некогда актуальных этико-эстетических нормативов. Все претензии крутятся вокруг ретро эстетических чувств, транслирующих самые сильные переживания творческой личности по поводу успешного или неуспешного интегрирования в советскую эстетическую реальность. Именно эта родовая связь аккумулирует российское эстетическое сознание в болевых точках, которые актуализируются в новой системе эстетических отношений. Данный экзистенциональный аспект был более привлекателен для художников рубежа веков, чем иные аспекты постмодернистского эстетического сознания. Например, А. Хлобыстин, П. Пеперштейн, «Синие носы», А. Беляев-Гинтовт и др. активно использовали эстетику тоталитарного искусства. Эти художники создали тексты, в которых внутренние интенции (соблазн, желание, ироничность) соединились с цитатностью, создав эффект полисемии. Таким образом, проекты, диалогизирующие с «прежним культурным слоем» – тоталитарной идеологией, стали основой для нового отечественного художественного нарратива.

Например, А. Хлобыстин создал серию плакатов, где он использует наиболее популярный символический язык прошлой культуры – эстетику советского плаката, центральных газет, популярных журналов – Крокодила, театральной и кинематографической афиши, но в новом политическом контексте. В живописной работе «Космизм-молодёжи» (2010, х.м.) он соединил старые символы – ракеты, с плакатными

[209] *Вельш.В.* Разрушение эстетики» Undoing Aesthetics, 1997.

[210] ТВ передача, Вести, Россия–1, от 24.08. 2014 г,

образами – танцующими горцами со статуей свободы, которая диалогизирует с памятником Петру-I З. Церетели. В одной композиции объединились наиболее популярные политические мифы прошлого и настоящего. Виднеющийся вдали памятник Аполлону дан значительно крупнее, чем стоящий впереди него памятник Церетели. (Может быть, этот архаический приём раскрывает главную идею эклектичной композиции – о величии прошлого и незначительности завоеваний в настоящем?). Благодаря использованию эстетики плаката 1937 года, смысловые и цветовые акценты приобретают пафосное звучание, которое подчеркивается фирменным газетным шрифтом, резко выделяющимся красным локальным типографским пятном на фоне монохромного пейзажа.

Несколько в ином ключе решена инсталляция «Артхроники, Спецвыпуск 2019. Пигмеи врываются на рынок. На Арт-Москве побеждает павильон Камеруна» (х.м., 2010 г.) с портретом синерукого и синеголового И. Бакштейна, на фоне кремлевской стены. Куратор Московского бьеннале обнимает (покрывает своим телом) семью пигмеев. Инсталляция решена в эстетике протестной пацифисткой репортажной фотографии конца 60-х гг.

В том же ключе решена инсталляция «Сусанинъ заразум!» (х.м., 2010 г.), с портретом В. Мамышева-Монро на фоне четырех самостоятельных репортажных документальных кадров из жизни трудящихся. В. Мамышев-Монро представлен в эксцентричном трикстерском ключе, в котором кинематографические образы Л. Орловой и Л.Фурцевой слились с образом клоуна (с ярко накрашенными губами, синими вытаращенными глазами и желтыми накладными волосами). Плакат сопровождается текстом – слоганом: «министр культуры РФ В.Ю. Мамышев-Монро встретился с молодыми художниками-производственниками».

Работы А. Хлобыстина воспринимаются в качестве авторских конфабуляций, компенсирующих приниженность индивидуального сознания среднестатистического россиянина в настоящем за счет идеализации или фальсификации прошлого. В его работах наблюдается некий спектр постмодернистских черт – деконструкция, интертекстуальность, шизоанализ, иронизм, фрагментарность, мозаичность, нон-иерархичность, лабиринт, парадоксальность, нарратология, цитатность, полисемия, игра смыслами и разными контекстами[211],[212], но понятых по-своему.

Даже при перечислении этих важных для развития современного искусства критериев ощущается некоторая обязательность, эстетическая трендовость, или, иными словами, эстетическая нормативность, которая воспринималась художниками как данность,

[211] *Ильин И.П.* Постмодернизм. Словарь терминов М.: Интрада, 2001.

[212] *Ильин И.П.* Поструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996.

необходимая в качестве смысловых ориентиров, правил коммуникации как внутри направления, так и вне его границ.

Несмотря на оперативное содержание данных смысловых психолого-эстетических ориентиров, на первоначальном этапе они воспринимались большинством художников отстранённо. Поэтому, выделенные И. П. Ильиным постмодернистские критерии были скорее внешними мотивами вербальной коммуникации, а не внутренними эстетическими потребностями российских художников. Вернее, потребность в «ином» существовала, но это «иное» могло быть и совсем другим. Только в результате развития постмодернистской эстетической психологии творчества, данные критерии стали заурядными условиями творческого мышления современных художников. Соответственно, можно признать лишь условно принадлежность образов Хлобыстина, выраженных традиционным плакатным языком, постмодернистскому направлению. (Это можно утверждать, опираясь на такие объективные критерии, как время создания, актуальность темы работ, эстетико-психологическая основа творчества и пр.) Поэтому работы большинства современных художников рубежа веков большей частью, спустя некоторое время, воспринимаются в полипарадигмальном ключе.

Не просто обстоят дела со зрительским восприятием, которому не только весьма трудно оценить эстетические стороны проектов, но и понять художественный замысел даже модернистского (концептуального) искусства. Например, яркий пример подмены изобразительного языка текстом – проект Ю. Альберта. "Если у Вас возникли вопросы по поводу этой картины, я буду рад на них ответить" (1986 г., х.м.) имеет замкнутый характер, так как зритель не в состоянии самостоятельно, без художника, расшифровать в приемлемой форме язык без(образного) проекта, не осознать его внутренние законы развития и, соответственно, оценить ту ситуацию, которую предлагает художник. (Хотя внутренние критерии проекта имеют высокий уровень допустимости.)

Таким образом, основными отличительными чертами российского постмодернизма в рубежные годы были:

– субъективный, внутренний характер эстетических переживаний западного постмодернистского опыта носителями постмодернистски ориентированного художественного сознания;

– постмодернизм переживался как инновационная идея западной художественной культуры. Соответственно, эстетические переживания имели в основном идеалистический характер;

– в российской художественной культуре постмодернизм преимущественно представлялся эстетической системой, построенной на подражании, и воспринимался

участниками в границах эстетического престижа. Соответственно, российское современное искусство рубежа веков условно может восприниматься также как часть массовой эстетики;

– в российском варианте постмодернизм, преимущественно, основывался на политических и иных идеологических рефлексиях.

В этой связи следует отметить также локальность проявления постмодернистского сознания, например, в основном в современном искусстве и техническом дизайне нового поколения.

Более того, современное культурное сообщество практически не участвовало в дальнейшей разработке или хотя бы в выработке внутренних критериев современного отечественного постмодернистского искусства, поскольку не находило адекватных массовому зрителю, ценителю эстетических понятий (объективных изобразительных (образных) или неизобразительных символов), которые соотносились бы с его предшествующим культурным опытом. Тем самым подчёркивается субъективный (внутренний) характер российского постмодернизма, который существовал и развивался согласно законам модного дизайнерского направления, в котором ощущался разрыв между эстетической необходимостью в новом художественном языке и посттоталитарной реальностью. Исходя из этого, следует подчеркнуть весьма запутанный формальный характер ценностной иерархии, которая должна была строиться на неформальной нон-иерархичности, т.е. быть тотально привязанной к субъекту эстетического сознания, к его личности и конкретной ситуации вокруг него. Этим самым подчёркивается релятивный ситуационный характер художественных ценностей в современном отечественном искусстве рубежа веков.

Тем не менее, эти ситуативные критерии в одностороннем порядке были закреплены на практическом уровне. Они функционировали: в виде внутренних закономерностей развития «негативного» искусства; в виде ценностей неизобразительного искусства, а также в виде оперативных (форматирующих) коммуникативных критериев современного искусства, что позволяет более подробно исследовать аксиологические критерии, прежде всего, «негативного» искусства.

2.2 Основные аксиологические критерии «негативного» искусства

Внутренние закономерности развития неизобразительного искусства выражаются: в тематической вариативности творческих концепций участников художественного процесса; в наборе выразительных средств неизобразительного искусства; в культивируемых

эстетических ценностях современного искусства, в которых коммуникативные качества составляют функциональную основу современного искусства. Как показала художественная практика, они имеют смешанный, одновременно художественный и нехудожественный характер и выражаются в регулярности коммуникативных связей между субъектами творческого сознания и внешним эстетическим информационным пространством.

Особенное любопытство вызывают нехудожественные эстетические критерии, отличающиеся сложным средовым синкретическим характером. Они, в какой-то мере, являются противовесом чрезмерно подвижным внутренним критериям современного искусства, имеющим постоянную тенденцию к конъюнктурному замещению художественных смыслов. В отличие от внутренних художественных критериев, нехудожественные критерии формируются совместно с внешним эстетическим окружением, что придает им более объективный характер. Таким образом, возникает проблема поиска объективных эстетических критериев как внутри художественного процесса, так и вне его границ, преимущественно в пространстве социокультурного взаимодействия современного искусства с обществом.

В этой связи нужно выделить универсальные критерии, к которым относятся традиционные (кодовые) эстетические художественные понятия: «творчество» и «художественное достоинство». Наряду с ними следует выделить критерии, непосредственно связанные с художественным творчеством, это традиционные критерии: «оригинальное творчество», «художественность», «художественное творчество», «художественная глубина», «художественная уникальность», посредством которых формируется художественная сторона современного искусства, обретается смысл творчества как «художественного творчества».

Кодовый критерий «художественное творчество» раскрывает не столько благородное «художественное», сколько формальное функциональное значение творчества, поскольку является номинально признаком искусства, то есть специфической сферы, лежащей вне практической системы производства предметов широкого потребления и оборота материальных ценностей. Художественное творчество входит в структуру художественного эстетического сознания в качестве составной части духовно-практической эстетической деятельности, направленной на познание и освоение окружающего мира посредством художественных образов и понятий. «Творчество» в данном контексте воспринимается, как способность творческой личности создавать принципиально новые эстетические и художественные смыслы или принципиально новые художественно значимые предметы. Современный художник занимается творчеством как способом самовыражения,

иллюстрирующим его отношение к окружающему миру. Фиксация этого отношения является внутренней целью художественного творчества. И в информационном контексте «творчество» представляет собой новую ступень, выводящую творческую личность в царство «свободной причинности»[213]. Поэтому «творческое начало» можно воспринимать в качестве одного из объективных критериев «художественности», которое применяется в оценке художественных достоинств какого-либо претендующего на художественность предмета или эстетического явления.

Понятие «художественное достоинство» в современном искусстве тоже носит объективный характер. Оно соотносится, главным образом с понятием «актуальность», определяющим динамичную суть современного искусства. Поэтому понятие «художественное достоинство» имеет информационный характер и соотносится в большей степени с содержанием современного искусства, с его основными темами, среди которых нами были выделены темы: избыточность, потребление, массовая культура, тоталитаризм, посттоталитарность, современная политика, религия, коммуникация, новая мифология. (Последним, по большому счету, универсальным эстетическим понятием манипулируют художественные критики, философы, искусствоведы, культурологи, стремясь осмыслить формальные стороны современного искусства.)

Если продолжить тему традиционных эстетических критериев искусства, соотносящихся с реалиями современного искусства, то наряду с понятиями: «творчество», «художественное достоинство» следует выделить критерий «художественная глубина». В данном случае понятие «художественная глубина» имеет почти прямое отношение к глубокому проникновению в индивидуальность, в индивидуальное мироощущение художника, где «индивидуальность» является главным мотивом творческого процесса. Социально-психологическое понятие «индивидуальность», так же как и эстетическое понятие «творчество», имеет базовое значение, на котором выстраивается аксиологическая цепь. Но, в отличие от индифферентного эстетического понятия «творчество», оно располагает рядом особенностей. Так «индивидуальность» нуждается не столько в художественной оценке, сколько в художественной адаптации индивидуальных творческих идей в пространстве современного искусства. Этот путь – открытия проблемы художественного содержания и художественной формы в индивидуальном сознании художника и процесс её социокультурной реализации в определенном эстетическом информационном формате – представляет собой один из путей развития современного искусства. Таким образом, понятие «индивидуальность», являясь главным критерием

[213] *Бородай Ю.М.* Эротика. Смерть. Табу. Трагедия человеческого сознания. М.: Русское феноменологическое общество. Гнозис, 1996.

творческого начала, представляет собой первопричину творческого процесса. Этот же критерий лежит в основе творческого самоопределения.

Современному обществу интересна индивидуальная суть творческой личности, проявляющейся в органике индивидуальности, способной дать зрителю новые эстетические ощущения. Так, проблема объективных художественных ценностей замкнулась на личности художника, которая неотделима от продукта его творческой деятельности.

Подводя итог сказанному, можно отметить, что творческое начало практически приравнивается в современном искусстве эстетическому понятию «художественность», которое неотделимо от самосознания творческой личности.

Другая сторона аксиологической проблемы современного искусства заключена всецело в психологии творческой личности, поскольку в постмодернистский период социальная роль творческой личности как бы противоречит внутренней концепции самой личности, где личностный творческий потенциал исходит сугубо из индивидуального интеллектуального, психического, эмоционального ресурса художника. Именно индивидуальность как физиолого-психологическая основа личности во многом определяет социальное положение творческой личности в современной художественной среде. (Особенно это стало актуально в век наступления рыночных мега-процессов.) Что может творческая личность предложить обществу, и какую цену она запросит за свою «неповторимую индивидуальность» – определяет место художника (куратора, искусствоведа) в обществе. Соответственно своему социальному весу творческая личность исполняет свою социокультурную роль, где индивидуальное сознание, соотносясь с общественным сознанием, погружает творческую личность в бесконечные внутренние диалоги, провоцируя в пограничной ситуации его на асоциальную линию поведения (в виде творческих эксцессов, провокаций, проступков, правонарушений и преступлений). На частном уровне творческая индивидуальность, попадая под влияние озабоченного новой идеологией социума, формирует комплексы неполноценности у творческой личности, толкая её на разрушение внутреннего статуса. Общество как бы призывает, – если хочешь быть интересным – разоблачайся, разоблачай свои внутренние комплексы, которых должно быть много. Поэтому с социально-психологической точки зрения современное искусство в своей массе представляет собой психолого-эстетическую, этико-эстетическую борьбу художников с собственными комплексами – индивидуального, полового, видового, социального, национального, религиозного содержания, так как без этого когнитивного интроспективного процесса трудно представить себе эстетический диалог современного художника с миром.

Как показала история современного изобразительного искусства, в случае отсутствия у художника ярко выраженных индивидуальных комплексов теряется основное содержание современного искусства, исчезает острота и эстетическая привлекательность творческих рефлексий. В этом плане проекты, построенные сугубо на рациональной, отстранённой от индивидуальности художника основе, вне личного пространства художника, эмоционально беднее, так как художественное содержание лишается индивидуального начала. Безличные проекты вызывают у общественности меньший интерес, чем проекты, завязанные на личной истории художника. Например, проекты О. Кулика, А. Петлюры, В. Мамышева-Монро, О. Мавроматти всегда вызывали больший интерес, чем творчество «новых скучных», ЗИП или Recycle. Публике интересны действия конкретного человека, совершающего действия в реальном пространстве, неважно мычит он или кусает прохожих. Работы же нового поколения выглядят более холодными, отстранёнными, в них не ощущается личной заинтересованности художника в обратной связи.

Освобождение от внутренних комплексов было на протяжении многих лет неисчерпаемым источником творчества, которое, несмотря на различные лексические вариации, в своей сути было направлено на поиск функционального стиля современного искусства. Поиск функциональных возможностей изобразительного искусства стал одним из характерных способов сублимации бессознательного. Так, строившаяся на техногенном мышлении культура модернизма сменила мимезис и соцреалистическую идеализацию, а «актуальное» и «продвинутое» искусство в одном поколении, в первой половине 90-х гг., стремительно сменилось «технологичным» постмодернизмом.

Однако, несмотря на все это, художественная деятельность рубежа веков отличается от предшествовавших периодов общим компромиссным характером, поскольку российское общество, по большому счету, не сформировало духовных требований к творческой личности. В нём не было ярко выраженного идеологического конфликта между идеалистической эстетической нормативностью и ярко выраженной степенью допустимого. Однако в данном типе художественной деятельности значительно повысился уровень межличностной внутригрупповой и внутриличностной конфликтности. И это связано, в первую очередь, с высокой конкуренцией внутри группы и сильнейшим давлением на художников извне, раскачивающим состояние аксиологической определённости всего современного искусства. Поэтому аксиологические проблемы в большинстве случаев решались на индивидуальном уровне художника, в его мировосприятии, мироощущении, миропонимании и, в целом, эстетическом мировоззрении[214].

[214] *Попович Н.Д.* Функционирование мировоззренческого содержания искусства в системе художественной

Выходит, что доминировавшее ранее плодотворное противопоставление индивидуального творческого сознания общественным эстетическим представлениям не имеет на современном этапе художественного смысла и критерий «общественно значимое искусство» не является исключительным признаком художественной ценности. Однако эта необходимая для художественного сознания тенденция не была оставлена без внимания, она была творчески переориентирована из этико-эстетической области в область эстетико-правовых отношений. Так, в «негативном» искусстве это выразилось в тенденции расширения аксиологических границ искусства, за счёт выхода из морально-эстетических ценностных традиционных ориентиров. В данном случае в «негативном» искусстве ценен сам по себе этот «выход», который расценивается как прорыв в иное. Соответственно, индивидуальный эстетический прорыв, понимаемый в российском менталитете как вольность (или произвол), воспринимаются как ценность постмодернистского сознания, которой имеет свою антиномию в социоцентризме. (В контексте данной проблемы социоцентризм понимается как коммуникативная цель, способная противостоять всему широкому спектру индивидуалистических тенденций в современном искусстве.)

Таким образом, критерий «индивидуальность» и коммуникативный критерий и являются аксиологическими полюсами современного искусства, между которыми располагаются основные эстетические художественные критерии: «творчество», «художественное творчество», «художественное достоинство», «художественная глубина» и пр., которые наполнились новым, пригодным для развития современного искусства в потребительских реалиях, эстетическим и художественным содержанием. На основе базовых критериев: «творчество», «индивидуальность», «коммуникабельность» образуется аксиологическая система современного искусства.

§3. Коммуникативные и интерактивные аспекты системы ценностей современного отечественного искусства

Интенсивное развитие эстетических, экономических, научных, политических, правовых, социокультурных, социально-психологических и прочих неучтённых и неявных трендов толкает современное изобразительное искусство на более тесное, личностное «контактное» взаимодействие с реальностью. В этих часто меняющихся внешних условиях выросло значение строящихся на чередовании синкретического и дифференцирующего

культуры / В кн.: Эстетическое сознание и художественная культура. Киев: «Наукова думка», 1983. С.83 – 95.

этапов адаптивных тенденций «аутосредового» плана. Эти явления тесно связаны с колебаниями макровнешней среды, что задает определенный темп развития всему современному российскому изобразительному искусству. Чередование хаоса и стабильности спонтанно определяют эстетическое и социокультурное содержание и визуальную культуру современного искусства, отражаясь в эмпирическом исследовательском духе новых художественно ориентированных концепций.

Этот адаптивный ритм носит интеграционный характер как поиск оптимальных, в том числе, акциденций. В глобальном плане это выглядит как борьба внутренней художественной среды за реальные материальные и моральные (духовно значимые) ценности во внешней среде. (Это, как видим, предполагает достаточно частую смену приоритетов в сфере современного изобразительного искусства.)

В этих изменчивых, конъюнктурно обусловленных ситуациях, обозначилась проблема «вечных, универсального характера эстетических и художественных ценностей», которая является стержневой темой в системе взаимодействия различных эстетических сред. Как показала практика, современное изобразительное искусство ориентируется в основном на эстетические идеологические ценности конкретного социокультурного периода, так как именно этот ракурс традиционно придает особые, духовно значимые черты русскому изобразительному искусству, вот уже на протяжении полутора столетий, начиная от передвижников и заканчивая настоящим – радикальным периодом. Под эстетическими ценностями конкретного времени мы подразумеваем актуализировавшуюся в силу объективной ситуации или рекламы политическую, потребительскую, религиозную, научную или др. идеологию, которую идеологические лидеры позиционируют как правильную, истинную, наделяя таким образом особым аксиологическим смыслом некоторые стороны заурядного жизненного потока. Можно утверждать, что без какой-либо идеологии (политической, религиозной, потребительской и др.) нет эстетического ценностного контекста и в объектах художественного творчества. Она наполняет общий историко-культурный контекст конкретным эстетическим и художественным содержанием, создавая тем самым, длительное напряжение или ситуативные противоречия между конъюнктурными художественными ценностями и идеальными художественными ценностями.

В данном случае под «вечными ценностями» мы подразумеваем те художественные явления, которые заняли определенное место в истории мирового изобразительного искусства и получили признание мирового культурного сообщества в материальном и моральном (духовном) выражении. Эти явления имеют самостоятельный эстетический и

художественный статус, обладают устойчивым моральным капиталом в виде художественного бренда, занимая определенную нишу в мировом художественном рынке. На этом фоне следует сказать, что конъюнктурные эстетические художественные ценности часто вступают в конфликт с устоявшимися традиционными ценностями сразу на нескольких уровнях: символическом, семантическом, визуальном, эмоциональном, прагматическом. Поэтому новые ориентиры эстетических ценностей, в силу их динамичного процессного характера, в какой-то степени, влияют и на ценовую градацию предметов художественного творчества.

В процессе взаимодействия актуальной идеологии с художественной аксиологией (например, с потребительской идеологией) иногда возникают те неразрешимые противоречия, которые могут привести к нивелированию иерархии художественных ценностей в современном изобразительном искусстве**.** Так, в процессе развития декоративных отделочных материалов, (например, керамической плитки, или сложного в технологии керамогранита) серийные предметы приобретают особый эстетический и художественный потребительский смысл. Они становятся символом социальной избранности в большей степени, чем традиционные художественные предметы роскоши – картины, скульптура, предметы ДПИ и пр. Так, в России в конце первого десятилетия во время кризиса (на 09. 2008 г.) серийный унитаз класса «люкс» стоил дороже среднего уровня живописи в несколько раз, поскольку представлял собой символ потребительской избыточности. В том же провинциальном салоне сантехнического оборудования (на сентябрь 2008 г.) класса «люкс» цена за гранитный рукомойник с росписью достигал от 250 000 до 300 000 тыс. рублей за комплект. (Понятно, что в эту цену, помимо прямых расходов за инфраструктуру, был включен коллективный труд профессионалов). Художник же, работающий на кустарном уровне, должен, практически, вне всей этой системы, разрабатывать на свой страх и риск художественно значимые и эстетически конкурентно способные продукты и самостоятельно доводить их до приобретателя. На тот момент средняя цена за среднего уровня работу в Краснодаре современного художника колебалась от 15 000 до 100 000 рублей (это в три раза дешевле стоимости унитаза класса «люкс»!)

В силу объективных причин художественный рынок значительно отстает от дизайнерского сектора. Он уступает ему в потребительской мобильности и способности формировать эстетическую среду, поскольку картины или художественные объекты не могут, по большому счету, в полной мере, как средовой дизайн, претендовать на формирование образа жизни. Они скорее осуществляют общую цель дизайна, создавая индивидуальный стиль жизни представителей верхнего класса.

В свое время и М. Дюшан и Э. Уорхол своеобразно отреагировали на эту эстетическую экспансивность промышленного дизайна, ответив ироничными эскападами в виде реди-мейда и вариаций на тему массовых потребительских продуктов. Иронизируя по поводу достижений массовой культуры, они презентовали эти предметы вне их потребительского контекста. И этот путь оказался одним из самых актуальных методов художественного мышления XX в., который несколько раз актуализировался в различных комбинациях также и в современном российском искусстве.

Таким образом, основные аксиологические проблемы в современном искусстве связаны с интеграционными процессами (с потребительской идеологией), которые актуализируют определенные эстетические темы или аспекты, составляющие неформальную основу системы художественных ценностей. Главные противоречия между художественной аксиологией (ценностями) и внешней аксиологией (идеологией) снимаются по мере приближения категориального аппарата этих систем к реальности современного искусства. Эти социокультурные и социально-психологические комплексы проходят через эстетическую социокультурную конкретику, как бы испытывая на прочность доминирующие в обществе эстетические принципы. В художественной культуре этот процесс обрёл особый эвристический смысл. Более того, данные экспериментальные техники являются концептуальным критерием современности того или иного художественного тренда. Они, подобно катализаторам, убыстряют процесс смены конъюнктурных эстетических ценностей в современном искусстве.

3.1 Идеологический контекст как основа аксиологической системы современного отечественного искусства

Как отмечалось в предыдущем параграфе, в основе аксиологической системы современного искусства лежат процессы идеологической актуализации и идеологической корреляции творческого мышления современных художников. Это выражается в процессе идеологического форматирования творчества современных художников, заключающегося в идеологическом переосмыслении основных эстетических и художественных тенденций в духе актуальных идей времени. Благодаря этому процессу, происходит актуализация и позиционирование творческой личности во внутренней и внешней художественной среде. В этой связи следует отметить, что «современным» художник может называть себя лишь в случае соответствия его творческих изысканий актуальному идеологическому контексту. Например, с точки зрения международного

современного искусства проект «Синих носов» «Эра милосердия» (2004 г.) вторичен, но с точки зрения российского искусства, проект выглядит радикальным. Соответственно, с точки зрения современного российского искусства их перформансы имеют эвристическую, художественную и рыночную ценность и, значит, в аксиологическом плане – актуальны.

Квалификационная функция аксиологической системы заключается в определении художественных достоинств в художественно значимых явлениях, феноменах, художественных направлениях и течениях. Например, что можно найти ценного без идеологического контекста (с точки зрения современного искусства) в перформансах О. Кулика (проект «Я кусаю Америку, Америка кусает меня, 1997 г., «Знаки и чудеса», перформанс «Бешеный пес», 2004 г.)? Какая эстетическая идея была заложена в выступлениях пани Брони, когда она перемещалась на публике в ластах? (Дефиле пани Брони на Сочинском Фестивале современного искусства, 1996 г.) Что ценного с точки зрения художественного образа в инфантильных романтических фотоинсталляциях Л. Тишкова и Б. Бендикова («Путешествие «Частной луны» или проекте «Даблоиды» (2000-е гг.)? В данном случае для оценки творческой деятельности современных художников нужны либо аутентичные критерии, исходящие из единства творческой цели и конечного результата, либо индифферентные искусству объективные эстетико-маркетинговые критерии, находящиеся в пространстве художественной среды. Например, если взять творчество выходца с юга России А. Бартенева в эстетико-коммуникативном аспекте, то видна высшая степень относительности эстетических норм, применяемых в анализе его творчества. (Проект «Корякская теплоэлектростанция» – коллекция головных уборов в 90-х гг., перформансы 2000-х гг., перформанс «Британский флаг», ТВ, 1 канал, передача «20 лучших песен», январь 2012 г. и др.) На раннем этапе его деятельность практически была незаметна. В периферии не было соответствующего идеологического контекста, там звучали другие художники, полностью удовлетворявшие запросы публики на «правильное, красивое, интерьерное» изобразительное искусство. Но на столичной площадке его перформансы в начале и середине 90-х прозвучали в контексте расцвета «Подиума», как символа новых социокультурных ценностей. Главной темой «Подиума» был не человек, его характер и цели, а социальная рефлексия личности, прежде всего, на внешние социокультурные атрибуты, где важна внешняя респектабельность личности, а не её внутреннее состояние. (Такая тенденция наблюдалась среди маргиналов, эмигрантов и афроамериканцев в США в 70-х гг. XX в.) Российский вариант атрибутивной рефлексии в 90-х гг. был лишен непосредственности, в нём ощущалась потребительская программа на восприятие внешних эстетических и социокультурных

сигналов. Дизайн (Подиум) был великолепной ширмой, которая камуфлировала большие социокультурные и экономические проблемы российского общества.

Рекламные технологии того времени все были построены на идее «Подиума», который обладал эффектом горизонтального эстетического и социального заражения. Данная идея являлась тем пусковым механизмом, который моментально влиял на мировоззрение большей части населения. (Поэтому мода, как таковая, и распространяется гораздо быстрее, чем пропагандируемые сверху модели поведения, например, стремительнее, чем религиозные идеи.) В силу эмоционального прикладного характера, она надолго остается в эстетических стереотипах, так как ассоциируется исключительно с положительными эстетическими эмоциями целого поколения. Вспомним, хотя бы дискомфортную моду в начале века на джинсы, которые прикрывали таз женщины ровно наполовину, оставляя незащищенным внутренние органы (2004 – 2009 гг.). Так дизайнеры среагировали на дефицит социального времени. В самом провокационном крое была заложена мгновенная эстетическая визуальная коммуникация. Взгляд реципиента невольно фокусировался на детородных органах, программируя его видовое, половое и социальное поведение. В результате данных тенденций в российском обществе рубежа веков секс стал одной из форм коммуникации, как у приматов, снимающих таким образом социальные конфликты внутри группы. С одной стороны, распространение данной моды было обусловлено необходимостью в снятии социальной напряжённости, с другой – сексуальные отношения, потеряв излишнюю идеализацию, дифференцировались от института брака, дав шанс подрастающему поколению для более точного, с социокультурной точки зрения, подбора партнера жизни. (Например, по сугубо личностным качествам – характеру, наличию общих морально-этических и эстетических взглядов, культуре, религиозных взглядов или иных общих интересов и др.). Дизайнеры стали идеологами жизни (примерно в последние 20 лет), что не могло не придать социального престижа «Подиуму» и личности дизайнера. Дизайнерам было разрешено обществом творить новый жизненный стиль, который влиял на все сферы деятельности, начиная от дизайна сотовых телефонов, производства машин до манеры одеваться публичных персон. В 90-х гг. дизайнеры и повара захватили умы, так как воочию творили настоящий момент «счастливого потребления».

Следуя тенденциям времени, А. Бартенев выстраивал свои проекты на идее «Подиума», на его сценической идее – показе, демонстрации, декларировании. Поэтому перформансы А. Бартенева выглядели в рубежные годы модными дизайнерскими проектами. Художник не просто демонстрировал свои творческие возможности, но неосознанно выражал имплементацию сознания социума в изменяющемся мире. Об этом

говорит тяготение к гиперболизации образов, воплотившейся в применении в большом количестве самого доступного и дешевого материала конца XX века – пластмассовых бутылок и шаров, которые в 90-х гг. и 2000-х гг. ассоциировалась с легкостью, гигиеничностью и одноразовостью. (Перформансы на открытии 4 Московского кинофестиваля в 2007 г., перформансы во время ТВ программы «Песня года», 2010 г.)

Творчество А. Бартенева, А. Петлюры и др. художников, погрузившихся в культуру «Подиума», в культуру карнавала были востребованы временем. Так, идеологический контекст создал информационный прецедент, который способствовал сложению артистического бренда «Андрей Бартенев».

Значение идеологического контекста можно выявить, используя гипотетическую модель-версию. Если бы А. Бартенев остался на юге России, то при удачном раскладе стал бы предпринимателем, специализирующемся на корпоративных праздниках, в случае неудачи – стал бы известным дизайнером, специализирующимся на оформлении витрин модных магазинов. Если бы Андрей выехал в Москву десятилетием позже, он не стал бы, возможно, фигурой масс-медия, так как в первом десятилетии XXI века было актуально киноискусство, как более экспансивная в эстетическом, экономическом, социальном, аксиологическом плане область, способная создавать вторую эстетическую реальность. В силу этих объективных причин, имя «Андрей Бартенев» как артистический бренд, нацеленный на создание социально значимых эстетико-идеологических ценностей «Подиума», был бы не конкурентоспособен. Эта гипотетичность косвенно подтверждается положением дел в 2010-2014 г., где видно, что художник в большей степени озабочен проблемами бренда, так как поддерживать имидж фрике на фоне изменения идеологического контекста становится все сложнее. Хотя, как творческая личность, сформировавшаяся в 90-х гг. он представляет безусловный интерес.

Если бы вместо Андрея (Бартенева) на информационном уровне оказался озабоченный теми же творческими задачами другой «Андрей», предположим с севера России, то, произошло бы, с известными (декоративными) поправками то же самое. В информационно перенасыщенной среде адекватный поведенческий ответ на сигнал из внешнего мира более важен, чем вообще творческие возможности личности. Своевременное распознание характера, параметров (формата) социального заказа и входит в понятие «современный», то есть соответствующий своему времени, где своевременное осознание своей социокультурной роли и является критерием социальной зрелости. Так, модель успеха в современном искусстве создает сама жизнь и в меньшей степени сугубо художественная среда, так как степень уникальности творческого

продукта определяется информационными критериями, нежели наличием или отсутствием в нём художественных качеств и достоинств.

Как видно из анализа творчества А. Бартенева, идеологический контекст имеет структурное значение, отображаясь на направленности творчества и на его выразительных средствах.

Спустя некоторое время, историческая реальность нивелирует границы идеологических норм, сливая воедино и идеологию, и феномен художественного творчества. Но на современном этапе эти две сферы создают давление на художников, формируя ценностную иерархию современного искусства. Соответственно, рыночная стоимость предметов творческой деятельности определяется взаимодействием внутренней аксиологии с внешним эстетико-идеологическим фактором.

Если к внутренним ценностям мы отнесли понятия: «творчество», «художественное достоинство», «индивидуальность», «художественная глубина» и пр., то к внешним можно отнести: «коммуникабельность», «идеология», «информационная ёмкость» и «толерантность». При взаимодействии внутренних эстетических и художественных ценностей с внешними эстетическими критериями рождается нечто третье – общественный феномен – «вечные», либо конъюнктурные художественные ценности.

Этот интеграционный процесс наблюдался в современном российском изобразительном искусстве на протяжении последних 20 лет, при котором внешняя система эстетических ценностей неизменно отражалась во внутренней художественной системе. Например, ушла в небытие тема перестройки – исчез идеологический контекст, поменялись ценностные ориентиры в современном искусстве. Таким образом, тема творчества, как таковая, является самостоятельной ценностью, как результат художественного восприятия и творческого мышления творческой индивидуальности, чья воля направлена не только на пассивное отображение мира в художественных формах, но и активный прорыв, посредством включённости темы в реальность.

§4. Основные темы в творчестве российских художников, отражающиеся в системе ценностей современного отечественного искусства

Основными темами (исходящими из актуальной идеологии) в современном искусстве, имеющими аксиологическое значение, на наш взгляд, являются: тема потребительской избыточности (новая для российского искусства, основанная на манипуляциях с

буржуазными ценностями); тема тоталитаризма (традиционная для русского искусства); посттоталитарная тематика, выразившаяся в «новой иконографии» и политическом искусстве; тема религии (реинтерпретация и манипуляция с духовным планом); новых технологий и коммуникаций (инновационное направление, выразившееся в появление новых видов искусства).

Тема избыточности потребительской реальности является относительно новой для русской художественной культуры. Она имеет, главным образом импортный характер. Российское общество переживало потребительскую избыточность лишь в течение, примерно, 7 лет, с 2000 по 2007 гг. и то только в определенном социокультурном слое. По сути, русский постмодернизм, находясь в стадии формирования, не мог строиться в основном на неприятии буржуазных ценностей, напротив, современное искусство, в лице художников, стремилось интегрироваться в новые буржуазные условия. Этот период в России обозначился существованием «буржуазного постмодернизма», то есть искусства, построенного на удовлетворении пресыщенных запросов буржуазной верхушки. В этом случае абсурдность сочеталась в проектах ведущих современных художников с вульгарностью. Например, группа AES+F довела тему избыточности потребительской реальности до физиологического предела визуальной статики, которая также является отражением агрессивного внедрения медийных технологий в потребительскую реальность. Взяв за основу стиль Сэм Тейлор Вуд, выполнившей задники для поп-группы Pet Shop Boys[215], они создали панорамную серию на тему потребительской реальности. Это видно в проекте AES+F «Пир Трималхиона», который состоит из 9 анимированных (цифровые технологии) фотографий, расположенных наподобие круговой панорамы. В лайтбоксах представлены телесные символы красоты, которые лежат в основе буржуазных ценностей. Художники демонстрируют а-ля «голливудское» проявление садистски окрашенных тем – «жестокости красоты», которая полно и талантливо эксплуатируется в западном кинематографе, вот уже на протяжении 100 лет. Так, в «Пире Трималхиона» «борьба с красотой» оборачивается сценами насилия.

Такое же ощущение избыточности и экспансивности визуальной информации вызывают проекты адепта цифровых компьютерных технологий К. Худякова (проект «Се человек», Центр современного искусства М`АРС; «Глаз ангела», «Не ждали» и др., 2000-е гг., которые близки эстетике хай-тек; «Искушение», 2008 г. ультрахромная печать, «Волшебный крем», ультрохромная печать, 2006 г., «Свободный полет», ультрахромная печать, 2006 г.), к этому же разряду относятся его работы: «Иисус», «Моисей», «Боровский дворик» (2000-е гг. и

[215] http: www//vsevistavki.ru/exhibition/art_manezh_2010.phtml

др.). Здесь цифровые технологии являются средством, создающим экспансивный мир «позитивных», почти насильственных вторжений в личное пространство зрителя. Сам формат работ, общий стиль говорят о навязчивой, претендующей на абсолютную коммуникабельность форму подачи визуальной информации, которая становится частью стерильного потребительского сознания. В интерпретации AES+F и К. Худякова современное искусство обретает те тотальные идеологические черты, которые отражают присущую массовой культуре потребительскую эстетику.

Большинство современных художников тяготеют к традиционной тоталитарной тематике. Но, в отличие от нонконформизма и соц-арта, они стремятся провести исторические параллели с современной жизнью. Вне этого эстетического контекста чистый соцартовский подход выглядит достаточно традиционно, например, так выглядит соцартовская, по сути, серия А. Шабурова, В. Мизина «Пролетарский концептуализм» (2009 г.). Примерно, в этом же направлении развивается творчество Р. Волигамси. Он «доигрывает» тему тоталитаризма в духе мистических картин Магритта, что придает его работам мрачное настроение (соцартовская серия: «Большая половина», «В условиях зимы», «По деревне, «Через горизонт», Арт-Москва, 2011 г.). Но в отличие от контекстуального соц-арта (А. Косолапова, В. Комара, А. Меламеда, Г. Брускина и др.), его соц-арт воспринимается в качестве рециклинга (Р. Волигамси «Неофициальный альбом», галерея Green Art, Пермь, Арт-Москва, 2011 г.). Волигамси следует в новых исторических условиях известной традиции, он соединяет приемы поп-культуры (образ вождя) с низовой субкультурой (политическим анекдотом в духе Хармса).

К теме тоталитаризма обращаются так же В. Алимпиев «Слабый РотФронт», 2010 г., HD, видео, звук) и П. Пеперштейн. Так, Пеперштейн в своем проекте «Красная звезда» (2010 г.), сохраняет плакатный язык социалистического искусства, четко ориентируясь на провокационное восприятие символов советского государства. Несмотря на внутреннюю агрессивность образов, творчество этих художников все же относится к рециклингу.

В этом плане более весомой, в контексте создания смысловых ценностей современного искусства, выглядит посттоталитарная тема, которая обладает более провокационным содержанием, чем тоталитарная тематика. В отличие от тоталитарной тематики, строившейся на манипуляциях со стереотипами прошедшего периода, посттоталитарная тематика оказалась ближе к постмодернистской концепции. Поэтому её всецело можно отнести к понятию «актуальное искусство». Посттоталитарная тематика имеет широкий диапазон, начиная от пафосного содержания (А. Беляев-Гинтовт, часто использующего символы Великой России) и заканчивая политическим анекдотом (О. Кулик, инсталляция

«Вглубь России», 90-е гг.). Эта тема весьма актуальна среди других современных художников. Она обыгрывалась: Дм. Приговым (ПМП) («Народ и власть совместно носят образ новой России», 2000-е гг.); группой «Война», спроецировавшей на Белый дом символы анархии – череп и кости (2008 г.); А. Чернышевым и А. Шульгиным «Глас народа», «С нами BUG!», (2011 г., галерея XL), использовавшие SMS модули и электронику. Наиболее странно посттоталитарная тема звучит у О. Мавроматти, который организовал буквально мазохистскую акцию «Конституция» в 2008 году.

Ведущей темой посттоталитарной тематики является чеченская тема, которая обладает особой идеологической остротой. Чеченская тема плотно эксплуатировалась художниками поколения перестройки. Например, почти все проекты А. Каллимы (номинант премии Кандинского за 2010 г.) обладают политической подоплекой (серия «Женская сборная Чечни по прыжкам с парашютом», галерея М. Гельмана, март-апрель, 2010 г., х., сангина, уголь). С пластической точки зрения работы А. Каллимы смотрятся достаточно заурядно, но художественную актуальность им придаёт идеологический контекст темы. Гораздо радикальнее тема Чечни звучит в проектах О. Кулика, который, благодаря натуралистическим муляжам террористок-смертниц, создал эффект присутствия в духе мадам Клико (2000-е гг.). (Условно говоря, эстетическая ценность данной работы также заключается в её политической конъюнктурности.)

Чеченская тема нашла неожиданное воплощение в творчестве А. Молодкина. Его проект «Красное и черное», нефть и кровь из Чечни (2009 г.) обрел на Венецианском бьеннале скандальную известность. (Выставочный проект «Победа над будущим», куратор, директор Мультимедийного комплекса актуальных искусств О. Свиблова.) Этот художник связал тему трагедии Чечни с темой богатства, что представляется на современном этапе, пожалуй, актуальным идеологическим направлением.

Столь же актуальным выглядит направление политического искусства – «новая иконография». Она представлена: творчеством К. Латышева («Путкин», принт на виниле, 2004 г., «Империя добра. Россия. Выбор», 2008 г.), также творчеством: А. Логвина (…Нет, я», 2002 г.); В. Козина (В. Путин и М. Шаймиев, 2004 г.); Дм. Врубеля и В.Тимофеевой («В. Путин», 2008 г.); В. Дубосарского и А.Виноградова (серия «Времена года русской живописи» 2007 г.); С. Браткова («Change», 2008 г., коллаж, галерея «Риджина», п-т В.В. Путина) и др. К. Латышев, так же как в свое время А. Косолапов, трансформирует в едином изобразительном пространстве известные мифы, изобретая мифологических мутантов. Но, если у А. Косолапова мутированные образы имели ярко выраженную анекдотическую природу (А. Косолапов «Микки-Ленин», 2002 г., бронза, «Микки и Мини»,

б., карандаш, 2004 г.), то однозначные символы К. Латышева наделены пафосным гротеском (серия портретов новых политических деятелей, 2000-е гг.).

В отличие от К. Латышева, В. Дубосарский и А. Виноградов видят в «новой иконографии» возможность создания сентиментальных композиций в духе зрелого И. Глазунова («Вклад народов СССР в мировую культуру и цивилизацию», Париж Юнеско, 1980 г., «Вечная Россия», х.м., 1988 г.)[216]. Их национальные символы, при всей ироничности цитат, сохраняют культурную идентичность. Например, в принте «Осень». (Из серии «Времена года русской живописи», печать на холсте акрил, 2007 г.) все цитаты взяты как бы в кавычках. В целом, образы Виноградова и Дубосарского рождают ощущение тотальной профанации «народных эстетических и культурных ценностей». Напротив, у Д. Врубеля и В. Тимофеевой новая иконография рождает смешанные чувства, например, маска В. В. Путина с флуоресцирующими зрачками выглядит магической («В. Путин», 2008 г.). Стиль этого дуэта отличается от других современных художников изобретательностью сюжетных ходов (В. Путин и «Черный квадрат Малевича», 2007 г.). Возможно, поэтому работы Врубеля и Тимофеевой запоминаются сразу.

Как видим, посттоталитарная тематика имеет в основном политическое содержание и является одним из идеологических основ «политического искусства». Такого рода «политическое» фигуративное искусство не отличается методическим разнообразием, так как в его основе лежит один и тот же трикстерский способ – соединить известные визуальные и текстовые символы в единое целое, создав неожиданный сюжетный ход. (Например, как «Путин и «Черный квадрат Малевича» Дм. Врубеля и В.Тимофеевой, 2007 г.).

Российская практика показывает, что политическое искусство и впредь будет одним из самых актуальных направлений современного российского искусства, поскольку является частью культурного сознания россиян, привыкших жить двойными морально-этическими стандартами.

В целом, 2007 – 2008 гг. ознаменовались всплеском политического искусства в новых условиях. Художники демонстрировали свои политические позиции, используя для этого весь опыт политической агитации. Например, А. Беляев-Гинтовт («Родина – Дочь», 2007 г., «Братья и сестры», 2008 г.) демонстрирует (условно) центристские позиции «Единой России». Близка позиция этого художника и коммунистам (сталинский ампир, проект «Почва», 2006 г., «Триумф Аполлона», 2007 г.); К. Латышев склоняется к неолиберальным

[216] Илья Глазунов: альбом. Л.: «Аврора», 1992.

взглядам «правых», а А. Косолапов («Микки – Ленин», 2002 г.) и П. Пеперштейн («Красная звезда», 2010 г.) находятся в состоянии войны с тенями тоталитаризма. Художники В. Дубосарский и А. Виноградов в своей сути – анархисты и народники. Их волнует художественные предпочтения народа («Осень», 2007 г.); АЕС+Ф, напротив, «западники» («Пир Трималхиона», 2008 г.); А. Кострома своими инсталляциями выражает пацифистские идеи – «Оперенка агрессия» (инсталляция, кинетическая скульптура, 2008 г.), а Д. Цветков, напротив, милитаристские взгляды (проект «Я горжусь», 2007–2008 гг.) и пр. Большинство композиций построено на соединении плакатного шрифта с плакатными образами, единственной целью которых является желание привлечь к себе наибольшее количество аудитории. Об этом говорит пафосное экстравертивное содержание работ-лозунгов. Художники-трикстеры с энтузиазмом эксплуатируют новую политическую иконографию, видя в этом так же один из стабильных способов пребывания в пространстве современного искусства.

Помимо политической темы, характеризующейся ярко выраженным интерактивным началом, в посттоталитарном периоде популярна тема терроризма, которую интенсивно развивает группа «Война». Художники «Войны» довели политический перформанс (зародившийся в 90–х гг. с деятельности группы «Э.Т.И.» и К. Звездочетова – «Живая цепь у белого дома», 1991 г. и перформансов «ПГ») до опасных границ. Начавшись с перформанса с суицидальным содержанием «Памяти декабристов», состоявшегося вне выставочного пространства в 2008 г. и выложенного на сайте «Свободная война» в You Tube, эта линия продолжилась политической акцией «Штурм Белого дома» (2008 г.). К 2010 г. они уже имели богатый интерактивный опыт, в том числе и криминальный, отсидев в тюрьме три месяца за перформанс «Дворцовый переворот». (Как тут не вспомнить слова клинических и криминальных психологов, о том, что если человек не различает нормативных социокультурных и морально-этических границ, то он является личностью асоциальной направленности[217]. В любом случае такая личность опасна обществу.)

Художники группы «Война» изначально разделяли взгляды крайне правых радикалов (террористов), что выразилось в их лозунге: «Война объявляет войну обществу безразличия». Это не что иное, как провокация политического хулиганства. Единственно, что отличает их от уличных громил – отсутствие мотива на преступление (хотя Уголовный закон не учитывает мотив, а выносит приговор по факту совершенных преступных действий). Тем не менее, группа «Война» приобрела широкую популярность, благодаря глубокому погружению в тему борьбы с тотальной политической властью. В этом смысле

[217] *Леонгард К.* Акцентуированные личности. Киев: Вища школа, 1981.

политически лояльно выглядит деятельность группы «Танатос Банионис». Их перформансы не воспринимаются в рамках Уголовного закона, а остаются в рамках современного искусства.

Таким образом, аксиология политического искусства основывается на актуальности темы, где тема является доминирующим критерием художественной ценности.

Немаловажным идеологическим фактором, способствовавшим переоценке художественных ценностей, стала тема религии. Она является, на наш взгляд, своего рода альтернативным течением, сдерживавшим наступление потребительской идеологии. Именно доминирование в новом российском обществе безличных посредников – денег – подвигло часть общества на поиски этико-эстетического абсолюта, того художественного эстетического символа, который выше денег. Религия оказалась для многих, привыкших к подданническому жизненному укладу, россиян единственно стабильной морально-этической и этико-эстетической зоной, компенсировавшей материальную и моральную нестабильность и неопределенность существования в капиталистических реалиях. В этих условиях религия, в разных её проявлениях и конкурирующих с ней психотехник и духовных практик, закрепила на этико-эстетическом символическом уровне за собой роль нормативного ценностного посредника, заняв освободившуюся тоталитарную идеологическую нишу. Однако современное искусство относится к теме религии со спекулятивных позиций. Современных художников привлекает религия не столько как феномен общественного сознания, сколько как мощный идеологический способ воздействия религии на сознание (посредством суггестии образов). Это особенно отчетливо проявилось в проекте В. Бондаренко, К. Худякова, Р. Богдасарова «deisis» (2008 г.). Но, в отличие от условных религиозных образов, работы этих современных художников отличаются натуралистичностью, так как их образы переполнены гиперреалистической телесностью. В «deisis» зритель как бы наталкивается на образ. Прямой взгляд персонажей – глаза в глаза – создают навязчивое тактильное ощущение присутствия.

В этом плане совершенно по-иному выглядят религиозные сюжеты Р. Мамедова. Присущий фотографии гиперреалистический эффект здесь сведен к минимуму. В силу гипнотической однотипности облика персонажей между зрителем и религиозными образами сохраняется дистанция. Фигуры актеров воспринимаются как своеобразный орнамент, позволяющий зрительскому взгляду скользить вдоль «экрана», где каждый персонаж, не касаясь зрителя, пребывает в своем замкнутом мире.

