

Боррелиоз артизма. Франкфуртская защита [13]

МАРИНА ПРОТАС

Они учатся с величайшим подозрением относиться к культуре, игнорировать этику, а науку рассматривать лишь как средство обогащения. Вот наш провал, и его следствием является окружающий мир.

Роберт ШЕКЛИ. «Хождение Джониэса»

Начиная с этого часа, у каждого мига имелось свое, особое назначение.

Хулио КОРТАСАР. «Непрерывность парков»

Как показывает художественная жизнь современности, аллюзии с медицинскими, гроссмейстерскими, политическими, оборонными блоками, защитами — не просто эффектный троп, но аналитический маркер, указующий на то, что образ-тенденция мигрирующей эритемы болезни Лайма, глобально охватив всемирный организм культуры, также заявляет о себе в национальном искусстве, проявляя кластер небезопасно-разрушительных процессов. Сам анамнез культуриндустриальной инфекции предполагает немедленную профилактику и методичное лечение устойчивых штаммов квазисовременного артизма [14]. Поэтому любой ученый, который не любит ходить сервильным строем (а тут не только Г. Зедльмайр, скорбящий о «Смерти Света»), или остерегающийся прикасаться к загрязненным источникам творчества непубличный художник, интеллигент-отщепенец — не доверяют радужно мерцающим гало концептуального авангарда, уповая на очищающую ра-

дикальные эксперименты протрептику. Исцеляющая исследовательская процедура, посылающая к необходимым исследованиям были разработаны и прописаны для европейской культуры еще в середине прошлого столетия основателями и последователями Франкфуртской философской школы. Правда, нынешний адепт данной школы обязательно учитывает тот факт, что Теодор Адорно в своем неприятии философии экзистенциализма, особенно персоны М. Хайдеггера, порой сверх меры выстраивал жесткую инвективу культуры начала XX века. Но его вполне объяснимая предвзятость вовсе не заслоняла по сей день востребованной аналитической системы критики «фальшивого смыслополагания», — будем надеяться, продуктивно — применяемой в данной статье.

Сегодня очевидную необходимость использования оздоровительных методик названной школы, увы, нивелируют: гибридная война, развязанная РФ; зависание Украины на гра-

ни экономического дефолта и социально-политический кризис; продолжающаяся девальвация идей марксизма; борьба полярных рефлексий за глобалистские тенденции; мощный рост высоких технологий, сопровождающийся усилением позиций визуальных практик искусства; экологические и природные катастрофы, грозящие в 2050 г. точкой невозврата, гибелью Земли... Комплекс сопутствующих современной культуре проблем отвлекает внимание от неогегельянской критики тоталитарно-технократической рациональности развития общества. Также как — и от старой нерешенной проблемы, которая еще полвека назад формулировалась приблизительно так: только бесклассовое общество способно продуцировать культуру, «чей горизонт объят прозрачным содержанием фундированной надежды — самым важным и позитивным способом бытия-в-возможности» (Э. Блох). Теперь, в условиях постфордистского общества, где время труда уже не является истинной единицей измерения, ибо общественное богатство информационной эпохи производится наукой и знанием *General Intellect*, а не пролетарским трудом, тем паче вытесненным роботизированными системами, — опору производства составляет информация и профессионализм, главный элемент которых — время — проявляет себя и в творческой деятельности мерой перманентного развития, накопления коллективного богатства не только в процессе непосредственного труда, но и в период нерабочего социального времени жизни. И, следовательно, моральные императивы, духовные общечеловеческие ценности играют в поле массовой интеллигентности *General Intellect* отнюдь не последнюю роль, создавая, между прочим, напряжение в процессах наращивания фундаментализма «свободного рынка» с беспрецедентным ростом капитала бизнес-элиты, расшатывая устои коррумпированных государств. Вот когда с новыми смыслами раскрывается образная сентенция М. Кагана: искусство скрупулезно творит портрет своей культуры. Но вместе с тем «внешний

мир — это зеркало, в которое смотрится мир внутренний», уточнял парадоксалист В. Гомбрович, не доверяя распоясавшемуся воображению тех, кто привык «ни с чем не считаться, а сразу за глотку, и с шиком, с фасоном, лихая езда — лихая фантазия». Сможет ли миновать гетеротопный мыс Доброй Надежды основательно «укачавшееся» современное искусство и пережить концептуальный шторм «под острым бейдевиндом на правом галесе», когда «ничего нельзя говорить, коль скоро пределы воздействия слова невозможно предвидеть, а границы фантазии стираются»; когда «воображение, как злая собака, спущенная с цепи, оскалило зубы и глухо рычит, прячась по темным углам»? Исход событий зависит только от нас, от качества реализации нами лежащего в основании познания «чистого воображения как одной из основных способностей человеческой души» (И. Кант). Вполне возможно, утопические добрые надежды стран бывшего социалистического лагеря — равно и его искусства — были как-то с неоправданной поспешностью выплеснуты с грязными водами коммунистической идеологии, несмотря на предостережение некоторых аналитиков: «Вместе с исчезновением утопии исчезает и целостное видение», заменить которое не в состоянии возведенная в абсолют некоторая (не самая лучшая/адекватная) его часть. Стоит вспомнить, что еще наращивание технической мощи XIX в. изменило картину мира, позволив отказаться от Бога, или, как теперь говорят аналитики, после убийства Бога и разрушения гарантированного Его волей единства «за многообразием видимых форм этого мира открылся черный хаос — бесконечность потенциальных возможностей космической жизни, в которых все данное, реализованное, унаследованное готово было в любой момент раствориться без остатка» (Б. Гройс). Упразднение идеи Бога, еще более категорически утверждал Дитмар Кампер, выражая солидарность с позицией Адорно, привело к тому, что культура ассимилировала образ анатомического театра, пропитавшись удушливыми миаз-

мами разложения («Тело. Насилие. Боль»). Очевидно, проблема целостности эволюционирующего мировосприятия General Intellect (Global Consciousness) не может разрешиться сама собой. Тем паче в нашей стране, где разоблачена антикультурная система власти олигарха-диктатора, которая алчно-изуверски эксплуатировала постмодернистскую модель мультикультурализма, заостряя сервильную виртуозность иерархических страт, нивелируя, уничтожая объединяющие энергии самоорганизационных неполитических форм, структурируемых трансцендентным единым (архетипом, морально-профессиональным императивом, идеалом, утопией, Богом...). Как ни парадоксально, но «публичность» постмодернистской культуры по сей день не позволяет субъективной мысли быть озвученной/выраженной вследствие унифицирующих схем «депривации», ограничивающих творческое высказывание банальной формулой культуриндустрии, клонированной на всех уровнях. Но об этом — чуть позже.

Продолжающееся торжество позитивизма ускоряет репликацию деструктивного мышления, в т. ч. художественного, сводящегося к агрессивному «инстинкту, совершенно свободному от всех элементов исторического и духовного» [1, с. 161,164]. Ну, ведь предупреждал Кант, что без трансцендентной надежды невозможно благо, да и теперь у многих трезво мыслящих аналитиков не вызывает сомнений тот факт, что искусство, сопряженное с мечтой, всегда есть и останется живым, «уводящим в бесспорно лучшее»; и такое искусство «в отличие от большинства политических проектов, уже работает — как *обретшее свой образ прекрасное*» [1, с. 65], выполняя условия красоты как не-эмпирично-чувственного воплощения истины. Так что же происходит? Почему, по язвительной критике популярных идеологий К. Ясперсом, культура «становится чем-то вроде невроза навязчивых состояний»? Особенно там, где интеллектуалы артизма, повинувшись «дегенеративной форме достоинства», услужливо «зай-

грывают с властью, которой не обладают и которой должны были бы сопротивляться», но вместо этого впадают в жаргон «подавленной животности» (Т. Адорно). Позднекапиталистические формы превращенного времени нынешнего культурного продукта особенно цинично демонстрируют фальшь там, где содержание могло быть укорененным в трансцендентном, а вместо этого — «фальшивость смыслополагания, ничто как нечто, обуславливает лживость языка». Абстрактные негации модернизма, затем постмодернизма и contemporary art изловчились «вдохнуть смысл в жизнь, переживаемую в качестве бессмысленной», но, констатирует все тот же Адорно, «извлечь волевым усилием какой-либо смысл из позднебуржуазного вот-бытия уже невозможно». И все же хочется понять: почему артизм, по привычке бросая (буквально и иносказательно) смысл в смерть, силится позиционировать себя значимым там, где очевидно его социокультурное бессилие; где его овеществленный индеферентный взгляд, «пожираемый тьмой как субстанцией отрицания», отдает убийственной роскошью равнодушных вещей, цинично усугубленной «равнодушием людей, уже недоброжелательным, переходящим в нетерпимость к нам, которые, мол, морочат им голову» идеалистическими утопиями, в кровь разбиваясь под бушпритом диктаторского «коммунизма капитала»? Автор этого термина, резко критикующий капитализм итальянский теоретик Паоло Вирно (защитивший в 1977 г. диссертацию «Концепция труда и теория сознания у Теодора Адорно»), даже не мог представить — как это явил миру украинский исторический прецедент — столь ненасытно-бессмысленной изощренной формы политики накопления, полагая, что после Октября 1917 г. частная собственность на капитал упразднена, что «капиталистическая инициатива ради своей выгоды создает именно такие материальные и культурные условия, которые могли бы гарантировать коммунизму безмятежную и вполне реалистичную перспективу». Когда бизнес-элита, политики,

художники и прочие специалисты, по мнению Вирно, осознанно/ответственно входят в единое поле General Intellect, то структурируется трансцендентно целостная культура, нивелирующая классовые страты. Однако если постоянный духовно-культурный труд над собой не случается, то имеем украинский опыт ущербной мегаломании и самовлюбленного абсурда, в котором самоубийством кончает General Intellect и самый неумный китч впадает в кому. На вскрытые факты чудовищного бескультурья и просто глупости «семьи» сбежавшего президента коллективное сознание общества реагирует мгновенно интернет-анекдотом:

Янукович: Я все еще президент.

Журналист газеты «Крестьянин»: Но вам объявлен импичмент...

Янукович: Я постмодернист, я так вижу. Эпоха метанарративов прошла, больше не существует монополии на истину, наступила эпоха плюральности, общество полилога. Мы ускользаем от тотальности. Никакой дискурс не имеет привилегий перед другим дискурсом, все равны, и мое видение ничем не уступает вашему или какому-то там импичменту, кем бы этот человек ни являлся.

