

Оригинальная статья
УДК 18.7.01.78
<http://doi.org/10.32603/2412-8562-2024-10-6-17-28>

Современное художественное пространство: проблема антропологической и эстетической трансформации

Елена Алексеевна Капичина

*Луганский государственный университет имени Владимира Даля, Луганск, Россия,
eakapichina@bk.ru*

Введение. Проблема анализа современного художественного пространства имеет свою эволюцию, ее генезис сводится к пониманию различного рода трансформаций по отношению к традиционному искусству как форме творческого восприятия действительности, в основе которой лежат духовные ценности. В результате эволюции творческого процесса большая часть современных арт-практик, особенно концептуальных, «изгоняют» антропологическое и эстетическое начала из искусства. Чтобы понять почему происходят такие процессы в художественно-эстетической действительности, анализируется проблема антропологической и эстетической трансформации современного искусства, основные тенденции и место человека в современном художественном процессе.

Методология и источники. Автор использует, во-первых, герменевтическую методологию анализа художественных текстов и смысловых установок; во-вторых, комплекс художественно-эстетических и искусствоведческих методов, направленных на выявление и обобщение материалов, посвященных конкретным произведениям искусства и, в-третьих, философско-антропологическую методологию, анализирующую общекультурную ситуацию постмодерна и места в нем человека.

Результаты и обсуждение. В результате обсуждений выявлено, что характерными особенностями современных художественных элитарно-концептуальных практик периода постмодерна являются: плюрализм и отказ от любых канонов; откровенное цитирование и заимствование; концептуализация любых жестов художника; множественность интерпретаций; многоуровневость восприятия; отказ от изобразительности; эксперимент с новыми формами; создание иллюзии «игры в реальность»; ирония, пастиш, черный юмор и эпатажность; наконец, «смерть автора» и утрата своего «Я».

Заключение. В современной культуре концептуализм становится некой артикулируемой формой выражения художественного сознания постмодерна. Как только искусство выходит из своих границ, оно полностью трансформирует свои онтологические основания – исчезает его антропологический стержень и происходит «смерть автора». Продуктами концептуального творчества становятся некие симулякры языка, стиля или символики, имитирующие ранее существовавшие человеческие смысло-ценности. Такое искусство неантенизирует человека с традиционной системой ценностей, извращает смысл самого творчества, трансформирует эстетические и антропологические установки творческого процесса.

Ключевые слова: художественное пространство, элитарно-концептуальное искусство, неантенизация, супрематизм, реди-мейд, поп-арт, концептуализм

© Капичина Е. А., 2024



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 License.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 License.

Для цитирования: Капичина Е. А. Современное художественное пространство: проблема антропологической и эстетической трансформации // ДИСКУРС. 2024. Т. 10, № 6. С. 17–28. DOI: 10.32603/2412-8562-2024-10-6-17-28.

Original paper

Modern Artistic Space: the Problem of Anthropological and Aesthetic Transformation

Elena Alekseevna Kapichina

*Lugansk Vladimir Dahl State University, Lugansk, Russia,
eakapichina@bk.ru*

Introduction. The problem of analyzing the contemporary artistic space has its own evolution, its genesis is reduced to understanding different kinds of transformations in relation to the traditional art as a form of creative perception of reality based on spiritual values. As a result of the evolution of the creative process, most of the contemporary art practices, especially conceptual ones, «expel» anthropological and aesthetic origins from art. To understand why do such processes occur in the field of low-aesthetic reality, the author analyzes the problem of anthropological and aesthetic transformation of modern art, the main trends and place of a person in the contemporary artistic process.

Methodology and sources. The author uses, first, hermeneutic methodology of analysis of artistic texts and conceptual approaches of authors; secondly, a set of artistic-aesthetic and artistic-historical methods aimed at identifying and generalizing materials, Dedicated to specific works of art; and, thirdly, philosophical-anthropological methodical analysis of the post-modern cultural situation and place of a person.

Results and discussion. As a result of the discussions it was revealed that the characteristics of the current elitist conceptual practices of the postmodern period are: pluralism and offbeat from any canons; frank citation and borrowing; conceptualization of any gestures of the artist; the multiplicity of interpretations; multi-level perception; rejection of imagery; experimenting with new forms; creating the illusion of a «game of reality»; irony, pastiche, black humor and shock value; and finally, the author's death and the loss of one's own «I».

Conclusion. In modern culture conceptualism becomes an articularized form of expression of the artistic consciousness of postmodernism. As art moves beyond its boundaries, it completely transforms its ontological foundations, then its anthropological core disappears and the author's «death» occurs. The products of conceptual creativity are some kind simulacrum of language, style or symbols, which simulate pre-existing human values. Such art neantisates person with traditional values, perverts the meaning of creativity itself, transforms the aesthetic and the anthropological attitudes of the creative process.