Эта новая волна религиозного искусства, по большому счету, органично вошла в содержание современного искусства (и массовую культуру тоже), добавив новые ощущение

бытия. Оно привнесло ощущение двойственности, незавершенности существования, иллюзорности эстетических ценностей любого толка и призрачности жизненных целей.

Метафорическое принятие религиозной веры как единственной сильной альтернативы компенсаторного плана, противостоящей всеобщему неверию и разочарованию, способствовала развитию целостного самосознания. И в этом случае современное искусство, вытесняемое религией, вынуждено было осваивать недоступные религиозной доктрине области духовного развития. (Примером тому являются проекты О. Кулика, который выступил в качестве сценографа на библейскую тему.) С другой стороны, современное искусство обращается к религии как неисчерпаемому источнику манипуляций. Так, наряду с религиозными темами в ней развивается антирелигиозная тема, которая дала своеобразные образцы радикального религиозного и в то же время антирелигиозного мышления. Между художниками – атеистами сложилась преемственная связь в деле отрицания церковного влияния. Наиболее известными проектами стали антирелигиозные выставки, которые привлекли большое количество зрителей. Среди них: «Осторожно, религия!» (2003 г.), «Россия-2» (2005-2006 гг.); «Запретное искусство» (2007 г); «Соц-арт. Политическое искусство в России» (2007 г.), в котором приняли участие проекты: А. Тер-Оганьяна – («Врыв»); И. Кабакова («Пошел ты»); А. Косолапова («Икона–икра»); «Синих носов» («Чеченская Мэрилин»); А. Савко («Христос в виде Микки-Мауса») и др. Так, современное искусство и религия, обогатившись информационными техниками и смыслами, вновь столкнулись на новом историческом витке за духовное влияние на общество.

Если религия взяла в себе в союзники правящую власть, слившись с патриотической патерналистской национальной идеей, то современные искусство и современное художественное сознание выступило, на наш взгляд, частью глобальной потребительской эстетики. (Здесь речь идет не столько о конфликте между современным искусством и религией, сколько о конкурентной ситуации между духовными ориентирами.) Отличие заключается именно в целевых особенностях мировоззренческих систем, где человек религии, являясь закрытой сохраняющейся системой, стремится к внутренней гармонии, а современный художник, представляя собой пример саморазвивающейся эстетической и социокультурной системы, стремится активно конструировать художественными средствами (пара)религиозный мир. В этой связи следует отметить, что главное отличие художественного сознания от религиозного заключается в перформативности мышления, которое создает иллюзорную дистанцию между идеальным и реальным.

Эта особенность часто используется в создании рекламного продукта, который направлен на создание новой стоимости товара. Дело в том, что перформансы, хепенинги, являясь «четырехмерным» искусством, обладают драгоценным для информационного общества миметическим качеством. В них эмоциональная память сильнее рациональной памяти. Зритель запоминает собственные эмоциональные переживания – удивление, озадаченность, раздражение, радость и т.д., связывая их с определенными, важными для маркетинга образами. Тем самым рекламой осуществляется план захвата обыденного сознания при помощи эстетических эмоций потребителя. Мифический «25 кадр», рассчитанный на подсознание, складывается из неосознанных эстетических ощущений зрителя. Большинство успешных рекламных роликов состоялись благодаря идее перформанса. Рекламный слоган: «Не тормози – сникерсни!» – яркий пример тому. С точки зрения здравого смысла слоган абсурден. Однако в восприятии зрителя две противоречивые команды сливаются в акустический запоминающийся образ-перформанс, где неологизм с названием бренда точно вписывается в молодежный сленг.

С другой стороны, избыточное давление потребительских технологий рождает противодействие со стороны современного искусства, которое профанирует общественные массовые эстетические ценности, обезличивая топовые потребительские ценности массового сознания, например, организовывая альтернативные конкурсы красоты или создавая бесполезные для выгодного потребления искусственные фекалии. (В этом плане Манцони трудно превзойти.) Хотя и с этим современные художники немного опоздали, – вездесущие японцы вылавливают из токийской канализации каждый год несколько сот килограммов золота. Вот это перформанс! В результате всего этого в оперативном ресурсе российских художников в центре манипуляций оказались: поэтика массовой продукции; городская индустриальная культура и психология потребителя.

На этом фоне стали актуальными темы: коммуникации; виртуального существования индивидуума в социально виртуальном пространстве; тема мифологизации естествознания и тема новых визуальных технологий, хотя, как показала практика, эти темы с трудом осваиваются молодым поколением современных художников. Сложность их воплощения показал молодежный фестиваль «Стой! Кто идет?» (тема «Граница», куратор Д. Пыркина), прошедший в 2010 г., где было очевидно, что новое поколение современных российских художников стремится к новой психологии искусства, как бы подготавливая себя к работе с традиционными темами: власти, силы, денег, секса, религии, но на другом информационном уровне, не открытия и инсайда, как у К. Худякова и AES+F, но уже в плане заурядного бытования в «ином» эстетическом информационном пространстве.

Действительно, странно бесконечно манипулировать с художественными симулякрами, если в Южной Корее в реальности на каждой остановке стоит Интернет, витрины магазинов представляют собой экраны в 3D, а в кинотеатрах показывают фильмы в 4D. Более того, по плану НАСА, в котором принимают участие все страны НАТО, в 2025 г. будут осуществляться регулярные туристические полеты на луну, и будет функционировать постоянная колония землян-космонавтов на луне. Соответствующей реформации подвергнется вся морально-этическая и социокультурная система, так как в этих агрессивных условиях клонирование, возможно, станет частью общечеловеческого проекта, как один из способов пополнения жизненно важных биологических ресурсов человечества. И в этом случае вполне можно предположить, какой путь в поисках выразительных средств выберет актуальное искусство. Вероятнее всего, российские современные художники либо пойдут за актуальной идеологией, или будут отрицать эстетические ценности нового межпланетного истеблишмента. Попытки же на современном этапе молодых художников (например, проекты группы ЗИП, 2008-2009 гг.; работа А. Соколова в проекте «Строгановка. Расширение границ», 2007 г.; инсталляция Э. Кентонзе, «Каждый хочет золота», 2008 г.) найти это «иное» художественное сознание выглядят достаточно традиционно. Молодых художников больше волнуют вариации на темы: «денег», «жизни», «смерти», «жестокости», «насилия», «секса», то есть то, с чем они сталкиваются в повседневной жизни. Никто из них ещё пока не готов расстаться с человеческим измерением эстетических чувств и эмоций. Это можно увидеть на примере творчества молодых художников А. Кузькина и Recycle.

Творчество А. Кузькина отличается от других ярко выраженной гуманистической направленностью. Это видно в его нескольких перформансах и инсталляциях. Например, в проекте «ЖЗН. "Все, что я хотел сказать, но не смог", (2009 г.) Кузькин использовал минимум средств. Однако его проект выглядит глубоко трагично. Три предмета – ножницы, младенец и стоящая внизу сковородка связаны единым актом рождения. Запечатленный момент бытия/небытия передан посредством имитации стены-границы, отделяющий младенца от родного внутреннего мира. Суть проекта заключается в имитации процесса родовспоможения. Использованные в данной инсталляции предметы объединяются красным цветом, который создаёт тревожное ощущение незавершённости. Актуальные в данном проекте выразительные средства сами по себе индифферентны, так как они лишены художественных характеристик. Можно ли в данном случае говорить о художественном образе? Пожалуй, что да, художник воссоздал эстетическую эмоцию, эхолахию, которая является главной целью его творчества.

Тандем Recycle, как и А. Кузькин, воспринимается в качестве гуманистической тенденции современного искусства, но их выразительный язык отталкивается от противопоставления лаконичного, информационно ёмкого искусственного языка технической эстетики – компьютерных символов, дорожных знаков, товарных лейблов романтическому фигуративному изобразительному началу. Эта тенденция ощущается, практически, во всех основных проектах художников, например, в «Процессинге» (инсталляция, 2010 г.).

Заявленная в качестве фирменного хода – переработка – имеет в данном случае глубокое антидепрессивное (антипрессинговое) содержание. Название «процессинг», воспринимается визуально как прессинг. Барельефная голова, в которой переплелись черты двух художников (Е. Кузнецова, А. Блохина) зажата в узком пространстве. Сверху на неё давит поршень, снизу ограничивает движение конструкция, похожая на плаху. В целом, конструкция имитирует гильотину, но сам поршень напоминает конструкцию сливного бочка. Таким образом, создаётся двоякое ощущение самоиронии и в тоже время приниженности творческой личности в современных условиях. Выбранный этим дуэтом символический язык отличается от других художников ярко выраженным драматическим мироощущением. Они четко следуют выбранному формату повествования, которому присуще сочетание брутальной иллюстративности, выразившейся в тяготении к объемным конструкциям и деликатной отстраненности.

Проблема поиска новых выразительных средств в «человеческом» масштабе наблюдались во многих проектах «Арт-Москве», прошедшей в 2009 г. (куратор Жан-Юбер Мартен, комиссар И. Бакштейн) и в «Арт-Мосве» (2011 г., куратор Петер Вайбель). Возможно, только новая идеология привнесет новую актуальность в современное искусство.

Так, в современном российском искусстве на рубеже веков были актуальными темы: политическая – новая иконография, терроризма, Чечни, богатства, религии; потребительской избыточности; новых коммуникаций, которые связаны с идеологией в любом её проявлении: идеологии – политической, экономической (потребительской), религиозной власти; темы секса и сексизма; «отработки» внутренних комплексов; имитации различных психических расстройств и невротических состояний. Они сформировали основные художественные тенденции в современном российском искусстве, отражаясь на внутренней художественной и внешней системе эстетических ценностей. Соответственно, эти темы являются результатом взаимодействия современного искусства с окружающей

эстетической политической, экономической, религиозной реальностью, в которых заключено объективное содержание общественных ценностей.

§5. Информационная основа коммуникации современного отечественного искусства с обществом

Тесная связь понятия «художественное достоинство» с актуальными темами для творческих рефлексий как бы снимает проблему эстетических качеств художественного проекта. Но в данном случае понятие «актуальность темы» и предполагает наличие художественного достоинства в современном искусстве. Это связано с тем, что поиск темы представляет собой довольно трудный интеллектуальный, психический и эмоциональный процесс. Недаром фестивальная тема выдвигается интеллектуальным центром современного искусства – экспертами и кураторами больших выставочных проектов в Москве, Венеции, Париже, Берлине, Пекине, Токио и пр. Тема проектов имеет, в отличие от других критериев, самостоятельный характер и представляет собой отдельный продукт творческой деятельности.

Как ранее выяснилось, конъюнктурная идеология определяет так же и хронологические параметры художественной аксиологической системы, поскольку в современном искусстве аксиологические критерии принципиально привязаны к временному и информационному контексту. Исчезает информационный след события – снижается информационный вес и художественного события. Соответственно, в современном искусстве субъекты художественного сознания корректируют свои творческие поиски в зависимости от внешних аксиологических критериев, которые влияют на рыночную цену творческого продукта либо в сторону усиления негативных качеств, либо, напротив, усиления позитивных качеств. Более того, современное искусство строится на понимании совокупных проблем современного общества, иначе оно теряет социокультурную квалификацию «актуального современного искусства». То есть современное искусство нуждается в институте информационного контекста, который должен постоянно поддерживать интерес к персоне художника, к тому, что он делает и как он делает. Ярким примером тому является творческая самопрезентация О. Кулика, длившаяся в российском искусстве без малого 20 лет. Кулик презентует себя культурному сообществу то в образе садомиста, то в образе верующего, в зависимости от запросов общества. Так, следуя внутренней логике образа современного художника, он после скандала на Парижской ярмарке работал в Парижском театре Шатле, осуществляя постановку оперы К. Монтеверди

«Вечерня Девы Марии». Хотя ожидания публики не очень оправдались, Кулик все же засветился в неожиданном амплуа. Этот прием самопрезентации парадоксального характера неоднократно использовался им во всех проектах, включая проект «Сакральное пространство № 3» в ЦУМе[218]. Здесь качественная сторона самого продукта творчества Кулика не столь важна, важнее воля художника творить «прецедентную творческую (информационную) судьбу». Это довольно типичная история (например, в массовом искусстве так поступает певица Мадонна), когда знаковые фигуры впадают в крайности. Это является необходимым условием существования известных персон в медия пространстве, так как в случае ослабления информационного контекста снижается интерес к личности художника, а также к его продукту творческой деятельности.

В этом плане уместно вспомнить о самом популярном среди широких масс вопросе: что такое «Черный квадрат» К. Малевича, и почему он так дорого ценится? Отметим, что данный вопрос является результатом постоянной работы нескольких поколений искусствоведов и коллекционеров, поддерживавших на протяжении длительного времени информационный формат и идеологический контекст художественных ценностей. Напомним, что «Черный квадрат» К. Малевича – это не только изобразительное искусство, это, прежде всего, совместный с историей искусства и современной идеологией информационный продукт, что и определяет его моральный и материальный капитал, способный обращаться на крупнейших мировых аукционах.

На современном этапе идеология рыночных отношений, на наш взгляд, в большей степени формирует основные культурно-стилистические черты и временные переходные социокультурные критерии в сфере российского современного изобразительного искусства, чем в предшествовавшие периоды развития российской художественной культуры. Как показала практика последних тридцати лет, эти аксиологические проблемы стояли в центре всех остальных проблем современного искусства, решительно влияя на концепцию художественного направления, художественного стиля, на информационный формат, на методику современного искусствознания, на внутреннюю организацию институтов и институций современного искусства. На социально-психологическом локальном уровне это проявляется в мировоззрении современных художников, кураторов, искусствоведов, которые непосредственно делают современное искусство. Так, если художник не способен обрести свою тему-идеологию, то он как бы автоматически не входит в эстетическое аксиологическое пространство современного искусства. Об этом говорит вся система экспертного отбора на крупнейших ярмарках современного искусства, где требуется

[218] Как… // Артхроника. 2010. № 3. С. 68.

упреждающее выставочную практику «адвокатское» обоснование художественного проекта, так как современное искусство, в силу опосредованной визуальности, нуждается в лоббировании, в эффективной технике комплексного продвижения в социокультурной среде, как и в других сферах деятельности, например, в бизнесе или политике. Соответственно, искусствоведы, занимающиеся современным искусством, должны быть идеологами готовыми эффективно реализовывать заявленные или изобретенные совместно с художником художественные и эстетические идеи-ценности. Поэтому деятельность большинства кураторов носит целенаправленный лоббистский характер (что определяет так же и функциональные границы современного искусствоведения на новом этапе развития современного искусства).

Эта традиция лоббирования была заложена в самом начале формирования кураторской системы. Вспомним деятельность К. Мак-Шайна и его проект «Первичные структуры» в Нью-Йорке в 1966 г., тогда на авансцену современного искусства были выдвинуты Д. Джад, Р. Моррис, К. Андре, Д. Флавин, Сола Ле-Вита и др. В 80-х гг. эту тенденцию поддержали Жан-Юбер Мартен, который открыл Западу И. Кабакова и Э. Булатова в проекте «Маги земли»[219]. (В дальнейшем эту линию укрепил Фельдман[220].) Такую же лоббистскую концепцию поддержали лондонский деятель современного искусства: куратор Г. Розенберг и берлинский куратор Х. Зееман, который применил концептуальный (идеологический) метод к широкому кругу произведений искусства. Художественный критик Х.У. Обрист очень точно назвал этих кураторов как «независимых изобретателей выставок». В российском варианте это умеют делать А. Ерофеев, В. Овчаренко, М. Гельман, Е. Селина, О. Свиблова, Айдан и др. Исходя из этого можно отметить, что в современном искусстве естественным образом усиливаются менеджеральные тенденции, которые реагируют на объективный фактор адаптивной эволюции. Это выражается в процессе институционализации частных инициатив искусствоведов, коллекционеров и художников. Так, в 2002 г. О. Лопухова вместе с В. Дубосарским придумали и организовали фестиваль «Мелиорация на территории пансионата «Клязьменское водохранилище, которое переросло в ежегодный художественный фестиваль open air «АРТКлязьма». За три года с 2002 по 2005 гг. он превратился в популярное мероприятие, на котором отрабатывались модели проведения больших Московских бьеннале. Д. Жукова и Р. Абрамович в 2007 г. основали Центр современного искусства «Гараж»; С. и Р. Троценко организовали Центр

[219] *Бохоров К.* Репрезентативные политики 1970–1980-х. Курирование в современном искусстве. Ч. 3. // ДИ. 2010. № 03. С. 60 – 64.

[220] *Дьяконов В*. Адвокат андерграунда // Артхроника. 2009. № 1. С.40 – 47.

современного искусства «Винзавод», который в 2010 г. уже начал издавать свою газету и т.д. В начале всех значимых и больших проектов стоит конкретная личность и чьё-то авторское видение задач современного искусства. О. Свиблова, Е. Деготь, М. Гисич, А. Ерофеев, Айдан, В. Овчаренко, М. Гельман и др. формировали рельеф российского современного искусства, исходя большей частью из собственной концепции современного искусства. (Это относится также к деятельности других ведущих кураторов современного российского искусства.) Каждый из инициаторов открывал миру новых художников, задавая тот или иной выставочный формат. Именно эти менеджеральные (антикризисные) тенденции гармонизировали взаимодействие внутренней эстетической и внешней эстетической среды в рубежные годы.

Так, аксиологические проблемы современного искусства были напрямую связаны со средовыми эстетическими коммуникативными проблемами. Они имели устойчивые черты и были, в первую очередь, связаны с процессом адаптации современного искусства в информационном обществе. Исходя из этого следует, что аксиологическая система включает в себя основные эстетические критерии: тему, актуальную идеологию и коммуникативные качества, которые служат информационным буфером между современным искусством и эстетическим окружением. Основным критерием общественной ценности современного искусства является степень информационного, эмоционального, интерактивного резонанса художественных проектов.

§6. Сложение системы выразительных средств в современном отечественном искусстве под влиянием коммуникативных проблем

Ситуация в художественной среде с 90-х гг. по 2011 г. во многих случаях вписывалась по своей проблематике во всеобщий всероссийский процесс разгосударствления всех сфер деятельности, включая и художественную среду. И здесь можно было наблюдать больше схожих моментов с различными сторонами жизни, нежели специфических факторов, присущих только сфере современного изобразительного искусства.

Переход российского сообщества в новую экономическую стадию привел к форсированному строительству общества потребления, с присущей ему знаковостью и унификацией общечеловеческих эстетических ценностей (смещением акцентов в

сознании большинства членов общества в сторону унификации и упрощения коммуникативных связей).

В настоящее время классическое представление о взаимоотношениях художника как имманентного творца создающего художественные ценности и ожидающего художественного чуда реципиента – зрителя, не сразу постигающего, но постепенно оценивающего (!) глубину творчества и актуальность художественных идей, значительно трансформировалось. (Идеализация этих отношений неизменно ведёт, как показала практика, к мистификации реальных, конкретных взаимосвязей в современной культуре.) На протяжении XX в. система отношений между ними не раз менялась то, погружаясь в психоаналитическую пропасть, то, благодаря маркетинговым технологиям, преображаясь в потребительское партнёрство. В результате столкновений между участниками за информационное поле, постоянной открытой и латентной борьбы различных художественных течений и личностных творческих стратегий внутри российской художественной среды в 90-х, в силу актуализации объективных рыночных технологий, художник и общество давно потеряли доверительные отношения. Они приобрели качества времени, качества внешней среды, став в информационном плане более асимметричными, чем в классические времена. Главный механизм обмена эстетическими эмоциями, эстетическими чувствами, художественной и интеллектуальной информацией между обществом и художественным сообществом, в основе которых лежало адекватное понимание эстетических задач искусства, посредством узнаваемых художественных образов, сбился с определенной волны. Это случилось по инициативе художника, взбунтовавшегося против интерпретации изобразительного искусства только, как результата специфической профессиональной отражательной деятельности. Творческая личность, выбравшая для себя формат «современного художника», как бы замкнулась на факторе художественной аутентичности, требующей максимально личностного подхода к творческому процессу. Творческий процесс стал приравниваться в художественной практике к самодостаточному локальному художественному направлению, как к таковому. В этой связи особую роль приобрели «навигационные» поисковые качества творческой личности. Именно они обеспечили новый концептуальный способ мышления в сфере изобразительного искусства, заключающийся в вариативном взаимодействии различных универсальных эстетических систем, к примеру, синтаксиса, концепции множеств, визуализации детерминистской теории отражения. Этот процесс – концептуальных взаимодействий – приобрел в художественной культуре когнитивный и эвристический аспект, став одним из основных трендов в российском изобразительном искусстве в конце XX и начале XXI вв.

Западноевропейское искусство открыло концептуальный способ отражения мира в середине и во второй половине прошлого века. Это было связано с глобальным изменением концепции личности во всех гуманитарных направлениях, когда социальная значимость творческой личности противопоставлялась её интериоризационным органическим индивидуальным качествам. В российском изобразительном искусстве концептуальность распространилась в полной мере в творчестве московских и питерских художников – нонконформистов, став в 80-х гг. и начале 90-х гг. основным выражением альтернативного творческого мышления. Архивная фиксация же навигационных исследований стала восприниматься в качестве самостоятельного продукта художественного сознания. Этим объясняется распространенность и многоликость российского концептуального искусства 90-х гг., которое открыло творчески мыслящим личностям возможность относительно оригинального способа творческой реализации. Например, концептуальные проекты южно-российского направления (гг. Ростов-на-Дону, Краснодар, Ставрополь. Всероссийские Фестивали современного искусства с 1996–1999 г., Сочи; Проект «Фасад–1», Художественный музей, г. Краснодар; проект «Школа–Х», ВЗИИ, г. Краснодар, 90-е гг. и др.), судя по выставкам с начала 90-х, отличались от брутальных питерских проектов карнавальной направленностью (Митьки, Т. Новиков, медгерменевтика). А идеологически перегруженные проекты московских концептуалистов отличались от маргинальной мрачной романтики уральцев. Эта традиция продолжилась и в первом десятилетии нового века. Так, в Екатеринбурге организовалось «I-Индустриальное бьеннале», которое сильно отличалось от других региональных направлений тяготением к теме человека труда в тяжелой промышленности (проект Г. Косорукова «100 стахановцев», 2010 г., фото и др.).

Оригинальность региональных проектов заключалась в манипуляции эстетическими и социокультурными стереотипами местного значения, увиденными в контексте общей культурно-политической конъюнктуры. Каждое знаковое событие, касающееся известного политического бренда или общественного эстетического, политического, идеологического стереотипа, становилось поводом для реализации концептуальных проектов. Главными объединяющими свойствами для всех региональных направлений оставались: сосредоточенность на изобразительных коммуникациях, отчасти литературно оформленных идеях, скрывавших от зрителя истинные мотивы творчества художников. Это провоцировало у зрителя смутные эстетические эмоции и дискомфортные ощущения. Благодаря концептуальному способу отражения мира, динамичные элементы: слово, звук, жест, мимика, пластика, экран, документ, диагноз и пр., вошли в арсенал выразительных средств современного искусства, которое прочно приобрело динамические и процессные качества других видов искусства, например, кино и театра. (Это в большей мере относится к

жанрам медийного искусства: аудиовизуализации, хактивизму, телеприсутствию, эстетике видеонаблюдения, сайт-специфик-видео, секонд лайфу, видео скульптуре, HD – видеоинсталляциям, сплит-скрину, мокъюментари, лоу-энд, партизанскому телевидению, found footage и т.д.[221].) В конечном итоге, все это привело к усилению в российском изобразительном искусстве нетрадиционных выразительных элементов, способных оперировать универсальными визуальными символами. Это подтолкнуло художественное сознание к необходимости создания новой системы выразительных средств, где элементарная визуальная сигнализация (знак, как сигнал, иногда ошибочно путают с символизацией) мобильно соотносилась бы с другими статичными и динамичными элементами внешнего мира.

Расширение возможностей неизобразительного языка, его выразительных средств, в значительной степени усложнило образ современного искусства. Оно приобрело «хронические, процессные» (от «хронос» – время) динамичные качества, что, в свою очередь, повлияло на традиционный эталонный статус изобразительного искусства.

Так, современное российское искусство, постоянно актуализируясь с начала XX в., постепенно меняло коммуникативный формат, становясь в сознании масс специфическим «зашифрованным» маргинальным направлением в художественной культуре, стоящим на стыке документального кино, театра абсурда, клинической психологии и рекламы.

Изменение внутренней структуры искусства значительно усложнило судьбу изобразительного искусства в современных условиях. В целях своего полноценного эстетического развития, оно стало остро нуждаться в особом режиме обмена социокультурной информацией с обществом (чего не скажешь в отношении современной музыки, современной архитектуры, дизайна и киноискусства, у которых не возникает таких проблем с коммуникацией). Например, поднятой Мавроматти темы непосредственной смерти продвинутому Интернет-сообществу трудно воспринимать как эксклюзивную информацию (суицидальные угрозы Мавроматти в качестве интерактивного перформанса). Да, и кто уполномочен проверять результаты голосования, разве, что правоохранительные органы? Развитие массовых коммуникаций привело к снижению феномена смерти. В нескольких каналах (НТВ, РенТВ) существуют новостные программы, построенные на непрофессиональных репортажах, снятых наружными камерами наблюдения или мобильными телефонами. Смерть становится перформансом (вспомним массовые казни религиозных экстремистов на Ближнем Востоке), даже без участия готовых на радикальные действия художников. Так, сложность восприятия общественным сознанием формата

[221] *Новоженова А.* Восьмибитка и луп: разговорный язык медиа-арта // Артхроника. 2011. № 6. С.94 – 99.

современного искусства подчеркивает необходимость сближения творческого процесса с универсальными коммуникативными технологиями. Это поставило перед современным искусством проблему создания качественного информационного продукта в масштабе «поп» эстетики.

Таким образом, безраздельное право творческой личности на актуальность, без определенных установок на обратную связь, может привести: к трансформации художественного творчества; коммуникативному сбою; поглощению изобразительного искусства как самостоятельного явления более динамично развивающимися информационными технологиями, например поп-дизайна. Все эти тенденции можно было наблюдать на протяжении 90-х гг., которые привели к качественному перерождению традиционной эстетической функции искусства. С точки зрения эволюции художественного творчества это может быть логичным завершающим этапом «негативного» искусства как специфического направления художественного творчества. (Видимо, двигаясь по инновационному пути, современное изобразительное искусство в целях самосохранения не должно далеко отходить от общественных эстетических стереотипов, которые являются основой функционирования изобразительного (неизобразительного) искусства в общественной глобальной меновой системе.)

В результате смены художественной парадигмы, изменившей форму и смысл современного искусства в середине XX в., уникальное место «понятного и понимающего искусства» и «украшательского, красивого искусства» прочно заняли дизайн и массовое искусство. А от претендующего на исключительность миссии современного искусства общество как бы потребовало дополнительных веских доказательств своей уникальности. Это и стало одной из причин тенденции к элитарности современного искусства, которое, наряду с тенденцией к маргинальности, определило основные аксиологические границы. В них было выделено несколько полифонических доминант, которые вместе образуют причудливую картину развития современного российского искусства в информационных условиях. В этом заключается, на наш взгляд, постмодернистская суть современного российского искусства, которая исходит из противоречий между аксиологическими и коммуникативными тенденциями.

§7. Мифологическое начало современного отечественного искусства

Под воздействием коммуникативных проблем в современном обществе и в художественной среде 90-х гг. стали появляться «монструозные» социальные психотипы. В первую очередь, к ним относятся те творческие личности, которые видят в искусстве, прежде всего, информационную форму существования творчества. В целях коммуникации они конструируют информационные двойники, успешно исполняющие близкие оригиналу социокультурные роли. Это требует формальной отчужденности художника от своих истинных черт, что приводит к мифологизации его реальной жизни. Почти у каждой известной фигуры есть история «творческой болезни», имеющая магическое значение для самого инициатора. Являясь своеобразным «художественным диагнозом», она подтверждает право творческой личности на художественную аутентичность. (И в этом можно усмотреть один из модных действенных путей утверждения собственной значимости в современном искусстве, которое позже легло в основу изобретения личного, экономически рентабельного художественного бренда, особенно важного в усилившейся межличностной конкуренции.)

Усиление этих пограничных психологических состояний среди художников лишило современное искусство метафизического контекста. В результате, оно лишилось высокого общественного статуса, какое было ранее достигнуто в классические времена. Современное искусство вынуждено, прежде всего, совершенствовать искусство «продвижения», состоящее из комплекса мер, направленных на целевое подключение художественных проектов к внешнему информационному полю. Это привело к превалированию в современном искусстве эстетико-социальных технологий, опирающихся на объективный социальный опыт, включающий в себя: знания в области социальной психологии, психологии личности, эстетические закономерности восприятия (в психолого-физиологическом контексте); особенности современного маркетинга и менеджмента в области искусства и смежных с ним сфер, а также познаний в области научно-технического прогресса и т.д. Это подчеркивает рациональный технологичный характер современного искусства. Подобно массовому искусству, оно невольно подчиняется эстетико-маркетинговым закономерностям, где вместо культурных барьеров действуют закономерности существования во внешней эстетической среде. Поэтому современное искусство можно воспринимать (вслед за массовым искусством) полноценной частью проекта экономического фундаментализма.

В свете экономического фундаментализма массовое искусство является наиболее успешным проектом, так как оно адекватно потребительским реалиям. Благодаря своей эстетической однозначности, оно обладает универсальными чертами, сохраняющими в

себе родовые качества изобразительного искусства. Наличие нормативной функциональности позволяет ему выполнять эстетическую, идеологическую и компенсаторную функции. Взяв от идеологии и религии основные приёмы эмоционального и психологического воздействия, массовая культура наработала свой эстетический ресурс социально компенсаторного характера. Это выразилось в способности массового искусства к сегментированию – в четком следовании простым рыночным схемам, отражающим эстетические связи большинства потребителей с искусством. В этом плане современное искусство по технологичности (эффективной методической однотипности), информационности (ньюс-мейкерству), сегментированию (удержанию интереса потребителя к узнаваемым фирменным художественным качествам) и популярности за последние 10–20 лет почти не уступает массовому искусству.

В тех же целях программного воздействия на внешнюю среду, как и в массовом искусстве, в технике создания современных художественных проектов используется сочетание рационального начала, вульгарного (потребительского) элемента с информационными приёмами первобытной мифологии.

К подобным, хотя и не всегда столь отчетливо формулируемым выводам, присоединяются сторонники «мифологического» направления, (рассмотренных некогда Юнгом)[222]. (В данном случае мы не стремимся к теоретическому исследованию идеи Юнга, а говорим о тенденции к мифологии в современном искусстве, которую в своё время обозначил Юнг.) Это можно увидеть у О. Кулика («Горящая десятка», акция, 2003 г., «Святое семейство» из проекта «Обыкновенный гламур», 2004 г.) и К. Латышева («Сука-Сука», 1999 г.), во всех проектах АЕС+Ф и др. Миф для этих современных художников не только определённая конструкция, сколько художественная структура, сюжетный мотив. Как отмечал Леви-Стросс[223], мифическому мышлению свойственны комбинаторика (соединение различных чувственных элементов в единое целое), инвариантность и универсальность символической функции. В мифическом мышлении происходит «отклонение событийных цепей и тем, но при этом структура мифа отражает и, значит, сохраняет «идеальную точку», в которой отклоняющиеся лучи сходятся. Так, Леви-Стросс выделил ключевые особенности мифа. Миф является неотъемлемой частью художественного языка. Он определяет временную составляющую, соединяющую обратимое и необратимое, объединяет прошлое и будущее. Создавая гиперболизированный

[222] *Юнг, К. Г.*, фон Франц М.-Л., Хендерсон Дж. Л. и др. Человек и его символы. М.: Серебряные нити, 1997. С. 337 – 346.

[223] *Леви-Стросс* К. Первобытное мышление. М.: Республика, 1994.

образ прошлого, миф снимает стресс настоящего. Мифологическое сознание живет устойчивыми и точными категориями, поскольку в нём превалируют бинарные оппозиции – левый/правый, живой/мертвый, плохой/хороший, красивый/безобразный, правильный/неправильный и т.д. В мифе актуальны категории, которые удобны для упрощения смысла, что необходимо для обыденного сознания[224].

Мифологию с особым размахом использует и массовая культура. Спекулируя на предрассудках коллективного сознания и ограниченности социального и художественного опыта большинства, массовая культура действительно играет важную роль в жизни современного общества, например, благодаря мифам в современном российском обществе утверждаются ценности буржуазного общества. Мифы компенсируют величайшую социальную несправедливость, выполняя функцию примирения экономически неуспешного большинства с действительностью. Отметим, что само понятие «массовая культура», как известно, возникло в буржуазной и, прежде всего, американской социологии для обозначения духовного феномена, адекватного сознанию человека «массового общества». И как бы его не называли: человек организации» (Д.Уайт), «внешне ориентированная личность» (Д. Рисмен), «одномерный человек» (Г. Маркузе), – при всех нюансах по существу речь идет об отчуждённой личности в условиях господства буржуазных общественных отношений. Массовая культура, по наблюдениям французской школы «фильмологии» (Э. Морен, Ж. Коен-Сеа, А. Валлона, Э. Сурьо и др.), представляется в независимости от социальных условий культурным феноменом. В этом контексте массовое искусство, считает Д. Белл[225],[226] является «искусством сегодняшнего дня».

Во всём этом с особой ясностью выступает охранительный пафос массовой культуры, выражающийся в идее эстетической компенсации. Это сближает её, в конечном счете, с нормативной концепцией культуры как системой социальных табу, эстетических норм и социокультурных правил, регламентирующих поведение человека в обществе.

В этом плане любопытна деятельность AES+F, для которых тема мифологии является базовой, поскольку современнее мифы позволяют использовать всю систему выразительных изобразительных и неизобразительных средств современного искусства. Группа AES+F создаёт мифологически окрашенные интриги, жонглируя аксиологическими смыслами. Об этом говорит проект «Последнее восстание» и «Пир Трималхиона», показанных на Венецианском бьеннале в 2007 и 2009 годах. В 2011 г. они продолжили

---

[224] *Леви-Стросс* К. Первобытное мышление. М.: Республика, 1994.

[225] *Bell D.* The end of ideology. N.Y.1960.

[226] *Bell D.* The coming of post industrial society. N. Y. 1973.

данную тему в духе Беллини проекте с названием ALLEGORIA SACRA, который является частью трилогии о современном мире (Ад – Рай – Чистилище). Художники интерпретировали эту тему в духе Беллини. «Метафора современной цивилизации с её относительными ценностями вырисовывается из сюрреалистической смеси образов новых и древних религий, стереотипов массмедиа, комиксов и фэнтези ». «Сны одних пассажиров перетекают во сны других, и все завершается рекой, уносящей к горизонту самолеты, мифологических чудовищ и межпланетные станции...», – писал в аннотации обозреватель[227]. Трейлер одноканальной версии видео ALLEGORIA SACRA показывался в составе международного видеопроекта Commercial Break («Рекламная пауза») в специально созданном виртуальном павильоне (POST Pavilion), задуманном как интервенция в рамках 54-й Венецианской бьеннале (организаторы – Центр современной культуры «Гараж» и Интернет издание POST)[228]. В 2011 г. в рамках Московской бьеннале состоялась премьера пятиканальной видеоинсталляции ALLEGORIA SACRA в Мультимедиа Арт Музее, Москва (куратор Ольга Свиблова)[229]. Творчество АЕС+Ф ассоциируются на Западе с современным русским искусством, что подтверждается презентацией их творчества в первом десятилетии в журнале Art+Auction (США).

Надо отметить, что посредством публичной рефлексии, зафиксированной на информационном уровне, мифологизирующее направление играет в рыночных условиях дидактическую роль академического (и исторического) экстерната. Этим всем, возможно, и объясняется широкий расцвет мифологического направления и в современной культуре, которое, в отличие от «негативного» искусства, имеет свою образную, идейную основу, национальные особенности и определенные нравственные ориентиры.

Новая мифология в современной культуре обладает универсальностью, характеризующейся межклассовой, личной психологической направленностью, абстрактной гуманистической моралью. В этом направлении сосуществуют утопия с ярко выраженным футуристическим катастрофическим сознанием и антиутопия, основанная на конъюнктурном алгоритме развития общества.

Мифологические и мифологизированные идеи проникают почти во все сферы и пласты современной культуры, формируя в субкультуре, массовой культуре, в элитарном искусстве общий «дизайнерский» стиль. Это стало одним из условий развития жанров исторического детектива, распространения мистических сказок в духе Паоло Коэлья, расцвета «новой реальности» и антиутопии в духе средневековой мистерии и западного

[227] http: // www/art Moscow-2011.
[228] http: //www.youtube.com/watch=qrIKKh_bCyY.
[229] http: // www/art Moscow-2011.

фэнтэзи[230]. Влияние мифологии, как новой идеологии, можно увидеть в детской сказке, в литературной и кинематографической эпопее, в реальной архитектуре и виртуальных фантастических масс-медия проектах, в политической эстетике, создании социальных информационных технологий, а также в развлекательной индустрии и в реальной экономике. (Вспомним характер последнего мирового финансового кризиса 2007–2011 гг., который был кризисом финансовых мифов, столкнувшихся с экономической реальностью[231].)

Как показала многовековая мировая история искусства, мифы, подобно обрядам, универсальны и ликвидны, так как первобытное мышление всегда подчинялось логике чувственных качеств. Оно разворачивается не в виде абстрактных понятий, а в форме образов («техно-образов») и метафор («техно-метафор»). Если в научном мышлении понятие является логическим воплощением и обозначением образа, то в контексте современного искусства образ означает художественное качество содержания.

Популярность новой волны мифологии в современной культуре также связана с научными открытиями, постоянно испытывающими этико-психологические и этико-эстетические устои современного общества. Например, что стоило научному сообществу легализовать клонирование, трансплантацию, выращивание органов! Для этого пришлось пересмотреть в абсурдном, утрированно катастрофическом варианте религиозные и светские моральные устои. (Вспомним, например, нравственные мучения героев популярного бразильского сериала 2000-х гг. «Клон», хотя данные проблемы раскрыты там поверхностно.)

Тот же «ревизионный» момент применяется в современном искусстве, где псевдонаучные видеоинсталляции третируют эстетические ожидания большинства. Тем самым эстетической аксиологической системе, основанной на символизации цифры как носителе абсолютных эстетических знаний и ценностей, противопоставляется как бы претендующая на место предмета анализа естественнонаучных направлений идея иррационального творчества.

Именно эти два направления: массовое искусство как технология и новая мифология как содержательная сторона современного искусства обладают значительным смысловым ресурсом, служа постоянным источником творческого вдохновения для современных художников. Все выразительные средства (абсурдные, технически совершенные, традиционные, кустарные, оригинальные, смешанные и пр.) вторичны по отношению к

---

[230] http: // www/art Moscow-2011.
[231] *Стикс Гэри* Наука о пузырях и крахах // В мире науки. М. 2009. октябрь. С.38 – 49.

этому принципу, где мифы при всём их разнообразии направлены одновременно в прошлое, настоящее и будущее.

Таким образом, проблема мифологического начала в современном искусстве была рассмотрена нами с социально-психологической позиции, что позволило отнестись к современному искусству как специфическому эстетическому объекту, характеризующемуся многочисленными эстетическими коммуникативными связями с обществом.

§8. Прецедент как эффективная тактика инициации художественных трендов в современном отечественном искусстве

В процессе развития и адаптации современного искусства в информационных условиях большую роль, на наш взгляд, сыграли прецедентные тактики, которые стали одними из важнейших способов существования современного искусства. Информационный прецедент стал, по существу, доминирующим течением, повлиявшим на форму, содержание и творческую методику художников. Самые успешные менеджеры, специализировавшиеся на продвижении русского искусства и русских – советских художников (Жан-Юбер Мартен и др.) в мировом культурном пространстве делали ставку на информационные возможности прецедента как эффективную инициацию художественных трендов. Тогда это происходило на основе политического, идеологически актуального прецедента. Достаточно вспомнить характерное вхождение в 80-90-х гг. В. Комара и А. Меламида, Э. Неизвестного, М. Шемякина, И. Кабакова, Э. Булатова и других русских – советских художников в мировой художественный рынок. Однако на современном этапе инициация художественных трендов в современном искусстве носит более сложный и неоднозначный характер, так как связана с неформатными для искусства адаптивными интеграционными процессами. (Это обусловлено, как отмечалось выше, усилением всеобщей конкуренции, в том числе и современного искусства за социокультурный сегмент в общественном времени.)

Прецеденты и скандалы имеют естественный перформативный характер, они являются сильнейшими раздражителями, которые поставляют окружающим острые эстетические эмоции. Став общественно значимыми факторами развития информационного поля в социокультурных сферах деятельности, они быстро обрастают историями, мифологизируются, капитализируясь в зависимости от идеологического контекста. Это особенно важно для современного искусства, которое по своей сути ориентировано на капитализацию нематериального плана, – морального веса художника, его личной истории,

творческого метода, продуктов творческой деятельности, претендующих на статус художественного явления.

Благодаря прецедентному пути, состоялись художники: О. Кулик, В. Мамышев-Монро, А. Тер-Оганьян, А. Бренер, «Синие носы», А. Салахова, А. Каллима, О, Мавроматти, «ПГ», «Война» и др. Так, организаторы антирелигиозных проектов: «Осторожно, религия» (куратор Ю. Самодуров, центр А. Сахарова); «Взрыв» А. Тер-Оганьяна (2003 г.); «Запретное искусство», куратор А. Ерофеев (2006 г.); «Пошел, ты» И. Кабакова; «Икона-икра А. Косолапова; «Чеченская Мэрилин» «Синих носов»; дегенеративный проект А. Савко и др. ориентировались на широкий негативный резонанс, что обеспечило информационное место этим проектам в современном российском искусстве. Некоторые из организаторов проектов «Россия – 2» (2005-2006 гг.), «Эра милосердия» (2005 г.), «Соц-арт. Политическое искусство в России» (2007 г.) подверглись судебным разбирательствам. «Соц-арт. Политическое искусство в России и в Китае, показанное на «Московском бьеннале и в La Maison Rouge в Парижском фонде (ГТГ, 2007 г.) также имели скандальную историю, из экспозиции было изъято 17 работ О. Кулика[232]. Широкий резонанс имели запрещенные проекты: М. Константиновой «Постельные принадлежности» (1991 г.); «Новые юродивые» (1999 г.), «Проститутка», «Нефть», «Эра милосердия» (2005 г.), «Маски-шоу» «Синих носов» (куратор М. Гельман, 2007 г.); проекты А. Салаховой «Я люблю себя», (2005 г.), «Персидские миниатюры» (2006 г.). Среди работ этого класса следует назвать «Установку мобильной агитации» (2007 г.) и видеоинсталляцию, серия «Слава России! – фотоколлаж группы ПГ; акцию Д. Тер-Оганьяна «Это не бомба», (2005 г.) и др. Завершают список данной группы акции группы «Война» с 2007 по 2010 гг. Благодаря действиям участников, эти все прецедентные проекты создали необходимое эмоциональное давление на зрителя, став в результате комментариев в СМИ, актуальными событиями. Таким образом, проекты современных художников получили качества информационного продукта, который может также эффективно функционировать во внешней эстетической среде.

Параллельно прецедентной тактике современного искусства на рубеже веков развились «производные» тактики, эксплуатирующие информационные возможности прецедента, в виде своеобразной аренды информации. (Это довольно частое явление в российском искусстве. Примером тому может служить «информационная эхолалия» проекта «Синих носов», «Эра милосердия», 2005 г. Информационный резонанс в России был, пожалуй, более сильным, чем у известного сюжета Бэнкси «Целующихся бобби», 2004 г.)

---

[232] http: www //vsevistavki.ru/exhibitionn/art_manezh_2010.phtml.

О необходимости прецедентного пути развития недвусмысленно говорят цифры на мировом художественном рынке. Прецедент, или его архивированный след напрямую связан с качеством места продажи и ценой на художественный объект. Информационный вес прецедента влияет на провенанс, определяя участие художников (и галерей) в выставках и арт-ярмарках. Чем крепче скандальная репутация прецедента, тем выше его информационный вес. Чем значительнее резонанс арт-события, тем больше в нем информационных достоинств для моральной капитализации. Соответственно, информационный прецедент является гарантией продвижения художественного проекта с целью создания и поддержания морального капитала художника. Только известные проекты попадают в разряд топовых международных художественных явлений, интерпретируясь кураторами в качестве носителей истинных художественных достоинств на крупнейших ярмарках. Таким образом, информационный прецедент является необходимой ступенью не только для участия в самых престижных художественных ярмарках и фестивалей, но и, как показала практика, является самым результативным фактором в ценообразовании бренда.

В этой связи поднимается вопрос о соотношении информационного веса бренда известного художника с художественными качествами продукта его творческой деятельности. Действительно, как можно соотнести реальную рыночную стоимость продукта с его общественной культурно-художественной значимостью, или каким образом внутренние художественные достоинства соотносятся с внешней системой ценностей?[233] (В данном случае техническая и технологическая стороны являются лишь косвенными признаками цены.) Каким образом формируется рыночная цена на художественную продукцию, если нематериальный фактор, как-то художественная ценность, трудно поддаётся рациональному экономическому расчету? (По всей видимости, в этом случае экспертами при расчете цен на художественную продукцию принципиально учитываются, прежде всего, имя художника, в котором заключена общественная ценность его творчества, время, затраченное на провенанс, качество продукта творческой деятельности и стоимость расходных материалов на объекты искусства.)

Проблема синхронизации и баланса между художественными достоинствами проектов современных художников (как информационным прецедентом) и их стоимости в денежно-материальном выражении, некоторым образом косвенно решается на практическом уровне, в выставочном деле. Например, цены за выставочные услуги на крупнейших российских художественных ярмарках, имеющие четкую тенденцию к повышению, стимулируют

[233] *Мезенцева О.В., Мезенцева А.В.* Идентификация нематериальных активов и проблема определения результатов инновационной деятельности как объекта оценки рыночной стоимости // European social science journal (Европейский журнал социальных наук). 2014. (241). Том 1. С. 519 – 525.

синхронизацию внутренних и внешних эстетических ценностей. Так, в конце 2006 г. цена за минимальный стенд на российских ярмарках колебалась от 180 до 800 евро. (Для сравнения, на самых престижных европейских ярмарках она могла достигать 50 000 евро[234].) Если в 2008 году минимальный стенд на Арт-Манеже стоил 150 000 рублей, то, несмотря на кризис, в 2010 году за метр кв. организаторы просили уже 7500 рублей, что составляет цену за минимальный стенд – 180 000 рублей[235]. По мере участия художников в коммерческих выставках и ярмарках увеличивается вес бренда и, соответственно, увеличивается цена на продукт творческой деятельности. Так, зачастую цена на отдельный предмет увеличивается в зависимости от арендной платы за выставочный метр. (У большинства художников цены на продукт творческой деятельности после участия в международных ярмарках значительно повышаются.) По мере наличия высоких цен за выставочные услуги у арендаторов повышаются требования к информационным достоинствам художественных проектов, которые должны обладать качествами информационных продуктов. Здесь прослеживается обратная связь между художественным проектом современного художника, информационным прецедентом и престижностью ярмарки: чем выше цена прецедента, тем престижнее становится и сама ярмарка. Ярмарка без «звёзд» не имеет высокого морального и ценового рейтинга. Практика показала, что зрителю и покупателю нужны мифологемы как доказательство уникального содержания современного искусства.

В результате этой прецедентной стратегии на художественные выставки в среднем ходит не меньшее количество людей, чем на футбол. Особенно это ярко проявилось во время последних кризисов в наиболее развитых странах: в Японии, Америке, во Франции. Не отстали от этих культурных центров Россия, Германия, Китай и Корея. Например, во время кризиса 2007-2009 гг. в Германии художественные музеи посещались больше, чем в обычные годы. По сведениям из ТВ новостей Первого канала (январь, 2012 г.) в январе 2012 г. количество посетителей увеличилось на 40%, а в 2011 г. на 60%. То же самое наблюдалось в Японии, Англии и США.

В Поднебесной, например, современное искусство вообще стало за последние годы традиционно доходным делом. Им занимаются, начиная от bayer-ов – массовых продавцов виртуальными ценностями до ведущих культурных центров, ориентированных на западные культурные ценности. Не прошло незамеченным у широкой публики и 3-е Московское бьеннале. По словам комиссара бьеннале И. Бакштейна, во время работы Московского

---

[234] *Козлова О.* Магия цифр, или Art Fair против Biennial // Артхроника. 2006. № 10. С. 42–57.
[235] http: //www/art Moscow-2011.

бьеннале за месяц её посетило более полумиллиона зрителей[236] (чем не могло похвастаться за полгода существования Венецианское бьеннале.) Во время персональной выставки «SPECE ICON» современного художника Д. Кочановича в Краснодарском выставочном зале в мае 2011 года ее за 1 день посетило около 5 000 человек, некоторые приходили на неё по несколько раз[237].

В этой связи здесь следует отметить, что художественное произведение в эпоху постмодернизма превратилось из привычного художественного объекта в объект с высокими демонстрационными возможностями. И результат творческой деятельности современного художника, может быть представлен какими угодно материалами – виртуальными, реальными, гипотетическими, где основополагающим факторам существования художественного произведения является наличие в нём информационного (технологического) и эстетического ресурса для инициализации информационного тренда. Все вместе взятое говорит об интенсивности интеграционных процессов в современной художественной культуре, проявляющихся в систематичности эстетических связей внутренней художественной среды с внешней рыночной средой.