От начал XX века европейская мысль формировала «научный диагноз времени», в частности посредством философии истории, доктрины классовой борьбы; в то время как США склонны были игнорировать историческое время, концентрируя фундаментальную парадигму на «организации и технике». Объединяет оба континентальных варианта то, что в каждом произошла потеря интереса к трансцендентным учениям как утопиям, что особенно обеспокоило Вальтера Беньямина и ряд немецких философов, исследовавших в 1920-х эту опасную тенденцию для культуры и целостного времени цивилизации. В частности, Карл фон Мангейм суммировал: «Отсюда становится понятным, почему в европейской постановке проблемы всегда скрывается тревожный вопрос о дальнейшей судьбе и связанная с этим тенденция к пониманию целого; в американской же формулиров-

ке вопроса сказывается тот тип мышления, для которого важно, прежде всего: как сделать это?» [1, с. 163]. С высоты 2014 г. сентенция получает дополнительное измерение украинской катастрофой, ибо гравитационная надежда на «утопические» демократические силы ЕС и США плюс собственное неверие в возможность желанной утопии создать развитое европейское государство сначала лишала наше перерождающееся общество, политиком решительности и быстроты реакций, в т. ч. на агрессию озлобившегося северного соседа; но реанимированный молодежью, студенчеством идеал новой Украины дал мощную энергию всему народу для дальнейшей нелегкой борьбы за суверенитет, справедливый порядок и право свободного выбора своего будущего. Кстати, на рубеже 1980–1990-х именно Москва решительно открыла шлюзы постмодернистскому сознанию, легко адаптировав идеологию культуриндустрии с жаргонном подлинности; теперь же, виртуозно легитимировав аншлаус, заговорила с миром монетарно-милитаристским языком.

Также в начале XX в. социально-политическая пробуксовка общественного развития давала тревожные сигналы нарастанием регрессивных процессов в художественной культуре, что заметил и Генрих Вельфлин, который, оглядываясь на модерн и авангард, отдавая должное новым формам сознания/созерцания, но понимая целостную закономерность культурно-художественного развития во времени, с явной печалью заключал: «Ничто так ярко не характеризует противоположность между старым искусством и искусством нынешним, как единство формы видения в прежние времена и разнообразие этих форм сейчас. Кажется, что самые противоречивые представления способны ужиться друг с другом так, как это никогда не случалось до сих пор в истории искусства. <...> Но убыль силы современного искусства по сравнению с устремленной в едином направлении мощью прошлых эпох громадна» [2, с. XII]. (Кстати, тут можно было бы вспомнить всяческие циклические тео-

рии, в т. ч. Шмита, Кондратьева, а также теорию временной волны Терренса Маккена (Timewave Zero) [15], но эти аналогии лучше оставить на самостоятельное исследование.)

Подтверждением опасности дихотомии инфицированной *ratio* культуры и резкого подъема технических достижений «экономического базиса» стали две мировые боины. Убийство народов, писал после Второй мировой войны Адорно, выявило чудовищность абсолютной интеграции или такой тотализации, где равноценные жизни людей отшлифованы до идеологического лоска взаимозаменяемой универсальности «экземпляров», и где главный принцип буржуазной субъективности — холодное безразличие асса своего дела, равнодушие лагерного садиста, который в собственном ослеплении так много значит для себя, а на самом деле не располагает ничем, кроме скудного в своих импульсах эфемерного животного-канибала [3]. Довоенные технологии псевдоиндивидуализации получили массовое распространение в послевоенный период, когда в сфере секулярного «отмершие клетки религиозности» культуриндустрия хитро превращала в яд зомбирования. Как следствие: инфицированный политик, интеллигент, художник, в порыве творческого «высказывания», использует квазисовременные стереотипы жаргона, якобы гарантирующие ему уникальность самовыражения, что он «не блеет вместе со стадом (хотя на самом деле происходит именно это), что он пришел к тому, что говорит, сам в своей несомненной свободе» [4, с. 24, 28]. Адорно критикует идеологические функции «позитивной теологии» культуры модернизма первой половины XX века, отслеживая пороки «эрзаца утраченной трансценденции» экзистенциальной мысли, обильно питающей, как мы уже знаем, постмодернистские проекты последующих десятилетий, а уже в наши дни — позволяя беглому президенту предавать интересы нации и государства, присваивать музейные реликвии, Московскому патриархату алчно инвентаризировать церковное имущество аннексиро-

ванных земель Украины. Что уж там говорить об экспроприации материальных ценностей интервентами. До самой смерти в августе 1969 г. Адорно пытался образумить европейское сообщество, указывая подлинные причины массового успеха жаргона подлинности, скрывающего изъятие самой подлинности духа как истины. Махинации демагогии со смыслами и формами историко-культурных кодов, манипуляции с допонятийной, миметической стихией языка не только обесценивали саму мысль, слова, смысл *текста*, если таковые еще присутствовали в иллюзорном свете «ауры» псевдовысокого предназначения, но способствовали инволюции коллективного сознания. Модернистское искусство незаметно впадает в жаргон, гуманистический пафос которого полиня и стал отсвечивать безразличием к общему благу, нуждам людей, утопии. А дальше — хуже. Общество, ослепшее от могучего сияния *ratio*, теряет адекватную рефлексию и цепенеет перед цирковой занимательностью знаковой системы постмодернизма, contemporary art, сквозь которую проступает уродливая маска «смертоносного призрака». Наконец, некогда «жизнестойкий архаический элемент» в неагонических играх артизма девальвировал фундаментальные ценности цивилизации, уморив их в позитивистской цитатности, фрагментарности примитивных герменевтик, в т. ч. убогой эксплуатации архаической знаковости. Культуриндустрию такое положение дел вовсе не смущает, даже напротив, стимулирует к активной муштре неадекватного Gestalt, так что «глыба, которую язык водружает на пути выражения современного опыта» превращается под ее месмерическими пассажами легким театральным реквизитом, переносным домашним алтарем, где возвышенность уникального творчества получает меновую стоимость банальной фишки казино. Любой глупости устанавливаемых проектов гарантируется смысл, правда, на много световых лет отстоящий от опыта софистов, которые в ущерб истине виртуозно защищали ложь во благо меркантильной идеологии:

«Сакральное без сакрального содержания, замороженные эманации, ключевые слова жаргона подлинности суть продукты распада ауры. Последняя сопряжена с необязательностью, которая в расколдованном мире позволяет свободно ею распорядиться... В жаргоне порицание овеществления овеществилось. К нему приложима дефиниция, которую Рихард Вагнер, имея в виду плохое искусство, дал эффекту: действие без причины. Где исчез святой дух, там говорят механическими языками. Однако внушенная, несуществующая тайна — это публичная тайна», которая «вполне годится для идеологической мастурбации мелкой буржуазии, униженной опасным для нее ходом общественного развития. Из того, что реально она столь же мало участвует в этом развитии, как и духовно, она заключает, что обладает некой особой благодатью — изначальноностью» [4, с. 14–15]. Измельчание духовно-психической жизни в условиях тотального рынка миллениума сопровождается заведомо ложными, пустыми разговорами, дискредитирующими правду, ибо в очередной раз «в культуре появляется то, что воплощается в запахе падали; то, что вводит в заблуждение, превращая саму культуру в труп»: «Ход истории принуждает к материализму и метафизику, которая традиционно была его непримиримым антагонистом. Все, чем когда-то прославил себя дух, определяя как тождественное себе или как конструируемое, обусловлено тем, что нетождественно духу, что ускользнуло от его власти и в чем эта власть предстает как абсолютное зло» [3, с. 326]. О священном и профанном теперь говорят обыденным языком, впадая в циничное эстетство там, где следовало бы трепетно молчать; где, не углубляясь в корень причин кризиса, повышено-эмоционально муссируют следствия, удерживая коллективное сознание на обывательском уровне. В кризисной Украине не только информационная война «культурно убивает», задействован и жаргон подлинности. Причем последний интегрирован даже в патриотическую мотивацию, например: имитирующие смерть флэш-мобы

против российских товаров и банков; фэшн-проекты с театральным падением манекенщиц в милитари-веночках под виртуальными выстрелами; запоздало суетливая демонстрация кураторами фоторепортажей «сражающегося» Майдана, который первым ощутил необходимость истинной фотоэкспозиции и осуществил ее в те горестные дни для Небесной Сотни; да и все прочие инсталляции и «творческие» акции, как пена поднявшиеся с аннексией Крыма, трагическими событиями АТО, — вызывают гнетущее осознание дремучести General Intellect местного разлива. Безусловно, интеллигентный человек не может не рефлексировать на воплотившиеся в реальность предсказания У. Черчилля, а также Т. Адорно, касающиеся того, что со временем фашизм (в т. н. гибридных войнах без официального их объявления) рядится в белые одежды антифашизма, оккупируя чужие земли (возвращая себе тот самый хрущевский «мешок картошки», что по-иезуитски прибрал Кремль); снабжая террористов смертоносной техникой и пр. Но суть обнаружившей себя проблемы, и это нужно понимать, лежит не на поверхности событийной истории, и не в имперской ностальгии «собирателя земель». Адская паутина инструментального разума сплеталась, утверждают авторы «Диалектики Просвещения», от момента разделения труда, от архаических времен расколдованного мира, уже в XX в. проявив свой апокалиптический лик, а в следующем столетии доведенный до совершенства жаргон подлинности поставил мир перед новыми формами агрессии. Некогда мистический «птичий язык», очаровывавший Вальтера Беньямина, теперь оципан, а из его останков состряпано концептуальное строение «дурмана пышных слов» политических демагогов, предателей и лицемерной брехни официализированных деятелей культуры. Однако, если проект модерн, по свидетельству Ю. Хабермаса, все еще незавершенный; то, согласно тому же Адорно, жаргон подлинности продолжает оставаться «продуктом распада» парадигмы модерна. (В стиле «модерн» Адорно

особенно раздражало «эстетизирующее утешение по поводу безнадежной эмпирии», тот субъективно-утешительный смысл, который не способен был дать объективного утешения, а должен бы, раз уж модерн посягнул быть утопичным и тем тотально привлекательным на том основании, что «мысль может позволить себе то, о чем экзистенциальная онтология запрещает себе думать» [4, с. 161, 163].) Соответственно, «культурный продукт» истаевающего просвещения модерна умудряется по-прежнему носить карнавальный мундир «антисофистики», не сворачивая с регрессивного пути инструментального разума, защищая себя и свои деструктивные институты нападениями на других, якобы виновных во всех грехах рационализма. По сути же — являя «окаменевшее мышление» новомодной метафизики (скрытой софистики), отказавшейся от свободы сознания, от диалектики, от трансцендентной сущности истины. Между тем архаика, как и история в целом, мстят заигравшемуся и изоглавленному жаргону прогрессирующим опредмечиванием: «Нимб, в который упакованы слова, как апельсины в папиросную бумагу, подчиняет себе мифологию языка, как если бы люди не вполне доверяли ее собственному сиянию; раскрашенные слова должны говорить сами по себе, безотносительно к предмету мысли, который им следовало бы трансформировать, а тем самым, опять же, демифологизировать. Мифология языка и овеществление смешиваются с тем, в чем язык антимифологичен и рационален. Жаргон обретает практическую пригодность в диапазоне от проповеди до рекламы» [4, с. 52–54]. Не только «Кремлевские вести» тому лучший образчик, затхлый дух которых давно пропитал лицемерные СМИ и всех желающих быть обманутыми. Инфицированное искусство, пренебрегая аналитической хирургией, пытается выживать в сопредельных пространствах дизайна, рекламы, но его увеличивающиеся утраты не совместимы с жизнью. Бестиальное мышление верноподанных культуриндустрии, по обе стороны военного конфликта

одобряющих имперскую идеологию, или, напротив, выражающих свой вялый протест концептуальными клише, вызывает отвращение, доказывая лишь то, что искусство скончалось. Украинские инсталляции из скорбной брусчатки, мусорных баков и автопокрышек, раскуроченной кирпичной кладки стены в форме карты Украины с отвалившимся крымским фрагментом и прочих артефактов Беньяминовского тряпичника, хоть и апеллируют через аллюзии политических «вешек» к тотемистической магии, якобы превращающей окружающий мир, людей и события истории в гипертрофированный монолит страдающего «тела-пространства», но такая виртуально концептуализированная боль не регистрируется чувствами (в т. ч. эстетическим чувством), она лишь проговаривается седированным (Петер Слотердаjk, Дитмар Кампер) разумом оцифрованного искусства визуальных практик. Вот и Адорно, переключаясь с Р. Бартом, критикует ложную архаичность современного псевдоязыка: «Обновление мышления с помощью устаревшего языка подстраивается под последний» [4, с. 61]; и современность заболевает прогерией, мгновенно старится, теряя память в фрагментарности архаики, прочем клишированном мусоре «захлавленного чердака». Печаль удваивается тем, что ограниченное мышление творческого легиона Франкенштейна верит в утопию-плацебо, играя роль мнящего себя свободным раба-виртуоза постфордистского времени, воспринимающего смертоносные серные пары ада за райский ветерок.