Keywords: art space, elitist conceptual art, nihilation, suprematism, ready-made, pop art, conceptualism

For citation: Kapichina, E.A. (2024), "Modern Artistic Space: the Problem of Anthropological and Aesthetic Transformation", *DISCOURSE*, vol. 10, no. 6, pp. 17–28. DOI: 10.32603/2412-8562-2024-10-6-17-28 (Russia).

Введение. Ситуация с современным искусством, начиная с XX в., напоминает улыбку Чеширского Кота у Льюиса Кэрролла. Кот исчез, а улыбка висит в воздухе, и непонятно, есть она или чудится. Так и с современным искусством – совсем непонятно, есть оно или просто нам чудится. Непосвященному человеку совершенно непонятно, каковы критерии современного искусства, понятно лишь, что художественные и эстетические ценности в

привычном значении перестали быть приоритетами художественного творчества. Искусство перестало быть квинтэссенцией духовной культуры общества, а информатизация и технизация современной культуры изменили творческие методы до неузнаваемости. Технологические и интеллектуальные эксперименты современной арт-среды, привели к тому, что зритель потерял всяческие критерии оценивания этого творчества.

Современное искусство – это сфера художественной деятельности, проецирующая современный тип мироотношения человека, живущего здесь и сейчас, в нашей культуре, со всеми ее социокультурными и историческими характеристиками. Это мировоззрение выражается в форме продуцирования чистых эстетических идей, не всегда понятных широкой публике. В целом специалисты разделяют современные арт-проекты как минимум на две группы: доступные широкой массе зрителей и элитарные.

Элитарно-концептуальное искусство – это совокупность современных арт-практик и направлений, художественных объединений и индивидуальных авторских проектов, которые акцентируют свое внимание на идее, концепте, смысле своих творческих поисков, отрицая формальную фигуративность и изобразительность. По большому счету все авангардные направления искусства являются элитарно-концептуальными, поскольку ломают традиционные и общепринятые рамки понимания искусства. Это искусство а priori не может быть массовым и доступным широкому зрителю. Василий Кандинский говорил: «Всякое произведение искусства есть дитя своего времени, часто оно и мать наших чувств» и далее: «...каждый культурный период создает свое собственное искусство, которое не может быть повторено» [1, с. 9]. Каждый период истории культуры создает свое искусство, в котором сконцентрированы все ценности эпохи, ценности человеческого бытия определенного времени. Искусство как зеркало эпохи отражает мир человека и его культуру. Сегодня, когда культура претерпевает кризис духовно-нравственных ценностей, художественные практики являются проекцией того кризиса, который поразил и социальную и нравственную сферу человека. Актуальность этой статьи заключается в стремлении автора выявить причины и основные тенденции современных трансформаций художественной сферы элитарно-концептуального искусства, изменивших место человека в постмодернистском творчестве.

Начиная со второй половины XIX в., философия стремилась изгнать метафизику из культурного пространства и поставить на ее место прагматизм, позитивизм, сциентизм, в которых культивируются материально-технические, научные ценности, в которых нет места человеку с его душой и чувствами. Чего стоит заявление Ф. Ницше о смерти Бога, нигилизм всех традиционных ценностей и смыслов? А низведение А. Бергсоном интеллекта до прикладной функции человеческого мозга, не способной постичь мир в его целостности? Декадентские настроения безнадежности и неприятия культуры и жизни породили бунтарский протест авангарда и модернизма начала XX в. Именно в авангардном искусстве были заложены генетические предпосылки современного искусства.

Итак, целью статьи является выявление причин и описание основных тенденций современных художественных практик, трансформирующих искусство в некий симулякр, в котором все человеческие ценности сводятся к Ничто.

Методология и источники. Для исследования проблемы антропологических и эстетических трансформаций современного художественного пространства, автор использует гер-

меневтическую методологию анализа художественных текстов и смысловых установок авторов. Работы К. Малевича, В. Кандинского, М. Дюшана и других авторов, проясняют их эстетическую теорию и авторское понимание художественной символики и особых техник изобразительного и визуального авангардного искусства. Еще в начале XX в. в бунтарско-эпатажных, декларативно-манифестарных движениях творческой мысли появляются знаковые художественные эксперименты, оформившиеся впоследствии в целые направления и школы, ставшие определяющими для будущего искусства. Идейнными предшественниками современного искусства многие теоретики считают супрематизм К. Малевича, беспредметное искусство В. Кандинского и в целом абстрактное искусство, с одной стороны, а с другой – реди-мейд М. Дюшана, поп-артовские объекты и разнообразные акции. В чем здесь суть? Главная идея заключается в разрыве изображения и изображенного, в создании дистанции между ними. В результате плоскость картины оказывается беспредметной и «пустой», а предмет «выходит» в художественное пространство как самостоятельный арт-объект.