В этой связи следует подчеркнуть роль информационной асимметрии, которая сменила органическую концепцию искусства. Это явление имеет системный характер. Оно построено по принципу «звездообразной топологии»[238], при которой вся ценная информация по известным широкой публике художественным явлениям стекается в культурно-коммерческие европейские центры – аукционные дома, где происходит, посредством прецедента, актуализация различных художественных систем. Результатом этого процесса является их второе (мировое) коммерческое рождение, которое опирается на объективированную систему художественной ценностей. (Подтверждением сказанному является график систематических торгов русским, советским и постсоветским искусством, организацией отделов русского советского искусства в крупнейших торговых домах Sotheby's и Kristi’s, в торговых домах во Франции, Финляндии и США, о чем постоянно извещали российские и международные СМИ со второй половины 90-х гг. и на протяжении первого десятилетия XXI века.)

Исходя из вышесказанного, можно отметить, что прецедентная стратегия заключается в целевом техничном вбрасывании в общество раздражающих узнаваемых визуальных

---

[236] Окончательный диагноз. Пресс служба // НОМИ. 2007. 3/56/. С. 39.

[237] Статистические данные Краснодарского выставочного зала изобразительных искусств, за 2011 г., г. Краснодар.

[238] *Короткова Т.* Влияние социально-этического маркетинга на экономическую эффективность бизнеса // Маркетинг. 2006. №6.(91). С.32 – 38.

гиперсимволов, имеющих конкретную эстетическую информационную ценность. При создании прецедента, посредством СМИ, происходит синхронизация разнообразных эстетических ценностей, которые в культурно-историческом контексте обретают общественную значимость.

8.1 Экспликация, цитатность, интерпретация, рецепция – распространенные методы в современном искусстве. (Проблема методического разнообразия современного российского искусства)

В российском в современном искусстве в рубежные годы остро ощущалась необходимость осмысления новых эстетических веяний. Особую роль в развитии этих новых направлений сыграли универсальные творческие методы, которые широко применялись в полипарадигмальных условиях. Речь идет об экспликации, цитатности, интерпретации, рецепции, которые, как показала практика, являются наиболее распространенными методами в творчестве современных художников. Их значение так же было велико в процессе организации и самоорганизации различных общественных институций в современной художественной культуре в целом.

Распространенность рецептивного и аналогового принципов по всему спектру художественной деятельности в рубежные годы объясняется скачкообразностью развития современного искусства, при котором качественные параметры в любой сфере как бы опережают количественную массу, а не наоборот, как в классические времена. Методы экспликация и интерпретация оказались важными для реформации средств выразительного языка современного искусства. Благодаря технологичной прецедентной тактике, эти экспериментальные методы решают коммуникативные проблемы современного изобразительного (визуального) искусства лучше, чем традиционные средства традиционного искусства.

Всякий известный в российской художественной культуре кризис в силу евразийского темпа развития воспринимался и воспринимается в российском обществе больше, чем просто экономический кризис, так как в силу традиции кризисы излишне перегружаются идеологией. Поэтому зачастую они преодолеваются с помощью адаптации западных эстетических и социокультурных механизмов, где идея кризиса рождает тенденцию на

«экономизм». (Об этом пока еще очень робко намекают некоторые критики современного искусства[239]).

На настоящий момент можно утверждать, что современное российское изобразительное искусство начало интенсивно формироваться благодаря аналоговому принципу. Являясь неотъемлемым условием человеческой культуры, и, в значительной степени, исходя из менталитета специфических социально-психологических групп и их национально-культурных особенностей, рецептивные эстетические технологии решали, прежде всего, коммуникативные проблемы современного искусства. В результате, дидактическая, экспликационная и рекреационные функции изобразительного искусства отошли на второй план, освободив пространство для усиления эстетико-коммуникативной функции.

В этом сложном процессе следует подчеркнуть значение «цитаты» и «рецепции» как актуальных явлений в современном искусстве. Например, большинство пограничных направлений в современном российском искусстве в 90-х гг., на наш взгляд, возникли путем аналога или рецепции. Современные российские художники, главным образом московские и петербургские, не изобретали принципиально новых для мирового изобразительного искусства течений и «измов». Они зачастую цитировали, либо попросту перенимали выразительные средства и способы творческих рефлексий западного современного искусства, адаптируя их на почве отечественной культуры. В этом случае творческая задача ограничивалась адаптацией местного материала под западный «постизобразительный» стандарт. Этот метод, как показала реальность, пожалуй, был самым в начале 90-х гг. результативным творческим методом, с точки зрения создания современного российского искусства, как части европейского глобального культурного мегапространства. Особенно это видно по схеме распространения новых изобразительных идей по региональным секторам (из художественных центров, благодаря информационной системе Интернет и системе выставок и фестивалей, по российским регионам). Например, так распространялся «телесный акционизм», – от Москвы и Петербурга до Краснодара, а от него в маленькие города – Апшеронск и Ейск. (Характерно, что таким же способом пользуются маркетологи в целях распространения новых продуктов.)

Развитие информационных технологий ускорило становление рецептивного периода в российской художественной культуре, что явилось основой развития художественного рынка. В дальнейшем техника рецепции, как правило, довершает процесс адаптации современного искусства, посредством соотнесения импортных эстетических и

[239] *Боровский А*. Новый экономизм // Артхроника. 2010. №3. С.36 – 37.

художественных идей с актуальным отечественным эстетическим и художественным опытом (который также влияет на объективный международный рейтинг художников).

Так, для распространения ликвидной с точки зрения художественного рынка и привлекательной с точки зрения изобразительного искусства художественной идеи, искателям достаточно посетить сайты известных западных творческих личностей, ярко заявивших о себе на крупнейших художественных ярмарках и выставках современного европейского и мирового изобразительного искусства. Они либо напрямую цитировали содержание и форму проектов, либо создавали по принципу аналогии свои проекты, приобщаясь, тем самым к творческим методам и методикам современного искусства. (Так появился и развился российский street-art). Здесь аналогия является катализатором распространения новейших эстетических и художественных идей по горизонтали. Эти социокультурные и социально психологические моменты, в принципе, присущи многим современным российским художникам, стремящимся к созданию узнаваемого изобразительного продукта – артистического бренда.

Известно, что маркетинговые методики в изобразительном искусстве впервые применил американский художник Э. Уорхол, который воплотил их в 70-х гг. в своей «Фабрике». Он одним из первых прочувствовал силу маркетинга и менеджмента как эффективных способов выживания творческой личности в новых экономических условиях. Так, Уорхол закрепил в художественном рынке общественную значимость артистического бренда, создав новый культурный код в сознании потребителя. В его «потребительской форматной» концепции современного искусства моральный вес бренда определялся взаимодействием различных сфер, где общественный материальный эквивалент художественного продукта зависит от информационного веса личности художника. В целях интенсивности творческого процесса он использовал цитирование предметного содержания массового искусства, превратив с помощью маркетинговой технологии символы массового сознания в художественную (экономически эффективную) цель. (Вспомним, например, его шелкографию и многочисленные портреты М. Монро. По сведениям некоторых исследователей творчества Уорхола, его фабрика создала при жизни художника более 600 экземпляров шелкографии Монро[240].) В силу своего социального менеджерского чутья и творческой воли Э. Уорхол как бы усовершенствовал технологию контекстуального цитирования в специфическом художественном «отраслевом» направлении. Его «Фабрика» оказалась в центре информационного потока, став символом регионального американского

[240] *Хоннеф Клаус* Энди Уорхол. От коммерции к искусству.1928 -1987. Köln: Taschen /Арт-Родник, 2008.

культурного пространства. Тем самым он эффективно для своего времени решал творческие задачи, исходя из решения ряда коммуникативных и экономических проблем.

Следуя аналоговому принципу и принципу цитирования, в Москве, в первом десятилетии XXI в., стали возникать, подобно «Фабрике» Уорхола, современные «отраслевые некоммерческие центры» – творческие кластеры, вокруг которых формировалось информационное и материальное поле докризисного российского современного искусства. Являясь до 2008 г. центрами поднятия культурного статуса экономически неразвитых территорий, они выполняли вместе с тем маркетинговую функцию «разогрева» экономической атмосферы для среднего и малого бизнеса. Так, в 2003 г. на базе ткацкой фабрики «Красная роза» организовался творческий кластер «Artplay». Постепенно накопившийся моральный и материальный потенциал создал возможность для поддержания профильной деятельности ткацкой фабрики. По тому же аналоговому принципу в 2004 г. открылась «АртСтрелка» – Центр современного искусства в помещениях фабрики «Красный Октябрь». 2005 год ознаменовался открытием «FABRИКИ» и «Винзавода. Как отмечают эксперты по экономике, это увеличило рентабельность основного производства до 50% [241]. Современное искусство, утверждают экономисты, в кластере приносило в 2007-2008 гг. в среднем от 30% до 50% прибыли[242].

В отличие от американского проекта, российские кластеры имели характер франшизы. Так, данный формат, не решая всего комплекса проблем, по меньшей мере, разрешал проблему коммуникации современного изобразительного искусства в новых экономических условиях, поскольку ведущих российских художников переходного периода, прежде всего, интересовало это соединение искусства с жизнью. В этом случае контекстуальное цитирование воспринималось ими как возможность равного диалога с экономической и политической реальностью, как изучение функциональных, коммуникативных и экономических возможностей современного искусства в быстро меняющихся условиях. Таким образом, контекстуальное цитирование стало символом приобщения к «таинству» современного искусства, приобретя через некоторое время спустя, технологический (индифферентный) характер.

В дальнейшем контекстуальное цитирование в западном и российском искусстве не могло не перерасти в агрессивную экспансию «негативного» искусства в реальность. Цитирование открыло возможность непосредственной коммуникации неизобразительного искусства с широким кругом зрителя. Это также выразилось в общей тенденции к

[241] *Путников Г.* Арт-рынок как малый бизнес // Артхроника. 2008. № 3. С.73 – 75
[242] *Там же,* с.73–75.

конвергенции – физическом уничтожении предметного искусства. Одним из проявлений этой тенденции стало средовое искусство – street-art.

Как известно, наиболее значительным художником в этом направлении является Бэнкси[243]. Именно Бэнкси обнаружил нишу для фигуративного изобразительного искусства, которое, по сути, было изгнано из актуального выставочного пространства. Используя реальный контекст в качестве опусов драматургического плана, он создал историю имперсонального уличного художника, оставляющего следы своего присутствия в реальном пространстве. В его уличных композициях самые заурядные объекты – бетонные заборы, двери электрических распределительных щитов, превращаются в своеобразные афиши, которые украшают и развлекают прохожих. Эту идею уличной драматургии подхватили и молодые российские художники, которые стали активно «метить» трафаретами стены городских домов, заградительные плиты и прочие предметы городского хозяйства. Например, в Краснодаре street-art был зафиксирован автором в 2006 г. Уличные художники методично, вне средового контекста, разместили силуэты бычков по главной улице города – ул. Красной. Молодые художники скрывали свою причастность к появлению этих уличных «тавро», реализуя принцип деперсонализации в street-art. Конечно, сам принцип контекста не был ими усвоен полностью, и поэтому им не хватило режиссёрского отношения к пространству. Но, посредством рецепции, они создали свой художественный идеологический прецедент, который втягивал случайных прохожих в эстетико-психологическую игру. Прохожие обменивались мнениями, ломая голову над истинным содержанием уличных плакатов. В этом плане более радикально выглядел в Краснодаре проект с распятием В. Колесникова в 2007 г. Он повесил картонное распятие на месте центральной рекламной перетяжки, стремясь вызвать раздражение у представителей других конфессий. Хотя данный объект был размещен на центральной прогулочной улице в воскресный день, он не вызвал ажиотажа, но был замечен коммунальщиками, которые без особых эксцессов сняли инсталляцию. (Однако в личной жизни художника этот период ознаменовался рядом неприятных мистических событий, в духе «Мастера и Маргариты» М. Булгакова.)

Так, street-art стал знаком бесконтрольной экспансии искусства в массы, которое можно воспринимать в качестве реакции на триаду современного типа общества. В этой триаде конструкция коммуникативных отношений искусства с обществом «немногое – многим» дополнилось новым типом «многие – многим»[244].

---

[243] http://www.banksy.co.uk.

[244] *Сумленный С.* Профессор Йо Грёбель препарирует Интернет с немецкой педантичностью // Эксперт. 2010.

Творчество Бэнкси стало предметом рецепции также и для столичных художников. К этому можно отнести видеоперформанс «Синих носов» (целующиеся милиционеры), который повторяет тему «целующихся бобби» Бэнкси, но в другом жанре – перформансе.

Таким образом, деперсонализация современного изобразительного искусства стала поводом для сложения случайных, не контролируемых путей трансляции изобразительного (неизобразительного) искусства в реальность.

Вместе с методом рецепции и аналогии в организации (и самоорганизации) социокультурного и социально-психологического профиля современного искусства важно подчеркнуть значение метода «цитатности».

Принцип «цитатности», являющийся частью эстетической рецептивной технологии, действует в российской художественной среде на более локальном уровне. Этот принцип относится к ряду «линейных» факторов, так как имеет горизонтальную сферу распространения и влияет на конкретное содержание современного искусства. Долгое время, как и аналоговый метод, он служил одним из путей расширения тематических границ, собственно, изобразительного направления, например, трансавангарда, исторического пейзажа и исторического натюрморта. Это происходило на протяжении всего XX века почти со всеми творческими методами российских художников позднего модернистского и постмодернистского направления.

В эпоху модернизма, примерно с середины века, авангардные находки академизировались, расчистив «авангардное место» для деятельности новой энергии в виде провокаций со стороны новой художественной мысли, воли и новых эстетических эмоций. Соответственно, представители постмодернистского направления, основываясь на эвристической хаотичности художественного процесса, большей частью акцентировали внимание на технологичных возможностях современного изобразительного искусства, то есть на его способности к цитатности. В результате, отход от программы художественного феномена, предполагающего единичность и особенность, привел к кризису идеологии «уникальности языка современного искусства».

И здесь важнейшую роль сыграла культура парадоксального перформативного мышления, которая была исследована М. Дюшаном. Она была построена как раз на отторжении уникальности изобразительности искусства. Так, в версии М. Дюшана в современном искусстве произошло техничное замещение феноменальных категорий объектами искусства. Сам информационно-чувственный суррогатный объект стал

№ 30–31. С. 8 –12.

констатацией современного технологичного способа эстетически-чувственной, энергетической и темпоральной минимизации жизненных потребностей. М. Дюшан на общей (парадигмальной) волне функциональности как бы расщепил визуально-смысловые связи, профанировав саму идею искусства как искусного, уникального и искусственного явления. Он сосредоточился на информационном контексте и остался в истории мирового изобразительного искусства как яркий представитель авангардного мышления, творчески преобразовавшего в своем сознании обыденный порядок вещей.

Этот заманчивый путь, несмотря на легкость, техничность и доступность, мало кто повторил, поскольку подражатели реди-мейдовских выставок, воспринимали цитатность, в качестве буквально предметной цитатности, упуская важную составляющую «цитатной методики» – способ мышления, саму предметную структуру и информационный контекст. Они как бы имитировали «спортивный рекорд» Дюшана, отделяя его личность от контекста, упуская тем самым важнейшее условие создания современного искусства, – саму технику создания информационного поля художественных объектов. Так, в 90-х годах в России под влиянием Дюшана общественный туалет стал объектом № 1, – тем главным атрибутом многих российских выставок современного искусства, особенно в региональных выставочных проектах, олицетворявших отторжение коллективных ценностей советского периода. Российские «дюшаны» пробовали свое «авангардное» творчество посредством цитирования цитаты (порядка), забывая о контексте. И в этой связи следует отметить, что на фоне перестройки выставочный «объект № 1» не вызывал провокационных мыслей и тем более эмоций у зрителя, поскольку не имел временного и культурного контекста. Тогда в общественных, пока еще бесплатных туалетах, можно было видеть более радикальные объекты. А эти старые унитазы на выставках могли восприниматься лишь в контексте арт-пуоро в качестве антипода эстетической респектабельности. Но в России на тот момент современным искусством интересовалась в основном бедная интеллигенция, она воспринимала разбитые унитазы в качестве естественной части общественного быта, и, напротив, обращала внимание на чистые дорогие туалеты, видя в этом примету нового «буржуазного стиля». В этом смысле дорогие унитазы выглядели гораздо актуальнее ржавых унитазов.

Если М. Дюшан стремился, как утверждают многие источники, к «искусству без эстетики»[245], то есть искусству как не изобразительному искусству, то современные российские художники видели в принципе цитатности одно из условий выразительного

[245] *Турчин В*. Образ двадцатого …: в прошлом и настоящем: художники и их концепции: произведения и теории, М.: Прогресс-Традиция, 2003.

языка современного искусства. Посредством технологичных возможностей современного искусства, они абсолютизировали выразительные и коммуникативные возможности современного искусства.

В этой связи более точно выглядело творчество И. Кабакова**,** который предстал перед западной и российской публикой творческой личностью мыслящей в контексте, и, соответственно, осознающий технологичную сторону современного искусства. Совместно с экономически мыслящим куратором И. Кабаков создал эмоционально-художественный продукт, с ярко выраженной контекстуальной «продающей» атмосферой. Отдельные предметы социалистической действительности в его проектах не воспринимаются отдельно, они, также как и сам художник, являются частью этого несвободного советского мира. Сферическое восприятие И. Кабакова, его невротическое состояние, дискомфортная российская тоскливость и заброшенность соединились в достоверных и стереотипных для западного зрителя трёхмерных объектах – моделях жизни рядового члена социалистического общества. Эта буквальная цитатность оказалась наиболее востребованным информационным форматом искусства. (Западному обществу хотелось видеть ущербность советского строя в предметном выражении.)

В связи с этим следует отметить, что по своему эмоциональному содержанию современное русское искусство более близко немецкому современному искусству. И если американское современное искусство, выглядело в глазах российских художников и деятелей как бы завершающим результативным этапом (коммерческой целью), то творческая деятельность в европейском культурном пространстве воспринималась ими в качестве экспериментальной среды. Эту особенность российского художественного сознания можно было наблюдать в начале 90-х гг., когда шло интенсивное «агентское» (целевое), в рамках культурной программы Сороса, проникновение европейского искусства во внутреннее пространство российского художественного сообщества. В совместных проектах в Германии и Франции на средства благотворительных западных фондов культуры, шло обучение языку современного искусства в «полевых» условиях. Интенсивность выставочной деятельности на средства грантов была столь значительна, что многие российские художники, далеко коммерчески неуспешные, могли позволить себе находиться в творческих командировках за рубежом по нескольку месяцев кряду, буквально впитывая в себя воздух творческого эксперимента (например, Ю.Альберт[246] и др.).

[246] Из интервью художника, записанного в октябре 1996 на 1-ом Фестивале современного искусства. Сочинский художественный музей изобразительного искусства

Таким образом, проблема методического разнообразия современного российского искусства решалась в контексте информационного общества. Интенсивность информационного обмена требовала от современных художников применения более мобильных методов, которыми являлись: экспликация, цитатность, интерпретация и рецепция. Они сыграли в рубежные годы особую роль в процессе организации и самоорганизации различных общественных институций в современном искусстве.

8.2 Интеграционные адаптивные методики. Контекстуальное цитирование и мифологический методизм

Превалирование в современном искусстве контекстуального принципа выдвинуло на первый план проблему методического разнообразия, которое обрело эвристическое эстетическое значение, так как в современном искусстве важнее, как выяснилось, не сам предмет (номинально) искусства, сколько его информационный ресурс, раскрываемый путём контекстуальной манипуляции. Например, выбранному предмету для манипуляции важен весь смысловой комплекс предмета: его бытовое назначение, идеологическая составляющая, конъюнктурные возможности, которые могут лечь в основу проекта или «личной» истории художника. История, в свою очередь, служит основой прямого смыслового визуального цитирования, которое является одним из самых распространённых методов в современном искусстве. Чем зауряднее история предмета, тем выше его информационные возможности для идеологических манипуляций в современном искусстве, например, всем известный ready may (М. Дюшана) и итальянское арт-пуоро – не что иное, как метод контекстуального цитирования. В постсоветском искусстве контекстуальное цитирование обрело популярность, вылившись, главным образом в направлении арт-пуоро. (Передвижная выставка современных художников, 1992 г., гг. Краснодар, Ставрополь, Ростов-на-Дону, Сочи). Здесь контекстуальное цитирование было использовано с целью создания информационного прецедента. Так же популярными объектами были: предметы, вышедшие из строя советские бытовые приборы, старая обувь, одежда и пр.

Метод контекстуального цитирования часто использовался и в традиционном направлении, но отличался от контекстуального цитирования в современном искусстве отсутствием идеологического начала. В этом плане любопытной выглядит живописная серия А. Виноградова и В. Дубосарского, решённая в духе жанра «саспенс». Следуя постмодернистской традиции, они с размахом переписали шедевры Рафаэля, Тинторетто, Дюрера, Веронезе, Леонардо да Винчи. В результате очевидная профанации вечных

ценностей изобразительного искусства сблизила их с массовым искусством, практически, стерев грань между ними. Например, написанная в историческом стиле «Лера-Венера» (2009 г., х.м.)[247] сплошь построена на постмодернистской цитате с элементами трикстерской культуры. Присущая художникам брутальная ироничность создала вульгарный по содержанию образ современной успешной женщины, примеряющей на себя классические каноны красоты. В отличие от образа Джорджоне («Спящая Венера») и Тициана («Венера Урбинская»), художники представили модель в топлес с грубой татуировкой на животе. Черное белье, резко выделяющееся на фоне тела, режет фигуру на две части, так, что зрителю приходится усилием воли собирать небезупречную фигуру модели в единое целое. Резко выделяющееся белье, занимающее центр композиции, подавляет остальные детали композиции, как сапоги Павла I в портрете С.С. Щукина (1796-1800[248]), так, что данная композиция воспринимается как памятник ханжеской морали новой российской элиты.

В этом случае контекстуальное цитирование имело прагматический характер, так как оно выполняло мимикрирующую эстетическую функцию, что дало возможность состояться нескольким художественным направлениям, которые, практически без вариаций, эксплуатировали моральный капитал мирового изобразительного искусства. Например, популярные в 90-х гг. исторический пейзаж, натюрморт «под голландцев» были ориентированы на определенный рыночный сегмент.

«Контекстуальное цитирование» – рабочее определение настоящего исследования, является одним из основных методов современного искусства. Контекстуальное цитирование исходит из модернистской и постмодернистской концепции западноевропейского искусства. Этот метод основан на цитировании известных вещей, предметов, художественно значимых явлений, художественных предметов, изобразительных символов, художественных образов, мифов массового сознания, эстетических стереотипов в определенном идеологическом контексте, который позволяет зрителю переосмысливать их в конъюнктурном духе.

В результате, метод контекстуального цитирования является эффективным и универсальным способом решения проблемы информационной составляющей современного искусства. Он служит: быстрому обновлению содержания современного искусства; его тематическому разнообразию; способствует эффективной циркуляции современного искусства в художественной среде, что, в конечном итоге, влияет на динамику обмена между современным художником и обществом.

---

[247] http: //www /dubossarskyvinogradov.com.

[248] История русского искусства: в 3 т.: Искусство X – первой полвины XIX века. М.: Изобразительное искусство, 1991. Т.1.

Иллюстрацией этому может служить ещё одна работа Дубосарского и Виноградова «На районе 2», (2010 г., акрил.), в которой они продемонстрировали гибкость мышления в результате смены идеологической конъюнктуры. Если в ранних работах превалировали открытые агрессивные сюжеты в духе субкультурных озабоченных баек, построенных на профанации традиционных этико-эстетичеких воззрений, то на данном этапе художники предпочитают более безопасный путь намёков и аллюзий. Картина «На районе 2», выглядит на первый взгляд весьма пристойной, сдержанной и, практически, традиционной, но что-то в ней заставляет насторожиться, так как Дубосарский и Виноградов приучили зрителя к провокациям. Простота и фрагментарность сюжетных линий не дают возможности уйти зрителю на второй и третий план, все очевидно, но ровно настолько, чтобы создать напряженную аллюзию. Абсолютно индифферентный сюжет вдруг приобретает напряженность, благодаря названию – цитате «на районе». Название – слоган, моментально включает ассоциативный ряд, погружая зрителя в новую реальность. Выражение «на районе», весьма распространенное просторечное выражение провинциалов, лимиты прорвавшейся в результате внутренней миграции в пространство больших городов. Если раньше ходили «в концерт», то в настоящее время ходят «на район». Благодаря слогану, сюжет приобретает неожиданную сатирическую остроту, как в известной композиции П.А.Федотова – «Завтрак аристократа» (1845 г.)[249].

Интеграционные процессы в современном искусстве усиливают тяготение к методическому разнообразию, так как в индивидуальных методах аккумулируется ценный эстетический и социокультурный опыт по преодолению частых в современном искусстве кризисов. Соответственно, авторский метод неотделим от личности художника, поскольку он является одной из важнейших компонентов артистического имиджа, который необходим для полноценного функционирования творческой личности в художественной среде.

Наряду с контекстуальным цитированием большую роль в современном искусстве играет, так называемый в настоящей работе, «мифологический методизм», который является одним самых распространенных методов современного искусства. По своей манипулятивной направленности он довольно близок контекстуальному цитированию, но превосходит его по мобильности и динамизму. В отличие от контекстуального цитирования, ему присуща амбивалентная эстетическая направленность, в данном случае на эстетическую мифологию и эстетическую технологичность. Именно технологичность и ориентированность на мифы позволяют этому методу успешно преодолевать коммуникативные барьеры.

[249] История русского искусства: в 3 т.: Искусство X-первой полвины XIX века. М.: Изобразительное искусство, 1991. Т.1.

«Мифологический методизм» – рабочее определение данного исследования, подчеркивающее особенности творческих методов современных художников, работающих в условиях информационного общества. «Мифологический методизм» вводит в свою структуру известные массовому сознанию традиционные символы, которые переосмысливаются современными художниками в спекулятивном ракурсе. Все остальные выразительные средства, начиная от традиционных способов и материалов и заканчивая абсурдными примерами, вторичны по отношению к этому принципу. Метод мифологического методизма объединяет новые мифы со старыми мифами, создавая в пространстве современного искусства информационный прецедент.

Компромиссная природа «мифологического методизма» интенсивно формирует диапазон современной художественной культуры, которая строится на концепт-образах современных художников. Каждый художественный проект имеет ярко выраженное личностное начало, определенную тему, ассоциирующуюся с именем конкретного художника. Например, А. Калимму трудно воспринимать вне чеченской темы или победителя премии Кандинского за 2009 г. А. Беляева-Гинтовта вне его ура-патриотической деятельности. Неотделим от своего театра Р. Мамедов, и так же трудно воспринимаются вне тематического контекста «Синие носы» и дуэт А. Виноградова и В. Дубосарского. В случае возрастного, мировоззренческого, аксиологического кризиса разрушается художественное начало концепт-образ художника. Например, если вдруг О. Кулик станет чаще ставить оперы на библейскую тему, то, пожалуй, это будет деморализацией бренда «Олег Кулик». Так, современные художники являются заложниками концептуальной темы или концептуального образа, которые являются гарантом их существования и развития в современной художественной среде.

Наиболее ярко «мифологический методизм» проявился в 90-х гг. прошлого века. Он стал для многих российских художников основой капитализации имени. Его работу видно в творческих приёмах: группы «Синих носов»; акциях Олега Кулика; актерстве Владимира Мамышева-Монро; в режиссуре Рауфа Мамедова; в проектах Константина Худякова, в акциях группы AES+F и т.д. Творческие методы этих художников отличаются сочетанием технологичных качеств, присущих массовому искусству с провокационным содержанием современного искусства. Каждый из названных художников опирается на свой аутентичный творческий метод, который является его alter ago. Так, творческие методы современных художников обретают уникальные авторские черты, которые ассоциируются и с творчеством и с личностью художника. Например, творческий метод Мамышева-Монро неотделим от его личностного образа. Без проект-образов он, практически, не воспринимается в качестве современного художника, так как образ трансвестита-художника

выросло из его творческого метода – провокационной экспликации популярных мифов-образов. Метод Мамышева-Монро сочетает в себе несколько приемов: перформанс, театр абсурда, фотографию, альтернативное кино, которые в комплексе создают проект-личность художника, существовавшую на протяжении ряда лет в качестве популярного фрике.

Те же черты массовости и технологичности можно увидеть в проектах К. Худякова. Его творческий метод основан на высокой технологичности творческого процесса, который создаёт основные выразительные качества художественного объекта средствами близкими эстетике «craft». Содержание проектов этого художника, по большому счету, вторично, так как оно является результатом тщательно отработанной методики, которая основана на знании цифровых технологий. Методика позволяет ему создавать технически безупречные холодные романтические проекты, в которых эстетические критерии опираются на информационные технологии. Так, творчество К.Худякова целиком ассоциируется с его методикой.

Творческий метод формирует так же контекст художественного объекта, наполняя актуальным аутентичным содержанием индифферентные в смысле выразительных средств, проекты. Например, проект А. Молодкина «Красное и чёрное» (куратор О. Свиблова, Венецианское бьеннале, 2009 г.) состоит из лотка с красной и черной икрой. Предметный ряд имеет в этом проекте особое идеологическое значение, так как сочетание красного и чёрного вызывает у зрителя устойчивый ассоциативный ряд с богатством, с названием романа Стендаля, с нефтью и кровью. Содержание проекта раскрывается благодаря ёмкому названию и прямой брутальной демонстрации гастрономических символов роскоши, позволяющих художнику манипулировать устойчивыми этико-эстетическими стереотипами. Соответственно, художественное начало в творчестве художника раскрывается посредством манипуляции с массовым сознанием, которое является основной коммуникативной формы взаимодействия современного искусства с обществом.

Те же тенденции тяготения к манипуляции с популярными символами наблюдаются в творческих методах «Синих носов», Р. Мамедова и других современных художников.

Таким образом, можно говорить об основанном на устойчивых ассоциациях мифологическом методизме, который имеет коммуникативную направленность.

В российском варианте контекстуальное цитирование стало просматриваться с 90-х гг., также в деятельности кураторов галерей: М. Гельмана, «Якут»-галереи и «Айдан». И в этом контексте интересен опыт формирования негативного информационного потока, как это случилось с выставкой в галерее М. Гельмана на тему православных икон (Краснодар, 2011 г.) и с публикацией романов В.Сорокина в первом десятилетии XXI века. Тогда очень многие обыватели узнали про существование галереи Гельмана и про маргинального

писателя Сорокина только из репортажей (так как репортажи по поводу творчества современных художников освещались в СМИ и транслировались на центральном ТВ канале «Россия»).

Особенно большой резонанс вызвала антиправославная выставка в центре Д. Сахарова в 1998 г., что вынудило А. Тер-Оганьяна покинуть Россию. Такой же негативный резонанс вызвала акция Олега Мавромати «Не верь глазам, или я не сын божий!» (Арт-Манеж, 2000 г.). В этом плане интерактивный проект Мавроматти в ноябре 2010 года о своих суицидальных намерениях в Интернете воспринимается как вполне реалистичный проект (канал Культура, новости российской культуры, 11 ноября, 2010 г.). Здесь негативная техника контекстуального цитирования оказалась наиболее важным моментом образования на общероссийском уровне информационного прецедента от современного искусства. Цель была достигнута негативными средствами. Выставки современных художников получили широкий негативный резонанс и стали символом (религиозного, антирелигиозного) экстремизма в российской культурной жизни начала XXI в. В этой связи следует подчеркнуть завуалированный прагматический характер проектов современного искусства, направленных в большей степени на завоевание информационного сегмента.

Соответственно, контекстуальное цитирование и мифологический методизм представляют собой сбалансированные методы, в которых в равной степени сочетаются информационные параметры с творческими задачами. Популярность их обусловлена технологичным характером, который позволяет состояться, практически, любому творческому авторскому видению. Так, проблема разнообразия творческих методов и методик в современном искусстве решается благодаря их вариативной природе, которые выполняют в условиях кризиса художественных идей компенсаторные функции.

Как показала практика, современное российское искусство возводит «методизм» в одну из главных творческих проблем. Если в предыдущие историко-художественные направления методы и методики имели единообразный (тотально институциональный характер), то в толерантный конкурентный период они обретают авторские индивидуальные черты. Например, методика К. Худякова, занимающегося новыми технологиями и HD, в корне отличается от методики группы «Синих носов», а режиссура В. Мамышева-Монро от режиссерского метода Р. Мамедова; радикальные творческие методы О. Кулика неприемлемы для группы АЕС+Ф и т.д.

Семантические противоречия между современным искусством и традиционным изобразительным искусством усилили «авторское начало» в современном искусстве, которое превратилось в толерантное экспериментальное поле для осуществления

разнообразных творческих амбиций. Сколько значительных художников, столько и разнообразных методов, подчинённых технологичной брутальности информационной мифологии. Каждый проект художника основан на аутентичном эстетическом видении, которое, однако, имеет общую информационную направленность на контекстуальное цитирование, рецепцию и мифологический методизм, которые лежат в основе коммуникации современного искусства с реальностью.

Таким образом, творческое развитие российских современных художников в полипарадигмальной среде, в том числе и в условиях развития постмодернизма, привели к осознанию аксиологических проблем современного искусства. В решении данной проблемы они опирались на актуальные экспансивные, в первую очередь, информационные возможности художественной среды. Являясь естественной реакцией на информационную составляющую современного общества, постмодернистская художественная деятельность гибко сочетала в себе все основные эстетические, художественные и социокультурные тенденции, актуализируя проблему информационного веса современного искусства.

Заключение главы

В третьей главе «Эстетическое сознание. Границы художественных ценностей в современном искусстве» исследовался ценностный слой эстетического постмодернистского самосознания в рубежные годы как воплощение эстетической познавательной постмодернистской субъективности. В силу глобальности темы исследования в данной главе были установлены пределы ценностной иерархии. Соответственно, пределы эстетической оценки современного отечественного искусства исследовались не как отношение сущего к должному, а как эстетический социокультурный феномен, включающий: ценностное мышление субъектов художественного сознания; духовно-практическую художественно ориентированную деятельность. В результате этого, аксиологический аспект раскрывался в границах постмодернистского эстетического сознания (формирующего ценностные ориентиры, исходящие из целостного мировоззрения как способа духовно-практического освоения действительности, связанного с эстетическими эмоциями, чувствами, переживаниями и эстетическим вкусом участников художественной практики).

На основе комплексного эстетико-эмпирического подхода рассматривались внутренние и внешние проблемы эстетической оценки современного искусства. В результате исследования этой группы проблем была выяснена прямая связь художественных ценностей

с внешними эстетическими и общекультурными ценностями. Было выяснено, что одним из факторов синхронизации эстетических и художественных ценностей является политическая, экономическая, религиозная идеология. Это с особенной остротой подчеркнуло проблему эстетической коммуникации современного искусства в информационном обществе, которая рассматривалась на стыке нескольких эстетических позиций – современного искусства, социальной психологии и художественного рынка.

Соответственно, проблема аксиологии современного искусства раскрывалась нами посредством смысловых комплексов – концепций, отдельных социально-психологических сюжетов, появлявшихся по мере прохождения по лабиринту современного искусства, с целью раскрытия инновационного и аутентичного постмодернистского содержания современного искусства. Так, аксиологический аспект рассматривался нами с точки зрения взаимодействия современного искусства с политической, экономической, религиозной идеологией. Особое место было отведено теме потребительского содержания современного искусства, которая рассматривалась в результате соотнесения функций современного искусства с массовым искусством. Коммуникативный аспект раскрывался посредством функционального сопоставления современного искусства с другими формами общественного сознания.

Все эти аспекты нанизывались на эстетико-психологический контекст творчества современных художников, в котором, считаем, сосредоточены особенности современного российского искусства. Это отражается в компромиссном содержании большинства художественных проектов, где аутентичность, при всей маргинальности, подчиняется законам массовой коммуникации. В конечном итоге, можно отметить, что современное искусство опутано паутиной коммуникативных, социально-психологических проблем всего общества, которые и формируют большинство аспектов современного искусства. В результате проведённого короткого сравнительного исследования социокультурных истоков западного постмодернизма с российской реальностью были выявлены основные отличительные черты российского постмодернизма. Ими стали: субъективный, внутренний характер эстетического переживания западного постмодернистского опыта; мимикрирующий и подражательный характер (исходящий из принципа престижа) российского постмодернизма, позволяющего его отнести к части тотальной эстетики; идеалистический характер эстетических переживаний постмодернизма субъектами художественного сознания как инновационной идеи западной художественной культуры. Было также отмечено, что российский постмодернизм преимущественно основывался на идеологических рефлексиях. Среди отличительных черт российского постмодернизма были отмечены: близость аксиологических критериев современного искусства

нонконформистскому искусству; субъективный внутренний характер российского постмодернизма, в котором ощущался разрыв между необходимостью в новом художественном языке и посттоталитарной реальностью; релятивный ситуационный характер художественных ценностей, обусловленных полипарадигмальной ситуацией.

На основе данной концепции выявлялась интеграционная суть адаптивных процессов в современном искусстве.

В результате анализа аксиологического аспекта художественной деятельности рубежа веков было определено, что:

1) в новой системе ценностей отечественного искусства рубежа веков, просматриваемых в творчестве современных российских художников, учитываются особенности современной (потребительской) тотальной эстетики такие, как: информационная ёмкость; экспансивный характер прецедентов; ориентация на престижность и др.;

2) основными аксиологическими критериями «негативного» искусства являются: ситуационность, функциональность и темпоральность; основными аксиологическими критериями традиционного искусства являются традиционные эстетические понятия;

3) главная аксиологическая проблема современного искусства заключается в синхронизации внутренних ценностей современного изобразительного искусства с внешними эстетическими ценностями;

4) в более частном выражении аксиологические проблемы современного искусства связаны с такими его генетическими качествами, как коммуникативность и наличие в тематике идеологических и информативных качеств;

5) коммуникативная функция искусства раскрывалась посредством анализа содержания основных творческих методик современных художников: О. Кулика, В. Мамышева-Монро, Т. Новикова, Р. Мамедова, А. Молодкина, А. Кузькина, А. Беляева-Гинтовта, А. Калиммы, П. Пеперштейна и др.

В ходе исследования основных адаптивных тенденций в современном отечественном искусстве выяснилось:

6) основное содержание современного искусства формировалось благодаря широко применяемым в современном обществе универсальным методам: экспликации, цитатности, интерпретации, рецепции;

7) наиболее распространенными адаптивными творческими методами являются рецептивный метод и аналоговый. Распространенность этих методов по всему спектру

деятельности современных художников обусловлена скачкообразностью развития современного российского искусства, при котором качественные (художественные) параметры в любой сфере как бы опережают количественную массу, а не наоборот, как в классические времена;

8) в ходе исследования творчества российских художников: О. Кулика, А. Бартенева, К. Худякова, АЕС+Ф, Дм. Врубеля, А. Калиммы, В. Мамышева-Монро, Р. Мамедова, Д. Кочановича и др. было выявлено мифологическое содержание современного искусства, которое сближает его с эстетикой рекламы и массовым искусством. Это позволило конкретизировать адаптивные интеграционные тенденции в современном искусстве, что подчеркнуло значение методов: прецедента, рецепции, экспликации, интерпретации, получивших распространение в современном искусстве. В этой связи была подчеркнута особая коммуникативная роль творческих методов: контекстуального цитирования и мифологического методизма в творчестве современных художников.

В итоге выяснилось, что наиболее актуальными адаптивными интеграционными процессами в творчестве современных художников рубежа веков являются:

– синхронизация, проявившаяся в стремлении художников соответствовать основным информационным и рыночным тенденциям времени. Это актуализировало творческие методы: экспликацию, интерпретацию, контекстуальное цитирование, мифологический методизм, рецепцию, телесный акционизм;

Было выяснено, что одним из факторов синхронизации художественных и материальных ценностей является политическая, экономическая, религиозная идеологии. Это с особенной остротой подчеркнуло проблему эстетической коммуникации современного искусства в информационном обществе, которая рассматривалась на стыке нескольких направлений: эстетико-искусствоведческом, эстетико-психологическом, эстетико-аксиологическом, эстетико-экономическом;

– фальсификация и верификация лежат в основе оценки творчества современных художников со стороны близкого окружения, специалистов, художественного рынка и общества. Данные процессы лежат в основе: включения творчества художников в контекст «современного искусства»; присвоения статуса «творчества»; определения места личность-проектов художников в аксиологической системе современного искусства;

– самореференция раскрывает закрытый характер современного искусства, его тенденцию к элитарности. Но, как показало исследование, стремление к элитарности делает неизбежным усиление в современном искусстве черт массового искусства, что

подчеркивает амбивалентный характер адаптивных интеграционных процессов в современном искусстве периода 1991-2011 гг.

Исходя из этого следует отметить, что в трёх предыдущих главах произошла реконструкция процесса «адаптивного» мышления и самого интерпретатора, совершавшего синхронные, согласующиеся с меняющейся социокультурной ситуацией переходы от одного типа мышления, основанного на традиционном понятийном ряде, к другому – деструктивному. В этом сказалось двойственная природа профессии, наложившая отпечаток на психологию исследователя. Исходя из этого прослеживалось формирование эстетической аксиологии в новейших условиях, начинающейся с искусствоведческого (психологического, этического, идеологического) уровня и заканчивающейся внешней эстетико-маркетинговой интеграцией. В результате этого образовался некий стереоскопический срез, в котором обнаружились коммуникативные медиации интерпретатора. Соответственно эмпирическому опыту автора, аксиологический аспект рассматривался с нескольких точек зрения: как взаимодействие современного искусства с политической, экономической, религиозной идеологиями; как результат конкурентной борьбы, повлиявшей на функциональные особенности современного искусства; как часть тотальной эстетики, что проявилось в двойном коде современного искусства, на элитарность и массовость. В целом, аксиологическая проблема преимущественно раскрывалась в коммуникативном контексте, посредством сопоставления эстетического функционального диапазона современного искусства с другими формами общественного сознания.

Таким образом, в третьей главе была осуществлена попытка усмотреть аксиологическую кристаллизацию происшедших изменений в отечественном искусстве в рубежные годы, посредством исследования многослойности адаптивных тенденций, выразившихся в логике внутренней организации эстетического сознания.

Глава 4. Эстетико-маркетинговые интеграционные тенденции в художественной деятельности на рубеже XX-XXI вв.

Введение

Если в предыдущих главах при помощи комплексного эстетико-эмпирического подхода, посредством раскрытия эстетического содержания художественной деятельности, преимущественно выявлялись сущностные эстетические основания современного искусства, то в четвёртой главе реализуется второй вектор исследования. Соответственно, в основе смыслополагания интерпретатора лежат процессы отражения, интуитивная деятельность в жёстких конкурентных условиях, определивших границы исследовательских интересов. В процессе исследования основных адапивных тенденций раскрываются эстетические механизмы интеграции современного искусства и процесс синхронизации художественных ценностей с общественными эстетическими ценностями, посредством эстетической стандартизации художественной деятельности современных художников. В этой связи развивается рациональная интерпретация автореференциальной сущности современного искусства, которая также рассматривается в понятиях имплицитной и дескриптивной эстетики.

Таким образом, общей исследовательской основной, объединяющей все актуальные для данной работы направления, является изучение адаптивных, эстетически обусловленных механизмов, позволяющих развиваться современному российскому искусству в рыночных условиях. В данном контексте объектом исследования является художественная практика, включающая в себя не только творчество художника, но деятельность всего его окружения (посредников, коммуникаторов, медиаторов, реализаторов, промоуторов, арт-брокеров, коллекционеров, продюсеров, зрителей), создающих художественную среду для рождения, развития и воспроизводства художественного творчества как особой формы общественного сознания. Соответственно, в данной главе реализуется праксиологический уровень – нацеленность на исследование закономерностей практической деятельности современных художников, вырабатывавших новые художественные ценности в соответствии с новыми потребительскими эстетическими ценностями и эстетико-экономическими интересами истеблишмента российского общества. Таким образом, в фокусе в данной главе являются адаптивные процессы, как факторы, определяющие коммуникативные эстетические границы художественной деятельности в 1991–2011 гг.

§1. Инструментальный характер маркетинговой (потребительской) эстетики

Гиперреальность в широком системном понимании расставляет реальные функциональные границы искусства, заставляя современное искусство стремительно осваивать более адекватные времени комплексные эстетические стратегии, близкие дизайну, рекламе, киноискусству, которые развиваются согласно основным адаптивным тенденциям полипарадигмальной эстетической реальности. Это поддерживает статус современного искусства в качестве эстетической, художественно обусловленной формы деятельности.

Тотальное наступление маркетинговой (потребительской) эстетики, апеллирующей к эстетическим чувствам потребителя, захватило все типы общественной деятельности, в том числе и художественное творчество. Это подтверждается тем, что эстетика стала сильнейшим противовесом морали, что подчеркивает её глубочайшее инструментальное технологичное проникновение в постмодернистское обыденное сознание. Это выразилось в том, что в эстетической реальности современным искусством используются все доступные эстетически действенные средства для успешного преодоления скрытых и явных коммуникативных барьеров потребительской реальности. В соответствии с этим встаёт вопрос об эффективных путях преодоления эстетического барьера, одним из которых является эстетическая техника – методический инструмент адаптивной направленности, обеспечивающий субъектам художественного творчества, при соблюдении правил и определенной последовательности, эстетико-прагматический результат. Ориентированная на подсознательный эстетический выбор эстетическая техника становится самостоятельным инструментом, регулирующим процесс достижения прагматических целей. В предметном выражении в постмодернистской художественной деятельности эстетическая техника реализуется в устойчивых эстетико-маркетинговых понятиях: «художественный рынок», «бренд», «нейминг», «рефиллинг», которые обеспечивают эффективный обмен материальными и нематериальными вещами в различных сферах.

При выявлении принципов и основных форм взаимодействия современного искусства с эстетическим окружением в последней главе актуализируются такие эстетические понятия, как художественный процесс и адаптивные процессы – самоорганизация, институционализация, стратификация, монетизация, селекция, синхронизация, самореференция, актуализация, инициализация, позиционирование, взаимодействие, саморазвитие, корреляция, стабилизация, балансирование и стандартизация. Они раскрывают, прежде всего, информационные и коммуникативные стороны современного искусства с точки зрения конкуренции за социальное время. В этом плане особый исследовательский интерес представляет современное искусство в виде специфической художественной деятельности, развивающейся согласно закономерностям маркетинговой эстетики. Соответственно, в

данной главе актуализируется диагностическая методика, которая включает в себя целый ряд методов, направленных на выявление системных обстоятельств, формирующих принципиальные связи современного искусства с эстетическим окружением. В этом случае актуализируются эстетические понятия: «эстетическая техника», «эстетическая тактика», «адаптивные эстетические процессы», «эстетические связи», «маркетинговая средовая эстетика», которые раскрывают функциональные и коммуникативные эстетические качества художественной деятельности, необходимые для интеракции с постмодернистским эстетическим окружением.

В этой связи следует уточнить содержание некоторых основных понятий, имеющих сложное содержание таких, как: «художественный рынок», «артистический бренд», «нейминг», «рефиллинг». Они имеют в данном исследовании прикладной характер, так как связаны между собой и исходят из функционального принципа и принципа комплексного исследования постмодернистской художественной деятельности (в отечественной художественной практике) в определённый период времени, в 1991-2011 гг. Прикладная особенность данных понятий заключается в их сквозном характере, при котором общекультурные объективные процессы (социокультурные, экономические, психологические) реализующиеся в многообразной художественной практике, обретают эстетико-аксиологический смысл.

§2. Развитие современного искусства в рыночных условиях (1990-2000 гг.)

В современных экономических и политических условиях российский художественный рынок (как и во всем мире) имеет полулегальный характер. Он в лучшем случае демонстрирует от 7 % до 20 % оборота[250]. Исходя из субстантивной теории художественного рынка, следует отметить, что ценовой коридор на художественные ценности сильно колеблется в зависимости от субъективных факторов – амбиций художника и его команды, и отчасти от состояния экономики и политики. Так, во время войны и кризисов цены на предметы изобразительного искусства естественно падают, а во время экономических и политических стабильных периодов возрастают. Художественные ценности кочуют за деньгами, перемещаясь из одной частной коллекции в другую, из одного мирового центра в страны наибольшего экономического расцвета.

[250] *Тихонов А.* Рынок и антиквариат. Русское искусство на Западе. 1985 – 2005. М.: ЗАО Издательство «Экономика», 2006.

Рынок изобразительного искусства, следуя за денежными потоками, тоже разделяется в среднем на три условных уровня, соответственно, «эконом», «премиальный» и «люкс». Уровни отличаются между собой ценовым рейтингом на предметы художественного творчества. В подтверждении сказанного можно отметить, что динамика цен на художественную продукцию почти полностью совпадает с общими рыночными тенденциями. В этом случае следует исходить из формальной логики цифр (а не из месячного или недельного дохода художника), из уровня цен на предметы художественного творчества, так как практика показала, что данный критерий являлся на рубеже веков объективным мерилом социального статуса художника. (В данном случае нами не учитывается частота продаж. Это очень сложно выявить, так как художественный рынок в основном носит закрытый характер.) Но фиксированные цены, данные в открытом доступе на сайтах продаж, в журналах и в списках цен на художественных выставках, частота выставок косвенно подтверждают регулярность и объём продаж относительно конкретного художника и художественного направления, поскольку художникам довольно трудно перемещаться по уровням без серьезных оснований. Для этого нужно удерживать свою часть рынка в течение длительного времени. Так, объективным критерием большого коммерческого успеха современного художника является участие в международных аукционах (например, художники, претендующие на топовые уровни, как правило, ссылаются на аукционные документы). Однако, как показала реальность, не имеющий опыта участия в аукционах художник может тоже иметь весьма высокий доход, если он регулярно занимается оформлением интерьеров, например, занимаясь росписью. Таким образом, коммерческий успех зависит от множества факторов, среди которых важны: художественная одарённость творческой личности; её артистизм; плодовитость; коммуникабельность и обаятельность, а также образованность; технологичность творческого метода, т.е. способность мобильно и качественно воспроизводить предметы художественного творчества; экономическое чутьё, навыки экономического поведения и, наконец, везение. Плодовитый художник может эффективно существовать за счет продажи большого количества работ; обаятельный и артистичный – за счет поддержания постоянных коммуникативных связей; обладающий коммерческим чутьём – будет материально обеспечен лучше двух других. Жизнь показывает, что для успешного существования в рыночных условиях недостаточно обладать творческим талантом, нужно быть как минимум коммуникабельным. Каждый коммерчески успешный художник, согласно своей природе, интуитивно руководствуется в своих действиях принципом компенсации.