Карл фон Мангейм в монографии «Идеология и утопия» (1929) писал: «Утопичным является то сознание, которое не находится в соответствии с окружающим его “бытием”». Оно идеалистично: чувства, мысли, поступки индивидуальности отзываются на трансцендентную реальность. Об этом говорил и А. Кончаловский, посылаясь на П. Струве при характеристике сути интеллигенции как отщепенцев, не заискивающих перед властью, но ощущающих себя благодаря утопическому идеализму

в любой миг свободными и от народа, и от государственной власти [16]. Мангейм сквозь время разъясняет: «В ходе истории люди значительно чаще ориентировались на трансцендентные бытию, чем на имманентные ему факторы, и, тем не менее, осуществляли на основе подобного несоответствующего бытию “идеологического” сознания вполне конкретное устройство социальной жизни. Утопичной же подобная несоответствующая бытию ориентация становилась лишь тогда, когда она действовала в направлении, неизбежно ведущем к уничтожению существующей “структуры бытия”» [1, с. 113]. И утопия, и идеология — обе трансцендентны бытию, но первая стимулирует реализацию идеального будущего, а вторая, требуя усилий в пользу узкой группы, не намерена осуществляться для всего общества. Поэтому ей не нужны истинно креативные новые идеи, могущие остановить империю власти «духовно-культурным взрывом старой системы». Идеология убавкивает сознание грезами (вот откуда массовый интерес к продукции жанра «фэнтези», фильмам-катастрофам с неизменным героическим финалом, космическим *hoghog*-приключениям), виртуально трансцендирующими бытие, не допуская реально реформаторского изменения взглядов на мир, систему, маскируясь под утопию, пока восстающая группа людей не начнет реализовывать утопические чаяния, очищая идеологию до чистой утопии, собственно так, как это случилось украинской зимой 2013–2014 гг. Но сколь громко бы ни кричали кураторы актуальных форм искусства о своей революционной деятельности, о борьбе с продажной системой, они торгуют залежалым продуктом идеологии культуриндустрии. Столетие назад лобби модернизма проявляли осторожность, будучи конгруэнтными архаическим идеалам. Утопические идеи искусства скорректировали модерн, дизайн, архитектуру периода развития промышленного капитала в сферу актуализации пространства символа, осмысления цикличности сакрально-мифологического и исторического времени, увязывая в некую це-

лостность: прошлое, настоящее и будущее, чувства и знания, науку и технические достижения — с миром мечты. Тогда утопия являла собой особый тип художественной культуры, оперирующей иным восприятием времени, ощущая его пластичность самой структурой образного высказывания, самой мыслью, требующей от человека/индивидуума высокой внутренней культуры и такта к его окружению.

Впрочем, древний, он же перестроечный, лозунг «начни с себя», не терял актуальности, оставаясь действенным и сегодня. Но в период позднего капитализма он чрезвычайно болезненно стыкуется с идеей свободы в аспекте разноликих истолкований утопии, включая реализованную западным демократическим обществом ее рационализированную версию, преобразованную в идеологию. Вот почему «чрезвычайно трудно установить, что следует рассматривать как подлинные (то есть осуществимые в будущем) утопии и что следует отнести к идеологии господствующих (а также поднимающихся) классов» [1, с. 122]. Адорно доказал: идеология культуриндустрии поздней фазы капитализма противостоит трансцендентным идеям красоты как плодотворным утопиям, низводя в убогость духовную сферу искусства. Тем более, когда будущее инсталлируется цитируемым как угодно прошлым, растасканным по осколкам. Только внимательный критический анализ сможет выявить генезис идеологии, некогда порожденной утопией, спроецированной во время; он же заметит утопию, спроецированную в пространство, где «не следует преувеличивать значение индивидуального сознания», как считают К. Мангейм, или Ф. Джеймисон. «Лишь в том случае, если утопическое сознание отдельного человека поглощает уже имеющиеся в социальном бытии тенденции и выражает их, если затем эти тенденции в приданной им новой форме возвращаются в сознание целых социальных слоев и преобразуются в действия, лишь тогда наряду с существующим социальным порядком может возникнуть противодействующий

щий ему социальный порядок» [1, с. 125]. И в обществе, и в искусстве таким образом продуктивно изменять настоящее, предопределяя будущее, можно только с помощью утопии как идеала, поддерживаемого коллективным сознанием, конфликтующим с реальностью и действующей в данный момент идеологией. Когда же утопия вызывает глубинно внутренние переживания, мотивирующие эволюционно оправданные изменения, то нужно «говорить не только о различных формах утопии, но и о различных формах и ступенях утопического сознания» [1, с. 126], в т. ч. утопического художественного сознания. Поскольку утопия — это «главный формирующий принцип конкретного сознания», и последнее в силу своей зрелости (или незрелости) полагает своим горизонтом либо материальные ценности, либо более сложные трансцендентные идеи и волю действовать сообразно «форме восприятия исторического времени», то художественное сознание визуализирует весьма развернутую шкалу утопических герменевтик. Артизм в этом плане не страдает утонченным восприятием исторического, тем более трансцендентного образа времени, демонстрируя упрощенный характер овеществленного мышления, акцентирующего события, концептуально увязанные в некие информационные кластеры. Реципиент при этом освобожден от ментальных усилий, как если бы априори был лишен способности понять «весь ход исторического развития и определить наше место в нем». Между тем, как доказал Мангейм: «То, как данная конкретная группа или социальный слой расчленяет историческое время, зависит от их утопии. То, что в своем спонтанном созерцании происходящего субъект привносит во временной поток как форму членения событий, как бессознательно ощущаемый им ритм, становится в утопии непосредственно зримой картиной или, во всяком случае, духовно непосредственно постигаемым содержанием. Глубокая внутренняя структура сознания может быть наилучшим образом понята, если мы попытаемся проникнуть в присущее

этому сознанию представление времени, отпавляясь от надежд, чаяний и целей данного субъекта» [1, с. 126–127]. Таким образом, мотивация искусства неизбежно считывается с его форм отношений ко времени, к утопии и идеологии, особенно в аспекте трансцендентности бытия. Но, опять же, культуриндустрия не заинтересована в поиске истины, она манифестирует ложные идеи, обращая их в «идеологическое сознание», отдавая себе отчет в том, что: «Между сознанием, трансцендентным бытию, основанном на искренней вере; «сознанием-cant» [лицемерным — М. П.] и идеологией в значении простой лжи существует множество переходных ступеней. ... Утопии также трансцендентны бытию, ибо и они ориентируют поведение на элементы, не содержащиеся в данном реальном бытии; однако они не являются идеологиями, то есть не являются ими в той степени и постольку, поскольку своим противодействием им удается преобразовать существующую историческую действительность, приблизив ее к своим представлениям» [1, с. 115–116]. Уже поэтому культуриндустрия не желает ничего знать о трансцендентной утопии, а если и говорит о ней, то крайне осторожно, с тем чтобы отбить всякую охоту к таким творческим экспедициям. Запутанность ментального лабиринта действительно позволяет культуриндустрии манипулировать рациональным мнением, верой, чувствами, направляя их в русло фэйковых утопий. В конце концов, художник, не ведающий трансцендентной силы красоты и нравственного идеала, вовсе упраздняет их, подгоняя сферы богов под себя и рыночный меркантилизм. Именно тут скрывается опасная точка бифуркации системы. Когда утопия уже не одухотворяет социальную жизнь, история доказывает правоту мыслителей, утверждающих: тогда же обнаруживает себя средневековая «ярость масс и неодухотворенное буйство». Одним словом, утопии воздействуют на историческое развитие, в т. ч. искусство, сознание художников не формой выражения (становящейся полкой в момент своего осу-

ществления), не концептуальным нагромождением идей, а духовно-экстатическим чувством, прорывающимся наружу и «внезапно, одним ударом преобразующим внешний мир». Эта внутренняя энергия, воплощающаяся в реальности пространственно-временного топоса «абсолютным присутствием», обновляет мир человека, ибо, согласно Мейстеру Экхарту, душа трансцендирует вне времени и пространства в обитель благодати, «где нет ни ее самой, ни ее деятельности». Нечто подобное утверждает Мангейм, предоставляя нам необходимые аргументы для критики извращенного концептуализма contemporary art, и для защиты чистой утопии как красоты трансцендентного чувства: «Трансцендентные бытию элементы сознания, пробудившиеся здесь к деятельности и активно выполнявшие функцию утопии, не были “идеями”... <...> Не “идеи” заставляли людей в период крестьянских войн совершать действия, направленные на уничтожение существующего порядка», социально-политического или культурно-художественного — не суть важно, поскольку причины переформатирования старой системы скрываются в «глубоких жизненных пластах и глухих сферах душевных переживаний» [1, с. 130]. Поэтому практики современного искусства доказывают весьма старый постулат: «в эпоху рационализма и Просвещения вакуум, образовавшийся в утопии, заполняется замкнутой системой рациональной дедукции», которая в той же мере способна «гарантировать ту внутреннюю замкнутость и ту отчужденность от мира, которую представляли прежние мечты» [1, с. 134]. Концептуальные измышления искусства осуществляют замещение мечты идеологией подобно тому, как коммунистический режим взял некогда на себя функции божественного проводника в рай, отобранный у христиан, и дарованный советскому человеку неопределенным «коммунистическим завтра». Так что если утопия все же имеет возможность реализации, то культуриндустриальные концептуальные построения вопреки декларациям обречены на блуждание в мутных

хтонических туманах. Вот почему есть резон прислушаться к мнению Мангейма: «Нет ничего более потустороннего, чем рациональная замкнутая система, нет ничего, что при известных обстоятельствах тайло бы в себе такую иррациональную мощь, как строго ограниченные своими рамками умозрительные построения» [1, с. 134–135]. Действительно, сегодня во всех сферах деятельности открыто наблюдается системная инверсия, вмещающая фальши права мелкотравчатой истины. Самое страшное, что современность вновь демонстрирует правоту апологетов Франкфуртской школы: после Auschwitz культура неизбежно превращается в идеологию, в административное варварство, в мусор, так что любое возвышенное слово звучит фальшиво, ведь именно «в высокопарности неистинное избличает себя самое» (деятельность престижных арт-центров и галерей Украины периода военного кризиса — тому свидетельство). Кстати, грубая подделка под духовный материализм ортодоксального марксизма (категорически не приемлющего «трансцендентный свет» негативной диалектики Франкфуртской философской школы, идеологически противостоя также рациональной утопии либерально-гуманистического толка, угрожая если не уничтожением оппонентов, то нивелировкой одновременно развиваемых форм утопического сознания) в обличье компартии Украины — была настолько явно и цинично неприкрытой в антинародных действиях, что ее же стараниями и реализовался парламентом позорный остракизм. Излагавшийся жаргон компартии помимо этого способствовал «неоудухотворенному буйству» народного бунта в виде прокатившейся по Украине волне «ленинопада», хотя среди тиражных статуй Ильича были и музейные образцы, разрушение которых вызывает горечь у немногих разбирающихся в тонкостях искусства, умеющих не смешивать скульптуру с политической борьбой.