Комплекс художественно-эстетических и искусствоведческих методов, использованных в исследовании, направлен на выявление и обобщение материалов, посвященных конкретным произведениям искусства. Проблема анализа художественного произведения – одна из самых сложных и еще недостаточно изученных. В основе ее лежат два методологических уровня – философско-эстетический и искусствоведческий. Задачей философско-эстетического анализа становится интерпретация, сравнение и поиск общих закономерностей и сущностных констант, определяющих смысл произведения или определенного направления, авторской школы (произведения). Эстетический анализ выявляет эмоциональное состояние художника, его ценностно-смысловые ориентиры, а также возможные чувства и переживания реципиента, возбуждаемые конкретным произведением живописи или другого искусства, эстетический эффект восприятия формы и содержания произведения. Задачами искусствоведческого анализа является выявление и классификация формально-стилистических или семиотических признаков произведения, анализ сюжета, иконографии, семиозис, соотнесение символики с эталонами или аналогами, классификация и т. д. Искусствоведческий анализ стремится выяснить содержание и идею произведения (если это возможно), художественные средства, которыми автор раскрывает ее. Содержание произведения искусства выражается определенной формой, которая воздействует на зрителя чувственно-эмоционально: в живописи цветом, композицией, силуэтом, движением, фактурой, в графике – характером рисунка, движением линии, штрихом, пятном, контрастом и т. п. Искусствоведческий анализ при рассмотрении произведений живописи определяет в них такие элементы, как изобразительность, предметность или беспредметность образов, абстрактность или реальность изображений, узнаваемость, пространственность, плоскостность изображения, различные формы интерпретации реальности и предметов, объектов и явлений. Искусствоведческие методы определяют в традиционном искусстве сюжет, жанр, тему, размеры и формат произведения, материалы и технику живописи, интерпретации линий, светотени, пластики и объемов, организацию композиции, ритмическую структуру изображения, специфику колорита, фактуру, стиль наконец и другие характеристики произведения живописи. В современном искусстве более актуальными становятся семиотический анализ знаков и герменевтическая интерпретация авторского замысла.

Философско-антропологическая методология представляет собой направленную на описание общекультурной ситуации постмодерна в искусстве и места в нем человека. Человек в данном ракурсе рассматривается в контексте внутренне присущих человеческому существованию ценностей, он творит художественное пространство сообразно своим внутренним приоритетам и вкусам. Человек формирует художественное бытие своего времени, его типологию и сущностные формы.

Таким образом, комплексная методология анализа современного художественного пространства как формы существования художественного сознания и сферы его мировоззренческих ценностей позволяет уяснить генезис формирования постмодернистских трансформаций, деформирующих человеческие ценности и представления о творчестве.

Результаты и обсуждение. Супрематизм Казимира Малевича раз и навсегда провел непреходимую черту, обозначая пропасть между старым искусством и новым, между человеком и его тенью, между жизнью и смертью. Малевич создает новую философию искусства – супрематизм как «новый живописный реализм». Он позиционирует новую систему как истинный реализм живописи, поскольку живопись, по убеждению художника, должна иметь свой специфический язык, отличный от других искусств. Отказ от изображения предметов ведет художника к созданию высшей беспредметности. Предметность Малевич заменяет простой геометрической формой (квадрат, крест, треугольник, круг), способной передавать ритм и динамику человеческого бытия. В своей высшей беспредметности Малевич пришел к чистой первоформе. Черный квадрат есть базисный элемент бытия, как «чистый ноль формы»: квадрат – не образ, требующий сопереживания зрителя, это чистый живописный текст-послание. К. Малевич создает новый художественный язык, в противовес прежнему, созданному еще Джотто, когда искусство как театр, как действие, должно было описывать художественный мир человека. *Язык Малевича ничего не описывает, он выражает энергетику цветоформы – это новый беспредметный язык.*