Исходя из всего этого, можно отметить, что в российском художественном рынке (на период с 90- гг. по 2011 год) уровни отличались неравномерностью.

Эконом уровень в исследуемый период был представлен большим количеством начинающих художников, профессиональными и полупрофессиональными художниками, продававшими свои работы «на улице» от 1000 рублей до 30 000 рублей. К самому многочисленному среднему уровню можно отнести художников, чьи работы продавались из мастерских и небольших галереях с порядком цен от 30 000 рублей до 150 000 рублей, к высокому – от 150 000 и выше. Эта классификация на уровни на 2011 год носит весьма условный характер, но в ней учитываются официальные данные относительно прожиточного минимума (за период с 90-х, 2000-х по первое десятилетие[251]). Прожиточный минимум на то время, в зависимости от регионов колебался от 3900 рублей до 4500 рублей в месяц[252].

Для художественного рынка характерно, что «дорогой» художник продавал на тот период свои работы чаще других. Среди художников наметилось материальное неравенство. Таким образом, эстетические реалии показали, что чем тяжелее бренд художника, тем выше его доходы. В среднем, как показала практика, российские художники в своей массе по российским меркам могут входить в средний класс[253]. Наиболее успешных из них можно отнести к топовому уровню среднего класса, с доходами в нескольких сот тысяч рублей в год[254]. Не очень коммерчески успешные художники живут на весьма скромные гонорары, которые не имеют нижнего предела. (Некогда известный художник, делился с автором этих строк, что во время кризиса в июле 2010 г. его бюджет составлял 100 рублей в неделю! В то же время другой художник этого поколения и из этого же региона искал недвижимость в центре Москвы.) Рынок «развел» по недосягаемым полюсам некогда монолитное сообщество художников, создав, как ни парадоксально это звучит, дефицит художников, ориентированных на создание художественных ценностей.

В современной России коллекционный бум пришелся на 90-е годы, когда отечественные и иностранные граждане и частные банки капитализировались посредством известных обществу способов – покупкой ценностей, картин, слитков, монет из драгоценных металлов, драгоценных камней и пр., пытаясь обогнать инфляцию. В настоящее время можно констатировать, что художественный рынок переместился на более широкий уровень. В конце первого десятилетия, несмотря на кризис, процесс капитализации нематериальных ценностей практически не прерывался.

Развитие художественного рынка выразилось во внедрении российского художественного рынка на международный уровень. Это происходило в соответствии с существующими в

---

[251] Росстат. Основные социально-экономические индикаторы уровня жизни населения http://www.gks.ru/free_doc/2006/b06_11/07-01.htm

[252] Там же

[253] *Жирнов Е*. Неудачники среднего класса // Деньги. 2010. №2. С. 38 – 52.

[254] *Беляева Л.А*. И вновь о среднем классе России // Социс. 2007. № 5(277). С.3 – 13.

мировой практике традициями. И в этом смысле современный художественный рынок является уже частью общего мирового рынка, начиная с начала 90-х гг., с участия отечественных художников в международных аукционах и художественных ярмарках.

Эти объективные процессы воздействовали радикальным образом на всё современное искусство. И в целом российские художники, несмотря на годы адаптации, отнеслись к коммерциализации искусства как положительному моменту в истории отечественного искусства. Хотя на мировой рынок, в период с 90-х гг. по 2011 г. вышло всего, по данным эксперта, около 50[255] российских современных художников и среди них: Марк Ротко, Илья Кабаков, Эрик Булатов, Вагрич Бахчаян, Леонид Соков, Гриша Брускин, Андрей Ройтер, Вадим Захаров, Илья Уткин, Римма и Валерий Герловины, Михаил Шемякин, Эрнст Неизвестный и др.[256]. Это позволило за довольно короткий срок собрать коллекцию советского искусства в частных коллекциях (в России и за рубежом) и государственных музеях, например, немецкие коллекционеры Зиммерли собрали за 80-90-е гг. самую большую коллекцию работ советских художников авангардистов и нонконформистов на Западе.

Постоянными участниками крупнейших аукционов в исследуемый период были: В. Вейсберг, Дм. Плавинский, Л. Мастеркова, Б. Орлов, В. Мамышев-Монро, Э. Булатов, В. Кошляков, В. Кантор, Е. Чубаров, М. Шварцман, О. Целков, О. Васильев, Е. Рухин, В. Пивоваров, Айдан, Т. Новиков, С. Бугаев-Африка и др.[257].

Позитивную роль в развитии современного художественного рынка сыграли галереи, которые, собственно говоря, наиболее полно использовали все доступные научно-прикладные, маркетинговые, рекламные информационные стратегии, которые имели комплексный промоуторский характер. Переводя данный тезис в прагматический аспект, нужно отметить, что при учёте третичного характера художественного рынка, галерейщики учитывали относительно небольшой инвестиционный пакет и его мало затратный характер. В среднем можно констатировать, что чистый доход художественного продукта в среднем колебался в коридоре от 5% до 500%, который менялся вслед за глобальным ростом цен[258]. В этом случае следует отметить, что художественные произведения являются эффективным инвестиционным инструментом не в случае инерции абстрактного инсайда, а в результате конкретных действий и мероприятий промоуторов, следующих закону больших цифр, то есть, – закону капитализации[259].

---

[255] *Акимова Д*. Дорогие россияне // Новый мир искусства. 2007. № 1/57/. С.62 – 64.
[256] Русское искусство. Аукционы. 30% покупают только из России // Артхроника. 2008. № 3. С.45 – 46.
[257] Там же, с. 45 – 46.
[258] *Путников Г*. Арт-рынок как малый бизнес // Артхроника. 2008. № 3. С.73 –75.
[259] *Пономарёва Е*. Три экономических эффекта при арт-инвестировании // Lucysart gallery/ Lucysart. ru

Таким образом, российский художественный рынок в 90-х гг. и в рубежные годы развивался согласно общим рыночным тенденциям и имел условно три уровня, которые складывались стихийно в результате совместной деятельности художников в самом начале с западными туристами, затем галерейщиками и отечественными коллекционерами, позже отечественными и зарубежными арт-дилерами и арт-брокерами. (В основе дифференциации рынка на уровни лежат несколько существенных оснований, которые были рассмотрены преимущественно в первых трёх главах.) В результате, российский художественный рынок получил несколько векторов, создавших необходимую инерцию, для его самостоятельного развития.

Большую роль в развитии рынка современного искусства сыграли, в первую очередь, московские и петербургские галереи и западные кураторы, чьи усилия завершились вхождением некоторых российских художников в мировое художественное сообщество.

2.1 Роль галерей в формировании российского художественного рынка

Массовое появление в 90-х гг. галерей связано с тем, что в обществе стало очевидным, что частный пользователь искусства стремится к более качественному профессиональному общению с искусством. "Галерист отфильтровывает все проблемы художника, чтобы они не передались клиенту", – говорила Айдан[260]. Это стало социокультурной основой функционирования галерей, в которой был заложен их коммерческий успех.

Как показывает галерейная практика последних 10–15 лет, доля инвестиций на первоначальном этапе составляет около 80%. Подобные инвестиции возвращаются довольно медленно, поскольку это зависит от рода деятельности галерей, от конкурентной среды. Однако доход, полученный от применения директ-маркетинга, может составлять, по нашим многолетним наблюдениям, от 20 % до 200 %. Причем, интенсивность экономической деятельности галерей зависит от внутреннего и внешнего ресурса, ритма потенциального обновления их выставочной и имиджевой политики, а также определяется различным уровнем внутренних и внешних мотиваций кураторов. (В данном случае понятие «мотивация» использовано в контексте самоорганизации). Это, в конечном итоге, вынуждает различных участников и деятелей художественного процесса стремиться сохранить привилегированное положение, что, с одной стороны, ограничивает их деятельность, оставляя вне поля зрения глубоко индивидуальные и противоречивые

[260] *Цит. по:* Айдан-галерея. Каталог. М.: СканРусс, 2002. С.9.

художественные проекты, с другой – позволяет удерживать качественный уровень выставляемых художественных проектов.

История создания галерей тесно связана с историей современного искусства. В 90-х гг. галереи выполняли много социокультурных функций. Они были местом продаж; формировали эстетические запросы коллекционеров и публики; задавали эстетические ориентиры; были основными промоуторами, организовывавшими информационные потоки; состоявшими из широкой рекламной кампании, с применением всех классических маркетинговых технологий, в том числе BTL, PR.; выполняли функцию элитного клуба; служили экспериментальной базой для творческих практик, выступая в качестве соавторов и спонсоров; были центром самоорганизации современного искусства как современного социокультурного (постмодернистского) направления. Галереи содействовали организации первых художественных ярмарок, которые легализовали цены на художественную продукцию.

Наибольший вклад в развитие современного художественного рынка и современного искусства в 90-х гг. внесли галереи: «Риджина», куратор О. Кулик, владелец В. Овчаренко; «М. Гельман»; Первая галерея – 1989 –1992 г., которую открыли Евгений Митта, Александр Якут и «Айдан». В 1992 г. Айдан организовала свою галерею «Айдан». В юбилейном каталоге Айдан очень точно обрисовала значение галерей в сложении российского художественного рынка. "Первые галереи: «Первая», «М. Гельман» возникли на искусственном взлете. В 1992 г был ноль на рынке, ноль в искусстве", – отмечал Ф. Ромер[261]. Он также отметил, что Айдан была первой легальной галереей современного искусства международного уровня в последние 10 – 15 лет[262]. Заметной также была деятельность галереи «Риджины» вместе с директором В. Овчаренко. В 1990-е гг. галерея «Риджина» была самой модной галереей. Благодаря О. Кулику, она имела устойчиво скандальную репутацию, так как специализировалась на эпатажных формах радикального искусства. В. Овчаренко делился тем, что галерея выставляет темы для обсуждения, для рефлексии[263]. (Своего коммерческого расцвета галерея «Риджина» достигла в первом десятилетии, открыв отделение в Лондоне и приняв в 2011 г. участие в Art Basel.) Большую роль в развитии российского рынка в 2000-х гг. и российского современного искусства сыграли галереи: XL, Айдан, М. Гельмана, «Триумф», «Винзавод», «Гараж», «Новый Эрмитаж», галерея Марины Гисич, «Проун» и др., которые стояли в 2000-х гг. в авангарде российского современного искусства. Они, по сути дела, и формировали лицо российского современного искусства.

---

[261] *Цит. по*: Айдан-галерея. М.: СканРусс, 2002. С.38.
[262] Айдан-галерея. Каталог. М.: СканРусс, 2002.
[263] *Там же*, с.38.

Каждая галерея имела свой круг художников и методы работы. Художники заранее делали проекты под галерею, стремясь соответствовать её направлению. Например, галереи «М. Гельман», «Айдан» и «XL» были открыты эксперименту, они занимались селекцией новых трендов и имен, внедряли новые процедуры, прикладную этику и новый этикет. Зачастую имя художников ассоциировалось с брендом галереи, например, О. Кулик – Риджина, «Синие носы» – М. Гельман и т.д. Каждая галерея выполняла уникальную социокультурную задачу. Например, галерея «Триумф» (Е. Захаров и Д. Ханкин) не занимались селекцией, но зато эффективно развивала материальный план современного искусства. Таким образом, творчески развивая художников, галереи развивались сами, содействуя укреплению института современного искусства.

В первом десятилетии нового века стала также заметна деятельность галерей: «Жир», GMG, «Paper works», Pop/off/art С. Попова и галерея А. Фролова, «Победа», а также А. Булянской, Герцев-галереи, «Восточная» и др., которые обладали более гибкой выставочной политикой и специализировались как на фигуративном искусстве, так и на нефигуративном. (В конце первого десятилетия эти столичные галереи расширили свою деятельность.)

Что касается традиционного искусства, то свою роль в развитии региональных рынков в начале 90-х гг. сыграла Галерея «М'АРС». Присутствие, например, Н. Быковой и др., оказало позитивное воздействие на сложение художественного рынка в Краснодаре, Ростове-на-Дону, Ставрополе и др. Большое влияние на сложение художественного рынка оказала на Юге России в 90-х московская галерея М. Крокина, которая поддержала, практически, целое поколение молодых художников, выбравших в качестве художественного ориентира в творчестве – трансавангард. В те годы в Москве была заметна деятельность галереи «Ковчег», галереи А. Булянской и К. Шаншиевой и др. Таким образом, успешная деятельность московских и петербургских галерей выразилась в органичном создании общероссийской культурной рыночной среды.

Так же большой вклад в 90-х гг. внесли в сложение профиля российского рынка культурные туристы с Запада. Они стали первыми покупателями в перестроечные годы, которые определяли первоначальную цену за направления и стили (соцреализм, фигуративное искусство, нонконформизм и пр.). Любопытствующие туристы, таинственные резиденты, алчные мошенники и другие искатели удачи с Запада рассеялись по всем городам России. Они скупали за небольшие цены, в среднем от 50 до 200-300 долларов, советскую живопись, скульптуру, графику, предметы ДПИ, выступая в бедной перестроечной России в качестве маршанов, крезов, рокфеллеров. Именно любители – коллекционеры, туристы с Запада ввели ценовую дифференциацию художественных направлений, жанров, видов

искусства, заложив тем самым рыночные тенденции в современном российском художественном рынке. По мере развития международных отношений и инфляции туристический бум угас. По нашим наблюдениям, уже к 1993 г. обнаружился дефицит реалистического искусства, так как картины советских художников вывозились, по словам очевидцев, за рубеж автобусами. Многие художники стали «новыми русскими». Тогда столичные галеристы хлынули в регионы, опустошая мастерские профессиональных, заслуженных, народных художников, работавших в реалистической манере. В течение полугода, от силы за год, благодаря деятельности столичных арт-дилеров, большинство значительных художников лишилось накапливавшихся на протяжении всей жизни авторских коллекций.

В конце 90-х гг. цена на художественную продукцию складывалась с учетом рыночных закономерностей (поскольку в те годы национальный рынок как-то стабилизировался). Впоследствии развития российской буржуазии, усиления национальных идей внутри общества основными покупателями картин и потребителями современного искусства стали сограждане, вернее наиболее материально обеспеченная её часть – высший класс и верхушка среднего класса нового российского общества.

Любопытно, что первоначальный ажиотаж массовых продаж привел к авторскому тиражированию. Например, лишившись оригиналов, многие художники старшего поколения, стали повторять свои прежние композиции по фотографии или по памяти, что, в целом, привело к насыщению рынка посредственными работами советских профессиональных художников, на фоне которых заурядные работы не очень интересных в творческом плане художников стали выглядеть чуть ли не художественными прецедентами. К началу XXI в. у большинства советских художников мастерские были уже практически пусты или наполнены авторскими повторами не очень высокого качества.

Наиболее ценные работы советских художников были куплены западными коллекционерами за более низкую цену, чем работы посредственных художников десятилетием позже. К тому времени на рынке стало актуальным приобретение художественного направления: трансавангарда, социалистического реализма, неосалона и т.д. Это выразилось в перекосах рынка, несоответствии материального плана художественным качествам работ. Например, в 1992 живописная реалистическая работа (этюд) высокого качества советского (заслуженного) художника (к примеру, заслуженного художника РФ В. Папко) из провинции размером 50 х 60 х., м. покупалась западными дилерами за 500 долларов США. В то же время работы посредственного профессионального художника, писавшего в духе салона, оценивались в полтора раза выше. В данном случае цена зависела

от сложившегося тогда рынка художественных направлений, при котором многочисленный соцреализм был менее востребован, чем новый салон. Однако десятилетием позже, во время дефицита социалистического реализма, цены, примерно, сравнялись, при этом добротный соцреализм не уступал салону. Цена в большей степени была персонифицирована и зависела от личностных амбиций художника. Здесь наблюдается процесс информационного несоответствия художественного рынка художественным критериям, при котором стоимость качественных творческих работ была ниже работ с развитым материальным планом. Это говорило, с одной стороны, о стремительном развитии российского художественного рынка, ценовой дифференциации предметов художественного творчества, с другой – о недостаточной развитости эстетических, художественных и автономных социокультурных синхронизирующих механизмов.

Развитие художественного рынка требовало формирования вторичного рынка. И уже с 1994 года большинство галерей, специализировавшихся на традиционном искусстве, искали заработок на вторичном рынке, на перепродаже предметов изобразительного искусства – от антиквариата до соцреализма и андеграунда 70 – 80-х гг. Но наряду с положительными сторонами этого процесса ощущались и потери, которые отразились, в первую очередь, на качестве продуктов художественного творчества. Рынок сломал крепкие художественные традиции, превратив некогда бурлящую бунтующую однородную художественную среду, в жёсткое, конкурирующее за гипотетические материальные возможности сообщество, стремящееся реализоваться посредством рыночно оправданных инициатив.

В 2000-х гг. инициатива перешла к большим некоммерческим художественным центрам. В 2001 г. открылось «Art Play», а в 2004 г. открылись проект «FАБRИКА» и «АртСтрелка»[264]; в 2005 г. Арт-Поле, в 2007 г. – «Гараж». Эти Центры современного искусства отличались средовым характером. Они существовали в качестве культурных центров, в которых популяризаторская и образовательная деятельность сочеталась с развлекательной программой. И. Осколков-Ценциппер, Д. Жукова, Н. Палажченко стали идеологами нового времени, воплотив модернистскую мечту о средовом закрытом существовании «элитарного» искусства. В конце первого десятилетия открылись художественные центры в регионах.

В заключении параграфа следует отметить, что в ходе краткого рассмотрения основных тенденций развития российского художественного рынка была выявлена роль галерей, что выразилось в органичном вхождении русского современного искусства в международное европейское культурное сообщество. Были отмечены особенности неравномерного развития

---

[264] *Новоженова А*. Гений «Стрелки». О. И. Осколкове-Цинциппер // Артхроника. 2011. № 6. С. 37 – 41.

художественного рынка в 90-х гг. Вследствие этого был рассмотрен пример рыночного соотношения художественного направления и рыночной стоимости предметов искусства. В качестве усиления рынка современного искусства была отмечена роль ЦСИ, которые, аккумулировав всю информацию, создали благоприятную атмосферу для общественного развития института современного искусства и художественного рынка. Открывшиеся в 2000-х гг. «Art Play», «FАБRИКА», «АртСтрелка», Арт-Поле, «Гараж» и др. стали частью европейской эстетики – мега-культуры, способствуя институционализации и самоорганизации современного российского искусства на рубеже веков.

§3. Понятие стоимости и цены в художественном рынке. Эстетический, художественный, социокультурный, социально-психологический аспекты

В начале параграфа следует отметить, что проблема рыночной стоимости и цены в современном искусстве является одной из самых актуальных проблем современного художественного рынка, так как касается разнородных аспектов: эстетического, социокультурного, личностного (психологического), экономического и художественного планов.

Данная проблема влияет на психоэмоциональную сферу всех участников художественного рынка, на реальное рыночное эстетическое соотношение различных художественных направлений и на формирование основных рыночных трендов. Соответственно, одним из актуальных вопросов современного художественного рынка является соотношение понятий стоимости и цены в творчестве отдельного художника и современного искусства в целом. Этот вопрос будоражит умы, разжигая алчность и непомерные амбиции у некоторой части художественной братии или приводит к сильнейшей идеализации действительности у других современников.

Концепция рыночного успеха постепенно вытеснила концепцию (прямого) духовного служения искусства обществу и художественное сообщество стало делиться на выигравших и проигравших. Некоторые из художников видели в этом процессе проявление вульгарного потребительского отношения к самому изобразительному искусству. Другие, напротив, считали, что в соотношении цены и стоимости на художественную продукцию раскрывается величайшая справедливость настоящего времени. Однако и те и другие стремились в своей практике синхронизировать данные понятия, стремясь реализовать цену как реальную стоимость. Коммерциализация изобразительного искусства вызвала в отечественной

художественной среде довольно сильную эмоциональную реакцию, повлияв одновременно на все уровни профессионального общественного сознания. Те художники, которые видели в этом возможность социальной и творческой свободы выиграли и в дальнейшем заняли в современном обществе высокие места, те же, кто себя ассоциировал со старой элитой – «творческой интеллигенцией», как показало время, проиграл, поскольку потерял драгоценное время для взаимодействия с рыночной реальностью. Именно этот социально-психологический контекст является наиболее проблемным во взаимодействии художников с обществом и современного искусства с внешней эстетической средой.

Известно, что денежное выражение ценности приписывается продавцом продаваемому покупателю товару. Вместе с тем цена включает в себя также желание платить за те выгоды, которые представляет данный продукт и обслуживание в последующем[265]. Универсальное понятие цены, располагающее общими рыночными качествами, имеет договорной характер, что дает основания воспринимать отношения между внутренней художественной средой и обществом, как рыночные. Соответственно, обладая рядом уникальных и универсальных качеств товара – картины, художественные объекты и пр. в своей массе проходят тот же, обусловленный рыночными условиями, путь товара. Как бы там ни было, в вошедших в рыночное пространство продуктах художественного творчества, номинально заложены все циклы присущие жизни товара – создание, продвижение, конъюнктура, формирование цены, договор, приобретение, хранение, консервация. Известно, что цель совершения покупки является ключевым аспектом намерения совершить покупку, и, следовательно, влияет на поведение покупателя в процессе поиска оптимальной цены на художественное произведение или художественный объект. Таким образом, преодолеваются реальные и виртуальные рыночные барьеры, которые образуют материальную базу современного изобразительного и неизобразительного искусства.

Особенностью российского художественного рынка является отсутствие ясно выраженной логики в ценообразовании. Цена на конечный продукт творческого труда объективно не является показателем его качества. Хорошая, обладающая художественными достоинствами работа, может стоить гораздо ниже коммерчески развитых брендов. Только бренды способны преодолеть уникальную особенность художественного рынка – невозможность замены однородных товаров и отсутствие стандартизации ценообразования на основе материальных и временных затрат. В конструкции бренда есть объективные моменты, влияющие на ценообразование, будь то затраты на PR и рекламу, давление художественных веяний, идеологических и экономических трендов. Так, рыночная ценность художественного

[265] *Михайлова Е.* Ценообразование в сфере розничных продаж // Маркетинг. 2006 . № 5(90). С. 40 – 48.

произведения, определяется, на наш взгляд, по нескольким критериям: по наличию уникальных эстетических информационных качеств события в сфере современного искусства; по коммуникативным качествам продукта творческих усилий; совместному установлению эстетических реальных рыночных фьючерсных качеств продукта; благодаря основанной на «правдоподобности» цены психологической цене автора. При принятии решения участниками рыночных отношений по поводу адекватности стоимости предметов, имеющих художественную ценность, по нашим наблюдениям, как раз и учитывается разница между эстетически окрашенными рыночными барьерами и психологической ценой. (Психологический барьер – допустимой или недопустимой цены.)

Как видим, соотношение стоимости и цены имеет сложный характер, который касается сразу нескольких аспектов отношений художника и общества. Тем не менее, первоначальным фактором, влияющим на сложение стоимости художественной продукции, является, с одной стороны, психологическая цена, назначаемая художником, и с другой – психологически допустимая цена со стороны других участников, например, ценителей или покупателей.

§4. Бренд[266] и художественный стиль как необходимые стороны маркетинговой эстетики

Вследствие изменения онтологического шага в российской художественной культуре на рубеже веков наряду с эстетическим художественным понятием «художественный стиль» на авансцену выдвигается эстетическое маркетинговое понятие «художественный бренд». Это понятие имеет ряд принципиальных отличий от понятия стиля, так как помимо художественного содержания подразумевает наличие одновременно художественно стандартизированных рыночных явлений таких, как: цена бренда; моральный капитал бренда, его рыночный информационный вес; оборачиваемость бренда; процесс капитализации бренда (брендинг, рефиллинг и пр.). Если обратиться к истории этого понятия, то маркетинговое эстетическое понятие «бренд» исходит из модернистской культуры, когда высшее сословие и культурное сообщество отреагировало на невысокое качество массовой продукции тяготением к качественности и эксклюзивности. Оно осознало культурную необходимость единого дизайнерского стиля как стиля жизни элиты. Таким образом, эстетическое развитие художественных брендов изначально было основано на групповом сознании, на тяготении элиты европейского общества к большим эстетическим идеологическим проектам,

[266] *Попов Е, Серегина Е.* Эффективность управления брендом // Маркетинг. 2007. № 6 (97). С. 59 – 64.

способным комплексно решать на средовом уровне эстетические коммуникативные и перцептивные проблемы. (Артистический бренд, в некотором роде, решает проблему стандартизации художественного качества современного искусства.)

В современном российском искусстве и художественном рынке процесс формирования морального капитала творчества отдельных художников, посредством эстетической стратегии – бренд, начал развиваться позже, примерно с середины 90-х гг. Этот процесс набирал силу на протяжении ряда лет, во время усиления конкуренции среди художников, искусствоведов, галерей (и др. посредников). К началу XXI в., во время полного разгосударствления медийной среды, когда эфирное время стало стоить очень дорого, в художественной среде наметилась устойчивая тенденция к медийной эстетической стандартизации, что привело к распространению эстетической технологии бренда. Так, превалирование в современной художественной среде маркетингового эстетического понятия «бренд» над эстетическим художественным понятием «стиль» отразилось и в художественной практике, в основных тенденциях современного изобразительного искусства, что придало ему эстетико-маркетинговые, практически, эстетико-технологические черты.

Эстетико-маркетинговая тенденция «художественный бренд» в некоторой степени профанировала идею развития художественного направления как эстетически и художественно ориентированного объединения единомышленников, поскольку в художественном бренде доминировала прагматическая конкуренция. Вместе с тем практика показала, что художественное направление не развивается, если информационно не поддерживается внешним эстетическим окружением. Художественное явление сразу переходит в разряд маргинального, даже в случае отсутствия ярко выраженной оппозиционной эстетически ориентированной идеологии. В данном случае понятие бренда и брендинга (как эффективных способов продвижения и продажи визуального символического коммуникативного продукта узнаваемого товарного знака художника и его творчества) более точно отражает происходящие процессы в современной художественной среде, нежели традиционная концепция внутреннего развития художественных направлений и стилей.

Можно констатировать, что в сфере современного искусства бренд и вместе с ним брендинг (как комплекс эстетико-маркетинговых мер, направленных на развитие и укрепление художественного бренда в рыночных условиях) на какое-то время стали единственной альтернативой художественному направлению и стилю, которое некогда довлело над творческим сознанием художника. Раньше, вне направления, художник терялся, выпадая из контекста времени, однако в настоящее время он может существовать как медийная персона, посредством его артистического (применительно к личности) и художественного (применительно к творчеству) бренда. Все артистические бренды основаны

на этом игровом моменте, при котором внешний (артистический) облик художника и его творческая методика, качество конечного продукта должны соответствовать имиджу[267]. В случае эстетического идеологического «брендинга»[268] меняется имидж художника, корреляции подвергается творческий облик, творческая манера и художественная программа. Однако даже в этом случае художник не может радикально менять свой имидж, его творческий метод должен варьироваться в рамках узнаваемости бренда, так как это прямым образом отражается на динамике сегмента его рынка. Для этого нужно быть действительно в высшей степени яркой индивидуальностью, чтобы публика с доверием относилась к брендингу. Таким образом, брендинг – это довольно сложный и трудоемкий процесс, который требует усилий от профессиональной команды: художника, промоутора, галерейщика, имиджмейкера и др. специалистов. Только таким образом сохраняется устойчивость положительных эстетических ассоциаций у широкого круга зрителей с личностью художника, его творчеством, или даже художественным направлением.

Конструкция бренд-имиджа, как такового, ложится идеально в контекст эстетического (эмоционального) восприятия и в горизонт эстетического ожидания реципиента, условно – потребителя. В личностном бренде художника органично сосуществуют виртуальные и реальные стороны творческой личности: индивидуальный облик; социальные и личностные качества художника; внешние эстетические и художественные атрибуты предмета его творческой деятельности. Немаловажным фактором существования и развития бренда является наличие в личность-проекте мифологического эстетического потенциала (истории), который имеет особую ценность в художественном рынке. В конструкции бренд-имиджа все эти компоненты преобразуются в совокупный эстетический информационный продукт, который, в сравнении с мало структурирующимися явлениями (например, с рефлексами творческого индивида, его эмоциональным состоянием, предчувствиями и профессиональными знаниями искусствоведа и пр.), способен мобильно реагировать на агрессивное изменение среды. Так, для успешного продвижения в условиях современного рынка художнику и его команде необходимо создать легко узнаваемый бренд, который должен быть эстетически комфортным для восприятия; должен обладать эффектом приписывания;[269],[270]; быть способным генерировать эстетические визуальные и психологические эмоциональные сходства, путем ассоциативной отсылки бренда к информационному стимулу, связанному с положительными эмоциями, чувствами,

---

[267] *Горчакова В.Г.* Искусство имиджевой композиции в маркетинге личности // Маркетинг в России и за рубежом. 2008. №2(64). С.54 – 60.

[268] *Домнин В.Н.* Брендинг: новые технологии в России. СПб.: Питер, 2003.

[269] *Ноэль Х.* Пространственный эффект: тренировка памяти и повторная стимуляция в маркетинге // Реклама. Теория и практика. 2007. № 2. С. 114 – 130.

[270] Как продавать искусство. Новосибирск: Сибирский хронограф, 2006.

ассоциациями зрителя (узнавание, восхищение, удивление, азарт, чувство приобщения, чувство выгоды, чувство эстетического знания, чувство эстетической избранности, связанное с чувством культурной значимости личности реципиента). Именно эти качества эстетического восприятия оказываются наиболее эффективными в программе продвижения художественных брендов, так как формируют эстетико-маркетинговое поведение субъектов художественного рынка. Сам по себе вход в художественный рынок и выход из него является для всех участников рынка довольно значимыми в материальном и моральном плане событиями. И в этом контексте конструкция бренд-имиджа имеет временной бонус в виде остаточного эффекта чьей-то личной истории художника, что дает возможность неоднократного вхождения творческой личности в рынок, даже при изменении социального веса и других объективных условий, например, физического исчезновения личности художника, как это было с творчеством А. Зверева.

История А. Зверева вызывала острый интерес среди широкого круга зрителей и коллекционеров в конце 80-х гг., в середине 90-х гг. и в начале 2000-х гг., поскольку для российской ментальности образ пьяницы-художника выглядит традиционно положительно. Соответственно, особую эстетическую ценность приобретает не только качественная сторона живописи и графики, но сама трудная (типичная) судьба художника. (Это обстоятельство непосредственно влияло на динамику цен на его произведения на протяжении конца 80–90-х, 2000-х гг.)

Таким образом, развитие бренда в художественной среде обусловлено дефицитом социального времени, отчего в бренде доминируют эстетические принципы: эстетической узнаваемости; эстетической популярности и эстетического доверия среди зрителей и принятия, знатоков, коллекционеров и специалистов. (Кстати говоря, именно этим объясняется устойчивая популярность реалистических направлений изобразительного искусства, прежде всего, различного рода исторических, хрестоматийных эстетических программ, действующих в качестве коммуникативного фактора.)

Культура художественного бренда основана на искусственных (специальных) комплексных мероприятиях, направленных на создание новых культурных, эстетических, художественных (визуальных, смысловых) стереотипов, являющихся необходимым условием существования современных художников и современного искусства в рыночных конкурентных условиях.

Помимо бренд-конструкций, построенных на личности художника, существуют бренд-направления и бренд-группы. Например, бренд «Михаил Шемякин» представляет собой нейминг, основанный на личности художника, на его стиле жизни и личной истории как борца за свободу в творчестве. Он неотделим от собственного имени и может существовать

как неотъемлемая часть творческой судьбы художника. А бренд «питерские некрореалисты» может, гипотетически, существовать и при смене субъективного состава, благодаря творческой деятельности художников, разделяющих идеологию направления.

Усиление значения бренда объясняется также сменой психологии творчества, психологии самого искусства, которое отражает наступление культуры смешанного интегрального типа. Посредством брендов усиливаются функциональные качества и интеграционные черты современного изобразительного искусства.

Из вышесказанного напрашивается вывод, о том, что современное искусство интегрируется в рыночные эстетические реалии посредством конкретных, основанных на психологии восприятия, практических методик маркетинга. В свою очередь, современное искусство влияет на эстетическую креативную составляющую рекламы и маркетинга (например, в плане поиска выразительных средств; художественных образов; актуальных художественных веяний; в использовании широко известных образов и т.д.) В частности, герменевтика Гадамера, лежащая в основе концепции новой психологии творчества, усилила значение аутентичного внутреннего взгляда художника. Она дала рецептивной теории, лежащей в основе психологии восприятия рекламы, несколько терминов и смыслов[271], которые широко применяются в продвижении новых услуг и новых продуктов.

Так, среди принципиальных, художественно-психологических концепций, адаптированных в рекламе, с особой широтой используются: «горизонты смыслов», «сознательная история воздействия, направленная на понимание и объяснение воздействия производящих на рецепторы внешних раздражителей»[272] и пр., которые прочно вошли в инструментальный аппарат специалистов по рекламе. Так, принцип истории воздействия Г. Гадамера стал одним из существенных моментов в конструкции любого бренд-имиджа, не только художественного, но политического, идеологического и пр.

Искусство перформанса тоже широко используется в массовой культуре и рекламе, особенно при внедрении новых услуг и товаров, когда необходимо сломать старые эстетические стереотипы восприятия и создать положительно окрашенные новые эстетические потребности. Например, это достаточно часто используется при создании вирусной рекламы, которая является, практически, продуктом художественного творчества. В этом направлении используется весь спектр, начиная от парадоксов, провокаций, применения абсурдных приёмов и заканчивая манипуляцией с известными художественными образами.

Тем самым подчеркивается детерминистский характер маркетинговой эстетики, которая, имея общие эстетические корни с постмодернистским искусством, отражает всеобщую

---

[271] *Рикёр, П.* Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. 1995.

[272] *Гадамер Г.Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики. Прогресс, 1988.

эстетическую обусловленность информационных продуктов. И современное искусство, и в данном случае реклама отталкиваются от универсальных принципов психологии восприятия. Эстетическая маркетинговая обусловленность выражается в тенденции к эстетической мифологии, вызывающей у реципиента, зрителя, слушателя устойчивые положительные эстетические чувства.

4.1 Брендинг как процесс эстетической стандартизации творчества современных художников и современного искусства в условиях художественного рынка

Брендинг, являясь неотъмлемой частью художественной и рыночной эстетической реальности, обладает стандартизирующей эстетической целью, которая проявляется в стремлении художественных бренд-конструкций (личностных, групповых, направления) соответствовать актуальному эстетическому, идеологическому, политическому, или экономическому тренду. Соответственно этому (в данном адаптивном коммуникативном процессе) возникают проблемные стороны, которые обрели в российском современном искусстве и художественном рынке такое принципиальное значение.

Так, одно из принципиальных мест в развитии современного искусства занимает проблема фальсификации – эстетической перепроверки творческой программы художника на предмет эстетической актуальности его художественного бренда или артистической имидж-конструкции, которая, как правило, осуществляется близким окружением, профессиональной командой и культурным сообществом (воздействующим посредством общественного мнения). Эстетическая фальсификация является для творческой личности одним из сложнейших эстетических барьеров, затрагивающих её психологические основы, жизненно важные цели и творческие программы. При этом процессе происходит жёсткая селекция, выдавливающая из своей среды сомневающихся, профессионально слабых, идеологически индифферентных, лишенных индивидуальных личностных черт художников, не имеющих своей чёткой творческой позиции, ярко выраженной творческой методики, своей прочувствованной темы или творческой программы. Фальсификация, как спонтанный и целевой процесс, направлен на проверку профессионального потенциала творческой личности, позволяя современному изобразительному искусству сохранять в целом свое художественное многообразие. Выступая одновременно как социокультурный барьер и адаптивный механизм, эстетическая фальсификация взаимосвязана с другими адаптивными процессами, например: с селекцией, актуализацией, самоорганизаций, инициализацией и прочими объективными и субъективными адаптивными процессами в современном искусстве.

Важнейшей коммуникативной и перцептивной проблемой современного искусства и художественного рынка является эстетический процесс инициализации – периодической ротации художественного бренда, проявляющийся в эстетической корреляции творческого метода художника на предмет принадлежности его к художественному направлению, например, традиционному искусству или современному искусству. Эстетическая ротация художественного бренда представляет собой более сложный процесс, который может касаться бренда-личности художника, бренда-группы или бренда-направления. В зависимости от конструкции бренда происходит изменение состава субъективных носителей бренда, без изменений концепции артистического (применительно к личности, группе) художественного бренда; применительно к направлению, наличию художественных качеств в творчестве без изменений художественной концепции бренда.

Проследим эту тенденцию на примере творчества одного из ведущих художников с 90-х по 2011 г. – П. Пеперштейна.

Творчество П. Пеперштейна, находящееся в центре внимания на протяжении 20 лет, представляет собой последовательное развертывание социальной тематики. Оно развивалось в посттоталитарном искусстве, с одной стороны, в согласии с внутренним широким эстетическим диапазоном личности, начиная с фигуративного соц-арта и заканчивая абстракцией, с другой – в согласии с актуальными внешними эстетическими тенденциями. Так, его работа «Гора-небоскреб «Пьяница. 2064 год», (х., акрил, 2007 г.), которая написана в духе критического реализма является, по словам П. Пеперштейна, архитектурным проектом для перестраивающейся новой Москвы[273]. Без актуального комментария эта работа выглядит вполне традиционно. Соответственно, в ней важен идеологический контекст – варварское изменение облика старой Москвы во время правления мэра столицы М. Лужкова. Идеологический эстетический контекст раскрывается, прежде всего, в тексте, объединяющим изобразительные и текстовые компоненты: гору – небоскреб, пьяницу, дату – 2064 год. Художественная идея заключается не в столько в воссоздании типичной картины российской действительности, сколько в резонансе, в тексте, в комментарии, дате – 2064 год. Смысл проекта – внешне Москва меняется, но суть народа остается без изменения. В данном случае П. Пеперштейн меняется вслед за изменением эстетической идеологии. Первоначальные литературные опусы (скаберзные, матерные, провокационные, остроумные тексты в духе Митьков), которыми увлекались практически все обыватели в середине и конце 80-х гг., в период позднего тоталитаризма, сменились в творчестве Пеперштейна в 90-х гг. соц-артовской эстетикой. В 2000-х гг., в творчестве Пеперштейна усились критические черты,

[273] *Белов А.* Трезвый мечтатель // Наследие. Проект Россия / Project Russia. 2012. С. 46-50 : http: /www projectmedia.ru,

которые позволили ему вновь эстетически актуализировать свое творчество. В каждый период Пеперштейн стремился поддерживать идеологическую эстетическую актуальность творчества, которая достигалась путём соединения характерных для него выразительных средств плаката с актуальным слоганом.

Таким образом, целью эстетической ротации бренда «Павел Пеперштейн» является идеологическая эстетическая адаптация внешних эстетических атрибутов бренда к внешним условиям, при условии сохранения базовой эстетической художественной сути артистического бренда. Соответственно, эстетическая ротация бренда-направления является главным условием развития морального капитала бренда «Павел Пеперштейн». Напротив, вся творческая деятельность Олега Кулика сугубо персонифицирована, поскольку основана на телесном акционизме, который неотчуждаем от личности художника. В данном случае актуально развитие бренд-личности О. Кулика художника, который начал в 90-х как яркий представитель маргинальной культуры, прорвавшейся в постоталитарный период на популярный уровень и успешно продолживший своё развитие в новых эстетических, экономических и политических условиях в качестве одной из ярких персон современного искусства. Эстетический продукт творческой деятельности художника неотделим от личности художника, отчего бренд «Олег Кулик» целиком зависит от персональных акций художника. Таким образом, бренд-имидж О. Кулика основан на метафоре – личности художника и, соответственно, привязан к его личному медийному образу.

Значительную роль в развитии материального плана современного искусства играет эстетическое позиционирование – внутреннее и публичное обозначение художником своего места в современном искусстве, в художественном рынке, и принятии в этой связи эстетической программы – правил игры и ценностных эстетических установок определенного художественного направления. Это имеет в современных рыночных условиях идеологический и стратегический характер. Например, если художник на определенном информационном уровне активно позиционирует себя одновременно в разных художественных направлениях – реализме и в кинетической скульптуре, это может дезориентировать зрителя, смутить искусствоведа или коллекционера, поскольку художник лишается ярко выраженных узнаваемых (фирменных) черт.

Без определенного эстетического позиционирования происходит деморализация бренда художника и на коммерческом уровне. Однако, если творческая личность достигла широкого признания значимости своего творчества на международном уровне, то данное обстоятельство не будет иметь определяющего значения. Например, это обстоятельство можно отнести к творчеству И. Кабакова.

Восприятие творчества И. Кабакова основано на его личной стереотипизированной истории художника тоталитарного периода. Соответственно, западному зрителю в 90-х и начале 2000-х был интересен весь мир художника как его сценографические пространственные инсталляции («Человек, улетевший в космос», 1986 г, инсталляция), так и миниатюрные книжные иллюстрации. («Жук», б.к., 80-е гг.). Но, как показало время, в случае ослабления идеологического контекста бренда-личности художника снижается интерес к его творчеству, которое находит отражение в ценовом рейтинге[274]. В лучшем случае цены стабилизируются, в худшем – начинают снижаться, например, по данным 2012 году сменился лидер русского искусства, верхнюю строчку стал занимать не И. Кабаков, а М. Ротко.

Таким образом, бренд И. Кабакова основан на историко-идеологической основе, в котором доминирует эстетико-идеологический контекст.

В другом случае, если взять более локальный уровень, то бренд-конструкция художника может иметь свои более ярко выраженные эстетические рамки. Например, если Н. Сафронов, представляя собой романтический китч, займется в ближайшее время медиа-проектированием, сплит-скрином или HD, то вряд ли разовьёт материальный план своего бренда, так как это будет противоречить его стереотипу традиционного («настоящего») художника. Бренд «Никос Сафронов» основан на эстетичесой традиции, что позволяет выделить его в качестве артистического бренда, основанного на бренде-традиции.

Адаптивныые процессы: фальсификация, ротация, позиционирование, являясь типичными видами эстетической стандартизации живого потока современного искусства, имеют в пространстве современного искусства большей частью интерактивный характер, так как закрепляются в интеракции – оперативном формировании ценностных художественных ориентиров в современном искусстве, которые своеобразно (в виде стоимости брендов) верифицируются в художественном рынке. В этом случае значение интеракции проявляется в целевой регуляции роста и падения стоимости художественных брендов. В данном контексте целью брендинга является эстетико-маркетинговая регламентация актуальности тех или иных художественных тенденций и явлений как на уровне творчества отдельной личности, так и на уровне художественного направления. Представляя собой внешний эстетический механизм художественного рынка, этот адаптивный эстетический комплекс используется для развития артистического и художественного брендов, являясь своего рода общей антикризисной стратегией, направленной на поддержание материального плана современного искусства. Результатом брендинга может быть рост или значительное падение цен на

[274] *Ковалев А.* Русское арт-зарубежье. Вторая половина XX – начало XXI // Артхроника. 2011 № 2. С.106 –107.

продукты художественного творчества. (Этот процесс мы могли косвенно наблюдать на международном и российском рынке изобразительного искусства на протяжении последних двадцати лет.)

Таким образом, создание бренд-конструкций в современном искусстве и применение в дальнейшем технологии брендинга обусловлено реакцией современного искусства, прежде всего, на эстетические реалии медийного рыночного пространства, которое адекватно реагирует на общие рыночные проблемы и идеологические эстетические тенденции в обществе. Соответственно, брендинг является необходимым условием продвижения художественных явлений в рыночных и информационных условиях, поскольку является эффективным способом развития современного искусства.

§5. Брендинг – рефрейминг, нейминг, рефиллинг в творчестве современных художников

Согласно определению брендинга[275], как основного способа капитализации бренда современных художников, к наиболее распространенным эстетико-маркетинговым стратегиям в современном искусстве относятся: бренд, нейминг[276], рефрейминг, рефиллинг. Соответственно, бренд (и брендинг) и часто применяемый в художественном рынке нейминг являются реакцией на агрессивное экспансивное эстетическое воздействие окружающего мира.

Так, в процессе сложения артистического бренда большую роль играет нейминг, являющийся средоточием материальных и психологических усилий творческой личности, или промоуторской группы в реальных рыночных условиях. Нейминг является наиболее распространенной формой в художественной среде, которая имеет конретное эстетическое содержание и полностью ассоциируется с личностью художника и его творчеством. Например, бренды «Эрнст Неизвестный», «Илья Кабаков», «Эрик Булатов», представляющие собой нейминг, основаны на личности (на его собственном имени и фамилии) художника, на личной истории и истории творческой деятельности. Нейминг в этом случае существует за счет событий, происходящих в личном эстетическом пространстве, которые образуют личную историю художника, востребованную в данном культурно-историческом периоде.

В 80-х гг. – начале 90-х гг., например, в нейминге наиболее актуальным в российском обществе был имидж борца-жертвы – тоталитарного строя, поэтому творчество российский художников рассматривалось через образ страдальца, гонимого, пророка, сопротивляющегося

---

[275] *Грей К.Ф., Ларсон Э.У.* Управление проектами // Менеджмент в России и за рубежом. 2007. №5. С. 137 – 143

[276] *Горчакова В.Г.* Искусство имиджевой композиции в маркетинге личности // Маркетинг в России и за рубежом. 2008. №2(64). С.54 – 60.

тоталитарной системе и пр. Здесь важными были детали жизни художника: где он жил, как ему препятствовали творить, с кем ругался, кого любил и пр. В фокусе личной истории была вся бытовая конкретика художника. В конце 90-х – начале 2000-х гг. была актуальной стратификационная эстетическая тенденция, которая выразилось в стремлении художников войти в круг избранных, новую российскую культурно-экономическую элиту. В это время, например, Айдан стремилась соответствовать образу светской львицы, богемной художницы, галерейщицы, которая позиционировала себя в качестве модной персоны в художественной среде. Конструкция её бренд-имиджа в первом десятилетии XXI в. основывалась на её энергичном имени «Айдан», на её деловой репутации бизнес-леди, подчеркивающий личностный социокультурный статус в новых условиях.

Напротив, конструкция бренда группы «Война», внеличностна, она построена на следовании законам направления – пограничного искусства. (Соответственно, «Война» представляет собой бренд – художественное направление.) Эстетическая конструкция нейминга не отвечает цели их деятельности, поскольку контекст направления требует ярко выраженной эстетической идеологии, которая может быть выражена лозунгом – слоганом «война». (Это было им необходимо для продвижения или иллюстрации коллективных идей низовой или оппозиционной культуры.) С социокультурной точки зрения экспансивные действия группы «Война» продемострировали необходимость в создании коллективных классовых оппозиционных идей, что они и решили в духе экстремальной трикстерской культуры. С художественной точки зрения акции группы «Война» попадают также в разряд интерактивного «театра абсурда», который имеет широкие перформативные границы.

Идеологический бренд «Войны», по большому счёту, не зависит от личности художника, он не персонифицирован, как в нейминге. Художники без ущерба бренду «Война» могут передать свое «дело» в другие радикальные руки. То же самое можно сказать о бренде «Синие носы», который основан на трикстерстве – розыгрыше, провокации с табуированными в российском обществе темами и сюжетами. Бренд «Синие носы», в случае франшизы, может довольно успешно поддерживаться разными составами художников в других регионах, разделяющими трикстерскую идеологию искусства (что, собственно, и происходило на рубеже веков).

На настоящий момент можно констатировать, что для современного изобразительного искусства существует проблема содержания, в виде проблемы идеологического контекста. В этой ситуации роль искусствоведов в создании артистического имиджа возрастает. Часть из них исполняют функцию «копирайтеров» – производителей речи, которые в основном выполняют прямую расшифровку визуального образа, осуществляя первоначальную

коммуникацию. (Например, на презентациях выставки художника, в аналитических программах, конференциях и пр.)

На последующем этапе усиление персонального имиджа художника, куратора, искусствоведа осуществляется на основе эстетической конструкции именного бренда. В процессе создания бренда происходит персонализация интерфейсов – искусствоведов, занимающихся интерпретацией имидж – конструкции. Эта группа искусствоведов совмещает журналистскую функцию, которая выявляет инсайды – визуальные объекты повествования. Это относится к творческой деятельности искусствоведов: Е. Деготь, О. Свибловой, М. Гисич, Е. Селиной, Айдан, А. Боровского, А. Ревзина, А. Котломанова, А. Путникова, Д. Пыркиной, И. Бакштейна, В. Мизиано, Д. Жуковой, М. Гельмана и др., которые создавали в 90-х и 2000-х гг. информационные потоки.

По принципу нейминга построено большинство бренд-конструкций современного искусства. У каждого известного художника есть как бы имиджмейкеры в лице искусствоведа, куратора, менеджера, галерейщика и т.д., которые решают иногда за художника проблему позиционирования творчества художника, инициируют процессы фальсификации, инициализации, актуализации, селекции в творчестве, поддерживая, тем самым, социальную коммуникацию, например, как это делал на рубеже веков М. Гельман в отношении творческого объединения «Recycle», или «Синих носов» и др.