Одна из ловушек и теперь особенно искусно располагается там, где одномерный «идол чистой современности», воздвигнутый просве-

щенным мышлением Нового времени и которому по сей день исто поклоняется contemporary art, лишает культурное сознание традиционных ценностей, и мысль теряет имманентное историческое измерение, глубину. Даже образ жизни, как и собственно концептуализированное творчество нашей официализированной элиты, греющейся в лучах власти политиков и банкиров, демонстрирует то, что сфера духовного посредством перформации обращена в вещь, товар, обязанный отвечать запросам потребителя — таково требование рынка. Формальная логика буржуазного мышления, навязав «идеал автономности» культуре, обманутой иллюзией обретения «вневременности», по сути, утопила ее в липких грезах заблуждений, призванных «компенсировать собственную смертность», как едко заметил Адорно. Естественно, мечты о свободе превращаются в идеологии, полностью подчинившую в несвободном обществе «свободного художника», зависимого от меняющегося потенциала «свободы целого» [3, с. 247]. Желания молодой генерации художников «начать сначала» уже более ста лет на руку культуриндустрии, пытающейся скрыть свою вину и истинную суть, ибо на бессознательном уровне проекты адептов артизма «блокируют познание истины и ее осуществление», «жаргон уродует то высшее, что надлежит мыслить и что оказывает мысли сопротивление». Воображение своей маргинальной бесконечности не обязывает артизм к оригинальному творчеству, напротив, погружает в колею ограниченных возможностей конвейерного производства эстетической продукции, где все же невозможно скрыть идеологемы дегуманизации. Уныло методичная аккумуляция вторичных смыслов трэшевой эстетикой современных проектов, пышно презентуемых арт-галереями, неумолимо воскрешает, вопреки эритемно-радужным декларациям кураторов, иные инвективные сентенции: «Речь о человеке ничего не стоит именно потому, что фабрикует ложь из того, что является истинным в высшей степени. Акцент на экзистенциалах человека, в ко-

торых истощенная и самой себе опротивевшая мысль хочет видеть ту самую конкретность, которой она лишилась, когда превратилась в метод, лишь отвлекает внимание от того, что ей нет никакого дела до человека, обреченного быть придатком» [4, с. 70]. Но кураторы продолжают трансценденцию самовольно приписывать концепции, где «глупость учреждает метафизику», а сам процесс их говорения, как утверждали Адорно и Витольд Гомбрович, происходит ради самого говорения. Вот почему «жargonу хорошо подходит потертый этос молодежных движений — цензура, следящая за тем, чтобы речь не простиралась дальше носа говорящего и не превышала умственных возможностей “партнера” (цикл лекций аспирантского семинара ИПСИ, проводимый в 2012–2013 гг. международным составом лекторов, был отменен рядом общественных организаций именно на этом — «чересчур заумном» и не доступном большинству слушателей основании. — М. П.) ... Жаргон придает человеческим связям жесткую организационную форму и вместе с тем поддерживает самоуважение ораторов даже самого низкого ранга: они-де что-то собой представляют уже постольку, поскольку из них говорит некая персона, сколь бы ничтожной она ни была. К тому же сопутствующая директива жаргона, согласно которой мысль говорящего не должна быть чересчур напряженной, ибо этим можно оскорбить общество, становится для него удостоверением ее высокого достоинства» [4, с. 18].

Любопытно, как трэшевая эстетика артизма передергивает идею Адорно там, где «идол чистого первоопыта... — писал ученый, — дурачит и дразнит не меньше, чем созданное в рамках культуры — полностью распроданный тираж категориальных сокровищ всего, что есть $\theta\epsilon\sigma\epsilon\iota$. Можно сделать единственный вывод: при любых превращениях должно сохраняться как относящееся к одному и тому же то, что определяет в своей опосредованности оба момента — культуру как покров, накинутый на мусор и нечистоты, природу (даже если она превращена

в первую ступень бытия) как проекцию требования, в конечном счете, культуры. Опыта смерти недостаточно для того, чтобы сделать такой вывод последним и не подлежащим сомнению, превратить его в метафизику, похожую на метафизику, как ее когда-то дедуцировал Декарт из сомнительного *ego cogitans*» [3, с. 329]. Актуальное заигрывание со смертью (смерть времени, истории, истины, природы, индивидуальности, чести...), опять же, не декларирует абсолютную свободу артизма при многозначности концептуальных измышлений, но профанирует «вечность сознания, делая эту вечность уязвимой». Но и метафизическое возвышение смерти, ран и боли не обращено к активации познания трансцендентной утопии, оно исчерпывает себя на уровне обывательского документализма (коллекционирования осколков снарядов, фотографирования с изувеченными бойцами) и брезгливой гримаски, с которой любопытствующие зрители рассматривают в арт-галереях вивисекцию тел малоазийских военнопленных, животных, а теперь — репортажи трагедий Евромайдана и АТО. Разве публике есть дело до того, что еще Августин, затем Хайдеггер полагали человеческое любопытство извращенной формой познания, где грубая эмоциональная похоть, *vieueyigim*, является постыдной самоцелью, вовсе не оправданной «манией познания» (В. Беньямин). И на вопрос трезвомыслящих европейских аналитиков: «Можно ли наслаждаться видом растерзанного трупа?», новоявленные фланеры отвечают: «А почему бы и нет?», а самые продвинутые цитируют к случаю письма Винсента ван Гога, сентенции Чехова или декларируют патриотические лозунги. И, кажется, оппоненты адептов жаргона подлинности тут не должны возражать, чтобы не впасть в профанацию. Информационное поле *General Intellect* увязло в приватизационной зоне капитала власти, манипулирующего сознанием людей (так, обработанный информационной войной про-российский житель Севастополя или Луганска не понимал тайного блуда СМИ, настроивших

его против «майданутых укров»).

Кроме того, не следует забывать, что сам статус знаний, как желания познавать истину, сегодня резко упал, несмотря на известный трюизм: «Благодаря двойному союзу мужества и знания будущее не приходит к человеку как судьба, а, наоборот, человек приходит к будущему и вступает в него со всем тем, что он имеет» (Э. Блох) [1, с. 52]. Постулат, хорошо известный гражданину античного полиса, звучал похоже: «Мудреца судьба ведет, а глупца — тащит». А значит, кантовское «иметь мужество знать» требует особенно сегодня не пассивного созерцания, а активных действий, формирующих желаемое будущее в настоящем. В этом смысле мы разделяем утопическую надежду и боль Андрея Кончаловского, в своем блоге в разгар украинно-российского политического кризиса написавшего: «Россия по многим показателям находится не в Европе, и даже не в Азии: по уровню коррупции, по продолжительности жизни, по уровню инвестиций в науку и т. п. мы — в Африке! Я даже больше скажу — это не нам надо обижаться за такое сравнение, а африканцам! У африканцев есть объяснение своей отсталости: их четыре века нещадно эксплуатировали и уничтожали «пришельцы» — расисты и колонизаторы, а нас, русских, последние четыре века кто колонизировал, кто гнобил нас, кроме нас самих? <...> Как это ни трагично, я думаю, что, очевидно, это еще не предел, не самое худшее, мы еще не коснулись «дна», и народ еще не созрел до способности ужаснуться себе самому и, наконец, обрести отвагу, чтобы спросить, «где мы живем?»». Кончаловский также имел мужество трезво оценить «тухлые шедевры» Д. Херста, в 2008-м заявив: «Создать моду можно на что угодно. Как писал в статье “Исчерпание культуры” Солженицын: “Сперва вкусы к ним воспитываются (навязываются) самими ухватками подачи, затем производятся “общественные опросы”, обнаруживаются эти же самые “вкусы”... Пошлость искаженного искусства, уже давно псевдоискусства, расширяется победно, <...> калечит слуховые

и зрительные восприятия людей, захламляет души». В мире искусства теперь можно преуспеть, абсолютно не имея таланта. Достаточно быть хорошим антрепренером и дельцом. Сегодня рыночная стоимость подменила художественную ценность — вот в чем главная трагедия европейского искусства». Подобных «откровений» интеллигенции, не поддавшейся на увещевания культуриндустрии, немало, правда, их на первых полосах информационного плацдарма не обнаружить. Тем не менее, разоблачения подноготной игры культуриндустрии время от времени просачиваются в СМИ, как, например, имел мужество поведать публике Михаил Шемякин в интервью интернет-изданию в апреле 2013 г.: «На сегодняшний день нувориши покупают не произведения искусства, они покупают определенное место в высшее общество. Взять, к примеру, украинского миллиардера Пинчука. Он сделал очень умный шаг. Он сделал первую выставку Дэмиена Херста, подружился с крестными отцами художественной мафии — самым известным в мире арт-дилером Ларри Гагосяном и самым известным коллекционером современного искусства Чарльзом Саачи. Последний пользуется услугами Гагосяна для приобретения новых работ — оба доны Корлеоне от искусства. Пинчук купил помещение, сделал Музей современного искусства. Показал украинцам разрезанные части коров, помещенные в спирт. После всего этого он сразу стал одним из ведущих коллекционеров. Сегодня вы открываете журнал по искусству: Пинчук во всей красе с крупнейшими директорами музеев в обнимку, работы из его коллекции расходятся по галереям. Идет большая игра. Из обычного нувориша он превратился в знаковую фигуру современного искусства. Эти люди не обладают большим интеллектом, да он им и не нужен. Это люди денег, люди бизнеса, люди наживы. <...> Знаете, раньше мы боролись с Союзом художников, но сегодня на смену ему пришли так называемые «представители новейших течений», которые стали очень большими снобами. Они чужих не пускают, они устраива-

ют при помощи своих кураторов выставки только для своих. А серьезные художники сегодня просто задвинуты в угол» (http://rupo.ru/m/3452/mihail_shemyakin_wsksrywaet_yazwy_art-gynka.html#.UWzbnPorrPM.facebook).