Малевич через экономию художественных средств и утверждение плоскости как нового элемента в искусстве создает авангардный метод творчества. Уйдя от прямой перспективы, художник сделал плоскость главным элементом чистого метафизического пространства. Это дает художнику новые ключи творчества, которыми можно открывать новые живые формы природы и мира в целом. Эта система распространилась впоследствии и на другие искусства (дизайн, театр, архитектура). Живопись супрематизма очистилась от предметности. *Художник в лице Малевича перестал быть живописцем – он стал акционистом.* Итак, супрематизм – не только художественное направление живописи, это философия жизнестроения пространства человеческого бытия. Малевич совершает революцию в эстетике и философии искусства, что становится впоследствии принципиальным мотивом для всего искусства XX в. Это искусство переформатирующее сознание человека, уводящее его от привычных рамок материального мировосприятия. Таким образом, *супрематизм Малевича не просто новый метод творчества, это новая философия человека XX в., послужившая точкой отсчета революционным изменениям в художественно-эстетической сфере. Супрематизм становится стилиобразующим фактором всего искусства XX – XXI вв.*

Похожие идеи высказывались и Василием Кандинским. К. Малевич создал геометрическую абстракцию, а В. Кандинский – органическую. Влияние этих концепций современ-

ный человек ощущает до сих пор. Причем если раньше преобладало в основном наследие Малевича (геометричность в архитектуре, дизайне), то сейчас начинает доминировать органика. Если согласно К. Малевичу смысл искусства состоит в красоте, основой которой является гармония, данная в диалектике противопоставлений, то, по мысли В. Кандинского, искусство – это прежде всего духовная сфера.

Отказ от изображения предметности порождает в элитарной культуре XX в. противоположное движение, превозносящее отвергнутую предметность и абсолютизирующее ее существование в художественном пространстве. Это движение во многом предопределяет формирование именно современного искусства, искусства последней четверти XX – начала XXI в. *Автором теперь становится не тот, кто создал произведение искусства, сотворил нечто новое, а тот, кто просто сказал: «Вот искусство, потому что я, художник, это утверждаю!»* Уже не важны смыслы и ценности, на первое место ставится игра зрительского воображения, эпатаж и шок. Поиск новых средств выражения привел к ироничным манифестациям и парадоксальным открытиям в области новых элитарно-концептуальных арт-практик.

Первооткрывателем техники предметного концептуализма становится создатель готовых объектов или реди-мейд – Марсель Дюшан. Реди-мейд делает предметность главной темой творчества. Объектом реди-мейда может стать любая вещь, не обладающая, какими-либо выдающимися характеристиками и эстетическими качествами и выбранная произвольно на усмотрение художника, увидевшего в предмете определенный смысл. Сушилка и писсуар манифестируют новую роль художника, новый способ представления произведения и абсолютно новый контекст отношений искусства и зрителя. По мнению Дюшана, художественное произведение появляется благодаря «взгляду зрителя». Именно реди-мейд, стоящий на принципах дадаизма, воплотил идею *«искусством может быть все!»*. Здесь намерение во много раз важнее исполнения «Естественно, ни сушилка для бутылок, ни писсуар не являются искусством. Но смех, который стоит за бесстыдным обнажением «всего, что для нас свято», настолько глубок, что в процессе отрицания наступает восхищение, которое перевертывается, даже если это означает собственные похороны (похороны того, «что для нас свято»)» [2, с. 126]. Трансформация антропологических и эстетических установок ломает мировосприятие зрителя. Выставляя свои скандальные работы на обозрение широкой публики, Дюшан-дадаист эпатирует общественность.

Философско-эстетическая идея реди-мейда заключается в изменении восприятия объекта и отношения к нему при перемещении этого объекта в новое художественное пространство. Обычная вещь, вырванная из обыденной реальности и помещенная в непривычные условия, например, на подиум, превращается в арт-объект. Ее созерцание вызывает новые ассоциации, мысли, идеи, не свойственные ни традиционному искусству, ни жизни. Утилитарный предмет открывается с новой и неожиданной стороны. Авторской признается не только творческая работа созидания, но и умение подбора вещей, несущих глубокую смысловую нагрузку. Данная идея впоследствии становится основополагающей и предопределяет на долгие годы смысл деятельности многих известных художников-концептуалистов уже современного искусства. *Миметический принцип, характерный для традиционного искусства, Дюшаном был доведен до абсурда, это была попытка показать, что никакое произведение искусства, будь то картина или скульптура, не может раскрыть сущность*

предмета, лучше, чем сам предмет, выставленный в оригинале. Такой подход привел к разрушению границ между искусством и действительностью, изменил смысл понимания проблемы художественного пространства.