Наряду с неймингом в современном искусстве популярно бренд-направление, которое представляет собой разновидность художественного бренда. Как выяснилось, целью нейминга и бренда-направления является эффективное эстетическое взаимодействие современных художников с эстетическим окружением.

5.1 Рефиллинг как часть брендинга в творчестве современных художников

Рефиллинг представляет собой стандартизирующую эстетическую стратегию, близкую рефреймингу. Он направлен на разрешение коммуникативных проблем современного искусства, который, так же как рефрейминг, широко применялся художниками разных времен и культур с давних пор. (Рефиллинг – часто применяемая в рекламном маркетинге стратегия, основанная на быстром и точном воздействии на аудиторию при помощи сенсорных ключей – предикатов таких, как эстетически привлекательные образы: медия-персон, привлекательных женщин, животных, детей, в данном случае известных художественных образов, используемых в разных контекстах).

Рефиллинг[277] используется в современном искусстве, массовом искусстве – китче, где широко применяется как средство эффективной эстетической коммуникации. Он является распространенным приемом у приверженцев соц-арта. Например, рефиллинг использовался В. Комаром, А. Меламидом при создании «Народной картины» (конец 80–х гг., начало 90-х гг.), которая является перепевом популярного сюжета И. Шишкина «Утро в сосновом лесу», (х.м., 1889 г.). Этим же приёмом пользовались: А. Косолапов – «Минни и Микки Маус, (2004 г. б., карандаш), являющейся идеологической пародией в духе перестройки на выдающуюся скульптурную группу В. Мухиной «Рабочий и колхозница»; Э.Булатов, доведший основной лозунг тоталитарного периода «Слава КПСС», до гиперболического звучания (серия Э. Булатова «Слава КПСС», 1985 г., 90-е гг.).

Художники перестроечного и постперестроечного поколения также активно использовали рефиллинг в трикстерском контексте. Например, «Братский поцелуй» (90-е гг.) Дм. Врубеля представляет собой рефиллинг политического плаката в трикстерском двусмысленном контексте в эстетических традициях субкультуры; А. Виноградов, В. Дубосарский при создании народной картины «Осень» (2000-е гг.) опирались на хоровые исторические идеологические картины И. Глазунова («Вклад народов СССР в мировую культуру и цивилизацию», Париж Юнеско, 1980 г.; «Вечная Россия», х.м., 1988 г.); К. Латышев в своем плакате «Сука-Сука» (2000-е гг.) совершил трикстерское нападение на известный бренд – «Кока-колу». Ярким практическим воплощением эстетического рефиллинга является творчество В. Мамышева-Монро. Его творческая стратегия соединяет два стандартизирующих эстетических направления – нейминг и рефрейминг. Это выражается в тяготении художника к трикстерской манипуляции с популярными историческими, эстетическими и художественными образами прошлого. Например, его проект «Волга-Волга» (2000-е гг.), является эмпатической пародий в духе трансвестизма на сильные коллективные эстетические чувства в отношении популярных художественных образов сталинского ампира.

В этом плане интересно упомянуть историю бренд-направления – гиперреализма, который имеет в российском современном искусстве рефиллинговый характер. Это направление обладает эстетическим и социокультурным потенциалом, который раскрывается в различных аспектах, в котором эстетическая, историческая, художественная ценность соотносятся с представлениями общества о коммерческой эстетической ценности изобразительного искусства. Традиционно гиперреализм, как бренд, основывался на идее «качественной» живописи. В этом направлении личность художников носит вторичный

[277] *Шашурин С.И.* Рефиллинг – язык реактивной рекламы // Реклама. Теория. Практика. 2006. № 4. С.282 – 287.

характер, поскольку эстетическая ценность самого бренда заключается в индифферентности живописного мастерства. Особенно значение этого бренда-направления усилилось в период формирования буржуазной эстетики в российском обществе, во время усиления потребительских тенденций в конце XX в. в первом десятилетии XXI вв. Так, исходя из анализа состояния художественного рынка на май 2010 г., по критерию самых продаваемых работ в регионах, лидерами продаж оказались работы гиперреалистов и работы художников, пишущих в (историко-культурных и художественных) традициях малых голландцев. Исследователем было установлено (на основе проданных с 90-х гг. по 2010 г. картин, в гг. Москве, Краснодаре, Ростове-на-Дону, Ставрополе), что это связано с эстетической установкой на эстетическое потребление. Гиперреалисты превратили саму идею созерцания искусства в идею обладания узнаваемыми «красивыми» рукотворными вещами, что и обеспечивает им неизменный коммерческий успех во все времена и во всех уголках земного шара. Так, благодаря рефиллингу российские гиперреалисты на новом историческом этапе возродили художественную идею американского гиперреализма 70-х гг. (который, в свою очередь, переосмыслил идеи объективной реалистической живописи в духе фотографии). В российском варианте гиперреализм, смыкаясь с дизайном, обрёл монументальные черты, отразив потребительскую эстетику нового поколения, стремящегося «все красивое» иметь в своем близком эстетическом окружении.

Таким образом, рефиллинг является эффективным способом переработки обретших символическое значение в современном искусстве и современном художественном рынке художественных и эстетических традиций, путем деморализации художественных образов с целью усиления коммуникативных качеств современного искусства.

§6. Рефрейминг в творчестве современных художников

Рефрейминг (*англ.* – reframe, оформлять, в данном случае переоформлять)[278], как указывалось выше, является также распространенной стандартизирующей эстетической стратегией брендинга в современном искусстве и современном художественном рынке. Рефрейминг сплошь и рядом применяется как на теоретическом, так и практическом уровне. Рефрейминг, как часть брендинга, содержит в себе значительный потенциал для развития личностного художественного бренда, поскольку основывается на возможности перевоплощения художника в разных культурных, исторических, художественных контекстах.

[278] *Сиротина Т.Н.* Современный англо-русский словарь: 100 000 слов и словосочетаний. Ростов н/Д: Феникс, 2009.

В рефрейминге проявляются глубокие, эстетические кодовые для национального самосознания вещи, которые, являясь чувственной сферой, служат причиной рефрейминга. Например, присущий русскому эстетическому сознанию бунтарский дух несколько раз проявлялся в русской культуре – в русском авангарде (начало XX века); в творчестве нонконформистов (70–80-е гг.); в разрушительной деятельности некоторых современных художников в 2000-х гг. (группы «Война», объединения «Синие носы» и др.).

Вместе с тем рефрейминг составляет художественно-смысловой контекст брендинга. В соответствии с этим можно утверждать, что рефрейминг лежит в основе роста цен на художественные произведения и на художественную продукцию (в благоприятных условиях) в целом. Например, благодаря рефреймингу, такие сильные артистические бренды, как: «Илья Кабаков», «Виноградов и Дубосарский», «Айдан», «Олег Кулик», «Эрик Булатов», «Михаил Шемякин», «Комар и Меламид», «Никос Сафронов» и др. могут удерживать на протяжении длительного времени уникальный сегмент художественного рынка в общем рынке. Постоянное упоминание, осмысление и переосмысливание личность-проектов этих художников увеличивает информационную массу бренда, способствуя его капитализации.

Рефрейминг в современном изобразительном искусстве имеет как бы «случайный» многоразовый характер. То есть, одна и та же художественная идея может быть эстетически переосмыслена в разных ситуациях и «открыта» в результате рефрейминга несколько раз, за один и тот же культурно-исторический период, (например, как это было в 90-х и 2000–е гг. с идеями арт-пуоро, русским авангардом, массовым искусством, гиперреализмом и социалистическим реализмом). Так, идеи «бедного искусства» периодически всплывали в российском искусстве в незначительных вариациях в начале 90–х гг., когда ощущался дефицит идеологического искусства, в период расцвета «буржуазной культуры» в начале 2000-х, когда появилась необходимость в альтернативной идеологии эстетики потребления и в период предпоследнего экономического кризиса. Эстетические идеи социалистического реализма, спустя почти 20 лет, вдохновили творческую деятельность А. Беляева-Гинтовта и О. Солдатовой. Эти художники усилили буквальную пафосность социалистического реализма. Используя в традиционной живописи нетрадиционные декоративные материалы – сусальное золото (А. Беляев-Гинтовт), шитье бисером (О. Солдатова) в духе сталинских парадных подарков, они переосмыслили эстетические традиции социалистического реализма в традициях поп-арта.

Ярким примером идеологического рефрейминга социалистического реализма в более раннем варианте (использование бренда-направления) является соц-арт, представленный творчеством Г. Брускина, В. Комара и А. Меламеда, Э. Булатова, И. Кабакова, А. Косолапова, Л. Сокова и др. На основе наиболее распространенных изобразительных эстетических

стереотипов они создали новое направление в российском изобразительном искусстве – соц-арт, который является самым ярким явлением позднего тоталитарного искусства.

В этом плане любопытно творчество В. Дубосарского и А. Виноградова, которое сформировалось в 90-х гг., в посттоталитарный период. Их творчество построено на трикстерской субкультуре, основанной на манипуляции с визуальными символами социалистического реализма. Но под воздействием негативных художественных идей (разрушения этико-эстетических норм изобразительного искусства), они пошли значительно дальше соц-арта. В поисках выразительных эстетических и художественных возможностей, они как бы «сняли» с социалистического реализма «исподнюю одежду», лишившись тем самым ироничного обаяния соц-арта. Если В. Комар и А. Меламид в свое время использовали идеологический рефрейминг, то А. Виноградов и В. Дубосарский применили, подобно Э. Уорхолу, психологический приём присоединения к массовому сознанию посредством демонстрации субкультурных, видовых, классовых (и кассовых) эстетических стереотипов. Большие картины этих художников, (А. Виноградов, В. Дубосарский «Поцелуй», 2003 г., х.м., «Праздник урожая» 2000-е гг. и др.) близки к эстетическим традициям поп-культуры, что вызывает у зрителя не эстетические переживания, а обывательское любопытство. В них визуальные символы социалистического реализма являются лишь формальным поводом для психологических и эстетических манипуляций, что и обеспечило этому бренду коммерческий успех в период формирования буржуазных ценностей, в начале XXI в.

Художники: Айдан, В. Мамышев-Монро, А. Виноградов и В. Дубосарский, «Синие носы», Н. Сафронов и др., в творчестве которых ощутим рефрейминг, точно отреагировали на дефицит актуальных художественных идей. Так, каждый из них по-своему переформатировал границы искусства, развив в прагматических целях его информационные эстетические стереотипы. Например, В. Мамышев-Монро соединил бренд-имидж со стратегией бренда – мимикрией, используя известные кинематографические бренды и инсайды (Монро). Н. Сафронов создал органичный синтез экзистенции и маркетинга, наделив своё творчество коммерческой и эстетической притягательностью. У О. Кулика, Т. Новикова и В. Мамышева-Монро большую роль в артистической конструкции сыграла личная история, которая функционировала на протяжении ряда лет в качестве самостоятельного эстетического информационного продукта. Реализация творческого проекта у этих художников в разное время и в разной степени была вначале интуитивно, а затем целенаправленно построена: на брендинге, рефиллинге и рефрейминге, которые, в целом, стандартизируют хаотичные художественные процессы в современном искусстве.

6.1 Прагматические эстетические качества рефрейминга

Рефрейменг, как отмечалось выше, составляет художественно-смысловой контекст брендинга. В соответствии с этим можно утверждать, что рефрейминг лежит в основе роста цен на художественные произведения и на художественную продукцию (в благоприятных условиях) в целом. С маркетинговой точки зрения рефрейминг обладает универсальными качествами информационного продукта. Так, участники современного художественного рынка отмечали искусствоведческий характер современного искусства, так как оно нуждается в постоянной поддержке – информационном сопровождении – PR, отстаивании художественных ценностей в «негативном» искусстве; перманентной экспертизе на предмет эвристичности художественных проектов и уникальности художественной идеи; оценке адекватности творческих методов и приёмов и определении достаточности и оригинальности выразительных средств. В данном случае рефрейминг происходит под воздействием особенностей современных рыночных отношений, которые предполагают большое многообразие поведенческих профессиональных стратегий участников разных профессий: художников, искусствоведов, коллекционеров, кураторов и др., столкнувшихся с проблемой эстетического существования современного искусства в новых конкурентных условиях. Это позволяет использовать для развития художественного рынка ресурсы смежных областей, например, эстетику рекламных стратегий, которые стимулируют инициализацию художественных явлений, а так же лежат в основе эстетического формирования бренда (или имени) художника.

В этом смысле стратегия рефрейминга в зависимости от творческой озабоченности художника позволяет имиджмейкерам обосновать и подвести культурный контекст под всё, что попадает в поле зрения художника, начиная от собачьих фекалий до абстрактных идей в области нанотехнологий. Оно также требует приведения этих предметов в соответствие со стоимостным выражением рыночного имиджа. Конкретно данная тенденция выражается в поддержании должного уровня цен на предметы современного искусства. Например, только сильные артистические бренды такие, как: «Илья Кабаков», «Виноградов и Дубосарский», «Айдан», «Олег Кулик», «Эрик Булатов», «Михаил Шемякин», «Комар и Меламид», «Никос Сафронов» и др. могут удерживать уникальный сегмент художественного рынка в общем рынке, поскольку их творчество подвержено рефреймингу. Деятельность этих художников можно осмысливать и переосмысливать в нескольких идеологических контекстах и направлениях (эстетическом, художественном, социокультурном, экономическом, историко-культурном, политическом, социально-психологическом, потребительском). Их творчество и бренд-конструкции можно публично ругать и хвалить, от этого информационная масса бренда только увеличится.

В случае конъюнктуры или дефицита новых художественных идей рефрейминг позволяет реанимировать почти исчезнувшие из коллективной памяти художественные и эстетические идеи, придавая им в новых условиях статус эстетической, художественной и коммерческой ценности (как это было в недавнем прошлом с соцреализмом). При этом процессе искусствоведение, согласно потребительским законам, приобретает манипуляционный характер, превращаясь в один из инструментариев потребительской реальности. Оно становится адаптором, обеспечивающим органичное «законное» вхождение новых конкурентоспособных агентов в художественную среду. Данное явление способствует поддержанию общей эстетической системы художественных смыслов и ценностей, которые позволяют переориентировать старые (художественные, эстетические) ценности и адаптировать новые. И в этом случае эндофизический[279] контекст уравнивает принципиально не стыкуемые и мало соотносимые области, давая шанс на развитие случайных в истории искусства вещей. Это неоднократно отмечали исследователи современного искусства и архитектуры. Например, теоретик современной архитектуры А. Ложкин отмечал, что «подлинно новое рождается за пределами культуры (искусства – авт.) и лишь затем поглощается ею»[280].

Рефрейминг также лежит в основе творческой деятельности большей части современных художников и отличается от прежних времён прагматичным и целенаправленным характером. В контексте современного искусства и современного художественного рынка рефрейминг является одним из объективных аргументов художественного достоинства. Он определяет эстетические качества художественного явления или предмета. Например, если в проекте «Синих носов» «Эра милосердия» (2005 г.) не был бы виден Бэнкси, то, возможно, в нем не было бы известной доли европейского шарма, так как российскому зрителю интересно, лишь то, что отчасти признано на Западе. Сложнее продвигаться на первоначальном этапе развития творчества вслепую, без предварительной эстетической истории. Такое явление часто остается вне эстетического информационного поля.

В итоге, рефрейминг представляет собой не столько примитивный повтор эстетических, культурно-художественных исторических стереотипов, сколько является информационной техникой, направленной на адаптацию новых художественных идей в постоянно меняющихся условиях. Поэтому при институционализации новых или не очень новых художественных явлений, промоуторы исходят из конкретных художественных, эстетических и маркетинговых задач. Соответственно, рефрейминг имеет в большей степени спекулятивный

---

[279] *Алюшин А.Л., Князева Е.Н.* Эндофизический поворот в эпистемологии, или попытка увидеть мир изнутри // Философия и культура. 2009. №5 (17). С.80 – 92.

[280] Цит. по: *Ложкин А.* Арсенал современного искусства в цитадели официоза // Наследие. Проект Россия/Project Russia. 2012.С.106 – 107: http: /www projectmedia.ru

и конъюнктурный характер, что выдает в нём универсальные прагматические черты, поскольку эта эстетическая стратегия строится на фальсификации (пересмотре) распространённых эстетических представлений об «эстетичном» и «не эстетичном»; «прекрасном», и «безобразном»; «художественном» и «не художественном»; «ценном» в самом современном искусстве и в художественном рынке или незначительном.

Как видно, в истории российского изобразительного искусства художественный рефрейминг довольно распространённое явление. И все же, от традиционных эстетических стратегий, направленных на сохранение каких-либо художественных традиций, рефрейминг отличается часто «беспочвенным» искусственным характером. Он привязан к идеологическому эстетическому контексту и большей частью нацелен на популяризацию формальных сторон какого-либо художественного стиля, либо художественного явления. Не касаясь кодовых черт, он придает особую эстетическую, историко-культурную и художественную значимость старым, проверенным временем эстетическим концепциям, где узнаваемые коды служат (в рефрейминге) внешними визуальными стилистическими ориентирами для формирования «нео…», «пост…» и «ретро» художественных направлений. Это своеобразный эстетико-художественный банк изобразительного искусства, который содержит в себе (идеологические, семантические и визуальные) возможности. В результате переосмысления старых эстетических и художественных традиций, образов, стилей, выразительных средств, художественных идей поддерживаются коммуникативные связи современного искусства с эстетическим окружением.

Эта интеграционная эстетическая стратегия отчасти близка маркетинговым методам дизайна, который нацелен на массовую эксплуатацию выразительных художественных форм, но отличается от него отсутствием стереотипной эстетической прагматической (продающей) направленности.

Исходя из этого следует отметить, что рефрейминг, являясь адаптивной стратегией, составляет эстетический и художественно-смысловой контекст брендинга. В соответствии с этим можно утверждать, что рефрейминг лежит в основе роста цен на художественные произведения и на художественную продукцию (в благоприятных условиях). С маркетинговой точки зрения рефрейминг обладает универсальными качествами информационного продукта.

Таким образом, рефрейминг, представляя собой процессное явление адаптивной направленности, реализуется под воздействием особенностей современных рыночных отношений, которые предполагают большое многообразие поведенческих (профессиональных) эстетических стратегий. Это позволяет использовать данный процесс для развития современного российского искусства и художественного рынка, также за счёт

эстетического ресурса смежных областей (например, эстетики рекламных стратегий, которые стимулируют эстетическую инициализацию художественных явлений).

§7. Интеграционная стратегия «нейминг» в современном искусстве

Инвестирование материальных средств, эмоций, интеллектуальной энергии и эстетических чувств художника в «имя» отражает объективную эстетическую направленность современного российского общества к капитализации индивидуальной (в том числе и интеллектуальной) собственности, построенной на основе объективной эстетической социокультурной программы. Особенностью этого явления является опора в развитии современных эстетических тенденций в различных сферах, прежде всего, на частные инициативы. Только таким образом рыночная реальность способна максимально удовлетворять различные эстетические и культурные запросы современного российского общества в эстетическом разнообразии.

Внешние глобальные изменения, произошедшие в России в 90-х гг., сформировали новую психолого-эстетическую и морально-этическую основу существования художника. Это привело к распространению на рубеже веков в художественной среде, современном искусстве, современном художественном рынке нейминга – стратегии брендинга, который основан на создании медийной истории (образа) конкретной творческой персоны. Благодаря этому, личность художника, «заключённая» в эстетическую конструкцию бренда, оказывается в условиях рынка более защищенной, где «имя» является универсальным средством индивидуализации творческой деятельности.

Основу нейминга составляет конструирование эстетического, артистического и художественного (изобразительного, пластического) бренда – имиджа, который создает социокультурный образ художника, способный успешно продвигаться и функционировать в массовом сознании.

Являясь частью брендинга, нейминг обеспечивает объективное развитие бренда в условиях конкуренции. Как показывает практика современного художественного рынка, нейминг выполняет ориентирующую и гарантирующую функции, которые лежат в основе потребительской культуры. Эта эстетическая стратегия разделяет ответственность приобретателя (коллекционера, любителя искусства) в неравновесных информационных условиях в большей степени, чем другие стратегии. Посредством конструкции нейминга безличные рыночные отношения наполняются конкретным эстетическим и личностным содержанием, что обеспечивает эстетические (интерактивные, коммуникативные и перцептивные) связи художника с обществом. Поэтому инициаторы нейминга опираются: на

личную историю художника и определённый эстетически адаптированный социокультурный типаж. (Например, эстетические и социокультурные стереотипы и традиционные профессиональные атрибуты такие, как: сленг, манера одеваться, говорить, неформальная линия поведения и прочие приёмы, имеющие большое значение для популяризации творчества как продукта.) Таким образом, нейминг является наиболее приемлемой формой существования творческой личности в рыночных условиях, обеспечивающей капитализацию бренда.

Большая часть инвестиционных расходов в нейминге идёт на организацию первоначальной рекламы, которая обеспечивает трансформацию творческой личности, собственно, в художественный бренд. Поскольку процесс «оборота» рыночных моральных и материальных атрибутов имени художника в виде материальных носителей рекламы, рекламного распространения символов продукта (постеров, буклетов и т.д.) и продажи продукта в соответствующем секторе общего рынка происходит во внешней (меновой) среде, то и эта часть бренда целиком подчиняется законам внешней рекламы. Соответственно, закрепление «имени» конкретного художника или коллективного бренда в информационном контексте идет, согласно закономерностям определенной потребительской культуры, в данном случае по эстетико-маркетинговым правилам, в высоком ценовом сегменте. Поэтому эта сопроводительная рекламная продукция должна соответствовать дизайну и эстетике подачи брендов класса «люкс», в котором точно учитываются особенности эстетического восприятия опредёленного зрителя, ориентированного на исключительный элитарный (не массовый) социокультурный уровень[281].

Массовое эстетическое сознание в данном случае является эквивалентом эстетического стереотипного, «правильного» коллективного сознания, присущего большинству. И в конструкции нейминга имидж художника строится с учётом стереотипа эстетического восприятия, который способен программировать аудиторию. Стереотипность, являясь основой эффективной эстетической коммуникации, может выражаться одной выразительной фразой, запоминающимся визуальным образом, несложной акустической комбинацией. В российском современном изобразительном искусстве на настоящий момент существуют устойчивые и популярные эстетические стереотипы: «Васильев – это красиво»; «Илья Глазунов – это истинно русская живопись»; «Олег Кулик – сумасшедший художник»; «Михаил Шемякин – борец против тоталитарного искусства»; «Церетели – придворное искусство»; «Айдан – это искусство для богатых» и т.д. Часто профессиональные коллективные (корпоративные) эстетические стереотипы лежат в основе массовых

[281] *Бекетов Н.В*. Понятие конкурентоспособности и его эволюция // Маркетинг. 2007. № 6 (62). С. 83 – 87.

устойчивых эстетических представлений. Например, Анатолий Зверев в представлении масс – это пьяница с всклокоченными волосами, который писал портреты своих знакомых за бутылку водки. В стереотипе упускаются профессиональные качества и индивидуальные особенности творчества. Многие вообще не видели работ А.Зверева, но знакомы с его социокультурным образом – артистическим имиджем, который идеально ложится в традиционное для русского сознания представление о страдающей творческой душе.

Массовый зритель, в силу сложности художественных явлений, ищет понятные эстетические смысловые якоря, акцентируя внимание на побочных, как правило, бытовых (часто девиантных) атрибутах: одежде, привычках, манерах художника. В этом плане следует отметить, что данная эстетическая конструкция так или иначе, но в основном положительно воздействует на все уровни массового эстетического сознания, начиная от коллекционеров художественных произведений и заканчивая массовым потребителем художественной продукции или её имитации.

В плане успешного попадания в эстетические особенности менталитета российского потребителя следует отметить также неймингговую стратегию Никоса Сафронова, которому удалось создать ассоциативный масс-медия двойник. Так, в массовом сознании превалирует внешний образ художника: длинные волосы, благообразная внешность, тихий проникновенный голос. Никос, следуя законам масс-медия, мало показывает в эфире свои картины. Он больше сосредоточен на функционировании эстетического информационного продукта – бренда, появляясь в различных популярных шоу-программах. В восприятии широких масс образ Никоса – это образ известного и дорогого художника. Благодаря этому, он успешно функционирует на интерактивном, перцептивном и коммуникативном уровнях. В создании положительных эстетических ассоциаций образа художника не последнюю роль играет и звуковой резонатор. В нем прослеживается абсолютное попадание на слуховой стереотип. «Никос!», – что-то греческое, побеждающее, летящее, узнаваемое – «Никола», но… «с» – иностранное, необычное для акустического восприятия. Этот бренд органично сочетается с эклектичным псевдоромантическим направлением творчества, которое большей частью построено на информационной основе, т.е. художник как бы даёт зрителю уже обработанный самим же зрителем эстетический продукт, в котором отражены эстетические представления массового зрителя об изобразительном искусстве. Каждая работа (портреты, пейзажи, жанровые работы) обладают непременным атрибутом романтики, понятой, усвоенной и транслируемой на уровне обыденного сознания. Отсюда это навязчивое однообразие манеры исполнения, в которой превалирует желание нравиться публике.

Среди современных художников традиционно много художников, эксплуатирующих образ Мессии. Длинные волосы, благообразные манеры, претензии на абсолютное знание

стали безотказным оружием не только для Никоса Сафронова. Этим широко пользовался так же В. Лубенко, живописец из Сочи, который закрепился в начале 90-х гг. в культурном пространстве С-Петербурга, благодаря своей мессианской идее «стержневой истины». Его деятельность разворачивалась по принципу тоталитарной секты. (Члены общины беспрекословно подчинялись авторитету лидера.) Благодаря жесткой организации, В. Лубенко со своими большими картинами посетил в 90-х гг. несколько городов в России, в том числе и Краснодар. На тот период творчество Лубенко, в отличие от современников, представляло собой микст из эстетических идей русского беспредметного искусства, религиозной живописи в духе раннего А. Иванова и традиций советской живописи 60-х гг. Значительность его творчеству придавала построенная на эстетике наглядной агитации пропагандистская деятельность (которую в конце 80-х – начале 90-х гг. также использовали промоуторы О. Васильева и И. Глазунова, где идеологическая линия иллюстрировалась визуальным рядом, претендующим на исключительные художественные качества). Благодаря этим процессам, появились несбалансированные бренды, в которых материальный план (ценовой уровень) не соответствует широкой известности – моральному капиталу бренда.

Автору известны менее успешные мимикрии под мифологические легендарные и популярные образы, которые отличаются драматическим, а подчас и трагическим содержанием. Так, всегда неудачными в социальном плане выглядят мимикрии «под Ван-Гога», «под Модильяни» и др. неблагополучных в быту известных художников, поскольку для правильного функционирования бренда важна не только личная история художника, но отношения его с феноменом времени, создающим тотальное эстетическое давление на зрителя.

В этом плане характерен бренд «Зураб Церетели». Зураб Церетели занял свое место в начале 90-х гг., когда ощущалась потребность в сильных личностях. Тогда все искали по инерции защиты во внешних носителях силы, власти – политических лидерах, лидеров криминальных структур. Позиция «главного человека» в современном художественном пространстве неосознанно строилась на рефиллинге, что обеспечило ему долгую и активную творческую жизнь в столице. Являясь талантливым дипломатом, он сумел создать у представителей власти положительный эмоциональный образ, позволивший ему аккумулировать значительные материальные ресурсы из доступных источников для функционирования некоторых институтов изобразительного искусства (например, Академии Художеств, галереи Зураба Церетели, музея современного искусства, журнала «ДИ», I Московского Бьеннале и др.). Несмотря на произошедшую в конце века смену идеологии, Церетели является (по настоящее время) яркой, значительной фигурой рубежа веков, которая периодически появляется в СМИ. Благодаря темпераменту Церетели, современное искусство

довольно часто прорывалось в течение первого десятилетия на новостные центральные каналы ТВ, поскольку поставляло в масс-медия наиболее оригинальные эстетические эмоции. (Фестивали современного искусства в Москве.)

В своей сути творчество Церетели вписывается в эстетику репатриантов – художников, вернувшихся после второй мировой войны из-за рубежа (Бажбеук-Меликян и др.), привнесших в советскую живопись середины века «вкусовое, стилистическое» начало. Эта тенденция выразилась в превалировании индивидуальной манеры исполнения над сюжетной фабулой. Эта эстетическая тенденция раскрепостила, в первую очередь, эмоциональный план художника, что позволило не только отображать действительность, но и открыто выражать, посредством индивидуальной манеры письма, своё отношение к изображаемому предмету.

Заданный временем эстетический вектор творчества был завязан одновременно на особенностях времени и на мировосприятии, эстетических чувствах, опыте, способностях личности, образующих устойчивые эстетические стереотипы. Например, скульптура Петра-I, портрет М. Лужкова и пр., живописные работы Церетели основаны на этих эстетических стереотипах, транслирующих то вкусовое, чувственное и пластическое сочетание, которым отличалось целое поколение «хозяев перестройки».

Наряду с этими брендами, довольно эффективно функционирует бренд «Ольга Свиблова». Но, в отличие от предыдущих брендов, бренд «Ольга Свиблова» имеет социокультурное содержание. О. Свиблова периодически появляется в ТВ «Культура», в новостях центральных каналов, в популярных шоу (например, «Пусть говорят» с А. Малаховым, май 2012 г. и др.). В результате активной деятельности О. Свибловой удалось основать, по сути, единственный современный российский медийный центр современного искусства, который полностью ассоциируется с её личностью.

Устоявшиеся эстетические стереотипы в художественной культуре и современном искусстве являются самыми удачными проектами идейных и случайных конструкторов, так как имидж внедряется в сознание, чтобы жить в нём довольно продолжительное время, ненавязчиво влияя на зрительский (покупательский) выбор. Конечной целью создания нейминга является создание бизнес процесса, который должен накладываться на непредсказуемый, стихийный хаос эстетических суждений, мыслей и желаний реципиента. Например, Никос Сафронов – знаковый художник для верхушки среднего класса. Благодаря этому Никос имеет стабильный рынок. Илья Глазунов – значимый художник для политиков, манипулирующих русской идеей. Его рынок отличается консервативностью и устойчивостью. Олег Кулик – это всегда провокация, опасная и малопонятная, но

притягательная в силу своей неожиданности, поэтому он интересен среди представителей «новой роскоши»[282].

Имидж (имя) художника наделяет продукт творческой деятельности дополнительными характеристиками, которые выделяют его из ряда других, схожих с ним социокультурных объектов.

Это можно наглядно увидеть в рефиллинговых фото-перформансах В. Мамышева-Монро, начиная с конструкции имени-образа и заканчивая фото-историями. (Убери вторую часть «Монро», кто может себе представить некого Мамышева?) История В. Мамышева-Монро начинается с наращивания информации по нескольким дескриптивного плана каналам, в которых, в масштабе данного эстетического проекта, отражаются псевдоуникальные художественные события и факты. Фактическая сторона имиджа состоит из ряда историй, из хроники событий, документально засвидетельствовавших появление Мамышева-Монро в питерской художественной среде 90-х. Его акции и перформансы сразу стали неотъемлемой частью фестивалей, модных мероприятий и пр. в 2000-х гг. В. Мамышев строил свой артистический имидж на нескольких позициях: визуальной эксплуатации популярного образа американской киноактрисы; на популярном в позднем тоталитарном 90-х гг. явлении – сексуальной революции и на модном тренде 90-х гг. – культуре (шоу) трансвеститов. Визуальная конструкция трансвестита, актёра дополнилась слоганом «Монро», который является смысловым якорем проекта. Слоган «Монро» моментально включает образ российского художника в историю популярного кинообраза – секс-символа американской культуры 60-х гг. – Мэрилин Монро.

В этом случае эстетико-художественную суть проекта В. Мамышева-Монро невозможно раскрыть только с дескриптивных позиций традиционного искусствоведения, поскольку в описаниях теряется интерпретационная цель проекта. (Интерпретация в данном случае обозначает установление взаимного и однозначного соответствия между собственными художественными представлениями художника с, собственно, реальными фактами эстетического восприятия его проектов.) Чувствуя это, искусствоведы предпочитают работать с проектами Мамышева-Монро в формате advertorial. Так, с историко-культурной точки зрения проект «Мамышев-Монро» является продуктом постперестроечной художественной среды; с художественной стороны его творчество представляет собой карнавальное искусство; с социально-психологической стороны творчество Мамышева представляет собой проявление традиций двух субкультур: панков и геев. Творчество этого художника имеет в своей основе мимикрическую карнавальную природу и, стало быть, принадлежит всецело

[282] *Алексеева А*. Новая волна богатства. Интервью с Э.Тоффлер и Х. Тоффлер // Эксперт. 2008. № 2[591]. С. 96-99.

театру абсурда, что выражается в сюжете проектов и их выразительных средствах. С социально-психологической стороны Мамышев-Монро демонстрирует распространенную в нетрадиционной субкультуре поведенческую линию, что находит воплощение в образе трансвестита с ярко выраженным истерическим синдромом. Об этом говорит провокационное появление на публике то в образе Гитлера, то в образе Монро, прежде всего, с целью утверждения своей социокультурной значимости. С эстетико-экономической точки зрения проект Мамышев-Монро, представляет собой чистой воды каннибализм, заключающийся в поглощении неизвестного бренда известным брендом. С точки зрения, собственно, визуального искусства Мамышев-Монро интересен в контексте фото-драмы. Поэтому, в целом, эстетический проект Мамышев-Монро является успешным, так как строится на актуальной экономичной стратегии минимальных расходов, дающих максимальный информационный эффект. Расходы, главным образом связаны с наличием грима и организации фотосессий. Зато коммуникативная отдача, посредством демонстрации популярных личностей, раскрученных на всех информационных уровнях, в несколько раз превышает инвестиции. Здесь мы не касаемся конкретных экономических результатов, так как они зависят от социальных навыков личности и его промоуторов, а говорим в большей степени об эстетическом информационном потенциале самого проекта. В любом случае, в конкурентных условиях, в случае возникновения однородной конкуренции, предпочтение будет отдано проекту Мамышева-Монро, а не другому, неизвестному художнику, не сумевшему эффективно использовать самый популярный женский образ XX в.

Проект этого современного художника не только опирался на субкультурный карнавальный образ, а являлся ярким проявлением рекламной стратегии – нейминга, ориентированного на создание инсайда – культурного концепта – направленного на продажу и популяризацию проекта современного искусства. Поэтому проект «Мамышев-Монро» кажется с точки зрения уникальности в искусстве спорным, но выглядит актуальным с точки зрения маркетинговой эстетики художественного рынка, где бренд «Монро» известен, как один из сильнейших мировых брендов.

Почти за каждым художественным брендом стоит ситуация, какая-либо история, которая «кормит» себя во имя продолжения своего эстетического бытования. Происходит как бы замыкание на какой-либо значимой в массовом сознании идее, которая позволяет существовать современному художнику в общем эстетическом и культурно-экономическом пространстве. Практика показала – кончается история – постепенно исчезает актуальность и снижается информационный вес художественного бренда. Исключение составляют лишь те художественные явления, чей авторитет искусственно поддерживается комплексом эстетико-маркетинговых мер.

Динамическая модель развития личностного (моно)бренда опирается на эстетические стереотипы обыденной психологии: дифференциацию, релевантность, уважение, понимание, обладание «этой выгодой». Соответственно, дифференциация выражается в целях максимальной реализации художником своего эстетико-художественного статуса, в стремлении к максимальной визуальной и звуковой и т.д. образной – эстетической идентификации своего творчества. Тонкость имиджевой эстетико-маркетинговой конструкции как раз и состоит в усилении индивидуальной характеристики художника. Так, маркетинговые неймингговые методы совмещают в себе универсальные, эстетико-маркетинговые, культурно-художественные специфические черты, надиктованные процессом глобальной системы позиционирования, что нашло прямое отражение в международном художественном медиарынке.

Особенностью художественных брендов является придание эстетически привлекательных черт облику художника, которые могут быть крайне безобразными по форме и сути. Такие эстетические стереотипы в массовом сознании создают определённую эстетическую и социально-психологическую установку, программируя человека на более доверительные отношения с личностью художника и его творчеством. Таким образом, у реципиента возникают эмоциональная связь с брендом как с личностью художника.

Из–за усиления феномена личного в современном искусстве и в художественном рынке, связанной с усилением личной ответственности за принятые решения в художественной среде, на первое место выходят проблемы неймингговых интерпретаций. Обилие интерпретаций говорит об использовании в обработке реальной информации сразу нескольких известных неймингговых методов. В случае рефреймингa имидж наделяется дополнительными эстетическими характеристиками, что выделяет его из ряда других, схожих с ним объектов. В результате, одни устоявшиеся в массовом сознании мифологемы, заменяются другими. Поэтому профессионально сконструированный артистический бренд должен сочетать в себе психологический и ментальный аспекты с социальным характером. Тогда реципиенты воспринимают рекламный объект как результат собственного эстетического предпочтения, а не как нечто навязанное извне. Такая имиджевая конструкция способна формировать и управлять мнением аудитории, что помогает организовывать информационные (и финансовые) потоки и в современном искусстве и в художественном рынке.

В состав профессиональных промоуторов входит и современная художественная критика, обеспечивающая touch-points – ключевые моменты контакта художественного проекта, проекта-личности с целевой аудиторией. Искусствоведы работают в жанре advertorial, в которых рекламный характер текстов завуалирован. Об этом говорит развитие в последнее

время рекламных систем BTL (Below–the –line, скрытой рекламой, под линией), поскольку непрямая реклама – вместо мультимедийных – больших систем ATL (Above–the –line, над линией, прямая реклама) более эффективна, нежели прямая призывающая реклама[283],[284],[285]. Можно, конечно, говорить о популяризаторской функции этих критических материалов, но в изменившихся условиях, когда информация воспринимается в качестве ликвидного продукта, эти тексты точнее следует отнести к рекламным стратегиям, нежели только однозначно к сугубо историко-художественному направлению. (Здесь следует отметить, что актуализация одной из сторон вовсе не исключает существование других моментов, не менее важных для нормального существования художественного объекта.) В этих условиях искусствоведческая статья должна нравиться не столько научному сообществу, сколько работать на популяризацию бренда в рыночных условиях.

Таким образом, художественная критика в современных условиях незаметно для авторов превратилась в эффективную PR стратегию, которая ориентирована на прагматический результат.

Соответственно, в процессе сложения нейминга важна роль художественных журналов, которые являются не только источниками новостей, но представляются частью бизнес-процесса. Такие журналы, как «АРТХРОНИКА», «ДИ» и др., Интернет-порталы, посвященные художественной жизни, вольно или невольно участвуют в сложении рыночной цены продуктов художественного творчества, поддерживая связь с целевой аудиторией; влияют на формирование сообщений; выбор коммуникаторов; форму донесения; анализируют результаты творчества, влияющие на рыночную стоимость художественных брендов; определяют репутационный капитал художника.

Таким образом, сложный характер взаимодействия основных эстетических форм художественной деятельности с маркетинговым эстетическим окружением привело к усилению маркетинговых эстетических интеграционных тенденций, выразившиеся в художественной практике в процессе стандартизации.

Заключение главы

Глава IV. «Эстетико-маркетинговые тенденции в художественной деятельности на рубеже XX-XXI вв.» имела в основном практический характер. Исследовательской целью

---

[283] *Суриев С*. Бренд как предмет труда. Особенности технологии процесса создания бренда // Маркетинг в России и за рубежом. 2008. № 2(64). С.60 – 67.

[284] *Темпорал Пол,* Эффективный бренд-менеджемент. СПб: Издательский дом «Нева», 2003.

[285] *Шматов Г.А.* Медиапланирование новый подход // Реклама. Теория и практика. 2006. № 01(13). С 10 – 16.

данной главы было изучение с общих эстетических (теоретических и прагматических) позиций действие основных адаптивных тенденций, выразившихся, главным образом в интеграционных процессах: позиционировании, фальсификации, ротации, брендинге, рефрейминге, рефиллинге, нейминге, которые применялись в современном отечественном искусстве. Это можно было наблюдать в творчестве некоторых ведущих современных художников, чьи артистические бренды оказались самыми значительными с точки зрения развития современного искусства в условиях художественного рынка. В этих адаптивных интеграционных процессах, как выяснилось, отразился комплекс средовых эстетических проблем, связанных с эстетической стандартизацией художественных явлений в условиях художественного рынка. В этой связи внимание обращалось в основном на те эстетические и художественные тенденции в творчестве современных художников, которые отразили психолого-эстетические и эстетико-экономические процессы в пространстве современного художественного рынка. Это придало исследованию ярко выраженный межотраслевой характер.

Для изучения этого комплекса проблем в данной главе применялись специальный комплексный подход: системный метод (система взаимодействующих и взаимно обусловленных компонентов в рамках единого целого), исторический метод, сравнительный метод, статистический метод, метод моделирования, метод социологического исследования и наблюдение, которые дали возможность эстетико-эмпирического анализа художественной деятельности в полипарадигмальных условиях. Все это вместе позволило на основе всестороннего изучения российского современного искусства конца XX – начала XXI в., выявить онтологический контент современного искусства.

На основе рабочей терминосистемы современного художественного рынка удалось раскрыть социально-психологический аспект проблемы информационного пространства современного искусства; рассмотреть проблему художественного бренда и проблему соотношения «стоимости» и «цены» с коммуникативной точки зрения. В этой связи особое внимание уделялось стандартизирующим адаптивным процессам: брендингу, рефреймингу, рефиллингу и неймингу, которые, как выяснилось, являются основными адаптивными интеграционными стратегиями, формирующими эстетические рыночные тенденции в современном искусстве. Было выявлено также соотношение личного бренда художника, бренда-направления с общими идеологическими и эстетическими тенденциями.

На основе положения о том, что у современного реципиента эстетическое восприятие имеет особенно организуемый и прогнозируемый характер, выяснилось, что эти адаптивные интеграционные процессы обеспечивают полноценную эстетическую коммуникацию

современного искусства с обществом. Данное обстоятельство лежит также в аксиологии современного искусства.

Потребность в новых эстетических ощущениях повлияло на эстетическое и психологическое восприятие художника самого себя в рыночных условиях. В итоге, бренды создают информационные (медийные) двойники творческой личности, выполняющие определённые социальные функции искусства. Например, символизируют в глазах общества эстетические ценности – престиж, успешность, элитарность, избранность, недоступность и пр. Таким образом строится общенациональный эстетический (потребительский) информационный стандарт художественной деятельности в полипарадигмальных условиях, в результате чего современное искусство интегрируется во всеобщий (потребительский) эстетический поток «необходимости эстетического разнообразия» современной художественной культуры.

Данное, выявленное в ходе исследования обстоятельство, позволило определить, что рыночные процессы в современном искусстве значительно повлияли на его институциональную сторону, что способствовало синхронизации эстетических, художественных и социокультурных ценностей. Это нашло отражение не только в усилении личностного начала в современном искусстве, но повлияло на дифференциацию критериев художественного качества по нескольким уровням и порядкам, отразившим внешнее эстетическое и социокультурное значение современного искусства.

На основе вышесказанного можно утверждать, что основными эстетико-маркетинговыми тенденциями постмодернистского эстетического сознания, а точнее художественной деятельности в полипарадигмальный период являются:

1) сложный характер взаимодействия основных эстетических форм художественной деятельности с эстетико-маркетинговым окружением;

2) основные эстетические тенденции в постмодернистской художественной деятельности имеют адаптивный и интеграционный характер, выразившийся в усилении в эстетическом сознании эстетико-маркетинговых тенденций;

3) художественный рынок, как часть эстетического окружения, носит общий системный характер, который тесно связан с основными эстетическими, идеологическими, социокультурными тенденциями в современном искусстве и одновременно специфический характер;

4) специфическими чертами художественного рынка являются:

– плохая прогнозируемость экономических тенденций;

– затрудненность в формализации стоимости продуктов творческого труда;

– запаздывание как от художественных трендов, так и от финансовых потоков;

– неформальный тип межличностных связей;

5) проблемы риска и прогнозируемости в художественном рынке решаются за счет процесса самоорганизации, который служит взаимодействию всех участников художественного рынка с целью эффективного эстетико-экономического противодействия современного искусства нарастающим рискам;

6) благодаря эстетическим процессам самореференции и самоорганизации, современное искусство совершает экспансии в социальное время, участвуя в общей конкурентной борьбе за влияние и распределение материальных ресурсов;

7) в сложении художественных брендов в современном искусстве и художественном рынке важны адаптивные процессы: самореференция и стратификация. В данном контексте моральное закрепление художественного бренда представляет собой систему информационных (профильных) и маркетинговых мероприятий, отражающих процесс стратификации внутри художетсвенной среды, который закрепляется адаптивным процессом – самореференцией.

В этом плане мы выделили особую роль самореференции. Она, как показала практика, является необходимым моментом распределения художественных информационных и человеческих ресурсов, которые необходимы для развития постмодернистского эстетического сознания в полипарадигмальных конкурентных условиях;

8) в развитии российского художественного рынка выдающуюся роль сыграли московские и петербургские галереи;

9**)** соотношение стоимости и цены в современном искусстве и современном художественном рынке решается благодаря взаимодействию адаптивных эстетических маркетинговых процессов: брендинга, рефиллинга, рефрейминга, нейминга с интеграционными социокультурными адаптивными процессами в современном искусстве: позиционированием, селекцией, фальсификацией и синхронизацией;

10) создание бренд-конструкций (бренда-личности, бренда-направления, бренда-группы) в современном искусстве обусловлено реакцией, прежде всего, на эстетические реалии информационного рыночного пространства, которое адекватно реагирует на общекультурные рыночные проблемы. Соответственно, артистический бренд художника является необходимым условием продвижения художественных явлений в рыночных и информационных условиях. В связи с этим следует отметить, что большинство успешных брендов современного искусства так или иначе обладают этими адаптивными качествами, что можно было увидеть на примере творчества бренда-личностей: А. Зверева, В. Мамышева-Монро, Н. Сафронова, В. Лубенко, З. Церетели, Айдан, О. Свибловой; брендов-направлений:

гиперреализма, социалистического реализма, соц-арта, нонконформизма и др.; брендов-групп: «Синих носов», «Войны», «некрореалистов» и др.

11) брендинг, рефрейминг, рефиллинг, нейминг являются эстетически ориентированными интеграционными стратегиями, направленными на развитие художественного бренда;

12) рефрейминг и рефиллинг актуальны при спиралевидном развитии изобразительного искусства. Эти адаптивные стратегии подчеркивают значение эстетического и идеологического контекстов, которые придают особую историко-культурную и художественную значимость известным и проверенным временем эстетическим и художественным концепциям и идеям.

Посредством рефрейминга поддерживаются, прежде всего, коммуникативные эстетические связи в современном искусстве и художественном рынке, что можно было наблюдать в случае рефрейминга бренда-направления (социалистического реализма в творчестве художников посттоталитарного периода – П. Пеперштейна, В. Дубосарского, А. Виноградова, «Синих носов» и др. и бренда-направления – гиперреализма в творчестве современных художников: К. Худякова А. Саидова и Д. Кочановича);

13) эстетическая интеграционная стратегия художественного рынка «нейминг» является частью брендинга. В современном искусстве неймингговые методы совмещают в себе универсальные, эстетико-маркетинговые, культурно-художественные специфические черты, надиктованные процессом глобального позиционирования (что можно было увидеть в процессе анализа творчества: В. Мамышева-Монро, Н. Сафронова, В. Лубенко, З. Церетели, Айдан);

14) рефрейминг и рефиллинг играют существенную роль в развитии творчества современных художников, отражаясь в развитии и капитализации художественного бренда. Цена на художественное произведение зависит также от стоимости бренда, являющегося моральным капиталом творчества художника или какого-либо художественного направления. В конструкцию бренда известных художников (Айдан, О. Кулик, В. Мамышев-Монро, И. Кабаков, П. Пеперштейн, В. Дубосарский, А. Виноградов, З. Церетели и др.) помимо эстетических и сугубо художественных черт входят некоторые объективные социокультурные моменты, поддающиеся регулированию со стороны изготовителей информационного продукта, которые и формируют добавочную стоимость на художественное произведение. В дальнейшем эта цена закрепляется, благодаря коллективным усилиям экспертов, аукционов, амбиций коллекционеров, во внешнем эстетическом окружении.

Заключение диссертации

Выявление основных адаптивных тенденций в современном отечественном искусстве обозначило проблему определения предельных оснований эстетического сознания в рубежные годы, в 1991-2011 гг. Исходя из исследовательского контекста, актуализировалось эстетическое понятие «художественная деятельность», которое рассматривалось как субъект общественно-исторического существа. Данная структурная часть эстетического сознания основывалась на общекультурных тенденциях, конкурировавших в полипарадигмальных условиях за материальную и духовные сферы влияния в обществе.

Выяснилось, что в данном понятии выразилась острая фаза противоречий эстетического развития постмодернистского типа художественного восприятия, связанного с внешними эстетическими социокультурными преобразованиями. С одной стороны, под воздействием новой социокультурной и эстетико-экономической идеологии во внешней эстетической среде актуализировались маркетинговые (потребительские) идеи, с другой – в этих тенденциях раскрылась тотальная эстетическая и художественная проблема адаптации, выразившаяся в переходе модернистских тенденций в постмодернистскую фазу. В результате противоречий художественного сознания с действительностью произошли изменения на духовно-содержательном уровне. Соответственно, изменилась морфология современного искусства, выразившись в трансформации форм эстетического переживания личностного смысла бытия; расширились функциональные границы постмодернистской художественной деятельности; изменился институциональный статус современного искусства. Всё эти аспекты нашли отражение в теоретическом самосознании эстетического сознания рубежа веков.

Постмодернистское сознание, характеризующееся практической неразделимостью обыденного художественного сознания от художественной деятельности, рассматривалось в границах эстетической дескрипции как целостная эстетическая подсистема и, несмотря на превалирование общекультурных тенденций, в ней были выявлены характерные эстетико-художественные аспекты. Это потребовало некоторого расширения диапазона эстетического суждения исследователя как основного способа интерпретации эстетических тенденций в современном отечественном искусстве.