Да, в нашей стране, к сожалению, уровень социального, культурного мышления деградировал настолько, что стала возможной регрессия до адской дистопии оруэлловской «кровавой сиюминутности», аморального прагматизма рыночных отношений, где любой вид зла оправдан — «ничего личного, только бизнес». И украинские адепты *contemporary*, убежденные в патриотичности действий, активно эксплуатируют жесткую политическую событийность. Оглядываясь на гуманизм, но в реальности — вспахивая поле жаргона культуриндустрии, удовлетворяя старые технологии, разоблаченные Т. Адорно, М. Хоркхаймером, В. Бенямином, затем и Б. Гройсом. Последний, в частности, констатирует уже известный «франкфуртский трюизм»: «Искусство политики трансформируется в политику искусства и посредством искусства — перед нами политическое воображение, ассимилировавшее воображение художественное». И ведь речь тут не столько о документальном отражении («ленинской теории отражения») политического преступления диктаторской власти, популистской веры в рай, боязни будущего и пр. Хотя и об этом стоит синхронно думать, крепко размышляя *о другом*, о хрупкости трансцендентной утопии, «красоте как мере целесобразности развития вообще», если вспомнить уже написанный по этой теме исчерпывающий труд [5]. Тем не менее, художественная жизнь украинского кризиса 2014 г. до маниакальности напомнила советское прошлое, воскрешая идеологическую дискуссию о «типическом и особенном» соцреализма. За аргументами обратимся, однако, не к официальной эстетике В. Ванслова и советским передовицам московского журнала «Искусство», а к проработанным Б. Гройсом документам сталинского прошлого: «С целью привести определение типического, наиболее соот-

ветствующее зрелой стадии развития доктрины соцреализма, следует процитировать носивший установочный характер отчетный доклад Г. Маленкова на XIX съезде партии: “Наши художники, писатели и артисты должны при их работе над созданием художественных образов постоянно думать о том, что типичное есть не то, что встречается чаще всего, но то, что выражает с наибольшей убедительностью сущность данной социальной силы. С точки зрения марксизма-ленинизма типическое не означает какого-то статистического среднего... Типическое есть существенная сфера, в которой проявляется партийность реалистического искусства. Проблема типического — это всегда политическая проблема”. После этой цитаты из Маленкова анонимный комментатор того времени продолжает: “Таким образом, в художественном отображении, которое выявляет типическое в общественной жизни, становится видимым политическое отношение к историческим событиям”. Соцреалистический мимезис направлен на скрытую сущность вещей, а не на явления... Социалистический реализм ориентируется на то, чего еще нет, но что должно быть создано, и в этом он наследник авангарда, для которого эстетическое и политическое также совпадают» [6, с. 77–78]. Чем отличаются от всего этого жаргонные концептуальные измышления и визуализации идеологов contemporary art в элитных галереях, опекаемых известными олигархами? Слова меняются, но технологии — старые.

Как утверждают физики, эволюционные процессы Вселенной стимулируются ее несовершенством. Но что происходит, когда намеренное искажение ее воли осуществляется частным капиталом, вертикалью власти? Сила давления встречает свою визави — силу противодействия, ускоряющую процессы преобразований. Э. Блох предостерегал об опасности доминирования рациональных утопий в ущерб трансцендентным, и революционные события в нашей стране подтвердили: «Действительное — это процесс», «широко разветвленное опосре-

дование между настоящим, неоконченным прошлым и — самое главное — возможным будущим» [1, с. 50]. *Объективно* возможным будущим в условиях научного познания (в т. ч. мутотчатые Вселенные Х. Эверетта; параллельные Универсумы 4-го уровня) и *реально* возможным будущим «лишь частично обусловленным, не окончательно детерминированным» (как частично заполнены таблички воплощаемой судьбы души в мифе об Эре у Платона). Дальнейшие рассуждения Блоха покажутся весьма актуальными в нынешней культурной ситуации: «И до тех пор, пока действительность еще не стала полностью детерминированной, пока она в новых ростках и в новых пространствах формирования еще располагает неоконченными возможностями, просто фактическая действительность не может предъявлять абсолютные возражения утопии. Претензии могут предъявляться к дурным утопиям, то есть к безмерно абстрактным, невразумительным, несовершенно опосредованным, тогда как именно конкретная утопия имеет коррелят в *процессуальной действительности*: это опосредование нового. Только эта процессуальная действительность, а не вырванная из нее овещественно-абсолютизированная фактичность, может судить об утопических мечтах или же снижать их до уровня простых иллюзий» [1, с. 50–51]. Да, без утопий реальность не может быть полноценно подвижной во временной целостности, где прошлое и будущее неотъемлемы от настоящего, формируя его. Но столь же подвижна и реальность искусства, требуя иное, нежели «узкое и застывшее понятие реальности, сложившееся во второй половине XIX века, иное, чем чуждый процессуальности позитивизм и его производное, — ни к чему не обязывающий идеальный мир из чистой видимости» [1, с. 51]. Между тем, позитивизм идеологии культуриндустрии усугубляет абстрактный идеализм духовного материализма и предаёт саму креативную реальность, утопическое предвосхищение которой входит составной частью в нашу действительность. Так что, спуская

почти полвека, мы разделяем позицию Адорно, голос которого из 1960-х продолжает полемизировать с идеологией культуриндустрии миллениума: «Познание, жаждущее истины, хочет утопии. Утопия, сознание возможности, держится за конкретное как неискаженное (Unentstellten). Это возможность, она никогда не превратится в непосредственно действительное, не займет место утопии; поэтому внутри существующего неискаженное представляется абстрактным. От несуществующего приходят краски, которые не стираются. Несуществующему служит мышление, сфера наличного бытия, которое, как всегда отрицательное, стремится к несуществующему. Только самая дальняя даль могла бы стать близкой» [3, с. 60]. Подобная утопия в условиях украинского кризиса была воспринята особо чуткими к трансцендентным вибрациям художниками, музыкантами, композиторами, посвятившим уже в феврале 2014 г. свои произведения борцам за свободу и справедливость. Тогда же, в разгар бойни, даже наивные акции «Мистецької сотні» (росписи щитов, татуаж и пр.) пытались проявлять «мужество к страху», чтобы выйти за пределы идеологии (умышленно нагнетающей атмосферу паники), и тем ободряюще воздействовать на сознание людей. Требованием негативной диалектики к истинному мышлению было и остается — «мыслить в антитезе к самому себе», педантично исполняя ритуал внутренней гигиены духа, чтобы, упаси Бог, не начать наслаждаться «грохотом музыкального аккомпанемента, которым эсэсовцы любили глушить крики своих жертв». Только истинное достоинство человека может сопротивляться ужасам идеологии; коренясь в утопии, имея трансцендентную сущность, не будет спорить с тем постулатом, что «в метафизике смерти концентрируется все несчастье, на которое физически обрекает себя буржуазное общество в своем движении». Нагнетание страха (вспомним «беркутов», снайперов, крымский Anschluss, прочие силы зла, поднявшиеся в полнолуние 16 марта, оборотнями расплзшиеся по Донбассу), плас

апелляция к инстинкту самосохранения перед лицом вечной смерти позволяет капиталу и власти манипулировать угрозой смерти, что в политическом плане всегда оправдывало неизбежность войн [4, с. 176–177]. Искусство, обслуживающее интересы капитала, культуриндустрии, на подсознательном уровне (осознанно) готовит общество к мировой войне — этот вывод Адорно сегодня получил очередное подтверждение, задав всем нам конкретный вопрос: можно ли доверять contemporary art, и не от Лукавого ли его агенты?

Да, базовые понятия «человек», «искусство», «истина» и т. п. корректируются в историческом времени, но беда, когда они слепками ущербных идеологий выставляются на продажу. Ведь пока на Майдане шла бойня, в элитных галереях, как ни в чем не бывало, под звон бокалов шампанского выставлялись художники. И не было никакой возможности возразить бывшей квазипродажной Министру юстиции, которая, наводя порядок в «экстремистском хаосе» повсеместно вышедшего из берегов электората, предъявляла в интервью убийственный аргумент: истина, мол — в практике (!). Вот уж, действительно, «мысль регрессирует к культу смерти; потому-то жаргон с самого начала хорошо сочетался с вооружением» [4, с. 155]. Можно как угодно истолковывать смысл жаргона подлинности, но достаточно, говорят, один раз увидеть плоды той практики... Подобного рода политтехнологии использовались идеологами национал-социализма, которым для победы не стало нужды фальсифицировать выборы — всеобщая слепота и подчиненность уже пребывали в адски «мутном потоке болтовни как упадочной формы языка», вот почему: «Либерализм, выпестовавший культуриндустрию, формы рефлексии которой навлекли на себя негодование жаргона подлинности, хотя и он сам является одной из них, был предтечей фашизма, который растоптал как своего прародителя, так и позднейших его сторонников» [4, с. 58]. Одним словом, в артизме, как в политике, «кажимость, так и необходимость

суть моменты товарного мира», производные рыночных отношений, утративших деланное простодушие там, где человек превращен в машину безоговорочного смирения, ничтожества и почитания глиняного авторитета, где люди уравниваются в их «бытийно-могущественной немощи» перед очевидными «контроверсами общественной власти — голода и избытка, духа и покорного отупения». Так сущность человека теряет возвышенное перед лицом абсолютной власти, убеждающей принять страдание и зло, а не изменить ситуацию: «Публике предлагается цирковой фокус: увидеть ничтожность как бытие; усмотреть в нужде, которую в действительности можно устранить или, по меньшей мере, смягчить, венец человечности; ввиду природной несамодостаточности человека почитать авторитет как таковой» [4, с. 76–77]. Собственно, наш частный случай — украинский кризис — подтвердил правоту Адорно, который предвидел многосложность ситуации, когда, используя удачный момент, жаргон «без лишних церемоний поднялся на баррикады для защиты существующего — рыночного общества — как такового (там, в точке схода разных интересов, временно объединились рьяные оппоненты: представители малого и среднего бизнеса; живущая на убогую зарплату «гнилая интеллигенция»; врывающийся в утопию студент; селянин, понятия не имеющий о том, что депрессивность крестьянского/фермерского хозяйства «эхом отдается в пустоте жаргона»... — М. П.), он выступил бы не только за то, чему довелось слышать немало хулы даже от своих приверженцев, но, как знать, и за самое рациональность, которую это общество и обещает, и обманывает, и которая могла бы его преодолеть. Рациональность буржуазного типа всегда нуждалась в неких иррациональных придатках, без которых она не могла бы сохраниться как то, что она есть: опосредованная правом несправедливость. Такая иррациональность внутри рационального и образует рабочую атмосферу подлинности» [4, с. 56]. И не только политики, но интеллектуальный ар-