Реди-мейд стал поворотным моментом в истории искусства. С его появлением наметилась четкая грань между понятием культура и пост-культура, искусство и антиискусство. Можно с уверенностью утверждать, что, появившись на свет более ста лет назад, «Фонтан» Марселя Дюшана «поставил шах и мат» традиционному пониманию искусства. Впервые в истории *значимость произведения искусства была полностью отделена от роли художника в его создании. Все ценности искусства как такового были сведены к Ничто, произошла «смерть автора», т. е. уничтожение роли человеческого начала в искусстве.*

Введение принципа случайности в художественную практику открыло не только путь к нигилизму, оно сделало ницшеанский нигилизм необходимым следствием нового мировоззрения человека – все случайно, а потому бессмысленно. «Ничто – это все, что осталось. Иллюзия устранена с помощью логики. На месте “иллюзии” возник вакуум, который не обладает ни моральными, ни этическими качествами. Это декларация НИЧТО, которая не является ни цинизмом, ни сожалением. Это констатация, с которой приходится мириться!» [2, с. 127].

После реди-мейда появляются объекты поп-арта, пародийно культивирующие ценности общества потребления и его разнообразных товаров. Идея Дюшана легла в основу искусства для широких масс, поп-арта, и его настойчивого стремления размыть границу между объектами высокой культуры и товарами широкого потребления. Без «Фонтана» не было бы «Коробок стирального порошка Брилло» и банок супа «Кэмпбелл». В творчестве одного из основателей новой арт-деятельности Э. Уорхола происходит переворачивание общепринятой ситуации, когда повседневные вещи и ситуации обыденной жизни становятся арт-объектами и арт-деятельностью.

Исключительная особенность традиционного художника полагается в том, что он делает Что-то из Ничего. Энди Уорхол производит обратное: все исчезает в его руках. Он делает Ничто из Чего-то. Он обращает вино в воду, потом стакан воды становится пустым стаканом и, наконец, исчезает вовсе. Зритель остается с пустыми руками. Сам Энди Уорхол вовсе не отрицал, что торгует Ничем, даже его банки супа – это бесплотные этикетки, другое дело, что именно *Пустота в конечном итоге и была смыслом его творчества.* В одном из многочисленных интервью Энди Уорхол заявил, что и себя ощущает несуществующим: «Один критик назвал меня “Само ничто”, и это совсем не укрепило меня в ощущении собственного существования. Потом я понял, что само по себе существование ничего не значит, и почувствовал себя лучше. Однако меня все еще преследует мысль о том, что я посмотрю в зеркало и никого не увижу, только пустоту» [3].

Можно утверждать, что «Фонтан» Дюшана, а после и банка супа «Кэмпбелл» Уорхола стали неким мериллом, которым впоследствии будут оценивать бесчинства авторов как эстетическое качество современного творческого акта. Реди-мейди и поп-арт превратили искусство в игру, и это, к сожалению, надолго. Таким образом, говоря о генезисе современного искусства, мы подчеркнем онтологическое значение философии супрематизма К. Малевича, беспредметности В. Кандинского, иронии реди-мейда М. Дюшана и философии повседневности и культа товаров потребления Э. Уорхола. Эти философско-эстетические установки

стали определяющими для развития современного элитарно-концептуального искусства. Именно здесь были поставлены вопросы о художественных границах между плоскостью и пространством, изображением и изображаемым, предметом и его изображением, обычным предметом и произведением искусства, а также о месте человека в новом художественном пространстве. *Именно с дюшановского и уорхоловского нигилизма начинается «смерть автора» в художественных практиках постмодерна.* Начиная с последней четверти XX в. и до наших дней, все эти вопросы проходят «красной нитью» в концептах современного искусства, предопределяя новые художественные техники и современные технологии.

Энди Уорхолом современности называют американского художника и скульптора Джеффа Кунса. У Уорхола была «Мэрилин Монро», у Кунса появился «Майкл Джексон». У Уорхола была «Фабрика» по производству шедевров, у Кунса – завод-студия. Отличием является лишь то, что Кунс возвёл поп-арт и китч на новую ступень, добавив к нему нотки американского концептуализма. Творчество Кунса классифицируют как нео-поп или пост-поп. Как и Уорхолл, он обращается к сюжетам только современных знаменитостей и предметов общего потребления. Излюбленный материал Джеффа Кунса – нержавеющая сталь, покрытая цветным глянцем, что делает монументальные работы на вид лёгкими и почти прозрачными. Идея состоит в том, что вы становитесь частью современного искусства, важной частью выставки. Важность присутствия зрителя намекает на то, что восприятие происходит только у него в голове. Подобной техникой автор делает значимость каждого зрителя более весомой, программируя таким образом эстетическое удовольствие и внимание к своему творчеству зрителя. Сегодня они входят в число самых дорогих произведений современного искусства. Это «искусство», предназначенное для потребления (купли–продажи).