В результате деформализации эстетического суждения, базировавшегося на рецептивных и дескриптивных эстетико-эмпирических синтетических понятиях, были охвачены социокультурный, институциональный – организационно-функциональный; информационный – духовно-содержательный и морфологический – зонально-слоевой аспекты художественной деятельности (в границах современного отечественного искусства). Соответственно, постмодернистский этап в отечественной художественной культуре 1991-

2011 гг. был рассмотрен с разных уровней в границах дескриптивной эстетики как переходная (I, II Главы) и как зрелая фаза (III, IV Главы) развития современного отечественного искусства. Разнообразные структурные образования эстетической реальности интерпретировались, исходя из системной концепции, включающей в себя эстетические, коммуникативные, социокультурные, экономические, идеологические связи между творческой личностью и окружающей её действительностью.

В результате, основное понятие «постмодернистская художественная деятельность» рассматривалась как особая эстетически обусловленная реальность, в форме деятельностного самосознания, имеющая специфическую социокультурную направленность, конкретные (временные и пространственные) пределы реализации. Данная категория органично соединила в себе генетический, структурный, функциональный и организационные аспекты художественной деятельности, отразив определенный тип мировосприятия субъектов эстетического сознания. Являясь частью структуры эстетического сознания, художественная деятельность сформировала своеобразный отечественный «постмодернистский эстетизм», который воспринимался участниками процесса в качестве адекватного времени выражения эстетических чувств, эстетических вкусов и эстетических идеалов.

Посредством данного понятия в четырёх главах исследовалось и анализировалось: предметное воплощение преимущественно постмодернистского эстетического сознания в отечественной версии; определялись основные противоречия; по мере решения задач, постепенно раскрывались основные тенденции и аспекты, определяющие роль основных адаптивных тенденций в развитии современного отечественного искусства в рубежные годы.

Осознание данного круга проблем с праксиологической точка зрения определило диапазон эстетического суждения в данном исследовании, который основывался на комплексном эстетико-эмпирическом подходе. Это обеспечило исследование закономерностей эстетического развития современного искусства на двух уровнях: на практическом и на теоретическом, что поддержало отечественную традицию к объективизации гуманитарных знаний.

Соответственно, исследовательская концепция, опиравшаяся на несколько типов знания раскрыла многообразие форм категориального синтеза (выступившего в данной работе в качестве методологического диалектического принципа).

В *первой главе* «Художественное сознание как часть художественной деятельности на рубеже XX-XXI вв. (1991-2011 гг.)» комплексный эстетико-эмпирический подход решал проблему диапазона эстетического суждения, основным предметом которого была идентификация отечественного современного искусства на предмет эстетической тождественности постмодернистской идеологии. Соответственно, основное внимание

акцентировалось на этимологии понятийной конструкции «художественная деятельность в полипарадигмальный период», в период с начала 90-х гг. по 2011 год.

В целях исследования эстетического сознания был создан адекватный исследовательский инструментарий. Наиболее важными среди них оказались рабочие определения: «потребительский стиль», «интеграционные методики в современном искусстве», «институт признания», «монетизация», «экономический художник» и др. С помощью этих эстетико-искусствоведческих рабочих определений были исследованы основные противоречия в современном искусстве, в творчестве современных художников, что позволило расширить в данной работе диапазон эстетического суждения, основанный на историко-детерминистской позиции.

В результате комплексного эстетико-эмпирического анализа выяснилось:

1) внешняя эстетическая среда и постмодернистская художественная деятельность представляют собой сложную систему интеграционных взаимодействий. В своем развитии современное искусство, в лице творчества современных художников, движется за эстетическими реалиями жизни, пытаясь мобильно реагировать на изменения в базовой материальной сфере;

2) в полипарадигмальной художественной среде большей частью преобладает постмодернистская концепция, которая опирается на художественные и эстетико-идеологические идеи, сформулированные в 70-80-х гг. и на прагматическую эстетическую потребительскую идеологию;

3) адаптивные процессы в постмодернистском эстетическом сознании носят системный объективный характер. Они обеспечивают процесс сближения, взаимного приспособления и сращивания различных, обладающих потенциалом саморазвития и саморегулирования эстетических, социокультурных и художественных систем. Основой интеграции является непрерывный процесс развития глубинных и устойчивых взаимосвязей, осуществляющих эстетическую преемственность функциональных связей современного искусства с внешней эстетической средой;

4) субъективная сторона эстетических адаптивных процессов заключается в преодолении современными художниками внутренних эстетико-психологических барьеров, связанных с приобретением профессионализма; обретением актуальных эстетических, художественных, психологических установок, влияющих на психическое и эмоциональное состояние художников; в преодолении инертности основных художественных тенденций; в волевом устремлении к решению творческих и смысложизненных задач; в стремлении к

ситуативному взаимодействию и социокультурной социализации в пространстве современного искусства;

5) объективная сторона эстетических адаптивных интеграционных процессов раскрылась в преодолении современными художниками и современного искусства в целом внешних барьеров: эстетического, экономического, духовного, коммуникативного, информационного плана. (В этом плане основной акцент делался на действенной технологичной стороне интеграционных процессов в современном искусстве, которая раскрывалась на фоне конкурентной борьбы за социальное время);

6) наиболее значимыми эстетическими адаптивными интеграционными процессами, определяющими характер современного искусства в период 1991-2011 гг., были выделены такие системные адаптивные процессы:

– стратификация, являющаяся необходимой основой для самоорганизации постмодернистской художественной деятельности. Данный вид адаптивных процессов проявился в дифференциации субъектов художественного сознания по внешним эстетико-экономическим и эстетико-идеологическим основаниям.

Стратификация воспринимается, пожалуй, самым эмоциональным моментом в отечественном искусстве новейшего периода. Данное понятие заключает в себе несколько адаптивных аспектов, которые напрямую связаны с творческой личностью, успешным или неуспешным преодолением ею внутренних эстетико-психологических и внешних эстетико-экономических барьеров. Соответственно, в данном адаптивном интеграционном процессе заключён одновременно эстетико-психологический и социокультурный смысл, который раскрывается в работе посредством системы рабочих определений, как-то: «потребительский стиль», «монетизация», «экономический художник»;

– институционализация является продуктом самоорганизации субъектов эстетического сознания. Суть данного адаптивного интеграционного процесса, как показало исследование, заключается в спонтанном горизонтальном (организация творческих союзов, выставочных объединений и пр.) и вертикальном (образовательная система) распределении художественных информационных и человеческих ресурсов с целью создания потенциальных условий для воспроизводства постмодернистской художественной деятельности.

Институционализация носит одновременно амбивалентный и объективный характер и, как показало исследование, является результативным (закрепляющим) моментом в

согласовании в эстетическом сознании внутренних эстетико-художественных запросов с требованиями внешней эстетической среды;

– процесс позиционирования является результатом самоорганизации субъектов эстетического сознания и представляет собой результативную, переходную (эстетико-экономическую) часть постмодернистской художественной деятельности, имеющую одновременно узнаваемую эстетическую форму и узнаваемое, понимаемое, положительно интерпретируемое субъектом художественного сознания и реципиентом содержание.

Данный процесс лежит также в основе самореференции творческих групп и отдельных творческих личностей и находит отражение в моральном капитале артистического бренда;

– селекция имеет в своей сути два аспекта. Она реализуется как естественный отбор, происходящий в результате самодвижения современного отечественного искусства. В то же время её можно воспринимать как целенаправленная адаптивная деятельность субъектов эстетического сознания, целью которой является актуализация имеющегося художественно значимого материала, или создание аутентичных актуальных художественных идей. Соответственно, данный адаптивный процесс актуален в процессе отбора выразительных и коммуникативных средств в творчестве современных художников, а также в формировании наиболее оригинальных и актуальных художественных направлений, тенденций в современном искусстве;

– корреляция представляет собой наиболее сложный, непрерывный, промежуточный процесс, который объединяет в себе сразу несколько адаптивных процессов. В отличие от позиционирования, селекции и стратификации, она влияет на синхронизацию внутренних художественных ценностей с внешними эстетическими ценностями и способствует сложению и фальсификации иерархии художественных ценностей. В данном процессе в равной степени проявляются гомеостатические стороны адаптивных тенденций в современном искусстве, которые в начале способствуют формированию устойчивых узловых ценностных моментов, а затем дестабилизируют их в соответствии с внутренней и внешней идеологической конъюнктурой;

– монетизация является ключевым звеном в длительном процессе внутренних субъективных и внешних объективных адаптаций. Она является в стихийных эстетико-экономических отношениях объективным моментом, закрепляющим на общественном уровне степень институционализации художественных явлений, как результат адаптивных корреляций. В монетизации аккумулируются компромиссные, материально выраженные символы, являющиеся результатом согласования внутренних – художественных и внешних

эстетических ценностей. Данный вид адаптации имеет верифицируемый в рыночных условиях характер, поскольку опирается, главным образом на сравнение (динамику цен) и статистику. Этот интеграционный момент рассматривался в двух контекстах: как социокультурное явление и как объективный рыночный синхронизирующий момент, который обладает в условиях полипарадигмальности некоторым потенциалом стабильности. В отличие от других процессных понятий, ей присущи материальная и нематериальная определённость, позволяющая считывать эстетико-экономический статус предмета эстетико-экономических манипуляций.

Данный процесс, как показало исследование, выводит также на легальный уровень различные доказательства успешной (или неуспешной) адаптации и интеграции субъектов художественного сознания. Она представляет собой результат совокупных адаптивных интеграционных процессов (синхронизации, стратификации, позиционирования), которые влияют на степень капитализации современного искусства;

– синхронизация, так же как и монетизация, является ключевым моментом в интеграционных процессах. В ней заложены необходимые для объективного согласования внутренних художественных ценностей с внешними ценностями противоречия, которые создают своеобразное аксиологическое меновое (операции, провокации, фальсификации, аннигиляции) верифицируемое пространство, в котором происходит, в соответствии с актуальной эстетико-художественной идеологией, зарождение, актуализация или исчезновение художественно-эстетических смыслов. Синхронизация отличается в высшей степени в художественной практике действенным характером и обладает одновременно устойчивым, стихийным и конъюнктурным оперативным аппаратом.

Являясь системным элементом эстетического сознания, направленного на синхронизацию внешних эстетических ценностей с внутренними эстетическими и художественными ценностями, она выполняет основные функции, связанные с объективным соотношением предметов художественного творчества с общественным денежным эквивалентом и, на основе иерархии художественных ценностей, перманентной корреляцией творческих устремлений художника с актуальными эстетическими и художественными трендами.

Таким образом, в первой главе было доказано, что основные тенденции в художественной деятельности в 1991-2011 гг. имели адаптивный и интеграционный характер. Это позволило раскрыть на предметном и теоретическом уровнях социокультурный, морфологический, институциональный, духовно-содержательные аспекты современного отечественного искусства в полипарадигмальный период.

Во *второй главе* «Основные адаптивные тенденции в современном отечественном искусстве рубежа веков (1991-2011 гг.). (Художественное мышление и художественная деятельность.)» основной исследовательский вектор направлялся на исследование сущностных эстетических основ постмодернистского сознания, художественной деятельности, художественного сознания в рубежные годы. Соответственно, информация в основном аккумулировалась на предметном уровне: анализе самосознания художников в условиях рынка; анализе продукта их творческой деятельности – известных художественной практике проектов. На основе эстетических понятий рассматривалось творчество современных российских художников с момента формирования художественно окрашенных социально-психологических мотивов до реализации художественного проекта в условиях рынка.

Второй вектор исследования был направлен на раскрытие постмодернистского содержания современного отечественного искусства. Основное внимание отводилось решению вопроса генеалогии отечественного постмодернизма в рубежные годы. В этой связи определялись: фактические корни отечественной версии постмодернизма и на основе этого исследовалась степень погружения субъектов эстетического сознания в постмодернистскую реальность.

Исходя из этих посылов, вторая глава в большей степени имела аналитический статистический характер, в которой реализовывался комплексный метод, основанный на философской рефлексии автора и, исходящего из неё эстетико-искусствоведческого и эстетико-психологического анализа современного отечественного искусства. Комплексная эстетико-искусствоведческая методика была направлена на исследование постмодернистских истоков отечественной культурной традиции в границах дескриптивной эстетики, на основе чего осуществлялась: классификация отечественного современного искусства; выявлялось эстетическое содержание результатов художественной деятельности, интерпретировавшихся как коммуникативный инструмент, способный противостоять внешней эстетической экспансии.

На основе данных положений выявлялись границы интеграционных адаптивные процессов в современном отечественном искусстве на рубеже веков; осмыслялись эстетические особенности постмодернистского периода в современном российском искусстве; определялся тематический, стилистический, информационный диапазон современного искусства; освещались аксиологические и коммуникативные аспекты; определялись особенные и общие постмодернистские эстетические, художественные,

идеологические, межотраслевые маркетинговые черты в творческом методе современных российских художников, активно творивших с 1991 по 2011 гг.;

Исходя из этого было доказано, что:

1) российский постмодернизм охватывает довольно продолжительный период, с начала 90-х гг. XX в. по настоящее время. В нём существует несколько самостоятельных этапов, наиболее актуальными для эстетического сознания являются: транзитивный, посттоталитарный и постнеклассический этапы;

2) термин «современное искусство» всецело принадлежит постмодернистской эстетической парадигме. В этом эстетическом понятии были выделены неформальные понятия: «актуальное искусство», «пограничное искусство», «радикальное искусство» и формальные понятия: «негативное» искусство и «позитивное» искусство;

3) в ходе исследования адаптивных тенденций эстетического сознания было отмечено, что в своём развитии современное отечественное искусство конца XX в. и начала XXI в. в основном опиралось на идеи западной художественной культуры и на традиции отечественного андеграунда 70-80-х гг.

Это с особой остротой подчеркнуло проблему диапазона постмодернистской художественной деятельности, которая решалась на основе анализа творчества большой группы российских современных художников, работавших в период с 1991 по 2011 гг.

В итоге выяснилось, что:

4) на формирование диапазона современного искусства в значительной мере повлияла потребительская эстетика, которая убыстрила темп информационного обновления современного искусства. Данное обстоятельство раскрыло проблему определения внешних и внутренних границ современного отечественного искусства, которое в полипарадигмальных условиях обрело черты тотальной эстетизации;

На основе этого было установлено следующее:

5) внешние эстетические границы современного искусства определяются: правом, наукой (НТП), маркетингом (художественным рынком и рекламой), дизайном, психологией, религией.

В целях формализации эстетического анализа общекультурных тенденций в полипарадигмальных условиях были введены рабочие понятия «негативное искусство» и «позитивное искусство», которые начали разрабатываться ещё в первой главе. «Негативное» направление проявилось в стремлении художников выразить художественные идеи

посредством разрушения эстетических норм неизобразительными выразительными средствами. Соответственно, «позитивное» направление основывается на идее сохранения традиционных изобразительных выразительных средств, которые необходимы для выражения постмодернистских художественных идей.

Данные рабочие определения имеют в работе инструментальный характер, позволивший аккумулировать эстетико-искусствоведческие и эстетико-психологические знания относительно постмодернистского содержания современного искусства. Системный характер данных рабочих определений раскрылся в степени интенсивности их применения, в выяснении общих и особенных сторон адаптивных тенденций в современном отечественном искусстве на рубеже веков.

При помощи данных рабочих определений был выявлен:

6) внутренний эстетический диапазон современного российского искусства, который определялся на основе анализа творчества современных художников. Было выяснено, что «негативное» и «позитивное» искусство являются основными формальными границами современного российского искусства;

7) основное эстетическое содержание современного искусства формировалось, благодаря широко применяемым в постмодернистской художественной деятельности универсальным методам: экспликации, цитатности, интерпретации, рецепции, которые являлись довольно популярными в творчестве современных художников.

На основе выявленных в ходе анализа основных постмодернистских черт современного отечественного искусства, исследовались адаптивные тенденции, выявлялась их роль в процессе интеграции современного искусства в эстетическое окружение.

В итоге было доказано, что:

8) наиболее распространенными эстетическими адаптивными методами в творчестве современных художников являются рецептивный и аналоговый методы. Распространённость этих методов по всему спектру деятельности обусловлена скачкообразностью развития современного российского искусства, при котором качественные (художественные) параметры в любой сфере как бы опережают количественную массу, а не наоборот, как в классические времена;

9) в ходе комплексного исследования творчества российских художников было выявлено мифологическое содержание современного искусства, которое сближает его с эстетикой рекламы и эстетикой массового искусства, таким образом раскрывалась суть двойного кода современного искусства. Это позволило конкретизировать эстетические интеграционные

тенденции в современном искусстве, что подчеркнуло значение методов: прецедента, рецепции, экспликации, интерпретации, получивших распространение в постмодернистской художественной деятельности. В этой связи была подчеркнута особая коммуникативная роль адаптивных творческих методик: «контекстуального цитирования» и «мифологического методизма».

При анализе основных тенденций было выяснено, что наиболее актуальными адаптивными интеграционными эстетическими процессами в творчестве отечественных современных художников рубежа веков являются:

– синхронизация, проявившаяся в стремлении художников соответствовать основным эстетическим информационным и эстетическим рыночным тенденциям времени. Это актуализировало творческие методы: экспликацию, интерпретацию, контекстуальное цитирование, мифологический методизм, рецепцию, телесный акционизм, которые стали основными факторами в формировании постмодернистских художественных смыслов;

– актуализация, проявившаяся в тяготении творчества большинства художников к актуальной современной эстетической, политической, религиозной, экономической идеологии. Отсюда превалирование в творчестве художников политической, антирелигиозной и прорелигиозной тематики.

Актуализация представляет собой действенное начало в художественном творчестве, которое имеет ярко выраженный адаптивный переходный характер. Она легализует неявные художественные тенденции, синхронизируя их с актуальными внешними событиями, придавая заурядному художественному процессу, прецедентный характер.

Данное обстоятельство является принципиальным в определении парадигмального контекста и художественной ценности проектов современных художников, исходя из которого происходит оценка их художественной значимости;

– гомеостатика, выразившаяся в тенденции к эстетической сбалансированности, представляет собой универсальный этап для всего периода развития изобразительного искусства. Гомеостатика ощущается на объективном и субъективном уровнях, в современном искусстве в целом и в творчестве отдельных художников.

На субъективном уровне это проявилось в творчестве современных художников, которые в погоне за актуальностью и «современностью» одновременно стремятся то к разрушению, то к созиданию, ориентируясь на смену идеологии. Предметно это проявилось в тенденции к структурности и одновременно отрицанию каких-либо этико-эстетических норм.

На объективном уровне гомеостатика проявилась в темпе смены актуальных эстетических и художественных направлений, которые отражают смену психолого-эстетических ориентиров субъектов эстетического сознания.

Объективно гомеостатика отражает также энергетический потенциал художественных направлений и эстетических тенденций в современном искусстве, соотносимых с процессами в эстетической действительности.

В ходе дальнейшего исследования была выявлена значительная роль иных адаптивных процессов, которые внесли свою уникальную лепту в процесс интеграции современного искусства в эстетические реалии. Среди них:

– инициализация, распознание самим художником и окружением эстетической направленности творчества на негативный или позитивный вектор и в этой связи отождествление себя с основными направлениями отечественного постмодернизма (или традиционализма);

– позиционирование, исходящее из процесса эстетической инициализации творчества современных художников.

Было установлено, что это сугубо внутрисредовое явление, лежащее в основе личностного позиционирования современных художников, способствует структуризации их творчества, согласно их мировоззрению и эстетическим предпочтениям. Позиционирование является наиважнейшим условием существования современного искусства в рыночных условиях, поскольку служит основой капитализации творчества;

– селекция, заключается в целенаправленном и хаотичном программировании (и самопрограммировании) претендентов, стремящихся состояться в статусе современного художника.

Особенностью заключения второй главы является её принципиально итоговый характер, в котором аккумулируется концептуальное содержание исследования.

В целом, данная глава носит промежуточный эстетико-искусствоведческий, эстетико-психологический характер, что позволило подготовить необходимую почву для дальнейшего концептуального исследования адаптивных тенденций в современном отечественном искусстве рубежа веков.

В *третьей главе* «Эстетическое сознание. Границы художественных ценностей в современном искусстве» исследовался ценностный слой эстетического сознания, как воплощение эстетической познавательной постмодернистской субъективности. В силу глобальности темы исследования в данной главе были установлены пределы ценностной иерархии. Соответственно, пределы эстетической оценки исследовались не как отношение сущего к должному, а как эстетический феномен, включающий ценностное мышление субъектов художественного сознания и их духовно-практическую художественно ориентированную деятельность. В результате аксиологический аспект раскрывался в

границах постмодернистского эстетического сознания, формирующего ценностные ориентиры, исходящие из целостного мировоззрения как способа духовно-практического освоения действительности, связанного с эстетическими эмоциями, чувствами, переживаниями и эстетическим вкусом (в том числе и исследователя).

На основе комплексного эстетико-эмпирического подхода рассматривались проблемы художественной оценки современного искусства. В результате исследования этой группы проблем была выяснена прямая связь художественных ценностей с внешними эстетическими и общекультурными ценностями. Было выяснено, что одним из факторов синхронизации эстетических и художественных ценностей является политическая, экономическая, религиозная идеология. Это с особенной остротой подчеркнуло проблему эстетической коммуникации современного искусства в информационном обществе, которая рассматривались на стыке нескольких направлений: современного искусства, социальной психологии, современной идеологии, современного художественного рынка. Таким образом, выявлялась суть интеграционных адаптивных процессов в современном искусстве, непосредственно влиявших на его эстетическое развитие.

Соответственно, в результате анализа морфологического и социокультурного контекстов в постмодернистской художественной деятельности было доказано, что:

1) в новой системе ценностей постмодернистского эстетического сознания учитываются особенности информационной среды и современной потребительской эстетики;

Исходя из результатов, полученных во второй и в первых параграфах третьей главы, выяснилось, что:

2) основными аксиологическими критериями «негативного» искусства являются: ситуационность, функциональность и темпоральность; (основными аксиологическими критериями традиционного искусства являются традиционные эстетические понятия).

Соответственно, ситуационность является объективным обстоятельством, учитываемым при вынесении эстетической оценки. Она напрямую влияет на иерархию художественных ценностей в современном искусстве, определяя относительность критериев оценки, так как является результатом совместной деятельности субъектов художественного сознания и эстетического окружения. Объективное содержание в данном адаптивном процессе заключается в согласовании основных критериев оценки современного искусства с внешними социокультурными параметрами.

Функциональность является эстетической целью современного искусства, без которой невозможна адаптация современного искусства в постоянно меняющейся эстетической реальности.

Темпоральность является объективным условием существования тех или иных эстетических и художественных тенденций во временном измерении как в самом современном искусстве, так и вне его границ. По сути дела, данным критерием определяется «органическое» время развития, существования и затухания художественных тенденций, явлений как на уровне отдельных носителей эстетического сознания, так и всего современного искусства в целом, которое, несмотря на самодостаточность, соотносится с общими культурными эстетическими тенденциями.

Главная аксиологическая проблема современного искусства выразилась в адаптивном интеграционном процессе:

3) синхронизации, главным образом в синхронизации внутренних ценностей современного изобразительного искусства с внешними ценностями.

Было установлено, что синхронизация имеет амбивалентную субъективную эстетико-психологическую (исходящую от воли творческой личности) и объективную (исходящую от стихийно формирующихся в обществе эстетических запросов и потребностей) эстетико-психологическую и социокультурную природу. Её основная функция осуществляется под эстетико-психологическим и эстетико-экономическим давлением внешней эстетической среды на субъектов эстетического сознания, что направляет их творческую деятельность в эффективное для взаимодействия русло. Синхронизация, как эстетический и социокультурный процесс, с одной стороны, рождает в современном искусстве позитивные или деструктивные противоречия, с другой – способствует нахождению компромиссных решений, влияющих на качество эстетической коммуникации между субъектами эстетического сознания (художника, искусствоведа, промоутора, арт-дилера, арт-брокера, зрителя, ценителя, коллекционера, общества, СМИ и пр. элементов эстетического окружения). Этому адаптивному процессу изначально присуща интеграционная направленность, что выразилось в постоянной ротации ценностей в современной художественной практике.

В итоге выяснилось, что синхронизация имеет совокупный характер. Функциональное поле её воздействия определяется информационными потоками, исходящими из разных сфер деятельности, верифицирующимися рыночной реальностью. Среди них наиболее актуальными адаптивными интеграционными процессами являются:

– фальсификация, которая лежит в основе эстетической оценки и переоценки творчества современных художников со стороны близкого окружения, специалистов, художественного рынка и общества.

Выяснилось, что данный процесс лежит в основе включения творчества художников в контекст «современного искусства» и присвоения статуса творчества и вместе с ним определение места личность-проектов художников в аксиологической системе современного искусства;

– самореференция, которая раскрывает закрытый характер современного искусства, его тенденцию к элитарности.

Однако, как показало исследование, стремление к элитарности делает неизбежным усиление в современном искусстве черт массового искусства, что подчеркивает двойственный характер постмодернистской художественной деятельности в рубежные годы.

В заключении третьей главы указывается, что в результате введения рабочих определений, актуализации аксиологической проблемы были установлены основные аксиологические критерии современного искусства, которые носят адаптивный характер.

В *четвёртой главе* «Эстетико-маркетинговые тенденции в художественной деятельности на рубеже XX-XXI вв.» исследовались объективные эстетические законы, формирующие социокультурную и институциональную основу постмодернистской художественной деятельности. В фокусе оказались эстетические адаптивные процессы: позиционирование, фальсификация, ротация, брендинг, рефрейминг, рефиллинг, нейминг. В этих адаптивных интеграционных процессах, как выяснилось, отразился комплекс средовых эстетических проблем, связанных с эстетической стандартизацией художественных явлений в условиях художественного рынка. Это придало исследованию ярко выраженный межотраслевой характер.

Для изучения этого комплекса проблем в главе применялся специальный комплексный эстетико-эмпирический подход. На основе рабочих эстетико-эмпирических дефиниций удалось раскрыть эстетико-маркетинговые стороны постмодернистской художественной деятельности. В этой связи особое внимание уделялось стандартизирующим адаптивным процессам: брендингу, рефреймингу, рефиллингу и неймингу, которые, как выяснилось, являются основными эстетическими интеграционными стратегиями, формирующими рыночные тенденции в современном искусстве. Было также установлено, что основной функцией этих адаптивных процессов является соотношение и согласование личного бренда художника, бренда-направления с идеологическими эстетическими тенденциями.

В результате исследования этой группы проблем выяснилось, что данные адаптивные эстетические процессы обеспечивают полноценную эстетическую коммуникацию современного искусства с обществом, удовлетворяя аксиологическую потребность в иерархии эстетических ценностей. Было установлено, что бренды создают информационные (медийные) двойники творческой личности, выполняющие определённые эстетические, эстетико-психологические, социокультурные функции искусства, таким образом выяснялись постмодернистские пределы современного искусства, проявившиеся в приобщении искусства к эстетическому (потребительскому) информационному стандарту.

Это позволило установить, что рыночные процессы в современном искусстве значительно повлияли на его институциональную сторону, что нашло отражение не только в усилении личностного начала в современном искусстве, но и повлияло на дифференциацию критериев художественного качества по нескольким уровням и порядкам.

На основе вышесказанного в четвёртой главе было доказано, что основными эстетико-маркетинговыми тенденциями в современном отечественном искусстве на рубеже веков являются:

1) сложный характер взаимодействия основных направлений художественной деятельности с маркетинговым эстетическим окружением;

2) интеграционные эстетические тенденции в постмодернистской художественной деятельности выразились в усилении маркетинговых эстетических тенденций;

3) художественный рынок, как часть эстетического окружения, носит системный интеграционный характер, так как тесно связан с основными эстетическими, идеологическими, социокультурными тенденциями в современном искусстве.

В результате эстетико-экономических исследований художественного рынка было установлено, что:

4) проблемы риска и прогнозируемости в художественном рынке решаются за счет процесса самоорганизации, который служит для взаимодействия всех участников художественного рынка с целью эстетического противодействия современного искусства нарастающим рискам;

5) благодаря адаптивным интеграционным процессам самореференции и самоорганизации в художественном рынке, современное искусство совершает экспансии в социальное время, эффективно участвуя в распределении материальных ресурсов;

6) в сложении художественных брендов в современном искусстве и художественном рынке важны адаптивные эстетические процессы: самореференция и стратификация.

Было установлено, что в данном контексте моральное закрепление художественного бренда представляет собой систему информационных (профильных) и маркетинговых

мероприятий, отражающих процесс стратификации субъектов эстетического (художественного) сознания, который получает логическое завершение в эстетической самореференции. В этом плане была выделена особая роль самореференции.

Было отмечено, что данный вид адаптации, как показала практика, является необходимым моментом распределения художественных информационных и человеческих ресурсов, которые необходимы для развития художественной деятельности в ппполипарадигмальных условиях.

Исходя из второго вектора исследования, было обращено особое внимание на соотношение стоимости и цены на предметы современного искусства. Было установлено, что:

7**)** соотношение стоимости и цены в современном искусстве и современном художественном рынке решается благодаря взаимодействию адаптивных эстетических маркетинговых процессов: брендинга, рефиллинга, рефрейминга, нейминга с интеграционными эстетическими и социокультурными адаптивными процессами в современном искусстве: позиционированием, селекцией, фальсификацией и синхронизацией;

8) создание бренд-конструкций (бренда-личности, бренда-направления, бренда-группы) в современном искусстве обусловлено реакцией, прежде всего, на эстетические реалии информационного рыночного пространства, которое адекватно реагирует на общие рыночные проблемы. Соответственно, артистический бренд художника является необходимым условием существования творческой личности, развития – продвижения художественных явлений в рыночных и информационных условиях. В этой связи следует отметить, что большинство успешных брендов современного искусства так или иначе обладают этими адаптивными качествами, что можно было увидеть на примере творчества брендов-личностей;

9) брендинг, рефрейминг, рефиллинг, нейминг являются эстетически ориентированными интеграционными стратегиями, направленными на рыночное развитие художественного бренда;

10) рефрейминг и рефиллинг актуальны при спиралевидном развитии изобразительного искусства. Эти адаптивные интеграционные стратегии подчеркивают значение эстетического и идеологического контекстов, которые придают особую историко-культурную и художественную значимость известным ранее, проверенным временем эстетическим и художественным концепциям и идеям.

Было установлено, что посредством рефрейминга поддерживаются, прежде всего, коммуникативные эстетические связи в современном искусстве и художественном рынке. Это можно было наблюдать в случае рефрейминга бренда-направления (социалистического реализма в творчестве художников посттоталитарного периода – П. Пеперштейна, В.

Дубосарского, А. Виноградова, «Синих носов» и др. и бренда-направления – гиперреализма в творчестве современных художников К.Худякова А. Саидова и Д. Кочановича);

11) эстетическая интеграционная стратегия художественного рынка «нейминг» является частью брендинга.

Выяснилось, что в современном искусстве нейминговые методы совмещают в себе универсальные эстетические, художественные, маркетинговые социокультурные специфические черты, обусловленные процессом глобальной эстетической системой позиционирования;

12) рефрейминг и рефиллинг играют существенную роль в развитии творчества современных художников, отражаясь в развитии и капитализации художественного бренда.

Было установлено, что цена на художественное произведение зависит также от стоимости бренда, являющегося моральным капиталом творческой личности художника или художественного направления. При исследовании конструкции брендов известных художников: Айдан, О. Кулика, В. Мамышева-Монро, И. Кабакова, П. Пеперштейна, В. Дубосарского, А. Виноградова, З. Церетели и др. было раскрыто, что помимо эстетических и сугубо художественных черт в него входят некоторые объективные социокультурные моменты, поддающиеся регулированию со стороны изготовителей информационного продукта, которые и формируют добавочную стоимость на художественное произведение. В дальнейшем эта цена закрепляется, благодаря коллективным усилиям экспертов, аукционов, амбиций коллекционеров, в эстетическом окружении.

В итоге, было определено, что специфическими чертами художественного рынка являются;

13) плохая прогнозируемость экономических тенденций; затруднённость в формализации стоимости продуктов творческого труда; запаздывание как от художественных трендов, так и от финансовых потоков. В ходе анализа особенностей художественного рынка также был отмечен неформальный тип межличностных рыночных связей.

Широкие рамки исследования позволили также выявить роль институциональных субъектов эстетического сознания, каковыми являются галереи современного искусства. В итоге было установлено, что:

14) в развитии российского художественного рынка выдающуюся роль сыграли московские и петербургские галереи.

В результате исследования теоретического, социокультурного, духовно-содержательного, институционального, морфологического аспектов отечественного современного искусства рубежа веков были определены основные адаптивные тенденции и

типологическая новизна постмодернистской художественной деятельности в полипарадигмальных условиях.

Перспективность исследования заключается в:

1) актуализации методов дескриптивной и рецептивной эстетики.

Исследования такого плана являются необходимым звеном между теоретической реальностью и практическим эмпирическим уровнем как адекватный инструмент обновления эмпирической базы современной эстетики. Актуализация переходных стадий таких, как эстетическая дескрипция и эстетическая рецепция в значительной степени расширяет диапазон эстетического суждения. Вместе с этим данная тенденция способствует реструктуризации отечественного департамента эстетики. (Например, актуализация эстетико-эмпирических направлений может способствовать в некоторой степени преодолению дискриминационных тенденций в отношении современной эстетики, о чём ещё в начале и середине XX века говорили Э. Гуссерль, Р. Ингарден, Г. Гадамер. Позже это отмечали: Х. Р. Яусс, В. Изер, Р. Варнинг, Х. Вайнрих, Г. Гримм и др.)

Данный подход необходим также в случае апробации имеющихся эстетических концепций, а также появления новых версий, согласующихся с инновационными тенденциями других областей знания;

2) в исследовании эстетических проблем художественного рынка, ставшего в течение последних лет не только предметом теоретического изучения эстетических процессов, но и реальным фактором развития современного искусства;

3) в актуализации эстетических критериев, нацеленных на выявление объективных качеств современного отечественного искусства, необходимых в экспертной деятельности.

4) в исследовании переходных состояний, требующих кроссового подхода.

На основе этого можно сделать вывод о том, что выделенные направления являются перспективными и требуют дальнейшей разработки.

Список терминов

Адаптивные тенденции: (*рабочее определение, реинтерпретация, глава 1, § 4*.). Рабочее понятие «адаптивные тенденции» включает в себя: эстетико-экономический, эстетико-психологический, эстетико-идеологический (духовный), эстетико-информационный, эстетико-коммуникативный и социокультурный барьеры; дезадаптивные процессы и состояния, вызывающие у субъектов художественного сознания необходимость их преодоления; интеграционные процессы, которые в совокупности определяют границы адаптивных тенденций. Ключевым моментом в этом является осознание роли эстетических интеграционных процессов, выполняющих функцию синхронизации современных форм и видов искусства с окружающей реальностью.

Адаптивные процессы: *(реинтерпретация, глава 1, § 4).* К актуальным для современного российского искусства социокультурным эстетическим процессам адаптивного плана относятся: синхронизация, селекция, корреляция, институционализация, самоорганизация, стратификация, позиционирование; к специфическому разряду – инициализация, монетизация, гомеостатика, фальсификация и процесс стандартизации: брендинг, рефрейминг, рефиллинг и нейминг, которые оказали наибольшее влияние на развитие современного искусства в 90-х и 2000-х гг. Целью интеграционных адаптивных процессов является достижение функциональной всеобщности системы, в данном случае – современного искусства с эстетическим окружением.

Артикуляция: (*реинтерпретация, глава 1, § 1).* Наблюдавшаяся в рубежные годы идеологическая переинтерпретация социально-нравственной, социально-психологической и эстетической девиантности сбило творчески ориентированную личность с социокультурной цели, что выразилось в склонности к «артикуляции» [286] (*т.е. ситуативному выделению и эстетическому переживанию акциденций, которые пропускались через спекулятивную интерпретацию с коммутативной целью – авт.)* во всех спектрах эстетического сознания: в схеме мышления, уровне профессиональных знаний и творческом поведении участников художественного процесса.

Артистический бренд: *(реинтерпретация, глава 4, § 4).* Если обратиться к истории этого понятия, то маркетинговое эстетическое понятие «бренд» исходит из модернистской культуры, когда высшее сословие и культурное сообщество отреагировало на невысокое качество массовой продукции тяготением к качественности и эксклюзивности. Оно осознало культурную необходимость единого дизайнерского стиля как стиля жизни культурной и

[286] *Ожегов С.И. и Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка. М.: Азбуковник, 1999. С. 29

социальной элиты. Таким образом, эстетическое развитие художественных брендов изначально было основано на групповом сознании, на тяготении элиты европейского общества к большим эстетическим идеологическим проектам, способным комплексно решать на средовом уровне эстетические, коммуникативные и перцептивные проблемы. Артистический бренд решает в информационных условиях проблему стандартизации художественного качества современного искусства.

Дезадаптация: *(реинтерпретация, глава 1, п. 1.2; глава 1, пп.4.2).* Рабочее определение «адаптивные тенденции» включает в себя и дезадаптивную ситуацию (которая рассматривается как эстетическое основание исследовательской концепции). Эстетическая дезадаптация понимается как система внешних факторов эстетической среды (которая определяется в данном случае в соответствии с теорией социализации Н. Смелзера[287]), влияющих на процесс социализации творческой личности. Соответственно, на творческое сознание творческой личности оказывают воздействие: институты социализации (государство, образование, семья, религия, т.е. институты эстетического окружения); посредники социализации (единомышленники, оппозиционеры); социокультурная и эстетичесская среда социализации (природно-климатическая, культурно-этническая, морально-нравственная). Система эстетически обусловленных требований, задаваемых каждым элементом социокультурной среды, может выступать самостоятельным фактором (эстетико-психологической, социокультурной и пр.) дезадаптации.

Дескрипция: *(реинтерпретация, глава 1, § 2).* **1.** Адаптивные процессы рассматриваются, исходя из областей исследования, как проблема феноменологической интерпретации эстетического сознания на материале современного отечественного искусства рубежа веков. В силу означенной проблематики цель данной работы – анализ проблемы развития искусства в переходный период, исходя из традиции соотношения результатов художественной практики с основными эстетическими тенденции в рыночной реальности, с акцентом на феноменологическую дескрипцию художественной практики.

2. Методологический контекст. Дескрипция – мышление на основе практики.

Интеграция: *(реинтерпретация, глава 1, § 4).* Под интеграцией понимается взаимосвязь частей, система корреляций, наличие регуляторных механизмов, которые обеспечивают целостность и устойчивость системы[288]. Важными моментами для нас в этой дефиниции являются такие положения, как: упорядоченность внутренних структур современного искусства; согласованность основных компонентов творчества современных художников,

[287] *Смелзер, Н.* Социология // Социологические исследования. 1992. № 4. С. 79 – 91.
[288] БСЭ. Т.19. С.66

система активности, стабильности и регрессии в живой практике искусства; преемственность и функционирование основных устойчивых элементов современного искусства.

Трактуется как процесс взаимодействия внутренней художественной среды – современного искусства, с внешней средой – художественным рынком с целью функционирования современного искусства, современного искусствоведения в рыночных условиях. В этом контексте интеграция воспринимается как процесс восстановления внешнего и внутреннего видового баланса художественной среды.

Институционализм: *(реинтерпретация, глава 1, пп. 7.1).* Так называется процесс сложения действенных горизонтальных и вертикальных общественных прагматических связей, направленных на эффективное решение адаптивных задач в проблемных ситуациях во внутренней эстетической среде – в современном искусстве.

Институционализм, на наш взгляд, представляет собой яркий пример существования проблемы института признания, то есть того социокультурного и социально-психологического фактора, который определяет качественную сторону функционирования современного изобразительного искусства во внешней эстетической среде.

Институт признания: *(рабочее определение, реинтерпретация, глава 1, пп. 7.1).* «Институт признания» – рабочее определение настоящего исследования; означает существующий во внутренней эстетической среде – современном искусстве и художественной среде порядок признания ценности творческой личности, ценности её творчества или ценности художественного направления (на основе художественной атрибуции) как неотъемлемого свойства художественно значимого объекта. Институт признания функционирует в виде совокупных эстетических теоретических и практических ценностных художественных и социокультурных норм, регулирующих обмен материальными и нематериальными художественными ценностями между обществом и творческой личностью.

Интерпретация: *(реинтерпретация, глава 4, §7).* Интерпретация в данном случае обозначает установление взаимного и однозначного соответствия между собственными художественными представлениями художника с, собственно, реальными фактами эстетического восприятия его проектов.

Контекстуальное цитирование: *(рабочее определение, глава 3, п.8.2).* Контекстуальное цитирование – рабочее определение настоящего исследования, является одним из основных методов современного искусства. Контекстуальное цитирование исходит из модернистской и постмодернистской концепции западноевропейского искусства. Этот метод основан на цитировании известных вещей, предметов, художественно значимых явлений,

художественных предметов, изобразительных символов, художественных образов, мифов массового сознания, эстетических стереотипов в определенном эстетическом идеологическом контексте, который позволяет зрителю переосмысливать их в конъюнктурном духе.

В этом случае контекстуальное цитирование имело прагматический характер, так как оно выполняло мимикрирующую эстетическую функцию, что дало возможность состояться нескольким художественным направлениям, которые, практически без вариаций, эксплуатировали моральный капитал мирового изобразительного искусства. Например, популярные в 90-х гг. исторический пейзаж, натюрморт «под голландцев» были ориентированы на определенный рыночный сегмент.

В результате, метод контекстуального цитирования является эффективным и универсальным способом решения проблемы информационной составляющей современного искусства. Он служит быстрому обновлению содержания современного искусства, его тематическому разнообразию, способствует эффективной циркуляции современного искусства в художественной среде, что, в конечном итоге, влияет на динамику обмена между современным художником и обществом.

Менеджеральные тенденции: *(рабочее определение, реинтерпретация, глава 1, п.4.2; глава 3, § 1; глава 3, § 5).* Усиление менеджеральных тенденций – управление процессами внедрения современного искусства во внешнюю эстетическую среду. В реальном режиме менеджеральные тенденции способствуют ценовой и статусной дифференциации среди участников художественного процесса, что напрямую влияет на развитие художественного рынка. Менеджеральные тенденции реагируют на объективный фактор адаптивной эволюции.

Мифологический методизм: *(рабочее определение, интерпретация, глава 3, пп. 8.2).* Наряду с контекстуальным цитированием большую роль в современном искусстве играет, так называемый в настоящей работе «мифологический методизм», который является одним из самых распространенных методов современного искусства. По своей манипулятивной направленности он довольно близок контекстуальному цитированию, но превосходит его по мобильности и динамизму. В отличие от контекстуального цитирования, ему присуща амбивалентная эстетическая направленность, в данном случае на эстетическую мифологию и эстетическую технологичность. Именно технологичность и ориентированность на мифы позволяют этому методу успешно преодолевать коммуникативные барьеры.

«Мифологический методизм» – рабочее определение данного исследования, подчеркивающее особенности творческих методов современных художников, работающих в условиях информационного общества. «Мифологический методизм» вводит в свою структуру известные массовому сознанию традиционные символы, которые

переосмысливаются современными художниками в спекулятивном ракурсе. Все остальные выразительные средства, начиная от традиционных способов и материалов и заканчивая абсурдными примерами, вторичны по отношению к этому принципу. Метод мифологического методизма объединяет новые мифы со старыми, создавая в пространстве современного искусства информационный прецедент.

Монетизация: *(рабочее определение, реинтерпретация, глава 1, §7).* Немаловажным фактором неолиберальной реальности, сыгравшим значительную роль в процессе взаимодействия современного искусства с внешним окружением, был процесс «монетизации» художественных ценностей**.** Эта социокультурная техника отразила сущностные проблемы трансформации нематериальных ценностей современного искусства в материальные ценности.

«Монетизация» – рабочий термин данного исследования. Он возник по аналоговому принципу, и характеризует динамичные процессы либерализации российской социально-экономической сферы на рубеже веков. В данном случае «монетизацией» называется произошедший в начале 90-х годов стихийный перевод системы художественных ценностей (в новых экономических условиях) в систему материальных ценностей. Тем самым подчеркивается прагматический характер перемен в постмодернистской фазе развития художественной культуры. Рабочий термин «монетизация» раскрыл, как нам кажется, специфически российский характер этого явления, концепция которого не расходится с подобными явлениями в российской практике. Так, «монетизация» квалифицируется в качестве основополагающего момента для формирования современного художественного рынка.

«**Негативное**» **искусство,** «**позитивное**» **искусство:** (*рабочее определение, реинтерпретация, глава 2, пп. 2.1; §7).* Современное искусство имеет ряд принципиальных отличий от классических направлений, прежде всего, своей ориентированностью на «негативные» эмоции и чувства, что позволяет говорить о существовании на протяжении всего XX века глобального тяготения к негативному духу, определявшему существенные противоречия эстетического бытия. Соответственно, некоторые виды современного искусства можно объединить под общим рабочим определением «негативное искусство», которое построено на поиске негативных выразительных неизобразительных средств, способных отразить (разнообразное) эстетическое отношение художника к самой идее эстетического отражения действительности, но в художественной форме. «Негативное» искусство, в отличие от «позитивного» (изобразительного), отличается ограниченным функциональным

полем, главным из которых является на настоящий момент эмотивная[289] эстетическая функция.

Условно противоположное ему «позитивное» искусство построено на развитии традиционных художественных средств. Оно в полной мере выполняет на настоящем этапе эстетические функции: воспитательную, регулятивную, мировоззренческую, эмотивную, идеологическую, рекреационную[290] как в позитивном контексте, так и в тотально отрицающем традиционные эстетические ценности ключе.

Выделение дефиниций «негативного» и «позитивного» искусства в рамках переходного художественного сознания является, с одной стороны, следствием актуализации эстетических противоречий, с другой – диалектическим соединением в качестве эстетического синтеза позитивных и негативных форм художественного сознания, творческого мышления и художественной деятельности.

Негативное искусство: *(рабочее определение, реинтерпретация, глава 2, § 2).* Это рабочая дефиниция, в отличие от других, имеет функциональную и качественную характеристику. В дефинициях данного плана заложен аксиологический и эмоциональный смысл, поскольку помимо универсальной информации, они содержат ещё и аксиологический компонент. В этой связи отметим, что дефиниция «негативное» довольно распространенный эпитет, характеризующийся критическим отношением к существующему порядку вещей. Среди наиболее известных концепций являются концепция Д. Лукача «История и классовое сознание», 1923 г., Г. Маркузе «Разум и революция», 1941 г., Ж.-П. Сартра «Критика диалектического разума, Т. Адорно «Негативная диалектика», 1966 г. и др.[291] Например, Адорно[292] в «Эстетической теории» (впервые опубликованном им в 1970 г.) использовал понятие «негативная диалектика» в качестве антиномии, где он отметил, что истинным искусством является лишь искусство самоуничтожения, возникающее при столкновении миметического принципа с рационально-техническим принципом. Данное понятие также широко использовала в своих трудах Ю. Кристева[293], которая выделила «негативное» как «четвёртый термин гегелевской диалектики», применяя данный термин в качестве важнейшей характеристики постмодернистского сознания. Однако термин «негативное искусство» практически не применяется в современном искусстве и современном отечественном искусствознании, так как является результатом исследовательской деятельности автора, хотя понятие «негативное» применительно к современному искусству является традиционным. В

[289] Специфические черты философского знания // электронная библиотека: http: //www.mudriyfilof.ru
[290] Специфические черты философского знания // электронная библиотека: http: //www.mudriyfilof.ru».
[291] *Давыдов Ю.*/Современная западная социология: Словарь. М.: Политиздат, 1990. С.208 – 210.
[292] *Адорно* Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001.
[293] *Kristeva* J. Soleil noire depression et melancolie. Paris. 1987.

данной работе это рабочее понятие носит сугубо формальный характер. Так, понятие «негативное искусство» включает в себя смысл всего современного искусства, то есть искусство, отрицающее нормативную эстетику и утверждающее антиэстетические и неэстетические выразительные средства (в отличие от понятия «позитивное искусство», как признающее эстетические нормы и традиционные эстетические изобразительные средства). «Негативное» искусство интерпретируется как свободное конструирование (относительно близкое по своему чувственному наполнению эстетическому понятию трагикомического, когда особенно ощутим разрыв с прошлыми эстетическими ценностями). Вынесенное субъектами негативного сознания потрясение усугубляется столкновением со странным и чуждым настоящим, когда прежнее эстетическое мышление невозможно, а смутное предощущение будущего изначально стрессогенно. Негативность в данном случае есть необходимое условие поиска выразительных средств, ведущих к выражению этого нового эстетического опыта. Соответственно, в «негативном» искусстве актуализируются негативные интенции, как-то: критика, разоблачение, срывание масок, ниспровержение авторитетов, провокация, недоверие, осмеяние и пр. Сама художественная рефлексия понимается как возможность абсолютно свободного сомнения относительно истинности верований и правильности любых эстетических убеждений, с целью устранения иллюзии секвенирования эстетического восприятия.

Таким образом, «негативное» искусство основывается на факторе эстетического допущения негативных, разрушительных способов взаимодействия с эстетическим окружением с целью рефлективного поиска достоверности художественного процесса. Исходя из этого следует отметить, что негативный вектор сосредоточен на достижении дна человеческого существования, как основы самостояния фундаментальных качеств творческой личности, что изначально оправдывает отсутствие ясности в эстетических, искусствоведческих или культурологических интерпретаций, даже в ретроспективном аспекте. Глобально «негативное» искусство выразило поиск новых средств выразительности в момент распада общественных связей, норм, ориентиров, программ.