тизм в той же мере продолжает купаться в деланной иррациональности так же, как «техническое правительство» — доказывать преданность Майдану, производя действия, вызывающие серьезные вопросы. Заметим, на баррикадах бок о бок стояли адепты contemporary art и традиционных форм искусства. Каждый верил в свою утопию, работая в поле своей идеологии, тем паче что именно на баррикадах, говорит Адорно, «торгаши и герои стоят друг друга», хотя буржуазному либерализму от его начал присущ инстинкт самосохранения. Но самое противное то, что когда снайперы исчезли, на сцене Майдана возник переживавший бойню небезызвестный художник с бегущим взглядом, еще недавно сотрудничающий с донбасскими олигархами, строивший себе многоэтажный дворец, теперь же произносивший спич, обеспечивая «жаргонный» авторитет у новой власти. Подзабыли мы библейское: «Ты опугал себя словами уст твоих, пойман словами уст твоих... Пойди к муравью, ленивец, посмотри на действия его, и будь мудрым» (Притч. 6 : 2–6). Увы. Пафос Метерлинка в защиту «маленьких самаритян» не работает в условиях тотально рыночных отношений, где формула «только бизнес» аннигилировала и «личность», и высокие императивы, и ценностные критерии. Высококачественная субъективная внутренняя культура, стремление к совершенству в профессиональном и житейском аспектах заменены силиконовыми стандартами, зомбированными клише идеологии культуриндустрии, подсеяющей в коллективное сознание спирохеты рыночного мышления. Фэйк-муравьи массовой пластической хирургии, уничтожившей индивидуальность красоты в проявленном мире, снуют или стоят в заторах muscle car на разбитых дорогах буржуазных фэйк-Иерусалимов. Райская христианская утопия совершает инверсию в дистопию. Потому ныне больше предпочитаешь верить Томасу Гоббсу, не принимающему библейскую аллегорию муравейника в отношении человеческого общества, где не всякий член общины трудолюбив, дисциплини-

рован и живет по законам. Капитал в Эдеме избранных крепче стен африканских муравейников защищает современный международный бизнес-клуб элит мира, как кибуц-рай, куда вступительный взнос столь высок, что простолюдину просто туда не попасть [7, с. 54]. Зато подлинного муравья, согласно поэтическому образу Г. Аполлинера, собирают в особой народной Давильне, и давят из него сок, а народ при этом весело поет. Счастливейший в цепи метемпсихоза Платона муравей продолжает работать и теперь: в том его миссия и воля Закона, как бы кучеряво ни крутились звезды над его головой. Возникает вопрос: что происходит с национальными культурами, искусством в этой Давильне?

Выходит, Ленинская сентенция о двух культурах сегодня вновь на повестке дня, причем буржуазная / позднекапиталистическая культура простирает свое влияние не только на элитные визуальные формы contemporary art, но и на традиционные, народные, обслуживающие любой каприз царственных заказов, являя негативный бок General Intellect.

Что же в таком случае противостоит рыночной эстетике, и можно ли верить некогда сказанному Д. Китсом «В прекрасном — правда, в правде — красота»? Трансцендентная красота, профессионализм ее выражения разными языками искусства, верность библейским заповедям, высокой морали — все это сегодня имеет цену исключительно материального обогащения, а понимать и исповедовать возвышенные идеалы и принципы искусства практически некому. Творческий муравей мутирует в спирохета боррелиоза, служа ложным богам. Немногие, верные высоким ценностям, еще способны создавать истинное искусство, которое сегодня обрело статус утопии, ибо творится «от отчаяния и от надежды»; творится в эпоху противоречий «во имя идеальных ценностей, которые игнорируются или предаются в настоящем, которые некогда существовали в прошлом или могут быть осуществлены в будущем» [1, с. 174]. Могут возразить, мол, большинство адептов contemporary

art тоже мечтают о будущем, критикуя вопиющие несправедливости, ужасы настоящего. Однако все это — жаргон подлинности, фриковая утопия, жестокость которой умножена авторитарно-патерналистским утверждением актуального совершенства, что «странным образом не согласуется с законами человеческого воображения». Как убедительно доказывает Мэлвин Ласки, ссылаясь на Уолтера Беджгота и Льюиса Мамфорда: разнообразие тут искусственно ограничивают до обедненного воображения, вроде бы свободного от пут реальности, но, по сути, строго регламентированного. А если духовная жизнь убога, то убоги и мечты, и цели, и дела. Даже трансцендентный «птичий язык», который безмерно емкий, сложный, теперь упрощен contemporary art до кавер-двойника визуальных форм, хитиновый панцирь которого отсвечивает меркантилизмом Иудушки Головлева. Так что, если авангардисты начала XX в. могли искренне мечтать об утопическом будущем истинной свободы, то нынешний артизм слишком убежден в том, что культура, искусство, сам человек «и так дьявольски расточительно и безалаберно свободны» [1, с. 175]. При этом «элита» культуриндустрии пользуется беспросветным невежеством толпы, намеренно туманя сознание ложным словом, концептом крайне субъективного полистилизма, изолировав тех немногих, кто еще *знает*: идеалы высокой внутренней культуры укоренены в отринутых современностью общечеловеческих духовных ценностях, канонах гармонии и порядка, смысле жизни, как его трактовала классическая философия. Эти немногие солидарны с М. Ласки в том, что: «Утопия — зеркало, а зеркало, как бы творчески оно ни искажало реальность, отражает только те объекты и тени, которые находятся перед ним» [1, с. 175]; а значит, чем глубже социополитический кризис — тем омерзительнее отражение, если не развернуть окуляр творчества к небесно чистой трансцендентной красоте. Однако: «История, увы, не очень-то считается с дилеммами, стоящими перед чувствительными ду-

шами» [1, с. 178], да и идеалы красоты не способны материально поддержать художника там, где его свобода стает невыносимым бременем, давя и соблазняя компромиссами. А когда, как в начале XX и XXI вв., реальность подбрасывает революционный сценарий, то художник вынужден выбирать «быть ли ему знатоком апокалипсиса или визионером земного рая» [1, с. 180]; и не многие предпочитают слепой разрушающей агрессии спекулятивных утопий о скором рае — знание социальных и культурно-художественных паттернов развития, законов круговращений времен, эпох, историй в эволюции Мультиверсума.

Позиция Ласки совпадает с мнением Деррида, некоторых прочих философов: «Ничто так не старо, как жажда новизны, и сущность ее такова, что сама она всегда является как нечто новое, уникальное и беспрецедентное. Возобновляющаяся страсть к обновлению — это зов животного начала в человеке к новому рождению, энергии, неожиданности и приключению; она выражает глубокую потребность в непохожести и разнообразии исторического человека, его сокровенное стремление к неведомым целям и свершениям» [1, с. 190]. Поэтому в утопии (и в революции) для Ласки нет ничего удивительного, ибо это «элементарная форма умственной жизни, протекающая на самом высоком трансцендентальном уровне», правда, опыт культуры показывает, что в искусстве слишком часто подменяют трансцендентное симулякротом пастишной утопии, как «секуляризованной абстракцией». В общем, истинная утопия (как рай) — это сингулярность «никогда и ниоткуда», где не действуют проявленные законы, не работают никакие математические формулы; это некая абстракция 4-го уровня, о которой мы ничего не знаем, но только можем предполагать, предчувствовать, гипотезируя траектории гравитонов мысли по «кротовым норам». В этом смысле совершенный идеал человека, города, общественного порядка, культуры и искусства, пр. — явление эсхатологическое, ибо идеал всег-

да трансцендентен земной истории. Забвение же идеала, упразднение трансцендентных паттернов (как напр., библейских заповедей, императивов) неизбежно несет хаос, культурную аннигиляцию общественных связей, распад и агрессию.

Рыночные отношения, культ денег, мечты асоциального дна и овеществленные утопии буржуазного общества в новом миллениуме перезапускают рационально-реформационный механизм, подававший такие большие надежды в эпоху Просвещения, когда тезаурус западной цивилизации поставил в один ряд понятия «утопия» и «современность». Правда, амбивалентность утопического мышления была очевидна от его начал. Мамфорд констатировал наличие «эскапистских», исполненных разочарований грез, сознательных мятежных иллюзий; и «конструктивных» моделей мечтаний, где разум человека сотрудничает с творческой волей при строительстве лучшего будущего. Однако, «в осуществлении имеется что-то незрелое и еще не осуществленное, так и осуществление осуществления и самого осуществляющего всегда только начинается» (Э. Блох). Как истинная красота, которая была и остается сущностью без явления, так утопия обретается лишь на линии фронта «еще-не-существующей» свободы становящегося мира, где «новое-предельное» — лишь чистая возможность...

Возрастному представителю культуры постсоветского пространства все это знакомо: его былая вера в коммунистический рай подтвердила правоту Э. Чорана (Сиорана), переместившего ностальгию по «Золотому веку» из прошлого в неопределенное будущее. Советский художник, который вдохновлялся не идеологией с ее версиями рациональной утопии (круг официализированных творцов тогда, как теперь, ограничен), но экстатической утопией, создавал художественные произведения, что отражали веру в идеал, не дающий покоя и сегодняшней интеллигенции, тем «спасая мир от окостенения» эсхатологической/трансцендентной сингулярностью. Тогда как любая регламентированная

структура отказывает свободе развития и самоорганизации системы в переходе от хаоса к новому порядку. Сегодня регламентация художественного продукта в пределах предпочтительного contemporary art, и исключительно для узкого круга коллекционеров вложение капитала в «ancient-classic», также крадет у искусства естественную динамику обновления, превращая утопию в ад, как некогда насаждение единого метода соцреализма. И тут рациональные надежды становятся демонически демиургичными. Размышления Маравалля вполне поясняют позиции артизма, утопии которого якобы несут «парадигматичную модель», побуждая людей размышлять о несовершенствах общественной жизни и устройства, мечтать о доскональном образце социополитической системы. «Бесспорно, способность человека к преобразованию относится к тем характеристикам, которые мы могли бы назвать антропологическими константами, но своя история есть и у антропологических констант» [1, с. 222]. И у них есть свои ограничения, предполагающие совершенствование во времени человека и его утопического мышления, готовящего почву для структурных изменений социальных систем. Рационально суммируя: «Утопии — порождение работы разума, изучающего, ставящего опыты, критикующего природу, связи между явлениями, формулирующего свои теории, свои объяснения. Утопист говорит о предпочтительных формах поведения и о типах сознания, которые вызывают такое поведение, предлагает формулы для воплощения этих поведенческих форм в такой гипотетической области» [1, с. 231]. Выполняет ли эти условия contemporary art, позиционируя себя современным, обслуживая логоцентрические парадигмы будущего? И да, и нет. Да, — ибо contemporary art сплошь рационально, даже в вопросах трансцендентного опыта. Нет, — ибо эмпиризм ущербной фантазии, замешанный на жаргоне подлинности, подается в регламентированной форме, сообщая утопии адские черты, фасад которой грубо размалеван в рай. Формально такое