В художественном пространстве концептуализма постмодерн нашел свое отражение, трансформировав взаимоотношения субъекта и объекта, ликвидировав дистанцированность зрителя и художника, элитарного и массового зрителя, а порой и ликвидируя самого автора. Отказываясь от предшествующей культурной парадигмы и культурной преемственности модерна, дистинкции искусства и антиискусства, новые потребительские арт-проекты изобретают великое множество техник и бизнес-уловок для зрителей. Игра включается в категориальный аппарат как основной способ взаимодействия и как один из основных признаков постмодернизма, характеризуется многовариантностью событий, исключает определённую. Игра тесно связана с иронией и «чёрным юмором», представляющим предшествующий опыт в новом ключе и ином контексте. К примеру, разинутая в зевоте пасть дюшановского «Фонтана» является ироничным прообразом оскала акулы в формальдегиде, которую создал знаменитый английский художник, предприниматель и коллекционер Дэмьен Хёрст («Физическая невозможность смерти в сознании живущего», 1991 г.), а также улыбающегося черепа, инкрустированного бриллиантами («Во имя любви к Богу», 2007 г.). Все арт-объекты, наделенные иронически-гипнотической силой, символизирующей Смерть, посмеиваются над нами с угрожающей самоуверенностью.

Смерть – центральная тема концептуальных работ Д. Хёрста. Следует подчеркнуть, что проблема эстетизации смерти все больше доминирует в работах современных художников-концептуалистов. Культура постмодернизма (а ведь именно культура формирует тип чело-

века) буквально пропитана духом смерти. *Постмодерн преподнес вселенский нарратив бытия-к-смерти, миф, в котором пребывает каждый из нас в отдельности и весь социум сообща.* Действительно, постмодерн пронизывается духом Танатоса – мифологического Бога смерти. Современный мир существует на зыбкой грани исчезновения через постоянную угрозу третьей мировой войны, через сползание в экологическую пропасть. *Смерть обесценивает жизнь, в которой нет Духа, а «смерть автора» обесценивает арт-проекты в которых нет человеческого начала, нет человеческой души.* Концептуализация смерти в работах современных художников является напоминанием о неизбежном и призывом задуматься о своих поступках уже сегодня.

Наиболее известная серия Д. Хёрста – Natural History: мёртвые животные (включая акулу, овцу и корову) в формальдегиде. Знаковая работа, уже упоминавшаяся ранее, – «Физическая невозможность смерти в сознании живущего»: тигровая акула в аквариуме с формальдегидом. Эта работа стала символом графической работы британского искусства 1990-х и символом Britart во всем мире. Все препарированные животные в формальдегиде оказываются абсолютно стерильными лабораторными субъектами, выхолащивая любой физиологизм (отсутствие крови). Хёрст создает некую эстетически минималистскую нематериальную красоту неживого тела. Это особая красота минималистской структуры препарированного тела. Любая туша животного уже не одушевленное существо, а некий лабораторный препарат, помещенный в форму контейнера. Нет ничего живого, нет боли, нет жизни, нет духа! Некоторые искусствоведы подчеркивают противопоставление Хёрстом человека духовного и бездушных препарированных животных, упорядочивая хаос жизни и смерти. Таким образом, объекты препарированных животных Хёрста есть *новая эстетика смерти.*

В этом выхолащивании кроется и отношение к религии. Иронизируя на темы религиозных сюжетов, Хёрст создает аллегории с препарированными животными на темы: «Иисус и апостолы», «Мать и дитя», «Заблудшая овца», «Св. Себастьян», «Мученичества Св. Матфея» и другие, с целью доказать невозможность религии, чем буквально мы воспринимаем все религиозные понятия, тем меньше в них оказывается мистики – результат позитивистского мировоззрения современного мира. В более позднем творчестве Хёрст вообще отождествляет религию и фармакологию, утверждая, что они выполняют одну и ту же функцию – *меняют человеческое сознание.*

Проблема жизни и смерти составляет главный концепт творчества Хёрста. Скульптура «Во имя любви к Богу», законченная художником в 2007 г., является иллюстрацией к тому, как физическая стоимость создает символическую. Это платиновая копия черепа европейца, умершего в XVIII в., с реальными зубами, инкрустированная почти тысячей бриллиантов и одним огромным во лбу. Изображение черепа отсылает к старой европейской традиции-аллегии тщетности сущего. Тему жизни и смерти продолжают бабочки. Бабочки – один из центральных объектов для выражения концептуального творчества Хёрста, он использует их во всех возможных формах: изображение на картинах, фотографии, инсталляции. Идея состоит в том, что бабочка является символом быстротечности и уязвимости человеческой жизни, а по сути бабочки играют роль символов смерти. Картины создаются при помощи наклеивания мертвых бабочек на свежескрашенный холст (клей не используется, бабочки липнут к незатвердевшей краске сами). Холст при этом равномерно закрашен одним цветом,