Нейминг: *(реинтерпретация, рабочее определение, глава 4, § 7).* Внешние глобальные изменения, произошедшие в России в 90-х гг. сформировали новую психолого-эстетическую и морально-этическую основу существования художника. Это привело к распространению на рубеже веков в художественной среде, современном искусстве, современном художественном рынке нейминга – стратегии брендинга, который, основан на создании медийной истории (образа) конкретной творческой персоны. Благодаря этому личность художника, «заключённая» в эстетическую конструкцию бренда, оказывается в условиях рынка более

защищенной, где «имя» является универсальным средством индивидуализации творческой деятельности.

Органон: *(ринтерпретация, глава 2, п.2.1).* Органон[294] – здесь как собирание эстетических фактов, проведение опытов, составление таблиц эстетических сущностей, извлечение инновационных моментов – художественных открытий, извлечение эстетических принципов, художественных аксиом, закономерностей сохранения художественного эстетического знания как результат его непрерывного развертывания.

Позитивное искусство: (*рабочее определение, реинтерпретация, глава 1, §1; глава 2, § 7*). Дефиниция «позитивное» тоже имеет довольно сложную генеалогию. В ней полемически переплелось несколько базовых учений, начиная от Сен-Симона[295], Конта[296]и заканчивая Спенсером[297]. Общим для позитивного направления является утверждение различных форм реальности в области медицины, социологии, математики и др. областях. В эстетико-искусствоведческом контексте дефиниция «позитивное» использована в историко-культурном (описательном) качестве. Она содержит в себе совокупные понятия современного художественного процесса, базирующиеся на эстетических критериях, традиционных изобразительных средствах и традиционных художественных ценностях.

Рабочее понятие «позитивное искусство» выразилось в сохранении традиционной коммутативной цели искусства и развития традиционного органона. Соответственно, позитивное направление ориентировано на преемственность выразительных средств с целью сохранения сущностной основы изобразительной и отражательной природы искусства.

В отличие от «негативного» искусства, «позитивное» искусство основано на непосредственных жизненных переживаниях, основанных на позитивных эстетических чувствах: восхищения, наслаждения, преклонения, катарсиса, удивления и пр. Развитие данного направления основывается на когнитивных процессах накопления эстетически ориентированных знаний, их обобщения и классификации, выявления закономерностей существования искусства в традиционной эстетической среде и устойчивого воспроизводства его в нормативных эстетических границах. Целью позитивного искусства является эстетическая эмпатия. Принципиально «позитивное» направление ориентированно на поиск выразительные средств.

---

[294] *Бэкон Ф*. Новый Органон. Соч.: в 2 т. Т.2 М.: Мысль, 1972.

[295] *Маркс К. и Энгельс Ф.,* Немецкая идеология. Соч., Т 3. С. 496 – 512.

[296] *Киссель М.А* Конт Огюст / Современная западная социология: Словарь. М.: Политиздат, 1990. С.137 – 139.

[297] *Киссель М.А.* Спенсер, Герберт / Современная западная социология: Словарь. М.: Политиздат, 1990. С. 326 – 328.

Полипарадигмальность: *(реинтерпретация, глава 1, §1; глава 1, пп.3.1).* Полипарадигмальность расшифровывается в данном исследовании как одновременное присутствие и развитие в рубежные годы традиционных классических, модернистских и постмодернистских эстетических тенденций. Эти три глобальных направления определили картину развития российского изобразительного искусства конца XX начала XXI вв.

Полипарадигмальность характеризуется сочетанием в современной отечественной культуре черт «постиндустриального общества», «посттоталитарного общества», «транзитивного общества», «постнеклассического общества», «неклассического общества», которые соотносятся с прагматической концепцией экономического фундаментализма.

Постмодернистское (технологичное, техногенное) **искусство:** *(реинтерпретация, глава 2, §7).* Выход постмодернистской концепции искусства из традиционного «тела изобразительного искусства», провозгласило самостоятельность существования идеи искусства также и на проектном уровне. В результате этого можно констатировать, что в постмодернистском искусстве в данный период динамический акцент переместился с внутренней среды на внешнюю эстетическую среду и дальнейшее развитие пошло по логичному пути эволюции внешних носителей искусства. Именно не собственной эволюции искусства как уникального способа отражения мира, а искусства как идеи «технологичного искусства», как одной из эстетико-информационных областей, в которой возможно применение социальных информационных технологий.

Таким образом, вместо эстетической формулы соответствия художественной формы и содержания логике художественного образа сформировалась созвучная актуальному контексту негативная личностная концепция творчества, которая сосредоточилась на технике исполнения и на коммуникативных возможностях искусства. В этих условиях негативная концепция искусства «зарождения-роста-расцвета-затухания-смерти» сосредоточилась в основном на самых разнообразных вариантах «конца» «вырождения», «трансформации», начиная от разрушения изобразительной формы и отказа от традиционных изобразительных средств и заканчивая концепцией «негативного эволюционизма», – «искусство как не искусства», или «искусство конца искусства». Это вылилось в социологически ориентированную тенденцию, так называемого в работе «техногенного искусства». То есть, искусства, характеризующегося перенесением акцентов с традиционной изобразительности на искусство, реагирующее на эволюцию внешних носителей. ***Техногенное искусство*** способно гибко реагировать на внешнюю технически развитую эстетическую среду, основанную на экономическом фундаментализме. Поэтому оно всецело относится к неизобразительному искусству, которое, в отличие от изобразительного, способно мобильно

включаться в актуальный стандартизирующий информационный поток. (Ярким примером этому служит деятельность в настоящий период О. Кулика.)

Постмодернистская художественная деятельность: *(реинтерпретация, глава 2, §1).* Дефиниция «постмодернистская художественная деятельность», согласно критериям классификации[298], имеет: основные генетические, структурные (пространственно-временные), семиотические, выражающиеся в наличии общей художественной постмодернистской идеи, пределы; отражающиеся в выразительных возможностях изобразительного языка психологические, экспрессивные (по творческому методу и художественной форме выражения) средства выразительности; материальную, исходящую из использования материальных (технических) средств и материалов, природу. Эстетическое понятие «постмодернистская художественная деятельность» раскрывает (объясняет) сложный характер художественных явлений в определенный период развития отечественной художественной культуры, а также раскрывает содержание основных эстетических художественных понятий с точки зрения относимости художественных признаков постмодернистской культуре. В данном понятии аккумулируются разрозненные признаки, факты, свидетельства, различные следы художественной практики, которые сливаются в общий информационный поток. Оно включает в себя не только материальный уровень, но содержит в себе двойной культурный код эстетической художественной среды, существующей за счёт понимания и особого переживания художественного бытия как особой ценности в виде принятия или его отторжения, в форме конфликтного взаимодействия искусства с реальностью.

Потребительский стиль: *(рабочее определение, реинтерпретация, глава 1. пп. 4. 1).* Можно утверждать, что эстетическая идеологическая и экономическая свобода творческой личности на рубеже веков определялась, так называемым в работе «потребительским стилем», который предполагает тесную эмоциональную связь личности художника со зрителем и коллекционером.

Рабочее определение «потребительский стиль» имеет в данном контексте принципиальный характер. Этому постмодернистскому стилю присуще разнообразие творческих стратегий, направленных на непосредственное удовлетворение эстетических, коммуникативных, перцептивных и интерактивных запросов эстетического окружения. Рабочий термин «потребительский стиль» выражает эстетическое содержание нового времени, раскрывая, прежде всего, необходимость эффективного взаимодействия,

[298] Эстетическое сознание и художественная культура. Киев: Наукова думка, 1983. С. 224

конкурирующего с иными эстетическими сферами современного искусства, с эстетическим окружением.

Потребительский стиль имеет всеобщий эстетический характер и является адекватной реакцией художественной среды на всеобщую информационную асинхронность.

Рециклинг: *(реинтерпретация, глава 2, пп.2.1; глава 2, § 3).* Возвращение отходов в круговорот производства и потребления (Экологический словарь, 2001 г.). В искусстве рециклинг – творческая переработка известных художественной культуре символов, традиций, творческих методов и приёмов в контексте актуальных тенденций. Рециклинг в комплексе легче соотносится с внешними эстетическими ценностями, что позволило современному искусству в конкурентных условиях эффективно капитализироваться.

Рефрейминг: *(реинтерпретация, глава 4, § 6.)* Рефрейминг (*англ.* – reframe, оформлять, в данном случае переоформлять)[299], как указывалось выше, является также распространенной стандартизирующей эстетической стратегией брендинга в современном искусстве и современном художественном рынке. Рефрейминг сплошь и рядом применялся и применяется на теоретическом (в современном искусствоведении) и практическом маркетинговом эстетическом уровне. Рефрейминг, как часть брендинга, содержит в себе значительный потенциал для развития личностного художественного бренда, поскольку основывается на возможности перевоплощения художника в разных культурных, исторических, художественных контекстах.

В рефрейминге проявляются глубокие, эстетические кодовые для национального самосознания вещи, которые, являясь чувственной сферой, служат причиной рефрейминга.

Рефиллинг: *(реинтерпретация, рабочее определение, глава 4, п.5.1).* Рефиллинг – часто применяемая в рекламном маркетинге стратегия, основанная на быстром и точном воздействии на аудиторию при помощи сенсорных ключей – предикатов таких, как эстетически привлекательные образы – знакомых, или привлекательных женщин, животных, детей, в данном случае известных художественных образов, используемых в разных контекстах. Рефиллинг представляет собой стандартизирующую эстетическую стратегию, близкую рефреймингу, направленную на разрешение коммуникативных проблем современного искусства, который, так же как рефрейминг, широко применялся художниками разных времен и культур с давних пор. Рефиллинг используется в современном искусстве, массовом искусстве – китче, где широко применяется как средство эффективной эстетической коммуникации. Он также является распространенным приемом у приверженцев соц-арта.

---

[299] *Сиротина Т.Н.* Современный англо-русский словарь: 100 000 слов и словосочетаний. Ростов н/Д: Феникс, 2009.

Руральное эстетическое сознание: (*рабочее определение, реинтерпретация*, *глава 1, § 1).* Руральное – гибкое, приспособляемое к обстоятельствам эстетическое мировосприятие, решающее в конфликтных условиях развития на частном уровне проблему эстетического самоотождествления субъектов эстетического сознания.

Самоорганизация: (*реинтерпретация, глава 1,§7).* Самоорганизация субъектов художественного сознания является естественной реакцией на спонтанность художественных и закономерность рыночных процессов. Данная стратегия предполагает разнообразие мировоззренческих позиций среди художников, разнообразие творческих феноменов в виде проекций, концепций, рефлексий и пр., позволяющих творческим личностям индивидуально и оперативно реагировать на основные эстетические тенденции в художественной культуре

Ситуативное искусствоведение: (*рабочее определение, реинтерпретация***,** *глава 2, §6).* Ситуативное искусствоведение – исходящее из конкретной ситуации. Ситуативное искусствоведение способно проникнуть в суть актуального искусства, принадлежащего к инструментам события (так как феномен события, заключенный в рекламе, удовлетворяет потребность в уникальном общении).

Ситуативность: *(рабочее определение, реинтерпретация*, *глава 2, § 7).* Ситуативность является объективным обстоятельством, учитываемым при вынесении эстетической оценки. Она напрямую влияет на иерархию художественных ценностей в современном искусстве, определяя относительность критериев эстетической оценки, так как является результатом совместной деятельности субъектов художественного сознания и эстетического окружения. Объективное содержание в данном адаптивном процессе заключается в согласовании основных критериев оценки современного искусства с внешними социокультурными параметрами.

Современное искусство: *(реинтерпретация*, *глава 2, пп.1.2).* Современное искусство имеет несколько объективных (временных) и субъективных качественных характеристик. Объективное содержание данного термина раскрывается в формальных хронологических понятиях: «посттоталитарное искусство», «искусство транзитивного периода», «современное искусство». Качественная субъективная сторона раскрывается в неформальных понятиях: «актуальное искусство», «пограничное искусство» (как форма) и «радикальное искусство» (как содержание). Относительно выразительных средств оно включает в себя два аспекта, обозначенные в работе формальными дефинициями «негативное искусство» и «позитивное искусство».

Телесная кинетика («кинетический нарциссизм», «телесный акционизм») : (*рабочее определение, реинтерпретация, глава 2, § 4.1).* Телесная кинетика являлась в рубежное время самым экономически доступным средством выражения новых художественных идей, став

весомым фактором идеологического развития российского современного искусства в 90-х гг. Она способствовала «чистой» сублимации, воспринимаясь современными художниками альтернативой, разрешавшей также и дизайнерские проблемы, поскольку в реализации проектов использовался в основном доступный ресурс – человеческое тело. В то же время, используя телесность как основное средство, художники как бы исключали какие-либо «информационные помехи». Они с самого начала и до завершения проекта ощущали буквально на себе зрительскую реакцию. И в этом плане можно сказать, что «кинетический нарциссизм», присущий некоторым российским художникам, был удачным в прагматическом плане ходом, адекватным российским реалиям. Соответственно, «телесный акционизм» был наиболее распространенной формой бытования современного искусства в перестроечный и постперестроечный периоды.

Темпоральность: *(реинтерпретация, глава 2, пп.2.2).* Темпоральность является объективным условием существования тех или иных эстетических и художественных тенденций во временном измерении как в самом современном искусстве, так и вне его границ. По сути дела, данным критерием определяется «органическое» время развития, существования и затухания художественных тенденций, явлений как на уровне отдельных носителей эстетического сознания, так и всего современного искусства в целом, которое, несмотря на самодостаточность, соотносится с общими культурными эстетическими тенденциями.

Тенденция: (ре*интерпретация, глава 1, § 4).* Возможность тех или иных событий и явлений в художественной среде развиваться в определенном (адаптивном) направлении. Выявленные в результате эстетического анализа, наблюдаемые устойчивые эстетико-искусствоведческие, эстетико-психологические, эстетико-маркетинговые соотношения в художественной среде, а также адаптивные свойства, интеграционные признаки современного отечественного искусства, выявленные в системе современного отечественного искусства, составляют суть адаптивных тенденций.

Художественная деятельность: (*реинтерпретация, глава 1, §3; глава 2, §1).* Художественная деятельность в референтный период, как вид эстетической деятельности, имела специфическую форму и содержание (современное искусство) и конкретные (временные и пространственные) пределы её реализации (в данном случае период 1991-2011 гг.). Данный вид эстетической деятельности основан на традиции признания особой ценности искусства, которая согласуется с принципом преемственности художественных ценностей (их поддержания, воспроизводства, трансформации, перерождения или полного отрицания в различных формах и видах современного искусства). Художественная деятельность имеет ярко выраженный информационный и материальный объём, в котором отражаются

эстетические общественные представления о путях развития художественной культуры, о способах реализации эстетических идей, влияющих на эстетическую реальность современного отечественного искусства.

Художественная деятельность как эстетическая категория имеет свои границы, направленность и интенсивность. В художественной деятельности реализуются уровни понимания и переживания искусства как особой формы сознания, заключающей в себе преемственность и развитие общечеловеческих культурных ценностей. Являясь частью эстетической деятельности (и эстетического сознания), она используется в данной работе в качестве содержательной абстракции, близкой по своему философскому содержанию понятию «эстетическая деятельность» [300].

Эстетическая концепция экономического фундаментализма: (*реинтерпретация, глава 1, п.5).* Исходящая от «экономического фундаментализма»[301]. Эстетическая концепция экономического фундаментализма включает в себя, по нашим представлениям, принципиальные черты потребительской маркетинговой эстетики и эстетики информационного общества, стремящегося в своем развитии к противоречивому сочетанию уникальных продуктов художественного творчества с универсальными эстетическими потребительскими тенденциями.

Экономический тип художника: *(рабочее определение, реинтерпретация, глава-1, пп.3.1; § 7).* Второй тенденцией искусства рубежа веков являлась погруженность художников в материальную эстетическую и духовную практику, что привело, как ни парадоксально это звучит, к превалированию экономического типа мышления, выразившегося в нацеленности субъектов художественной деятельности на производительность индивидуального труда – создании как можно больше продуктов личной творческой деятельности с меньшими материальными и энергетическими затратами с целью эффективного (персонального) обмена их с иными социокультурными ценностями потребительского общества. В результате сложился новый экономический тип художника, отличающийся прагматическим сознанием и профессионально адаптированным социокультурным ориентированным поведением.

Это рабочее определение означает рождение относительно нового психотипа художника в российской художественной реальности, который характеризуется исключительной ориентированностью на рынок.

Экономический художник: *(рабочее определение, реинтерпретация, глава 1, § 7).*
«Экономический художник», близкий по своему смыслу термину из экономики – «экономическому человеку». «Экономический человек» – стремящийся к максимизации

[300] *Каган, М.С.* Лекции по марксистко-ленинской эстетике. Л.1971.
[301] *Сорос Дж.* Алхимия финансов. М.: ИНФРА-М, 1996.

удовлетворений и минимизации издержек. Это рабочее определение означает рождение относительно нового психотипа художника в российской художественной реальности, который характеризуется исключительной ориентированностью на запросы рынка.

Эстетическая техника: *(реинтерпретация, глава 4, §1).* Эстетическая техника – методический инструмент адаптивной направленности, обеспечивающий субъектам художественного творчества, при соблюдении правил и определенной последовательности, эстетико-прагматический результат. Ориентированная на подсознательный эстетический выбор эстетическая техника становится самостоятельным инструментом, регулирующим процесс достижения прагматических целей. В предметном выражении в постмодернистской художественной деятельности эстетическая техника реализуется в устойчивых эстетических маркетинговых понятиях: «художественный рынок», «бренд», «нейминг», «рефиллинг», которые обеспечивают эффективный обмен материальными и нематериальными вещами в различных сферах.

Эстетические ценности современного искусства: *(реинтерпретация, глава 3, §3).* Под эстетическими ценностями современного искусства (конкретного времени) подразумевается актуализировавшаяся в силу объективной ситуации или рекламы политическая, потребительская, религиозная, научная или др. идеология, которую идеологические лидеры позиционируют как правильную, истинную, наделяя таким образом особым аксиологическим смыслом некоторые стороны заурядного жизненного потока. Можно утверждать, что без какой-либо идеологии (политической, религиозной, потребительской и др.) нет эстетического ценностного контекста и в объектах художественного творчества. Она наполняет общий историко-культурный контекст конкретным эстетическим и художественным содержанием, создавая тем самым, длительное напряжение или ситуативные противоречия между конъюнктурными художественными ценностями и идеальными художественными ценностями.

ЛИТЕРАТУРА:

нормативные правовые акты

О рекламе : [федеральный закон: принят Гос. Думой 13 марта 2006 года, № 38: по состоянию на 14 янв. 2014 г.]; [Электронный ресурс] / ФЗ РФ. – Режим доступа: www.consultant.ru

О предпринимательстве: [федеральный закон: принят Гос. Думой 7 июля 2007 года, № 209: по состоянию на 14 янв. 2014 г.]; [Электронный ресурс] / ФЗ РФ. – Режим доступа: www.consultant.ru

О внесении изменений в закон Российской Федерации «Об авторском праве и смежных правах»: [федеральный закон: принят Гос. Думой 20 июля 2004 года N 72: по состоянию на 14 января 2014 г.]; [Электронный ресурс] / ФЗ РФ. – Режим доступа: www.consultant.ru

Уголовный кодекс Российской Федерации: [федеральный закон: принят Гос. Думой 13 июня 1996 года N 63-ФЗ: по состоянию на 15 апреля 2014 г.]; [Электронный ресурс] / ФЗ РФ. – Режим доступа: www.consultant.ru

Основная литература:

1. Абдуллина С.В. Роль и значение посредничества в современном обществе / С.В. Абдуллина // Маркетинг в России и за рубежом. – 2008. – № 1(63). – С. 54 –58. Адлер А. Понять природу человека / А. Адлер. – СПб.: Акад. Проект, 2000. – 253 с.

2. Айдан-галерея: каталог / [составитель А.Ковалев]. – М.: СканРусс, 2002. –142 с.

3. Алексеева А. Новая волна богатства. Интервью с Э.Тоффлер и Х. Тоффлер / А.Алексеева // Эксперт. – 2008. –№ 2[591]. – С 96 – 99.

4. Алюшин А.Л., Князева Е.Н. Эндофизический поворот в эпистемологии, или попытка увидеть мир изнутри / А.Л Алюшин, Е.Н. Князева // Философия и культура – 2009. – №5 (17) – С.80 – 92.

5. Андреева Е. Семь чудес / Е.Андреева // Артхроника. – 2011. – № 6. – С. 86 – 93.

6. Акимова Д. Дорогие россияне / Е. Акимова // Новый мир искусства. – СПб. 2007. – № 1/57. – С.62 – 64.

7. Анализ и интерпретация произведения искусства: сборник статей /под общей ред. Н.А.Яковлевой. – М.: Высшая школа, 2005. –551 с.

8. Аполлон. Терминологический словарь. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура / под общей редакцией М.А. Кантора. – М.: Эллис Лак, 1997. – 735 с.

9. Арзамаскин Н.Н. Переходное общество: Понятие и общая характеристика / Н.Н. Арзамаскин // Государственная власть и местное самоуправление. – 2006. – №7. – С.3 – 5.

10. Аристов О. Законы изменения степени риска невостребованности продукции от динамики конъюнктуры рынка / О. Аристов // Маркетинг в России и за рубежом. – 2008. – № 1 (98). – С. 21 – 26.

11. Арсланов В.Г. История западного искусствознания XX в. / В.Г. Арсланов. – М.: Акад. Проект, 2005. – 864 с.

12. Арт-премии деньги или слава // Артхроника. – 2007. – № 12. – С.61–67.

13. Ахметзянова Н.В., Нугманова Д.Р. Неравномерность влияния тренингов на показатели социально-психологической адаптации / Н.В. Ахметзянова, Д.Р. Нугманова // European social science Journal (Европейский журнал социальных наук). – 2014. –Том 1. – С.107–113.

14. Бажан Т.А., Старков О.В. Религиоведение для юристов: учебник / Т.А Бажан, О.В. Старков; под общей ред. О. В. Старкова. – СПб.: Изд-во Р.Асланова «Юридический центр пресс», 2007. – 491 с.

15. Базен Ж. История истории искусства: от Вазари до наших дней / Ж. Базен: [комментарии Ц.Г. Арзаканяна]. – М.: «ПРОГРЕСС»-«КУЛЬТУРА», 1994. –528 с.

16. Балаховская Ф. Фонды по понятиям /Ф. Балаховская // Артхроника. – 2007. – № 9. – С. 62 – 81.

17. Банк и предпринимательство. Расчетный счет. Субсчет. Текущий счет. Виды расчетов. Банковские документы. Поиск «затерявшихся» средств. – М.: Экономика, 1993. – 54 с.

18. Бауман З. Индивидуализированное общество / З. Бауман. – М.: Логос, 2002. –153 с.

19. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1986. – 541 с.

20. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М.Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 444 с.

21. Бек У. Общество риска. На пути к другому модерну / У.Бек. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – 381 с.

22. Бекетов Н.В. Понятие конкурентоспособности и его эволюция / Н.В.Бекетов // Маркетинг. – 2007. – № 6 (62). С. 83 – 87.

23. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество / Д.Белл. – М. Академия, 1999. – 785 с.

24. Беляев Е.А, Перминов В.Я. Философские и методологические проблемы математики / Е.А. Беляев, В.Я. Перминов. – М.: МГУ, 1981. – С. 88-92.

25. Беленький В.Х. Российский высший класс: проблемы идентификации / В.Х. Беленький // Социс. – 2007. – № 5(277). С.13 – 21.

26. Бельский Б.HD vs. LD(О Худякове) / Б. Бельский // Диалог искусств. – 2010. – №03. – С.50–52.

27. Беляева Л.А. И вновь о среднем классе России / Л.А. Беляева // Социс. – 2007. –№ 5(277). – С.3–13.

28. Бехман Г., Современное общество как общество риска / Г. Бехман // Вопросы Философии. –2007. – № 1. – С. 26 – 47.

29. Бардетт Р., Канан М. Градостроительство в эпоху глобальной урбанистической трансформации / Ричард Бардетт, Мигель Канан. – ПРОЕКТINTERNATIONAL. – 2006. – № 14. – С.148-155.

30. Белов А. Трезвый мечтатель [Электронный ресурс] / Белов А. // Наследие. Проект Россия / Project Russia . – 2012. – С. 46 – 50. – Режим доступа: http: // www projectmedia.ru.
Берштейн В.В. Художественная культура XX в. Институциональный аспект: книга Художественная культура в капиталистическом обществе. Структурно-типологическое исследование / В.В.Берштейн; научн. редактор М.С.Каган. – Л.: Ленинградский университет, 1986. – С. 181– 213.
31. Бирюкова –Людвигова М. Почерк куратора: своя рука владыка / М. Бирюкова – Людвигова // Артхроника. – 2007. – 3/56/ С.24 – 32.

32. Блюменкранц М. Глобальные проблемы современного культурного процесса / М. Блюменкранц // Вопросы философии. – 2006. – № 5. – С.160 – 164.

33. Бобринская Е.А.Концептуализм / Е.А. Бобринская. – М.: ГАЛАРТ, 1994. – 216 с.

34. Богомолов О. Какую модель общества рождает постсоциалистическая трансформация / О. Богомолов // Российский экономический журнал. – 2008 . – №№ 3-4. – С.21 – 27.

35. Бодрийяр Ж.Система вещей / Ж. Бодрийяр. – М.: РУДОМИНО, 1999. – 222 с.

Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция [Электронный ресурс] / Ж. Бодрийяр; [перевод А.Качалова]. – Librusek, 2012. – Режим доступа: http://lit.lib.ru/|k/kachalov-_a/simulacra's_et_simulation.shtml/ //http://exsistencia.livejournal/com/

36. Большая Российская Энциклопедия – М.: «Большая Российская энциклопедия», 2008. – Т.1.

37. Большая энциклопедия в 62 томах. – М.: ТЕРРА, 2006. – Т.19. – 592 с.

38. Большая энциклопедия в 62 томах. – М.: ТЕРРА, 2006. – Т.39. – 592 с.

39. Бондаренко Л.К. Интеграционные процессы в российской художественной среде рубежа веков (1991-2011 гг.): монография / Л.К.Бондаренко. – Краснодар: Издательский Дом-Юг, 2011. – 133 с.

40. Бондаренко Л.К. «Современное искусство Кубани»: каталог / Л.К.Бондаренко; [вступительная статья]. – Краснодар – Кипр, ч.т., 1996. – 187 с.

41. Бондаренко Л.К. Монетизация художественных ценностей : сборник статей: Художник как человек, и Человек как художник / Л.К.Бондаренко; общая редакция Л. Черная // Научный сборник МГАХИ им. В. И. Сурикова.– М. 2006. – С. 34 – 46.

42. Бондаренко Л.К. Настоящее школьное печенье / Л.К.Бондаренко // Художественный журнал НОМИ. – 2005. – № 4/45. – С.69.

43. Бондаренко Л.К. Пограничный диалект. О творчестве Е. Артюх /Л.К.Бондаренко // Художественный журнал НОМИ. – 2006. – № 1/48 . – С 84.

44. Бондаренко Л.К. Механический наив В.Богачева / Л.К.Бондаренко // Художественный журнал «ДИ». – 2005. – № 3. – С. 53.

45. Бондаренко Л.К. Валерий Блохин в категориях успех / Л.К.Бондаренко // Художественный журнал ДИ. – 2006. – № 2. – С 48 – 49.

46. Бондаренко Л.К. Альтернативные консерваторы /Л.К.Бондаренко; под общей редакцией А.К. Якимовича // Научно-художественный журнал «Собраніе». – 2006 . – № 2. – С 52–57.

47. Бондаренко Л.К. Евгений Цей / Л.К. Бондаренко; под общей редакцией А.К. Якимовича // Научно-художественный журнал Собраніе. – 2007. – №1. – С. 52-57.

48. Бондаренко Л.К. Ситуативное искусствоведение одна из главных стратегий современного российского искусствознания / Л.К.Бондаренко // Гуманитарные и социально-экономические науки. – 2009. – № 5. – С.89– 95.

49. Бондаренко Л.К. Современное искусствоведение в новой системе знаний / Л.К.Бондаренко // Гуманитарные и социально-экономические науки. – № 6. – С. 67 – 72.

50. Бондаренко Л.К. Интеграционные процессы в современном российском искусствоведении /Л.К.Бондаренко // Вестник Московского Университета. Серия 8. История. – 2009. – № 5. – С. 81– 89.

51. Бондаренко Л.К. Ситуационное искусствоведение как одна из стратегий современного искусствоведения / Л.К.Бондаренко // Гуманитарные и социально-экономические науки. – 2010. – № 1. С. 72 – 77.

52. Бондаренко Л.К. Проблемы современного правосознания в свете эволюционной теории Дарвина / Л.К.Бондаренко / Сборник статей: Право и правосудие. По материалам научной конференции. – Краснодар, СКФ ВПО РАП, 2009. – Т.2 – С.167 – 170.

53. Бондаренко Л.К. Особенности историко-художественного развития современного художественного процесса. (Конкуренция целей) /Л.К.Бондаренко // Вестник Московского Университета. Серия 8. История. – М. 2010. – № 6. – С. 126 – 133.

54. Бондаренко Л.К. Моральные нормы права как основа позитивного правосознания в современном российском обществе / Л.К.Бондаренко // Современное право. Министерство юстиции РФ. – 2010. – №8. – С.3 –7.

55. Бондаренко Л.К. Проблема отсутствия методического разнообразия в творчестве некоторых современных российских художников. (Контекстуальное цитирование. Мифологический методизм) /Л.К.Бондаренко // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2011. – № 5 (11). – Часть 3. – С. 15 –18.

56. Бондаренко Л.К. Проблема содержания современного российского искусства /Л.К.Бондаренко // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2011. – № 5 (11). – Часть 4. – С. 28 –31.

57. Бондаренко Л.К. Динамическая модель развития личностного художественного бренда /Л.К.Бондаренко // Вестник Майкопского Государственного Технологического университета. – 2012. – Выпуск № 2. – С. 29 – 34.

58. Бондаренко Л.К. Особенности развития творческих методов современных российских художников /Л.К.Бондаренко // Вестник Майкопского Государственного Технологического университета.– 2012. – Выпуск № 2. – С. 25 – 29.

59. Бондаренко Л.К. Интеграционная стратегия рефрейминг в современном российском искусстве /Л.К.Бондаренко // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» – 2012. – №2/2. – С. 282 – 289.

60. Бондаренко Л.К. Основные тенденции современного искусства. Позитивное и негативное искусство /Л.К.Бондаренко // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» –. 2012. – №2/2. – С.289 – 294.

61. Боробский А.Новый экономизм / А. Боробский //Артхроника. – 2010. – № 3. – С.36 –37.

62. Боровский А. Удар кисти / А. Боровский //Диалог искусств. –2010. – № 3. – С.76 – 82.

63. Боровских Н. Конкурентные стратегии: методология формирования и развития / Н.Боровских // Маркетинг. – 2005. – №2(81). – С. 37– 49

64. Бородай Ю.М. Эротика. Смерть. Табу. Трагедия человеческого сознания / Ю.М.Бородай. –М.: Русское феноменологическое общество. Гнозис, 1996. – 416 с.

65. Бохоров К. Репрезентативные политики 1970 –1980-х. Курирование в современном искусстве. Часть 3 / К.Бохоров // Диалог искусств. – 2010. – 03. –С. 60 – 64.

66. Брукс Я., Стивенс Д. Организационное поведение / Я.Брукс, Д.Стивенс // Менеджмент в России и за рубежом. – 2007. – №5. – С.122 – 137.

67. Большая российская энциклопедия. – М.: Научное издание Большая Российская энциклопедия, 2005. – Т.14. – 712 с.

68. Большая энциклопедия в 62 томах. – М.: Терра, 2005. –Т.12.

69. БСЭ. – М.: Советская энциклопедия, 1972. – Т.10. – 591 с.

70. БСЭ. – М.: Советская энциклопедия, 1974. – Т.18. –632 с.

71. БСЭ. – М.: Советская энциклопедия, 1976. –Т.23. – 638 с.

72. БСЭ. – М.: Советская энциклопедия, 1978. –Т.30. – 632 с.

73. Буданов В.Г. О методологии синергетики / В.Г. Буданов // Вопросы философии. – 2006. – №5. – С.79 – 94.

74. Бузгалин А.В., Колганов А.И. Социальная философия постсоветского марксизма в России / А.В. Бузгалин, А.И. Колганов // Вопросы философии. – 2005. №.9 – С.3 – 25.

75. Булер Дэвид, 4 заблуждения популярной эволюционной психологии / Д.Булер // В мире науки. – 2009. – №4 – С.19 – 25.

76. Буркина Л.С. Когнитивный потенциал культурно-философской рефлексии / Л.С.Буркина // European social science journal. – 2014. –2(41) – Том 1. – С.9 – 15.

77. Бутова Т. Музейная инфраструктура как инструмент маркетинга / Т.Бутова // Маркетинг. – 2005. – № 1(80). – С. 76 – 80.

78. Бэкон Ф. Новый Органон. Сочинения: в 2 т. / Ф. Бэкон. – М.: Государственное социально экономическое издательство, 1938. – Т.2. – 242 с.

79. Бычков В. В. Эстетика / В.Бычков. – 2-е издание. – М.: Гардарики, 2006. – 573 с.

80. Вазари Ж. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих /Ж. Вазари. – М.: Терра Искусство, 1991. – 604 с.

81. Валлерстайн И. Динамика глобального кризиса: тридцать лет спустя / И. Валлерстайн // Эксперт. –2009. – № 35. – С.48 – 56.

82. Васильев Г.А. Поведение потребителей: учебное пособие / Г.А.Васильев: – М.: Вузовский учебник, 2006. – 240 с.

83. Вельш В. «Постмодерн». Генеалогия и значение одного спорного понятия / В.Вельш // Путь. – №. 1. –1992. – С. 109 – 136.

84. Вернадский В.И. Биосфера и ноосфера / В.И. Вернадский. – М.: Айрис Пресс, 2004. – 576 с.

85. Виды искусства в социалистической художественной культуре. – М.: Искусство, 1984. – 256 с.

86. Визгин В.П. Ментальность, менталитет: словарь «Современная западная философия» / В.П.Визгин. – М.: ТОН-Остожье, 1998. – С. 176

87. Винокуров Д.Ю. Использование геоинформатики в продвижении товаров на рынках, FMCG, в местах продаж, контроль сбытового и промперсонала /Д.Ю. Винокуров // Реклама. Теория и практика. – 2006. –№ 6 [18]. – С.384 – 392 .

88. Витгенштейн Л. Философские работы. Ч.1 /Л. Витгенштейн. – М.: Гнозис, 1994. – 612 с.

89. Власов В.Г., Лукина Н.Ю. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм: Терминологический словарь / В.Г. Власов, Н.Ю. Лукина. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 320 с.

90. Воскресенский А. Никто не хотел умирать / А.Воскресенский // Деньги. –2007. – № 2 (609). – С. 58 – 59.

91. Волков А. Стратегический бренд – менеджмент и капитализация организации / А. Волков // Маркетинг. – 2007. – №1(92). – С. 3 –13.

92. Волков В.В. Силовое предпринимательство в современной России /В.В. Волков // Социологические исследования. – 1999. – № 1. – С.56 – 66.

93. Воробьев А.А.Использование фрактальной теории в стратегическом планировании и управлении / А.А. Воробьев // Менеджмент в России и за рубежом. – 2006. – №1. – С. 138 – 146.

94. В погоне за упущенной выгодой // Артхроника. – № 5. – С.54.

95. Все выставки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http: // vsevistavki.ru/exibition/art_manezh_2010.phtml

96. Все, что стоит знать о роскоши в начале XXI. Редакционная статья / Проект (42) – М.: ПРОЕКТ МЕДИЯ, 2006. – С 66. – 70.

97. Выготский Л.С. История развития высших психических функций: собрание сочинений в 6 томах / Выготский Л.С. – М.: Педагогика, 1983. – Т 3. – 368 с.

98. Выставочный менеджмент: технология организации и рекламно-информационного сопровождения выставок: сборник статей / под обшей ред. И. Филоненко. – М.: Про-Эксмо, 2001.

99. Вышковский Г.Л. Методология оптимального выбора фаз маркетингового воздействия при медиапланировании / Г.Л. Вышковский // Реклама. Теория и практика апрель. – 2007. – №2(20). – С.82 – 88.

100. Гадамер Г. Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / Г.Г. Гадамер; [пер. с нем.; общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова]. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.

101. Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного / Г.Г. Гадамер. – М.: Искусство, 1991. – 367 с.

102. Гальцева Г.Ф., Лебединский Н.Ф. О социально-экономической природе услуг / Г.Ф. Гальцева, Н.Ф. Лебединский // Экономика и культура. – 1978. –Том XXXIX. – С. 60 – 64.

103. Глазунов Илья: альбом / [автор вступительной статьи В.С.Новиков]. – Л.: «Аврора», 1992. – 366 с.

104. Глазырин А.В. Как далеки они от народа или продвижение брендов категории премиум и люкс / А.В. Глазырин // Реклама: теория и практика. – 2006. – № 3(15). – С.176 – 182.

105. Гнедовский М. Что такое музейный маркетинг / М. Гнедовский // Мир музея. –1995. – № 4. – С. 15–17.

106. Голомшток И. Тоталитарное искусство/ И.Голомшток. – М.: Галарт, 1994. – 296 с.

107. Горчакова В.Г. Искусство имиджевой композиции в маркетинге личности / В.Г. Горчакова // Маркетинг в России и за рубежом. – 2008. –№2(64). – С.54 – 60.

108. Грей К.Ф., Ларсон Э.У. Управление проектами / К.Ф. Грей, Э.У.Ларсон // Менеджмент в России и за рубежом. – 2007. – № 5. – С. 137 – 143.

109. Гретченко А.И., Кулапов М.Н. Планирование в экономике: надежды и заблуждения / А.И. Гретченко, М.Н. Кулапов // Финансовый бизнес. – 2006. – №4. – С. 69 –72.

110. Григорьева Т.П. Философия красоты / Т.П. Григорьева // Вопросы философии. – 2007. – № 1. – С 61 – 75.

111. Гройс Б. Великая утопия. Каталог выставки: в книге: Утопия и обмен / Б.Гройс. – М. 1993.

112. Громов А. Транзит в неизвестное. Интервью с Глебом Павловским / А. Громов // Эксперт. – 2006. – №36. – С 92 – 98.

113. Грэм-Диксон Э. Искусство / Э. Грэм Диксон. – М.: ЗАО «БММ», 2009. – 612 с.

114. Гурова О. «Запретное искусство» проверит прокуратура / О.Гурова // Артхроника. – М. 2007. – №5. – С. 25.

115. Гурова О. Вверх по лестнице рекордов / О.Гурова // Артхроника. – 2008. – №4. – С.42–45.

116. Гурова Т., Полунин Ю., Рубченко М., Тальская М. Головоломка Мебиуса / Т. Гурова, Ю. Полунин, М. Рубченко, М.Тальская // Эксперт. – 2006. – №48 (542). – С. 34– 39.

117. Гутов Дм. К проекту «современное искусство» отношусь спокойно / Дм. Гутов // Артхроника. – 2007. – №10. – С.56 – 62.

118. Давтян А.А. Рекламная мимикрия: школа выживания / А.А.Давтян // Реклама. Теория и практика. – 2006. – № 6 [18]. – С.422 – 430.

119. Давыдов А.А. В преддверии нанообщества / А.А.Давыдов // Социс. – 2007. – №3 (275). – С.119 – 126.

120. Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. Статьи / Ж.Делез; [перевод с фр., редакция и предисловие Соколова Е.Г.]. – СПб.: СПбГУ «АЛЕТЕЙЯ», 1999 . – 190 с.

121. Денисова Д. «Как ловить в сети Индры». Русский бизнес / Д. Денисова // Эксперт. – 2006. – № 26 (520). – С. 34 – 41.

122. Деррида, Ж. О грамматологии / Ж. Деррида; [пер. с фр. и вст. статья Н. Автономовой]. — Екатеринбург: Ad Marginem, 2000. – 512 с.

123. Джемисон Фр. Культурная логика позднего капитализма Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism. / Фр. Джемисон; [перевод А.Раппопорт, С.Ситар]. – Проектinternational. –1991. – С. 188 – 196.

124. Дидье Жюлиа. Философский словарь. / Ж.Дидье. – М.: Междунар. Отношения, 2000. – 544 с.

125. Дики Дж. Определяя искусство / Дж. Дики. – М.: Искусство, 1969.

126. Дики Дж. Круг искусства: теория искусства / Дж. Дики. – М.: Искусство, 1984.

127. Дзуффи С. Большой Атлас живописи / С. Дзуффи. – М.: Олма-Пресс, 2002. – 431 с.

128. Дмитриева В.Д. Методологические основы исследования симулятивной экономики / В.Д. Дмитриева // Гуманитарные и социально-экономические науки. – 2014. – № 2. – С.123–127.

129. Добберштайн Торе Танцуя под микс маркетинга / Т. Добберштайн // ТЕКСТ: ПРАКТИКА ПРОЕКТINTERNATIONAL. – вып. 14. – М.: ООО «ПРОЕКТ МЕДИА». 2006. – С.178 – 181.

130. Долгин А.Экономика символического обмена / А.Долгин. – М.: ИНФРА-М, 2006. – 632 с.

131. Домнин В.Н. Брендинг: новые технологии в России / В.Н. Домнин. – СПб.: Питер, 2002. – 352 с.

132. Дмитриева Е. Кому сдалась Москва / Е.Дмитриева // Деньги. – 2007. – № 3(610) 29.01 – 04.02. – С. 18–19.

133. Дресвянников В.А.Особенности жизненных циклов различных экономических систем / В. А. Дресвянников // Менеджмент в России и за рубежом. – 2008. – № 6. – С.28 – 36.

134. Дубосарский В. «Те, кто делает ярмарки, сильнее тех, кто делает биеннале» / В. Дубосарский // Артхроника. – 2006. – № 10. – С.50 – 53.

135. Дьяконов В. Адвокат андерграунда / В.Дъяконов //Артхроника. – 2009. – № 1 – С.40–47.

136. Дятловская И.С. Мифы о неприменимости и мировая практика сценарного планирования / И.С.Дятловская // Менеджмент в России и за рубежом. – 2007. – № 1. – С. 137–142.

137. Ермакова Т. Качество и конкурентоспособность архитектурно-дизайнерских услуг / Т.Ермакова // Маркетинг – 2006. –№ 4(89) – С. 66 – 72.

138. Жирнов Е. Неудачники среднего класса / Е.Жирнов // Деньги. – М. 2010. – №2. – С.38 – 52.

139. Жуков В.Н. Введение в юридическую аксиологию. Вопросы методологии / В.Н.Жуков // Государство и право. – 2009. – № 6. – С.20 –31.

140. Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория / Г.Зедльмайр. – СПб.: Axioma, 2000. – 272 с.

141. Иван Иванович Шишкин : альбом; [автор текста А.А.Сергеев]. – М.Белый город, 2004. – 304 с.

142. История русского искусства: в 3 т.: Искусство X – первой полвины XIX века. М.: Изобразительное искусство, 1991. Т.1.

143. Зонтаг С. Мысль как страсть. [Электронный ресурс] / Зонтаг С. – М. 1997. – Режим доступа: http:dic.akademic.ru / dic.net /enc_philosophy / 3403

144. Зубкова Т.И.Общая характеристика классификации признаков дезадаптации [Электронный ресурс] / Зубкова Т.И. – Режим доступа: http: // do.teleklinika.ru/180529/

145. Иванов В.Н.Патрушев В.И. Социальные технологии: учебное пособие / В.Н. Иванов, В.И.Патрушев. – М.: Муниципальный мир, 2004. – 488 с.

146. Ивин А.А. Понимание и ценности – логическая структура понимания / А.А.Ивин // Вопросы философии. –1986. – № 9. – С.1–2 .

147. Ивлев Ю.В Логика для юристов / Ю.В. Ивлев; 4 издание – М.: «ДЕЛО», 2005. – 264 с.

148. Изер В. К антропологии художественной литературы. [Электронный ресурс] / Вольфганг Изер; [пер. с англ. И. Пешкова]. – Режим доступа: http: // polit.ru/article/2009/02/27/izer/

149. Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов / И.П.Ильин. – М.: Интрада, 2001. – 193 с.

150. Ильин И.П. Поструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И.П.Ильин. – М.: Интрада, 1996. – 384 с.

151. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И.П. Ильин – М.: Интрада, 1998. – 255 с.

152. Ильина Т.В. Введение в искусствознание / Т. В. Ильина. – М.: ООО АСТ. «Астрель», 2003. – 206 с.

153. Илья Глазунов: альбом; [авт. вступительной статьи В.С.Новиков]. – Л.: «Аврора», 1992. – 366 с.

154. Инвестиции в управление знаниями. Результат исследований IDC. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http: // www. idc. com.

155. Казаков А. Модель рынка по Соросу / А.Казаков // Финансовый бизнес. – 2000. – № 2 – С. 39 – 44.

156. Как продавать искусство: сб. статей; [составитель Дж. Мелилло]. – Новосибирск: Сибирский хронограф, 2006. – 196 с.

157. Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. 1918-1938 / В.Кандинский. – М.: Гилея, 2001. – Т.4. – 342 с.

158. Канке В.А., Основные философские направления и концепции науки. Итоги XX столетия / В.А.Канке. – М.: Логос, 2000. – 320 с.

159. Кант И. Критика способности суждения, Критика чистого разума / И.Кант; [пер. с нем. Н. Лосского; сверен и отредактирован Ц. Г. Арзаканяном и М. И. Иткиным; примечания Ц.Г. Арзаканяна]. — М.: Эксмо, 2007. — 736 с.

160. Кант И. Трактаты и письма / И.Кант. – М.: Наука, 1980. –709 с.

161. Кармилицын В.Г. Нестандартные бренд-технологии на потребительском рынке. Формирование лояльности целевой аудитории к продукту – бренду с привлечением звезд шоу-бизнеса / В.Г. Кармилицын // Реклама. Теория и практика. – 02(14). – С.82 –88.

162. Карпов А.Д. Общество знаний; механизм деструкции / А.Д.Карпов // Вестник Российской Академии Наук. – 2007. – Т.77. – №2. – С.127 – 133.

163. Кирьянов И.В. Себестоимость как объект изучения экономической науки. В начале пути / И.В.Кирьянов // European social science Journal (Европейский журнал социальных наук). – 2014. – 241. – Том 1. – С.504 –509.

164. Киселев Г.С. Мир человека: тупиковая ветвь эволюции? / Г.С.Киселёв // Вопросы философии. –2007. –№4. – С.9-24.

165. Книга по эстетике для музыкантов / редакторы: И.А.Константинов, К.Ангелов (НРБ). – М.: Музыка, 1983. – 271 с.

166. Ковалев А. Критический механизм, или Машина отбора /А. Ковалев // Артхроника. – 2010. – С. 94 – 97.

167. Ковалев А. Не пугайтесь, ради бога, не пугайтесь / А.Ковалев //Артхроника. – 2006. – № 10. – С.5.

168. Ковалев А. Русское арт-зарубежье. Вторая половина XX – начало XXI /А.Ковалев // Артхроника. – 2011. – № 2. – С.106 – 107.

169. Ковалев А. Вторичность современного и другие мифы художественного рынка / А.Ковалев // Артхроника. – 2008. – №4. – С. 76 – 83.

170. Ковалев К. Ценовые пояса мира, Недвижимость года. Первый рейтинг / К.Ковалев // Коммерсантъ. – 2007. – №01 (05). – С. 134 –139.

171. Ковалева Е. Под приватным одеялом / Е.Ковалева // Деньги. – Коммерсантъ, 2007. – № 09(616) 12.03 – 18.03. – С. 60 – 61.

172. Коды вавилонской библиотеки мозга. О когнитивных исследованиях в Курчатовском КБИКС - центре и в современной науке о мозге в целом нам рассказал руководитель

отделения нейрофизиологии и когнитивных наук НИЦ «Курчатовский институт», член-корр. РАН и РАМН К.В.Анохин [Электронный ресурс] / К.В.Анохин. – С. 83 –89. – Режим доступа: http: // www. sientificrussia.ru.

173. Козлов Г. Покушение на искусство / Г.Козлов. – М.: Слово/Slovo, 2005. – 560 с.

174. Козлова О. Магия цифр, или Art Fair против Biennale / О.Козлова // Артхроника. – 2006. – № 10. – С. 42–49.

175. Козловски П. Прощание с марксизмом–ленинизмом: о логике перехода развития развитого социализма к этическому демократическому капитализму: очерки персоналистской философии. / П. Козловски – Спб.: Экономическая школа, 1997. – 216 с.

176. Козловски П. Культура постмодерна: философия на пороге нового тысячелетия / П. Козловски. – М.: Республика, 1997. – 240 с.

177. Колодко Гж. Мир в движении / Гж. Колодко // Эффективное антикризисное управление. – 2010. – № 1(60). – С.34 – 35.

178. Кондаков Н.И. Логический словарь-справочник / Н.И.Кондаков. – М.: Наука, 1975 . – 717 с.

179. Короткова Т.Л. О некоторых тенденциях развития рынка в России / Т.Л. Короткова // Маркетинг в России и за рубежом. – 2006. – № 6. – С.125 – 132.

180. Кондрашова Т.К. Некоторые аспекты формирования субъектов российского рынка / Т.К. Кондрашова // Вестник Московского Университета. Серия 6. – 2000. – № 2. – С. 21 – 41.

181. Короткова Т. Влияние социально-этического маркетинга на экономическую эффективность бизнеса /Т.Корткова // Маркетинг. – 2006. – №6 (91). – С. 32 –38.

182. Косовский В. Выставка как двигатель торговли / В. Косовский // Российская газета. – 2005. – 25 октября.