утопическое мышление находится в конфронтации с реальным бытием, его грезы преобразуются в некие жесты, действия, якобы призванные структурировать некий порядок, но все инсталлируемые проекты — иллюзия окостеневшего мышления, неспособного к трансгрессии. В отличие от модерна и авангарда начала XX в., где художник первоначально оперировал трансцендентным идеалом, теперь утопическая модель конструируется симулякром рационального рая. Убивающее время «свободомыслие» артизма не стремится «к чему-то иному», не исходит из имманентности культуры, дабы просочиться сквозь оную в сферы духа как абсолютную истину (ведь дух не возможен без истины). Артизм вообще «не содержит в себе ничего, кроме упаковки», особенно — в сравнении с либерализмом искусства рубежа XIX–XX вв., когда этика и высокие идеалы культуры действительно являлись ценностно-важными критериями жизни, а критичность восприятия явлений бытия не обнуляла духовных целей. С какой бы бескомпромиссно-высокой требовательностью не критиковал Мангейм стиль «модерн» (называя его «омертвевшим» и «лишенным глубины индивидуации» излучением экспансии утопии, трансформирующейся в идеологию), — модерн остается в истории высоким искусством, слабости которого составили его силу, трансцендировав утопию на уровень утонченного абстрактного мышления, родственного неоплатонизму, преобразующему линейное время прогресса в спираль эволюции, что не было заметно тогдашней критике: «То же отсутствие глубины и яркости красок, которое характерно для упомянутого искусства, присуще и субстанции этой либерально-гуманистической идеи. Отсутствию ярких красок соответствует пустота содержания всех тогдашних идеалов: образование, свобода, личность — лишь рамки для содержания, как бы преднамеренно оставленного без точного определения. ... Отсутствию глубины в пластическом искусстве, господству линии соответствует восприятие истории как прямолинейного прогресс-

са и развития» [1, с. 137]. Все познается в сравнении, ведь «буржуазный идеал разума» эпохи модерна действительно коррелировал с отчасти секуляризованными хилиастическими утопиями. Хотя от начал эпохи Просвещения буржуа, утверждая свою оппозицию к феодальной системе власти, отмежевались от теократической мировоззренческой картины мира; они придерживались идеалистической философии, от которой затем отвернулись либералы, убедив пролетария в гуманизме иного рая. «Эта гуманистическая идея нового времени, сформированная политической сферой, распространилась на все области культурной жизни и, достигнув своей кульминации в “идеалистической” философии, вступила в борьбу за высшую ступень самопознания. Расцвет новой философии совпадает со временем зарождения и распространения этой идеи; с ее возвращением в более тесные границы приходит в упадок и философское течение, адекватное этой структуре сознания» [1, с. 136]. Сегодняшний духовно-интеллектуальный упадок, нежелание культуриндустрии восстановить целостность исторического времени в абсолютном, ориентация художника на техническую сделанность арт-объектов — все эти процессы привели к явной деградации современной культуры. Визуальные практики манифестируют проекты, где «все трансцендентное бытию соотносилось с неизменной структурой человеческих влечений и инстинктов». Нечто подобное уже случилось с социальной философией XVII–XVIII вв., с деструктивными процессами культуры рубежа XIX–XX т., критику которых можно освежить, адресуя ее культуриנדустриальному жаргону Миллениума: «Разве в том, что в искусстве исчезла гуманистическая тенденция, что в эротике выступает на первый план своеобразный “реализм”, что в спорте все более заметны проявления инстинкта, не следует видеть симптом исчезновения утопического и идеологического элементов в сознании утверждающихся в современном обществе слоев? Разве постепенное сведение политики к экономике <...>, сознательный

отказ от прошлого и исторического времени, сознательное оттеснение любого “культурного идеала” не должно быть истолковано как изгнание утопического сознания во всех его формах даже с политической арены? В этом находит свое выражение такая установка сознания на преобразование мира, для которой все идеи дискредитированы, все утопии уничтожены» [1, с. 164]. Чтобы существовать в таком стерильном мире, считает К. фон Мангейм, требуется жесткость и предельная наивность молодой генерации. Иллюстрация риторики жаргона подлинности под рукой: современная резонансная международная премия киевского арт-центра, ежегодно отмечающая наиболее «талантливых» или наивных, пытающихся фiktивно выдать «депривацию» субъективной рефлексии за заботу о судьбе мира. В этой духовной декоративности буржуазной эмансипации «ложен сам предмет высказывания», «лицемерие превращается в априори: повседневный язык, на котором говорят здесь и теперь, выдается за священный язык» — уточняет Адорно в «Негативной диалектике» и «Жаргоне подлинности». Позитивистский смысл ускользает от вопроса, где «понятие о сфере интеллигибельного является понятием о нечто, которое не существует», ибо «истина здесь хрупка, как нигде больше»: «Истина может превратиться в разновидность гипостазы воображаемого, выдуманного без всякого на то основания. <...> Мышление, спутавшее мысль и действительность, есть то, к чему приводит ошибка в выводах онтологического доказательства бытия бога»; в такой художественной культуре образ духа как зрелища играет роль подчиненного, слуги, «хотя идеологически общество превозносит духовное»; «Под давлением все возрастающих инвестиций капитал завладевает духом; его объективации обладают свойством опредмечивания, поэтому объективации духа неизбежно подталкивают капитал к тому, чтобы превратить их в свою собственность, в товары» [3, с. 349–350, 351]. Скрытая вездесущая реклама, используемая идеологией, манипулирует со-

знанием человека как в сфере восприятия актуальных форм искусства, так и в других сферах жизнедеятельности, где культуриндустрия предротомила «свободный выбор», называя нормой все то, что разрушает человека и цивилизационную культуру, но приносит прибыль капиталу. В понимании рыночных бонз, свято блюдуших самосохранение, великий бизнес обязан воспринимать индивидуальность исключительно «экземпляром» с промытыми мозгами. С этой точки зрения, артизм — жертва. И его следует искренне пожалеть. Эстетствующий в производстве «культурного продукта» артизм — это мертворожденное искусство, марионетка, опутанная фальшивыми надуманными утопиями, камуфлирующими основной инстинкт капитализма — накопление денежной массы всеми способами, оправдывающими цель. Искусная мимикрия теперь не вызывает сомнений в правоте К. Маркса, предупреждавшего еще в XIX в. об исключительном неприятии искусства со стороны капитала, на дух не переносящего творческую свободу и пытающегося свети оную к калькулирующему мышлению чистого эмпиризма. Правда, судя по всему, искусство позднего капитализма смогло осуществить ту давнюю мечту капитала, пренебрегая возникающим у оппонентов к нему вопросом: «Как можно — быть в движении, / все время тормоза?».

В Украине артизм быстро дал буйную поросль благодаря модели западного постмодернизма, адаптировавшего наследие более чем 70-летнего опыта рациональной утопии идеологии коммунизма, также пренебрегая трансцендентной свободой обреченного прислуживать творчества. Позитивизм мышления contemporary art оказался ко двору постсоветского времени; причем благодаря жаргону подлинности идеология культуриндустрии не ослабляет смертельной хватки и после возобновления религиозных чувств социума, возрождения традиций сакрального искусства, отстройки монастырей.

Разумеется, утопическое искусство сопротивлялось, следуя тактикам то «искусства для

искусства», то коррелируя с народными ремеслами на рубеже веков, теперь же испытывая очередной стресс, ведь в Миллениум с еще большим масштабом «во всех великих рассудочных системах рационалистического нового времени — эстетическое выпадает из поля зрения» [1, с. 66]. Внедряемая Просвещением программа по «рационалистическому принижению искусства» к теперешнему моменту достигла апофеоза отождествления творческого акта с эмпирически-позитивистским. И некогда возвышенный «золотой туман искусства» обрел свое вполне материальное количественное выражение. Современный эмпиризм артизма умудрился выпотрошить трансцендентное «вчувствование», исказив утопию, культурно-исторические стилистические коды, что некогда служили щитом от калькулирующей доксы, сопротивляясь рыночному мышлению в искусстве. Теперь можно слышать незатейливо звучащие банальные аргументы, например, Мильтона Фридмана: «Найвизначніші досягнення цивілізації в будь-якій царині — малярства чи архітектури, науки чи літератури, промисловості чи сільського господарства — ніколи не походили від центрального уряду. <...> історія підтверджує, що глобальною загрозою свободі є концентрація влади» [8, с. 26–24]. Ни слова об утопии, красоте, истине. Интересы автора в пользу рыночных отношений очевидны, но уж если беспокоиться о культуре и искусстве, то говорить следовало бы о том, что судьбы трансцендентных утопий во все времена зависят от тех странных интеллектуалов, утонченных аристократов духа, которые «сознательно или неосознанно стремятся отнюдь не к продвижению по социальной лестнице, а к чему-то совсем иному»: «Пока их духовные интересы совпадали с духовными интересами определенного поднимающегося слоя, их положение не вызывало никаких проблем. Они жили, видели и познавали мир в соответствии с той утопией, которая связывала их с определенными группами и социальными слоями. <...> Проблематичным их положение ста-

новится каждый раз тогда, когда стоящий за ними социальный слой приходит к власти, когда в результате этого процесс развития не нуждается больше ни в связи утопии с политикой, ни в упомянутом духовном слое» [1, с. 166]. Но отчуждаемая обществом, государством и властью, «замыкающаяся в себе духовная прослойка» сопротивляется действительности, обстоятельствам, подспудно воздействуя на социум и культуру. Актуализируя забытые утопии, символы и мифы, она разделяет сентенции дальновидных ученых: «наиболее важные изменения духовной структуры тесно связаны с преобразованием утопического элемента и не могут быть поняты в отрыве от него»; «полнейшее уничтожение всякой трансцендентности бытию в нашем мире приведет к такому прозаическому утилитаризму, который уничтожит человеческую волю». Ужас современной ситуации в том, что такие прогнозы вековой давности свершаются: «Исчезновение утопии создаст статичную вещь, в которой человек и сам превратится в вещь. Мы окажемся тогда перед величайшим парадоксом, когда человек, достигший самого рационального господства над средой, станет человеком, движимым инстинктом; когда человек, после столь долгого, полного жертв и героизма развития, поднявшись, наконец, на высшую ступень сознания — где история перестает быть для него слепой судьбой, и он сам становится ее творцом, — вместе с исчезновением всех возможных форм утопии утратит волю к созданию истории и способность понимать ее» [1, с. 169].

Искусство постсоветских пространств основательно застряло между «альфа» и «омега» собственного эволюционного витка, угодив в ловушку: от недостроенной утопии развитого социализма как переходного этапа к вождьленному коммунистическому раю, искусство — вместе с «недостроенным» обществом — провалилось в ретирадную яму позднего капитализма. Вот тут и выяснилось, что ультрасовременная «новизна» contemporary art совсем не новая,

тем паче в условиях финализма исчерпанного витализма культурного сознания классового общества, ускоренно-искусственная конвергенция которого в ущербный General Intellect усугубляет культурно-парадигматический коллапс. Хотя некая утонченная логика в падении и откате искусства в исторические капканы времени есть. Во всяком случае, Л. Мамфорд в работе «Миф машины» связывал технологический прорыв с предшествующими ему социальными и ментальными трансформациями, где новые технологии во имя экстенсивного экономического изобилия, а также укрепление бюрократической связи власти с демосом, являют собой интегральную часть централизованной вертикали управления «человеческими машинами» с подавленными «автономными функциями личности». Крайний индивидуализм современного искусства, как ни парадоксально, входит в эту систему подавленных индивидов, лишь имитирующих борьбу с системой, выставляя объекты сей имитации в галереях той же самой системы. Стратегия жесткого контроля коллективной мегамшины позволяет незаметно дегуманизировать культуру грандиозной обезличенной системы, диктат которой распространяется на современные технологии и на «скромные человеческие нужды». Впрочем, «римская максима, гласящая, что закон не занимается повседневными пустяками, применима и к мегамашине» [1, с. 83–95], вот почему Мамфорд советовал трезво оценивать генезис мегамшины и ее наследие, чтобы «бросить новый свет как на происхождение нашей современной сверхмеханизированной культуры, так и на судьбу и участь современного человека». Ведь технологическая надежда, родственная вере в осуществление утопического мифа, «навязала нам ограничения, лишения, угнетение и рабскую покорность, которые как непосредственно, так и в результате вызванных ими реакций угрожают нам сегодня последствиями еще более вредоносными, чем в век пирамид. Мы увидим, наконец, что все благоденствия массового производства с за-

мого начала подрывались массовым уничтожением, которое стало возможным благодаря мегамашине» [1, с. 85]. А когостораживает сегодня тот факт, что искусство Миллениума, в т. ч. архитектура и дизайн, превосходя опыт 1930-х, не желая осознать идеологическую манипуляцию, «прячет голову» за гигантскими форматами объектов культуриנדустриальной пропаганды, где масштабные конструкции подавляют «маленького человека», подсознательно вгоняя в него страх перед системой?