а используемые бабочки имеют сложную, яркую окраску. Самой известной работой является великолепное готическое окно-роза собора в Дареме «Окно-роза Даремского собора» (2008). Ради создания этой работы Хёрст принес в жертву около девяти тысяч бабочек. Великолепные украшения, созданные из умертвленных бабочек, создают гнетущее настроение у зрителей, напоминают о быстротечности жизни и приближении смерти. Жизнь и смерть идут рядом. Инкрустированные бабочками, бриллиантами и драгоценными камнями яркие холсты Хёрста – это символ изящества и глянцевого блеска западной культуры потребления, они напоминают о главных темах художника: смерть, деньги, красота. Хёрст поднимает тему времени и бренности существования, курения и сигарет, отмеряющих часы жизни. В целом любая тематика приводит художника к новому взгляду на главный концепт своего творчества – идею смерти. Итак, творчество Дэмьяна Хёрста – пример западноевропейского концептуализма, отказавшегося от созидания и авторства, от духовного бессмертного в пользу культа телесного, смертного.

Наблюдая за судьбой концептуализма, можно предположить, что художники и дальше будут расширять границы представлений о том, что может быть искусством, а что нет, и действовать по завету создателя «Фонтана», которому, спустя полвека, вторил художник Дональд Джадд, утверждая, что если что-либо назвать искусством, то оно им и станет. Джадд был сторонником минимализма, самого чистого и аристократического направления, отказывающегося от традиционной красоты, фигуративности, от любого сентиментального содержания. Его считают представителем поколения художников 1960-х гг., которые стремились полностью покончить с иллюзией, повествованием и метафорическим содержанием. Он обратился к трем пространственным измерениям (стопки, коробки, прогрессии), а также к промышленным методам работы. Джадд сформировал даже новый словарь художественных форм, цель его творчества – установить связь между объектом, зрителем и пространством. Художник использовал материалы, которые, по его определению, помогли исследовать «реальное пространство». В своем манифесте он обосновывает создание трехмерных арт-объектов, которые не являются ни живописью, ни скульптурой. Это новое минималистическое искусство, которое работает с объемами и чистыми формами, уходя от нарративности и эмоциональности, трансформируя как антропологическое, так и эстетическое начало творчества. Это тот самый отказ от изображаемого, к которому призывали ещё Малевич и Кандинский. Джадд описывал собственную работу как «простое выражение сложной мысли». Он изобретает не произведения искусства, не арт-объекты, а *концептуальные инсталляции как вид искусства*, для Джадда важно *само пространство и его структура, которые инсталлируются на выставке минимализма*.

Одним из самых одиозных итальянских художников-концептуалистов считают Пьеро Мандзони, известного своим провокационными работами, создававшимися как прямой ответ на творчество его современника Ива Кляйна (синие монохромные, космогонии, антропометрии и т. д.). Для Мандзони творчество Лучо Фонтана, идеологически связанного с итальянскими футуристами, экспериментирующими с пространственными композициями, было чрезвычайно важным. Он эпатировал экспериментами «сакрализации тела и духа художника», а скульптуры из воздуха, по сути, превращаются у Мандзони в стремление «продавать воздух». В 1960 г. Мандзони представил в качестве произведения искусства не-

сколько сваренных вкрутую яиц, на которых он оставил свои отпечатки пальцев. Зрителям было позволено съесть всю экспозицию в течение 70 минут. Позже он начал продавать свои отпечатки пальцев на картинах и даже собственные фекалии в пронумерованных консервных баночках на которых написал: «Дерьмо художника» на четырёх языках. Сам Мандзони объяснил свое «творчество» как умение манипулировать доверчивостью любителей оригинального искусства. Мандзони очень быстро продал все баночки по цене... золота! Вот так один из известных представителей концептуального искусства смог оставить след в истории своей нетривиальностью, и, конечно же, талантом продавать свои «реликвии».

Речь здесь идет, конечно же, не о высоком искусстве, и не о стремлении зрителя к прекрасному, а о желании обывателя купить что-то от художника: дыхание, отпечатки пальцев, т. е. некие реликвии художника, что возносит его на пьедестал современной культуры. Это некий *постмодернистский симулякр сакрализации художника*, симулирующий христианскую идею реликвии святых. Умберто Эко писал, что художник – это «святой современного мира», мученик и пророк, творящий чудеса. Общество потребления, к сожалению, не стремится к постижению смысла действий художника, ему нужны объективные доказательства собственной причастности к знаменитому художнику, коллекции реликвий существования художника.