183. Кравцова М. Как стать влиятельной арт-персоной / М. Кравцова // Артхроника. – 2007. –№ 10. – С.86.

184. Кравцова М. Павел Пеперштейн: "Даже подписи к моим работам – это пророчество Нострадамуса" / М. Кравцова // Артхроника. –. 2009. – № 6. – С.46 – 54.

185. Кривогуз И. Концептуальный анализ постсоветских преобразований / И. Кривогуз // Мировая экономика и международные отношения. – 2010. – № 1. – С.117 –126.

186. Критика современной социологии искусства. Словарь. – М.: Наука, 1978. – 272 с.

187. Кох. Р. Закон Парето, или Принцип 80-20 [Электронный ресурс] / Кох Р. – Режим доступа: http://www.elitarium.ru/2004/07/08/zakon_pareto_ili_princip_8020.html

188. Крюковский Н.И. Кибернетика и законы красоты / Н.И.Крюковский. – Минск: Издательство БГУ, 1977. – 254 с.

189. Крынская С. Цены или искусство / С. Крынская // Артхроника. – 2007. – № 6. – С.44.

190. Кузнецов В.Г. Герменевтика и гуманитарное познание / В Кузнецов. – М.: Издательство МГУ, 1991. – 191 с.

191. Культура и рациональность. Интервью с А.В.Смирновым / А.В.Смирнов // Вопросы философии. – 2007. – № 1. – С.16 –26.

192. Лебедев С.А. Философские основания классической, неклассической и постклассической науки / Философия науки и научно-технической цивилизации / С.А.Лебедев. – М.: Наука, 2005.

193. Лебедев С.А.Уровни научного знания / С.А.Лебедев // Вопросы философии – 2010. – № 1 – С.62 – 76.

194. Леви-Стросс К. Первобытное мышление / К.Леви-Стросс; [перевод, вступительная статья и примечания А. Б. Островского]. – М.: Республика, 1994. – 384 с.

195. Лекторский В.А. Субъект. Объект. Познание. / В.А.Лекторский. – М.: Наука, 1980. – 359 с.

196. Леонова Е. Обаяние ума /Е.Леонова // В мире науки. – 2009. – № 11. – С.27 – 32.

197. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность. / А.Н.Леонтьев. – М.: ACADEMIA: СМЫСЛ, 2005. – 352 с.

198. Леонгард К. Акцентуированные личности / К. Леонгард; [перевод с немецкого В. Лещинской]. – М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 2001 – 448 с.

199. Лиотар Ж.- Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Б. Лиотар. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.

200. Литературный энциклопедический словарь. – М.: «Советская энциклопедия», 1987. – 752 с.

201. Личко *А.Е.* Психопатии и акцентуация характера у подростков / А.Е.Личко. – 2-изд. – Л.: Медицина, 1983. – 255 с.

202. Ложкин А. Арсенал современного искусства в цитадели официоза [Электронный ресурс] // Наследие. Проект Россия. – 2012. – С.106 –107 /Project Russia/ Режим доступа: http: // www. projectmedia.ru.

203. Лосев В.С. Принципы построения клиентоориентированной организации / В.С. Лосев // Менеджмент в России и за рубежом. – 2008. – № 6. – С.127 – 139.

204. Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. / А.Ф. Лосев; [составитель А.А.Тахо-Годи]. – М.: Мысль, 1995. – 944 с.

205. Лорд Барри, Лорд Гэйл Менеджмент в музейном деле / Лорд Барри, Лорд Гэйл. – М.: «Логос». – 2002. – 256 с.

206. Лукашова Е.В. Проблемы ценностного сегментирования российского потребительского рынка / Е.В. Лукашова // Маркетинг в России и за рубежом. – 2007. – №1.– С. 3–11.

207. Луман Н. Реальность массмедия / Н.Луман. – М.: Прогресс Праксис, 2005. – 152 с.

208. Львов Д.Экономическая модель XXI века / Д.Львов // Финансовый бизнес. – 2000. – № 3. – С. 2–7.

209. Мазаев А. Интегративное взаимодействие искусств и проблеbма массовых зрелищ в кн.: Виды искусства в социалистической художественной культуре / А.Мазаев. – М.: Искусство, 1984. – С. 41 – 69.

210. Маркс К. и Энгельс Ф. Немецкая идеология. Сочинения / Маркс К. и Энгельс Ф. – М.: Издательство политической литературы . – 2 изд. – Т 3.

211. Малахов В.А. Эстетическое сознание в контексте человеческой целостности Эстетическое сознание и художественная культура / В.А.Малахов. – Киев: Наукова думка, 1983. – С.47–82.

212. Малешин Д.Я. Причины правового нигилизма в России / Д.Я.Малешин // Закон. – 2009. – №1. – С.144 –152.

213. Малевич К. С. Собрание сочинений: в 5 томах. Супрематизм. Мир как беспредметность, или вечный покой. С приложением писем К.С.Малевича к М.О.Гершензону / К. С. Малевич; [составитель, вступительная статья А.С.Шатских]. – М.: Гилея, 2000 – Т.3. – 380 с.

214. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма / Н. Маньковская. – СПб.: АЛЕТЕЙЯ, 2000. – 347 с.

215. Мартынова С.Э. Предпочтения к моделям социального управления в контексте социальной стратификации современного российского общества / С.Э. Мартынова // European social science Journal (Европейский журнал социальных наук) . – 2014 . – 2 (41) – Том I. – С.292 –297.

216. Матвеева А. По питерским местам / А. Матвеева //Артхроника. –2010. – № 9. – С.120 – 125.

217. Мегаэнциклопедия Кирилла и Мефодия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.megabook.ru/

218. Медведев С.,Томашев И. Концепция глобальных общественных благ: Возможности и ограничения / С. Медведев, И.Томашев // Мировая экономика и международные отношения. – 2010. – № 12. – С.38 –47.

219. Медовников Дон С. Мир есть все то, что имеет место / Дон С.Медовников // Эксперт. – 2006. – №42 (536). – С.81.

220. Мезенцева О.В., Мезенцева А.В. Идентификация нематериальных активов и проблема определения результатов инновационной деятельности как объекта оценки рыночной стоимости / О.В. Мезенцева, А.В Мезенцева // European social science Jjournal (Европейский журнал социальных наук). – 2014. – 241. – Том 1. – С. 519 – 525.

221. Микитенко П. Бриллиантовые мощи искусства / П. Микитенко // Артхроника. – 2007. – № 3. – С. 113– 115.

222. Мигунов А. С., Хренов Н.А., Эстетика и теория искусства XX века: учебное пособие / А.С. Мигунов, Н.А.Хренов. – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 320 с.

223. Минделл Д. Эволюция в повседневной жизни /Д.Минделл // В мире науки. – 2009. – № 4. – С.58– 64.

224. Миронов В.Н. Философия истории Ф.Ницше / В.Н.Миронов // Вопросы философии. – 2005. – № 11. – С.163 – 175.

225. Мирски Стив, Орр Ален. Естественный отбор: проверка фактами. Групповой отбор-реальность / С. Мирски, А.Орр // В мире науки. – 2009. – №4. – С.19 – 25.

226. Михайлова Е. Внешняя и внутренняя среда розничной торговли в 21 веке / Е.Михайлова // Маркетинг. – 2005. – №2. – С.91 – 100.

227. Михайлова Е. Ценообразование в сфере розничных продаж / Е.Михайлова // Маркетинг. – 2006. – №5. – С.40 – 48.

228. Михалев В.П. Видовая дифференциация искусства как феномен культуры: в книге: Эстетическое сознание и художественная культура / В.П. Михалев. – Киев: «Наукова думка», 1983. – С.210 – 246.

229. Михненко А.Л. Модель адаптивной организационной системы / А.Л.Михненко // Менеджмент в России и за рубежом. – 2008. – № 3. – С.3 – 11.

230. Монастырский А. Словарь терминов московской концептуальной школы / А.Монастырский. – М.: AD MARGINEN.1999. – 222 с.

231. Мотрошилова Н.В. О лекциях Ю. Хабермаса в Москве и об основных понятиях его концепции. Ю. Хабермас. Демократия. Разум. Нравственность / Н.В. Мотрошилова. – М.: Наука, 1992. – С.115 –144.

232. Мухопад В.И. Лицензионная торговля: маркетинг, ценообразование, управление /В.И. Мухопад. – М.: ИНИЦ Роспатента, 2000. – 339 с.

233. Мухопад В.И.Маркетинг интеллектуальной собственности / В.И.Мухопад. – М.: ИНФРА – М, 2001. – 804 с.

234. Мясоедова Т.Г. Управление знаниями как функция деятельности организации / Т. Г.Мясоедова // Менеджмент в России и за рубежом. – 2007. – № 5. – С. 110 – 116.

235. Назаров М.М. Папантиму М.А. Знаково-семантический анализ как средство оптимизации рекламных коммуникаций / М.М.Назаров, М.А. Папантиму // Реклама. Теория и практика. – 2006. – №4 (16) – С.260 – 289.

236. Неофициальная Москва. – М.: Новая сила. GIF Московская альтернатива. Современное искусство в сети, 1999. – 233 с.

237. Нестеренко В.Г. Эстетическая деятельность и структура эстетического сознания: в книге: Эстетическое сознание и художественная культура / В.Г.Нестеренко. – Киев: Наукова думка, 1983. – С.20 – 46.

238. Новая философская энциклопедия: в 4 томах / под общей редакцией В. С. Стёпина. – М.: Мысль, 2001. – Т.2. – 635 с.

239. Новик Д. Райские пути. О премии Кандинского / Д.Новик // НОМИ. – 2007. – 6/59 /. – С. 32 – 40.

240. Новик Д. Рыночное искусство: живые и мертвые / Д.Новик // НОМИ. –2007. – 3/56. – С.80 – 85.

241. Новик Д. 53-я венецианская биеннале: победа художника / Д.Новик // НОМИ. – 2009. – 3/08 – С.24 – 29.

242. Новик Д., Интервью со Сторром / Д.Новик // НОМИ. – 2006. – 5/52/. – С.3 – 5.

243. Новиков А.В., Новикова И.Я. Кризис как способ движения вперед / А.В Новиков, И.Я Новикова // Всероссийский экономический журнал. – 2009. – № 6. – С. 3 – 23.

244. Новоженова А. Гений «Стрелки». Об И.Осколкове-Цинциппер / А. Новоженова // Артхроника. – 2011. – № 6. – С. 41.

245. Новоженова А. Восьмибитка и луп: разговорный язык медиа-арта / А. Новоженова Новоженова // Артхроника. – 2011. – № 6. – С.94 –99.

246. Ноэль Х. Пространственный эффект: тренировка памяти и повторная стимуляция в маркетинге / Х.Ноэль // Реклама. Теория и практика. – 2007. – № 2. – С. 114 – 130.

247. Овсянников А. Мажорный апокалипсис / А. Овсянников // Эксперт. – 2007. – № 13. – 2 – 8 апреля. – С.45– 47.

248. Ожегов С.И. и Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов С.И., Н.Ю. Шведова. – 4-е изд., дополненное. – Российская академия наук. Институт русского языка им. В.В.Виноградова. – М.: Азбуковник, 1999. – 944 с.

249. Озерков Дм. «Музей умнее и интереснее меня» / Дм. Озерков // Артхроника. – 2011. – № 6 – 7. – С.23– 26.

250. Орр А. Естественный отбор: проверка фактами / А.Орр // В мире науки. – 2009. – №4. – С.19 – 25.

251. Ортега-и-Гассет Дегуманизация искусства / Ортега-и-Гассет. – М.: Радуга, 1991. – 638 с.

252. Осадчий А. Социокультурный аспект коммерциализации интеллектуальных продуктов / А. Осадчий // Маркетинг. – 2008. – № 1(98). – С.67– 74.

253. Пань Яолюй. История китайского современного изобразительного искусства/ Пань Яолюй. – Пекин: Изд-во китайского института изобразительных искусств, 2002.

254. Пейпс Р. Россия и традиция собственности / Р.Пейпс // Эксперт. – 2005. – № 44. – С. 92 – 100.

255. Петровский А.В. История. Теория психологии / А.В.Петровский. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1996. – Т.1. – 415 с.

256. Печунова О. Процессы глобализации на розничных рынках / О. Печунова // Маркетинг. – № 1(92). – С.97 – 102.

257. Пиаже Ж. Избранные психологические труды. Психология интеллекта / Ж.Пиаже; [вступ. статья В. А. Лекторского]. – М.: Международная педагогическая Академия, 1994. – 680 с.

258. Платонова С. И. Постнеклассический этап в развитии социально-гуманитарных наук: отход от натурализма и индивидуализма / С. И. Платонова // Гуманитарные и социально-экономические науки. – 2014. – №2 (75). – С.26 – 29.

259. Политическая экономия. Экономическая энциклопедия. – М.: «Советская энциклопедия. 1975. – 870 с.

260. Пономарёва Е. Три экономических эффекта при арт-инвестировании [Электронный ресурс] / Е. Пономарева; Lucysart gallery. – Режим доступа: Lucy art. ru

261. Попов В. «Жизнь после СССР». Уроки трансформации / В.Попов // Деньги. – 2006. – 5 – 31 декабря. – С.10 – 11.

262. Попов Е, Серегина Е. Эффективность управления брендом / Е.Попов, Е.Серегина // Маркетинг. – 2007. – № 6 (97). – С. 59 – 64.

263. Попова Ю. Всенародное ретро, (рынок) / Ю. Попова // Эксперт. – 2006. – №48 (542). – С.68– 69.

264. Попова Ю. Фонд ископаемой современности / Ю. Попова // Эксперт. – 2007. – № 3. 4 (545). – С.74– 79.

265. Попович Н.Д. Функционирование мировоззренческого содержания искусства в системе художественной культуры: в книге: Эстетическое сознание и художественная культура / Н.Д. Попович. – Киев: Наукова думка, 1983. – С.83 – 95.

266. Поппер К. Логика и рост научного знания. Избранные труды / К. Поппер. – М: Прогресс, 1983 – 605 с.

267. Поппер К. Открытое общество и его враги: в 2 т. / К. Поппер. – М.: Международный фонд «Культура и инициатива»,1992. – Т.2. – 440 с.

268. Прахалад К.К., Рамасвами Венкат. Будущее конкуренции. Создание уникальной ценности вместе с потребителям /К.К.Прахалад К.К., Рамасвами Венкат. – М.: ЗАО «Олимп-Бизнес», 2007. – 352 с.

269. Пригожин И. Время. Хаос. Квант: к решению парадокса времени / И. Пригожин. – М.: URSS, 2005. – 229 с.

270. Пригожин И. Порядок из хаоса: новый диалог человека с природой /И.Пригожин. – М.: URSS, 2005. – 296 с.

271. Прозерский В.В. Художественная культура XX в. Морфологический аспект: в книге: Художественная культура в капиталистическом обществе. Структурно-типологическое исследование / научный редактор М. С. Каган. – Л.: Ленинградский Университет, 1986. – С. 171 – 180.

272. Путин В.В. Россия на рубеже тысячелетий / В.В.Путин // Финансовый бизнес. – 2000. – № 2. – С.2 –10.

273. Путников Г. Арт-рынок как малый бизнес / Г. Путников // Артхроника. – 2008. – № 3. – С.73 – 75.

274. Путников Г. Каждый раз пересматривать / Г. Путников // Артхроника. –2006. – № 1. – С.73 – 75.

275. Пыркина Д. Учись учиться. Стой! Кто идет? / Д.Пыркина // Искусство. – 2010. – №4. – С. 98 – 102.

276. Радаев В.В. Рынок как объект социологического исследования /В. В. Радаев // Социологические исследования. – М.: Наука, 1999. – № 3. – С.28 – 37.

277. Рассел Б. Практика и теория большевизма / Б.Рассел; [автор послесловия В.С.Марков]. – Академия наук СССР. – М.: Наука,1998. – 123 с.

278. Ревзин Г. Моральная поддержка / Г. Ревзин // Артхроника. – 2011. –№ 4. – С.26 – 27.

279. Рикёр П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике / П. Рикёр; [перевод с фр. И. С. Вдовина]. — М.: Канон-Пресс-Ц: Кучково поле, 2002. – 623 с.

280. Рогачев А.Русский бизнес / А.Рогачев // Эксперт. – 2007. – № 17. – С.30 – 34.

281. Рогулева М. Гении @ технологии / М.Рогулева // Артхроника. – 2011. – №4. – С.69 –73.

282. Розин В.М. Техника и социальность /В.М. Розин // Вопросы философии. – 2005. – № 5. – С.95 –107.

283. Роббинс С.П., Коултор М. Менеджмент / С.П. Роббинс, М.Коултор. – М.: «Вильямс», 2002. – 880 с.

284. Ромер Ф. Сколько стоит сделать искусство / Ф. Ромер // Артхроника. – 2008. – № 2. – С.56 – 58.

285. Рорти Р. Случайность. Ирония и солидарность: книга: Современная западная философия. Энциклопедический словарь /Р.Рорти; [комментарии О. Хеффе, В. С. Малахов, В. П. Филатов]. — М.: Культурная революция. – 2009.

286. Рорти Р. Философия и зеркало природы / Р. Рорти; [научный редактор В.В. Целищев]. – Новосибирск: Издательство Новосибирского Университета, 1997. – 320 с.

287. Росстат. Основные социально-экономические индикаторы уровня жизни населения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http: //www.gks.ru/free_doc/2006/b06_11/07-01.htm

288. Росстат Индексы производства по отдельным видам экономической деятельности Российской Федерации в % к 1992 году. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gks.ru/free_doc/new_site/business/prom/ind_prom_okved.htm

---

289. Рыхтикова Н.А. Особенности применения технологии идентификации рисков в рамках современного менеджмента организаций в России / Н.А. Рыхтикова // Менеджмент в России и за рубежом. – 2009. – № 1.– С.101 – 108.

290. Русское искусство. Аукционы. 30 % покупают только из России // Артхроника. – 2008. – № 3. – С 45 – 46.

291. Сафонова Е. Особенности деятельности маркетинга в интеллектуальной деятельности / Е. Сафонова // Маркетинг. – 2006. –№ 6 (91). – С.60 –70.

292. Сацков Н.Я Практический менеджмент. Методы и приемы деятельности руководителя / Н.Я.Сацков. – Д.: Сталкер, 1998. – 448 с.

293. Свасьян К., Медовников Д., Механик А. Прививка от невегласия / К. Свасьян, Д. Медовников, Механик А. // Эксперт. – 2007. – №14 (555). – С.58 – 69.

294. Северюхин Д. Я. Художественный рынок Санкт-Петербурга – Петрограда – Ленинграда, его роль и значение в развитии отечественного изобразительного искусства; автореферат диссертации на соискание учёной степени доктора искусствоведения: 17.00.04 / Д.Я. Северюхин. – М. 2009. – 45 с.

295. Семендяева М. Виртуальный рынок / М. Семендяева // Артхроника. – 2011. – № 3. – С.74–75.

296. Семенихин В. Не нам менять ход истории / В. Семенихин // Артхроника. – 2006. – № 1. – С.72–73.

297. Синергетика. Материалы круглого стола // Вопросы философии. – 2006. – № 9. – С.3 – 34.

298. Сиротина Т.Н. Современный англо-русский словарь: 100 000 слов и словосочетаний Т.Н.Сиротина. – Ростов на/Д: Феникс, 2009. –1216 с.

299. Словари [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://slovari.yandex.ru/dict/ bze.

300. Словарь искусств. Helicon Pablishing Ltd, 1996. – 670 с.

301. Словарь философских терминов / научный редактор проф. В.Г.Кузнецов. – М.: ИНФРА-М, 2005. –XVI. –731 с.

302. Словарь основных юридических терминов / под ред. В.Д. Перевалова. – 3 изд. – М.: Норма, 2009. – С.449–471.

303. Смелзер Н.. Социология // Социологические исследования / Н. Смелзер. –1992. – № 4. – С. 79 – 91.

304. Современная философия: словарь и хрестоматия. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1995. – 511 с.

305. Современная западная социология: словарь. – М.: Политиздат, 1990. – 532 с.

306. Современная западная философия: словарь. – М.: ТОН-Остожье, 1998. – 544 с.
Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США); концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: INTRADA, 1999. – 319 с.

307. Соколова Т.В., Пашковский И.Э.Экспертиза художественных изделий / Т. В. Соколова, И.Э. Пашковский. – М.: Форум, 2009. – 104 с.

308. Сорокин Д.Е. Какой будет траектория развития экономики России / Д.Е.Сорокин // Эффективное антикризисное управление. – 2010. – № 1(60). – С.48 – 51.

309. Сорос Дж. Открытое общество: Реформируя глобальный капитализм / Дж. Сорос. –М.: Институт «Открытое общество», 2001. – 453 с.

310. Сорос Дж. Алхимия финансов / Дж.Сорос. – М.: ИНФРА-М, 1996.

311. Сорос Дж. Кризис мирового капитализма / Дж. Сорос. – М.: ИНФРА–М,1992. – 262 с.

312. Столяров Б., Шмаров А. PPP: перевод на русский (Public Private Partnership - государственно-частное партнерство ГЧП) / Б.Столяров, А. Шмаров // Эксперт. – М. 2006. – №48 (542) – С. 34–37.

313. Строев Е.С. Проблемы российского самосознания / Е. С. Строев // Вопросы философии. – М.: «Наука», 2007. – № 4. – С.3 – 9.

314. Сумленный С.Профессор Йо Грёбель препарирует Интернет с немецкой педантичностью / С. Сумленный // Эксперт. – 2010. – № 30–31. – С.8 – 12.

315. Суриев С. Бренд как предмет труда. Особенности технологии процесса создания бренда // Маркетинг в России и за рубежом / С. Суриев. – М. 2008. – № 2(64) – С.60 – 67.

316. Торубарова Т.В. Ф. Бэкон и его программа восстановления наук // European social science Journal (Европейский журнал социальных наук) / Т.В. Торубарова. – 2014. – 241. – Том 1. – С.15 –28.

317. Тасалов В.И.Об интегральных аспектах взаимодействия видов искусства: в книге: Взаимодействие и синтез искусств / В.И.Тасалов. – М. 1978. – С.22.

318. Темпорал Пол, Эффективный бренд-менеджемент / П.Темпорал; [под ред. С.Г. Божук]. – СПб: Издательский дом «Нева», 2003. – 320 с.

319. ТОП-10, Русский стрит-арт // Артхроника. – 2011. – № 5. – С.58 – 61.

320. Тимофеев Д.В. Системный подход в разработке стратегических планов в условиях активной инновационной деятельности / Д.В. Тимофеев // Менеджмент в России за рубежом. – 2008. –№ 5. – С.28 – 34.

321. Тихонов А. Рынок русского антиквариата на Западе на рубеже веков / А.Тихонов. – «Discovery Press S.P.OO в E.C. collectors book, 2005. – 336 с.

322. Тихонов А.Рынок и антиквариат. Русское искусство на Западе 1985 – 2005 / А.Тихонов.– М.: ЗАО Издательство «Экономика», 2006. – 679 с.

323. Тишков Л.Чудесное всегда случайно / Л. Тишков // Искусство. – М., 2010. – № 4. – С.60 – 70

324. Тоффлер Э. Третья волна / Э.Тоффлер. – М.:АСТ, 2010. – 795 с.

325. Тупицын В. «Другое» искусства / В.Тупицын. – М.: AD MARGINEM, 1997.

Тупицына М. Критическое оптическое: статьи о современном русском искусстве / М.Тупицына. – М.: AD MARGINET, 1997. – 223 с.

326. Турчин В. Образ двадцатого …: в прошлом и настоящем: художники и их концепции: произведения и теории / В.Турчин. – М.: Прогресс-Традиция, 2003. – 648 с.

327. Ушаков Д.Н. Большой толковый словарь современного русского языка / Д.Н.Ушаков. – М.: Альта-Принт, 2008. – 1239 с.

328. Фатхутдинов А. Стратегическая конкурентоспособность и экономика России / А. Фатхутдинов // Общество и экономика. – 2003. – № 1. – С.31 – 41.

329. Фасхиев А.А. Судьба стратегического менеджмента / А.А. Фасхиев // Менеджмент в России и за рубежом. – 2009. –№ 1. – С.33–49.

330. Федотова Е. Атака на соц-арт / Е. Федотова // Артхроника. – 2007. – №11. – С.75 –83.

331. Федотова Е., Бластер М. Перестройка от кутюр / Е. Федотова, М.Бластер // Артхроника. – 2010. – № 3. – С.81 – 95.

332. Федотова В.Г. Хорошее общество / В.Г. Федотова. – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 544 с.

333. Федотова В. Факторы ценностных изменений на Западе и в России / В.Г. Федотова // Вопросы философии. – 2005. – № 11. – С.3 – 23.

334. Филатов В.П. Розов М.А. Теория социальных эстафет и проблемы эпистемологии / В.П. Филатов, М.А. Розов // Вопросы философии. – 2007. – № 1. – С. 172 – 174.

335. Философский энциклопедический словарь. – М.: «Советская энциклопедия», 1983. – 840 с.

336. Флорковская А. Религиозные искания в неофициальной московской живописи 1970-х годов / А. Флорковская // Русское искусство XX век. М.: Наука, 2007. – С.399 – 407.

337. Фомин Д. Цифровые фотокартины Константина Худякова / Д.Фомин // Диалог искусств. –. 2010. – № 3. – С.46 – 49.

338. Фромм Э. Душа человека / Э.Фромм. – М. – Назрань: АСТ, 1998. – 662 с.

339. Фромм Э. Бегство от свободы /Э. Фромм; [перевод с английского, послесловие П.Гуревича]. – М.: Академ Проект, 2008. – 254 с.

340. Фрейд З.Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа / З.Фрейд. – СПб.: АЛЕТЕЙЯ, 1998. – 252 с.

341. Фуко М. Археология знания / М.Фуко; [пер. с фр.; общ. ред. Бр. Левченко]. – К.: Ника-Центр, 1996. – 208 с.

342. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М.Фуко; [перевод Н. Автономовой]. – М.: Прогресс, 1997. – 488 с.

343. Хайдеггер М. Бытие и время / М.Хайдеггер; [пер. с нем. В.В. Бибихина]. — Харьков: «Фолио», 2003. — 503 с.

344. Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге /М. Хайдеггер. – М.: Высшая школа, 1991. — 192 с.

345. Хаузер М. Возникновение разума / М.Хаузер // В мире науки. – М. 2009. – № 11. – С.35 – 41.

346. Хованский Дм. Все это математика. По материалам беседы с С.П.Капица, В.Л.Садовничим, В.В.Козловым / Дм. Хованский // В мире науки. – 2010. – № 5. – С. 66 – 70.

347. Хольцман Л. Как сделать постмодернизм деятельностным / Л.Хольцман // Вопросы философии. – 2006. – № 12. – С.24 – 31.

348. Хоннеф Клаус Энди Уорхол От коммерции к искусству.1928 –1987 / К. Хоннеф. – Köln: Taschen /Арт-Родник, 2008. – 96 с.

349. Хренов Н.А. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики / Н.А.Хренов. – М.: Альфа, 1981. – 304 с.

350. Хренов Н.А. Социальная психология искусства: переходная эпоха / Н.А. Хренов. – М.: Альфа, 2005. – 622 с.

351. Хренов Н.А., Мигунов А.С. Эстетика и теория искусства XX в / Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. – М. 2005. – 320 с.

352. Художественная деятельность: проблемы субъекта и объективные детерминации / редакторы: В.И.Мазепа, В.П.Иванов. – Киев: Наукова думка, 1980. – 295 с.

353. Художественная культура и гармоничное развитие личности. – Киев: Наукова думка, 1982. – 239 с.

354. Худокормов А. Джозеф Стиглиц – лидер «информационной экономики» и нового «кейсианства» / А. Худокормов // Российский экономический журнал. – 2008. – №№ 3 – 4. – С.51 – 58.

355. Целикова Л.В. Конкурентоспособность субъектов рынка и механизмы ее оценки / Л.В.Целикова // Вестник Московского Университета. Серия 6. Экономика. – 2000. – №2. – С.57–67.

356. Чапмен Дж. Херст не самый умный парень на свете / Дж. Чапмен // Артхроника. – 2007. – № 12. – С.52.

357. Чегодаева М.А. Социалистический реализм как сакральное искусство: книга: Русское искусство XX век. / М.А.Чегодаева. – М.: Наука, 2007. – С.540 – 562.

358. Чернецова Е.М. Искусство. Словарь-справочник / Е.М. Чернецова. – М.: Библиотека И.Резника, 2002. – 576 с.

359. Чоброкорти О. Мне сказал знаток, поэтому я знаю: передача знания (prama) через свидетельство в классической индийской и в современной западной эпистемологии / О. Чоброкорти // Вопросы философии. – 2007. – № 2. – С.20 – 35.

360. Шабуров А.Неслучайные совпадения / А. Шабуров //Артхроника. – М. 2006. – № 4. – С.51 – 67.

361. Шамсумова Э.Ф. Русский менталитет в формировании правовых начал / Э.Ф. Шамсумова // История государства и права. – 2009. – №4. – С.39 – 43.

362. Шарков Ф.И. Выставочный коммуникационный менеджмент / Ф.И. Шарков. – М.: Альфа – Пресс, 2006. – 254 с.

363. Шаркова Е. Эфемерный музей на острове счастья /Е.Шаркова // Артхроника. – 2007. – №5. – С.48 – 52.

364. Шашурин С.И. Рефиллинг – язык реактивной рекламы / С.И. Шашурин // Реклама. Теория. Практика . –2006. – № 4 [16] – С.282 – 287.

365. Шайхутдинов Р. Современный политик: охота на власть / Р. Шайхутдинов. – М.: Европа, 2006. – 616 с.

366. Шишкин Иван Иванович: альбом / И.И.Шишкин; [автор текста А.А.Сергеев] – М.: Белый город, 2004. – 304 с.

367. Шматов Г.А. Медиапланирование новый подход / Г.А. Шматов // Реклама. Теория и практика. –2006. – № 01(13). – С 10 – 16.

368. Шопенгауэр А. Избранные произведения / А. Шопенгауэр; [составитель И.В.Нарский]. – М.: Просвещение, 1992. – 477 с.

369. Шопенгауэр А. Афоризмы житейской мудрости. Очерки о пессимизме / А. Шопенгауэр. – М.: Эксмо; СПб: Мидгард, 2005. – 732 с.

370. Эванс Дж., Берман Р. Маркетинг / Дж. Эванс Дж., Р. Берман – 2 изд. – М.: Сирин, 2000. – 335 с.

371. Экономика России. Основные Черты Российской Экономики [Электронный ресурс]/ Материалы сайта E/report.ru. – Режим доступа: http://www.ereport.ru/articles/weconomy/russia.htm

372. Экономическая энциклопедия / главный редактор А.М.Румянцев. – М.: Сов. Энциклопедия, 1980 . – Т.4. – 672 с.

373. Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. – М.: ИФ РАН, 2014. – вып.7. – 211 с.

Эстетическое сознание и художественная культура. – Киев: Наукова думка, 1983. – 476 с.

374. Юнг, К. Г., фон Франц М.-Л., Хендерсон Дж.Л. и др. Человек и его символы / К. Г. Юнг, М. – Л. фон Франц, Дж. Л. Хендерсон; [под общ. ред. С.Н. Сидоренко]. – М.: Серебряные нити, 1997. – С. 337–346.

375. Юрасов И.А. Особенности управления российскими социально трудовыми отношениями на современном этапе / И.А.Юрасов // Менеджмент в России и за рубежом. – 2007. – № 2. – С.127 – 131.

376. Юридический словарь / под редакцией А.Н.Азрилияна. – 2 изд. – М.: Институт новой экономики, 2009. – 1152 с.

377. Якимович А.Двадцатый век. Искусство. Культура. Картина мира / А. Якимович. – М.: Искусство», 2003. – 491 с.

378. Якимович А.Новое время. Искусство и культура XVII –XVIII веков / А. Якимович. – СПб.: «Азбукаклассика», 2004. – 440 с.

379. Якутин Ю.В. Российские корпорации и институт интеллектуальной собственности / Ю.В. Якутин // Российский экономический журнал. – М.1999. –№ 4. – С.77 – 81.

380. Яусс Х.Р. История литературы как провокация литературоведения / Х.Р. Яусс // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 12. – С.34 – 84.

381. Art Imitation [Электронный ресурс]. – Режим доступа: // http//library.thinkqest.org/04 oct/00206/cos_art_imitation.htm Web site: Oracle thinkquest library.

382. Art-Moscow-2011 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http:// www/art Moscow-2011

383. Banksy [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http: //www.banksy.co.uk

384. Bell D. The end of ideology / D. Bell. – N.Y, 1960.

385. Bell D. The coming of post industrial society / D. Bell. – N. Y, 1973.

386. Bialostocki J. La Metode iconologique et l erudition fracaise: In: Information d Istoire de l art / J. Bialostocki // Information d Istoire de l art. – 1973. – №3 – p. 103 – 106.

387. Bondarenko Ludmila K., Ponomareva Helen V. Basic tendencies of the modern art. The positive and negative art / L. Bondarenko K., Helen V. Ponomareva // Nauka teoria i praktika. – Prague, 2011. – V 6. – p. 92–95.

388. Camaho, J.G, Tenorio R.G. «Centro Nacional de Aceleradores (CAN). Sevilla, Spain»/ J.G Camaho, R.G. Tenorio // Nucl. Phys. News. – 2011. – 21 (3). – p. 5.

389. Challinor J. «Fiber Identification by pyrolysis techniques»: In: Robertson, J., Ed., Forensic Examination of Fibers, Ellis Challinor / Challinor J. – Chapter 7. – New York: Harwood, 1992. – p. 217–237.

390. Collon Philippe and Michael Wiescher Accelerated ion beams for art forensics [Электронный ресурс] / Collon Philippe and Michael Wiescher. // DIGITAL OBJECT INDENTIFIE. – 2012. – January. – p. 58. – Режим доступа: http:// dx.doi.org/10/1063/PT/3/1408 web site: physicstoday

391. Daab John Forensic Science and Fine Art Authentication: «La Bella Principessa» – A Case Study in Forensics [Электронный ресурс] /Daab John. – Режим доступа: //http:www. princetonartforensics/art forensics–blog/forensic–scienct–and–fine–art–authentication–%E2%80%9Cla-bella-principessa

393. Charlotte and Peter Fiell Designing the 21st century / Charlotte and Peter Fiell. – KOLN:TASCHEN, 2001. – 575 p.

394. Charlotte and Peter Fiell. Design of the 20th Century / Charlotte and Peter Fiell. – KOLN: TASCHEN, 2001. – 192 p.

395. Dictionnaire encyclopedique de la Peintury. – Paris : Booking enternational, 1994. – 768 c.

396. ERARTA. Музей современного искусства. – М. 2009. – 186 с.

397. Fashion now 2. – Köln: TASCHEN, 2005. – 640 p.

398. Gelbert D. Retailing Marketing Management / Gelbert D. – Harlow: Prentice-Hall. – 1999.

399. Highlights of Art. Thyssen-Bornemisza Museum / Text by Teresa Perez -Jofre. – Madrid: Köln. TASCHEN, 2001. – 768 p.

400. Hassan I. The Postmodern Turn: Essays in Postmodern. Theory and Culture / I. Hassan. – Columbus-Ohio, 1987.

401. Kristeva J. Soleil noire depression et melancolie / Kristeva J. – Paris, 1987.

402. Mando P. «INFN-LABEC-Nuclear techniques for cultural heritage and environmental applications» / P. Mando // Nucl. Phys. News. – 2009. – 19 (1), 5.

403. Miller A. R . Brown, J.M. graphic design speak. A visual dictionary for designers and clients / A. R . Miller, J.M. Brown. – Rockport Publishers, Ink., 1999. – 200 p.

404. Modern architecture since 1900. London: PHAIDON. – 2001. – 737 p.

405. Murphy G. Brasuel, Alexis D. McCarter, and Nathan W. Bower Forensic Art Analysis Using Novel Reflectance Spectroscopy and Pyrolysis Gas Chromatography. Mass Spectrometry Instrumentation / Murphy G. Brasuel, Alexis D. McCarter, and Nathan W. Bower. – Department of Chemistry and Biochemistry, Colorado College, Colorado Springs, CO 80903, NBower@ColoradoCollege.edu Chem. Educator, 2009. – №14. – p.150–154.

406. Nonaka I. The Knowledge – creating company / I. Nonaka // Harvard Business Reviw, 1991. – № 69. – p. 96 – 104.

407. Porter M. E. Competitive Strategy. / M.E. Porter. – New-York: The Free Press, 1980.

Ruhr berg – Schneckenburger – Fricke – Honnef Art of the 20-th Century / Edited by Ingo F.Walther. – Köln – Lisboan – London – New York – Paris – Tokyo: Taschen Köln. – 1998. – Volume I. –839 p.

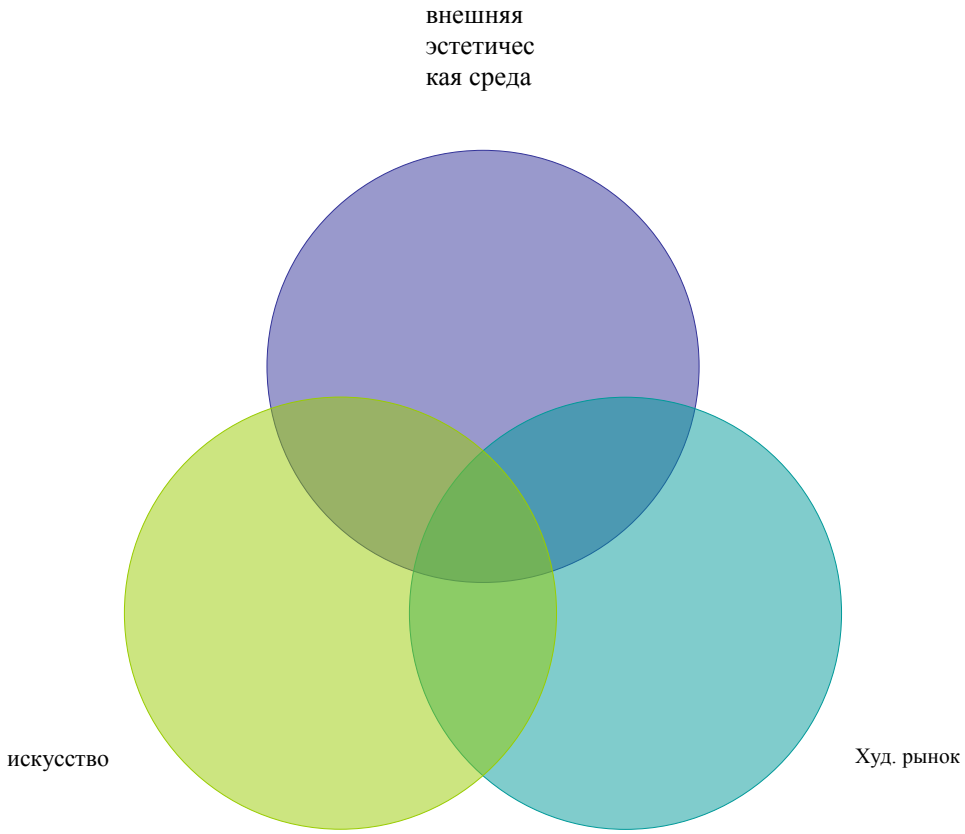
408. Ruhr berg – Schneckenburger – Fricke – Honnef Art of the 20-th Century / Edited by Ingo F.Walther. – Köln – Lisboan – London – New York – Paris – Tokyo: Taschen Köln. – 1998. – Volume II. — 837 p.

409. Shedrinsky, A. M. and Baer, N. S. Pyrolysis of Cultural Materials /A. M. Shedrinsky, N. S. Baer // Applied Pyrolysis Handbook. – Chapter 6. – New York: Wampler, T. P., Ed., Marcel Dekker. – 1995.– p. 125–150.

410. Tsuge S., Analytical pyrolysis – past, present and future / Tsuge S. // J.Anal.Appl. Pyr., – 1995. – 32. – p.1–6.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1. Интерактивное взаимодействие основных элементов художественной среды. Схема сферы интеграционных процессов и связей.



ОПИСАНИЕ:

1. Интеграционная сфера имеет свою уникальную область, которая имеет отличное от основных элементов, качественное содержание.
2. Интеграционные связи и процессы лежат в основе формирования основных тенденций в художественной среде.
3. Интеграционные связи имеют амбивалентный характер, вносящий существенные коррективы в аутентичное пространство основных элементов.
3. Интеграционные процессы имеют интерактивный характер, способствуя развитию всей художественной среды.

Таблица 2. Адаптивные процессы в основных элементах художественной среды

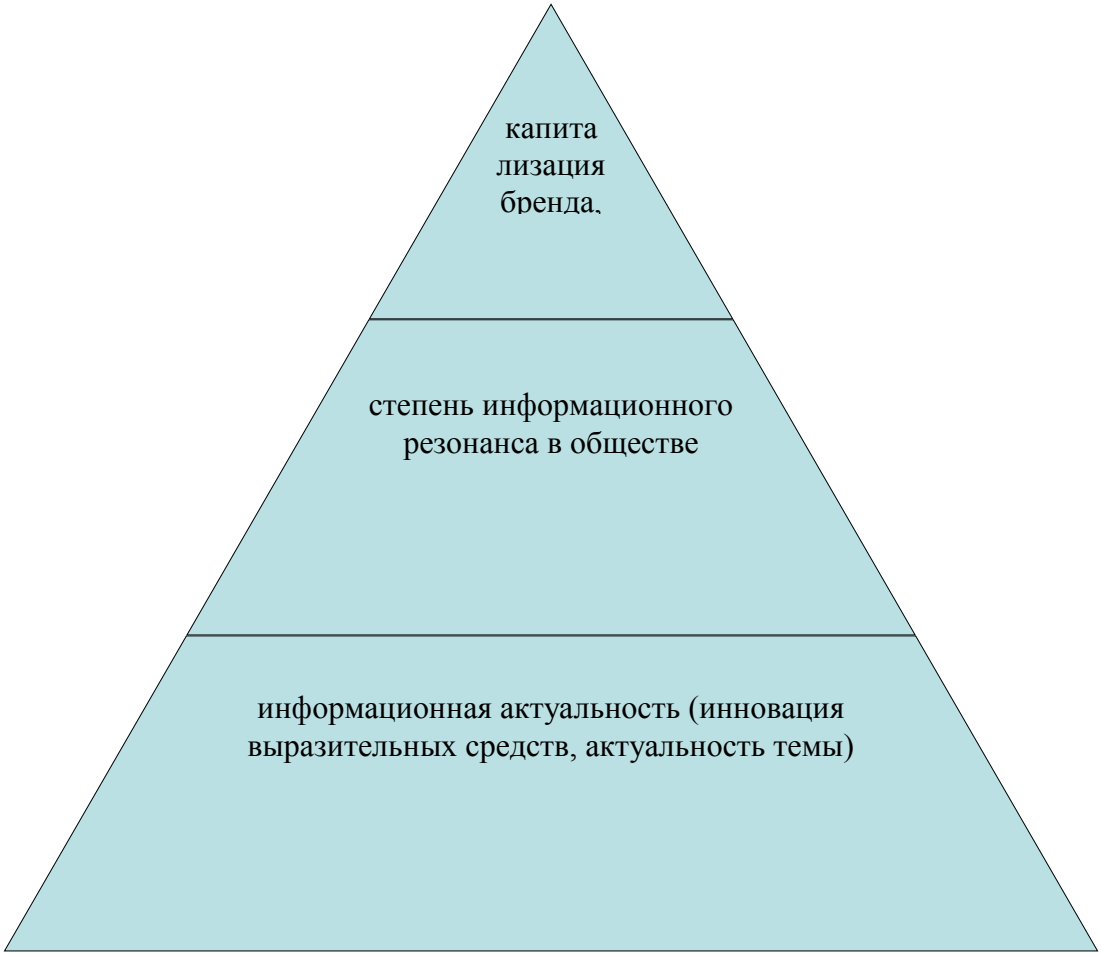
№ п/п	Основные элементы художественной среды	Основные адаптационные проблемы	Актуальные интеграционные Процессы
1	Современное искусствоведение	Морфологическая проблема (проблема развития отрасли знания)	Самоорганизация стратификация, инициализация, стабилизация, институциализация Адаптационная цель: саморазвитие
2	Современное искусство	Коммуникативная проблема (проблема конкуренции информации)	самоорганизация, самореференция, взаимодействие, корреляция, синхронизация, балансирование, гомеостатика, стратификация, институциализация инициализация, саморазвитие цитатность, рецепция, контекстуальное цитирование, мифологический методизм Адаптационная цель: саморазвитие
3	Современный художественный рынок	Аксиологическая проблема (проблема капитализации современного искусства)	самоорганизация, самореференция монетизация синхронизация брендинг, рефрейминг, рефиллинг. Адаптационная цель: саморазвитие

Таблица 3. Сравнительная таблица основных направлений в российском искусстве в период 1991-2011 гг. (Традиционное и нетрадиционное искусство)

№ п/п	Традиционное направление	Нетрадиционное направление
1	**Основные виды изобразительного искусства:** живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство, архитектура;	**Основные виды неизобразительного искусства:** перформанс, ассамбляж, инсталляция, медиа-арт, видео-арт фотография и др.;
2	**Основные направления:** посттоталитарное искусство: реалистическое, фигуративное, рециклинг (пост -, нео-);	**Основные направления:** концептуальное искусство, политическое искусство, джанк-арт, арт-пуоро, инфоскульптура, кинетическое искусство, фотореализм, реди-мэйд, found object, медгерменевтика, новый академизм, параллельное кино, театр абсурда и др.; фигуративное направление: соц-арт, эстетический этатизм, политическое искусство, гламурный соцреализм, капиталистический реализм и др.;
3	**Основные проблемы:** 1**)** развитие традиционных художественных средств; 2) создание выразительных художественных образов; 3) поддержание традиционных художественных ценностей;	**Основные проблемы:** 1**)** инновация художественных средств и художественных образов; 2) коммуникация, синхронизация художественных ценностей;
4	**Основные критерии:** общекультурные, традиционные классические критерии: художественный образ, художественная форма; оригинальность творческой манеры, творческого замысла и т.д.	**Основные критерии:** общекультурные, информационный формат; инновационность; темпоральность (современность); актуальность; ситуационность – идеологическая обусловленность
5	**Эстетико-идеологическая направленность:** коммуникация, перцепция, воспитание эстетического вкуса, исходя из эстетических категорий: гармоничность, духовность, соразмерность, целостность, прекрасное, возвышенное и т.д.	**Эстетико-идеологическая направленность:** перцепция, провокация, демонстрация, коммуникация, взаимодействие;

6	**Основная цель искусства:** эстетическое наслаждение посредством приобщения к категориям прекрасного	**Основная цель искусства:** создание негативных эмоций (фрустрация, стресс, отвращение и т.д.) с целью эстетического взаимодействия со зрителем
7	**Основные задачи искусства:** создание художественного образа изобразительными средствами	**Основные задачи искусства:** визуализация, документация отношения художника с окружающим миром
8	**Основные выразительные средства и методы:** традиционные статичные материалы, художественные выразительные средства: композиция, компоновка, свет, пятно, линия, колорит, соразмерность, материальность, аутентичность; основные методы: изобразительность, отражение, рециклинг;	**Основные выразительные средства и методы:** инновационные статичные материалы и динамичные средства: кадрировка, кинофикация, медия-средства, акустические средства, информационные технологии, виртуальность, тиражированность; основные методы: цитатность, рецепция, мифология, симулякр, отражение, мимикрия;
9	**Основные (статичные) жанры:** портрет, (парадный портрет и т.д.), натюрморт, историческая картина, бытовой жанр, панорама, пейзаж, исторический натюрморт, исторический пейзаж, стилизация (рециклинг) и др.;	**Основные (динамичные) жанры:** джанк-арт, театр абсурда, перформанс; Основные жанры медийного искусства: видеоперформанс, видеоанимация, видеоинсталляция, аудиовизуализация, хактивизм, телеприсутствие, эстетика видеонаблюдения, сайт-специфик-видео, секонд лайф, видео скульптура, HD – видеоинсталляция, сплит-скрин, инфоскульптура и др.; **Основные (статичные) жанры:** фигуративное: соц-арт, лэнд-арт**,** инсталляция, ассамбляж, коллаж, скульптура

Таблица 4. Иерархия ценностей в современном искусстве



Пояснение к базовой части:

1. Информационная ёмкость (критерий – эмоциональный шлейф).

1.1 Актуальность выразительных форм и материалов (критерий – инновация выразительных средств и темы).

1.2. Аутентичность визуального содержания (критерии – художественная значимость; контекстуальные качества; событийные качества художественного проекта

1.3 Сила и новизна коммуникативных способов трансляции.

.

Таблица № 5. Основные аксиологические критерии «негативного» искусства

Ситуационность
Ситуационность является объективным обстоятельством, учитываемом при вынесении эстетической оценки. Она напрямую влияет на иерархию художественных ценностей в современном искусстве, определяя относительность критериев оценки, так как является результатом совместной деятельности субъектов художественного сознания и эстетического окружения. Объективное содержание в данном адаптивном процессе заключается в согласовании основных критериев оценки современного искусства с внешними социокультурными параметрами.
Функциональность
Функциональность является эстетической целью современного искусства, без которой невозможна адаптация современного искусства в постоянно меняющейся эстетической реальности
Темпоральность
Темпоральность является объективным условием существования тех или иных эстетических и художественных тенденций во временном измерении как в самом современном искусстве, так и вне его. По сути дела, данным критерием определяется «органическое» время развития, существования и затухания художественных тенденций, явлений как на уровне отдельных носителей эстетического сознания, так и всего современного искусства в целом, которое, несмотря на самодостаточность, соотносится с общими культурными эстетическими тенденциями