Отказ от изображаемого и презентация реальных органических объектов – главный философский концепт творчества Мандзони, в пределе выходящий к пост-поп-артовской идее: «каждый человек может быть произведением искусства» (при этом стоит отметить, что человек здесь понимается лишь как тело). *Как только искусство выходит из своих границ и полностью объединяется с реальностью, тогда исчезает идея зрителя, но при этом и исчезает сам художник, происходит реальная «смерть автора» и смерть самого искусства.*

В итоге можно констатировать, что концептуальные проекты постмодернистских арт-деятели являются ярким примером *провокационного творчества, уничтожающего рамки и суть искусства как такового*. Стремление заменить эстетические ценности и смыслы искусства на некие шокирующие интеллектуально-субъективные жесты художника, является результатом протеста против традиционной культуры, социального и политического устройства современного мира, в котором нет места человеку с эстетическим вкусом и традиционными ценностями. *Элитарно-концептуальное искусство изгоняет человека с традиционной системой духовных ценностей и эстетических вкусов из своего художественного пространства, извращает смысл самого творчества, трансформирует эстетические и антропологические установки.*

Заключение. Современное элитарно-концептуальное искусство с его установками на неантнизацию и девальвацию антропологических смыслов и ценностей противопоставлено традиционному искусству как духовной сфере жизни общества, творчески воспроизводящей действительность в художественных образах и произведениях. Творческий акт художника (в традиционном смысле) созидает новое художественное пространство, в котором основополагающую роль играют духовно-нравственные ценности и смыслы, авторское мировоззрение и эстетический вкус. В современном художественном пространстве концептуальных практик человек с его антропологическими ценностями, эстетическими вкусами и моральными установками практически исчезает, растворяется в безудержной бездуховной игре с арт-объектами. Общество потребления превращает человека в машину, механизм для

производства и потребления, тело, потребляющее материальные блага, отрешенное от духовно-нравственных потребностей. Поэтому и художественные практики нацелены на видимость, их ценность измеряется деньгами.

Итак, современное искусство в его концептуальном выражении представляет собой специфическую сферу художественной деятельности человека, проецирующую современный тип бездуховного мироотношения, выраженный в форме продуцирования трансформированных эстетических идей. Современное художественное пространство как модель мира современного человека включает в себя смысло-ценности, установки и вкусовые ориентиры художественного сознания, характеризующие его мировоззрение и вкусы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кандинский В. О духовном в искусстве / пер. с нем. А. Лисовского. Нью-Йорк: МЛС, 1967.
2. Рихтер Х. Дада – искусство и антиискусство. Вклад дадаистов в искусство XX века / пер. с нем. Т. Набатниковой М.: Гилея, 2014.
3. Buches. Энди Уорхол. Правила жизни // LiveJournal. 24.07.2007. URL: <https://ru-esquire.livejournal.com/48329.html> (дата обращения: 03.04.2004).

Информация об авторе.

Капичина Елена Алексеевна – доктор философских наук (2013), профессор (2014), профессор кафедры психологии и конфликтологии Луганского государственного университета имени Владимира Даля, кв. Молодежный, д. 20-а, Луганск, 291034, ЛНР, Россия. Автор более 140 научных публикаций. Сфера научных интересов: философия искусства, философия музыки, эстетика и семиотика искусства.

*О конфликте интересов, связанном с данной публикацией, не сообщалось.
Поступила 07.06.2024; принята после рецензирования 30.09.2024; опубликована онлайн 23.12.2024.*

REFERENCES

1. Kandinsky, W. (1967), *Ueber das Geistige in der Kunst*, Transl. by Lisovskii, A., MLS, NY, USA.
2. Rihter, H. (2014), *Dada – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Transl. by Nabatnikova, T., Gileya, Moscow, RUS.
3. Buches (2007), "Andy Warhol. Rules of Life", *LiveJournal*, 24.07.2007, available at: <https://ru-esquire.livejournal.com/48329.html> (accessed 03.04.2004).

Information about the author.

Elena A. Kapichina – Dr. Sci. (Philosophy, 2013), Professor (2014), Professor at the Department of Psychology and Conflict Science, Lugansk Vladimir Dahl State University, 20 Youth sgr., Lugansk 291034, LNR, Russia. The author of more than 140 scientific publications. Area of expertise: philosophy of art, philosophy of music, aesthetics and semiotics of art.

*No conflicts of interest related to this publication were reported.
Received 07.06.2024; adopted after review 30.09.2024; published online 23.12.2024.*