Кстати, сценарии возвращения к капиталистическим отношениям стран-участниц ленинской революции давно прогнозировались западными аналитиками, среди которых был и Э. Блох. Хотя сегодня мы больше привыкли говорить не о позднекапиталистическом, но об информационном обществе высоких технологий, само по себе название сути проблемы не меняет. Так что, иллюстрируя осуществившиеся в нашей реальности прогнозы Франкфуртской школы, нынешний макабрический художник (выражаясь дефиницией В. Беньямина), инфицированный культуриנדустриальным боррелиозом, изо всех сил пытается соответствовать буржуазным статусным капризам, равнодушно составляя ребусы рациональных фантазмов, исправно служа золотым тельцам частного капитала, пренебрегая истинной, знанием. Вот почему, поскольку мы вновь столкнулись с «необуржуазным» искусством, было бы полезно вернуться к его критике (в т. ч. классиками), уточняя усложнившиеся со времен Просвещения нюансы. И важно не только то, что сегодня с капиталом сотрудничают служители разныхМуз, принадлежаразнымпартийнымидеологическим платформам, вследствие чего ленинскую доктрину двух (буржуазной и пролетарской) культур пришло время переосмыслить подобно новым обстоятельствам. В этом смысле негативная диалектика Адорно или принцип надежды Э. Блоха — лишь аспекты полилогических исследований подобной задачи. Не менее важно, безусловно, исследовать, как это попытался сделать П. Вирно, механизм перепроблематизации

главной апории научного дискурса XVII в. «народ — множество» в условиях постфордистского общества [9]. Ученый заметил: эпоха Просвещения максимально отработала идеологический конструкт Гоббса «государство — народ», так что аналитики Миллениума столкнулись с признаками спонтанной трансформации апории, которая под воздействием тотального кризиса все более клонится к экзегезе «множества» Спинозы. Ментальный узус понятия «народ» (в истолковании Гоббса, сохраняющего абсолютную монополию высшей власти и государственной системы, претворяющей в жизнь ее волю) уступил своему визави — множеству как форме общественно-политического, духовно-культурного существования, что заявляет о себе на правах постоянно действующего условия гражданских свобод. Проанализировав типы современного социального поведения с позиций «множества», противостоящего централизованному Государству-Нации, Вирно раскрыл причины кризиса (который особенно жестко взорвал украинскую действительность, где народ восстал, хотя, по логике Гоббса, обязан был бы обладать единой волей и действием, избегая опасностей гражданского конфликта). Переживаемые нами события продемонстрировали правоту Спинозы: множество позиционирует социум в его естественном состоянии, не приемля жесткий государственно-политический прессинг, гомогенизирующий народ в пассивно-индифферентную массу. С точки зрения апологетов государственной власти, такое множество — антинародно и антигосударственно, воплощая абсолютное зло, разрушающее монополию власти. Но именно эта естественная множественность оказалась наиболее жизнеспособной, благодаря тому что «многие понимались в качестве многих»; она смогла пережить эпоху Просвещения с ее идеей «суверенных государств», шлифуясь и совершенствуясь в либеральных, социал-демократических движениях. Истертые понятия Миллениум наполняет новым содержанием, изменяя внешние конфигурации, где, например, частное или приватное понимает-

ся депривацией, лишением голоса, уходом от публичности (в том числе — за восьмиметровый забор украденной у общества земли или в асоциальное дно жертвой квартирных афер). И в этом расширенном измерении частного утверждается либеральное множество, хотя «страдает афазией», находясь вдалеке от сферы общественных дел. Архаическое множество проступает в диаде «коллективное — индивидуальное», где *народ* соответствует коллективному, а *множество* — индивидуальному. Проблема в том, что в современных формах жизни, в культуре понятия публичное / приватное, коллективное / индивидуальное утратили силу, работая вхолостую. Индивидуальный опыт ныне перетекает из коллективного в индивидуальное и наоборот. Множество занимает некую срединную позицию, где нет места «единому народу», но и постмодернистский плюрализм получает иную герменевтику. Вирно уточняет: «Чтобы избежать повторения фальшивых песенок постмодернизма (“многообразие — это благо, а единство — напасть, от которой нужно беречься”), необходимо, однако, признать, что множества не противопоставляются Единому (l'Uno), но заново его определяют. Многие тоже нуждаются в форме единства, в Едином» [9], роль которого играет уже не государство, а язык, интеллект, общечеловеческие способности, т. е. некие предпосылки для реализации многих (фон, основа), позволяя осуществить «индивидуацию универсального» как дифференцирование родового, разделяемого, с допущением «политико-социального существования *многих* в качестве *многих*». Поэтому апорию «единое — многие» следует перепроблематизировать так, чтобы герменевтика множества кардинально была модернизирована. Вирно взял на себя этот труд, рассмотрев проблему сначала в аспекте диалектики страха/защиты, с неременным учетом факта устаревания понятия «единый народ». Согласно Канту, защиту от страхов человек способен найти только в моральном «я», ибо трансцендентный закон ставит ценность персоны выше конечного существования и угроз мира. Если в тради-

ционном обществе убежище каждому сулила дисциплина соблюдения порядка, ритуала и контролируемого календарными обычаями опыта, то мобильность постоянно ускоряемой современной жизни, информационного сообщества не позволяет человеку ощущать, как раньше, себя защищенным внутри социума, внутри своего жилища. Старая формула «мой дом — моя крепость» уже не действует; информационный поток прессингует, проникая сквозь любые стены, и человек чувствует себя равно незащищенным и одиноким, как в публичном, так и в уединенном месте. «В этой модификации диалектики страха / защиты, — объясняет Вирно, — укоренен, в первую очередь, опыт современного (или, если угодно, постфордистского) множества. Многие в качестве *многих* — это те, кто разделяет невозможность “ощущать себя в собственном доме” и фактически помещает этот опыт в центр собственной политической и социальной практики» [9]. Соответственно, меняются стратегии успокоения, а модернизированное истолкование понятия «множества» способствует этому процессу. Поскольку границы между внутренним и внешним мирами стали прозрачно-проницаемыми, и человек постоянно взаимодействует с целым миром, его угрозами, несовершенством, а всякая формальная защита не срабатывает; то, следует предположить, необходимо учиться вырабатывать внутреннюю защиту и уверенность вне привязки к традиционным схемам блокад. Тем более что мы утратили продуктивную возможность оперировать старыми формами мышления в условиях корреляции субкультурного и элитарного этосов, когда навыки футбольных «ультрас» и обитателей пограничных гетеротопий (в т. ч. тюрем, исследованных Мишелем Фуко) стали очевидной нормой поведения политиков и президентов, что, кстати, обусловило в 2014-м международную популярность одной нецензурной песенки об одиозном президенте, умудрившейся войти в анналы отечественной дипломатии благодаря г-ну Дешице. «Общие места» приобрели статус апотропейных ресурсов множества: «Эти-

ко-риторическая топография исчезает. На первый план выходят “общие места”, скудные основания “жизни разума”: отношения между более и менее, оппозиция противоположностей, отношения взаимности и т. п.» [9]. Эпицентром мышления «лингвистического животного», считает П. Вирно, становится публичность и коммуникативный message общих категорий: «Неспособность чувствовать себя дома в собственном доме и превосходство “общих мест” над другими связаны друг с другом. Разум в собственном качестве, чистый интеллект, становится компасом там, где традиционные сообщества разрушаются и наблюдается незащищенность от мира в его тотальности» [9]. Коммуникативная база общих мест становится источником интеллектуальных интенций многих, конструируя пространство «жизни разума» как Единого множества. Вирно настаивает: доминирование разума в статусе публичного интеллекта и абстрактно-лингвистических структур в социополитике, духовно-культурной и бытовой сферах жизнедеятельности — это одно из условий, определяющих современное множество. «Общественный интеллект» мирмекологии, типичный для коллективного разума муравьев, а в традиционно инициативских обществах корректируемый внутренней гигиеной духа индивидуумов, теперь претерпевает изменения: для сторонников легкой публичности он впадает в редукцию; а для ограниченного круга аналитиков и мыслителей, что соответствуют аристотелевскому условию мыслителя как непубличного иностранца, что не чувствует уют в чуждом социально-политическом окружении — напоминая General Intellect в статусе общественного блага, т. е. интеллектуальное производство материальных благ, согласно Марксу периода набросков «Критики политической экономии». Сегодня публичный мыслитель /концептуалист узурпирует свой статус в обход углубленных знаний, жонглирует общими местами абстрактного интеллекта, защищаясь от угроз мира и оправданных обвинений в поверхностности и невежестве. Статус «бездомных мыслите-

лей», в реальности владельцев роскошных имений, прочей «движимой недвижимости» (что распространяется и на официализированных художников-постояльцев общих мест коллективного интеллекта) — ложный. И, с точки зрения Вирно, именно его представляют собой политики и интеллигенты как «множество мыслителей (даже тогда, когда у кого-то из них нет диплома об окончании средней школы, и он не желает читать даже под пыткой)»! Впадая в инфантилизм урбанистского этоса, где традиционные обычаи более не имеют значения, они имитируют последние по-детски наивно-игровыми формами повторения некоего ритуала, который ничем иным невозможно заменить в «эпоху технической воспроизводимости произведения искусства», в эпоху катастроф и кризисов. «В технической воспроизводимости возрождается усиленное детское требование “еще одного раза”, или, точнее, вновь возникает необходимость повторного действия в качестве защиты. Публичность мышления, явность “общих мест”, General Intellect проявляются, в том числе, и как успокаивающее повторение. Действительно, в современном множестве есть нечто инфантильное, но это нечто — невероятно серьезно» [9].

Множество заново определяет «единое» вне центростремительного кластера «государство — народ», по центробежному вектору лингвопознавательных способностей General Intellect. Поэтому единый метод соцреализма на самом деле не идентичен универсальному методу contemporary art, производящему культурный продукт на иной основополагающей базе публичного интеллекта, используемой в «хорошем и плохом смысле». Просвещение позволило европейским гражданам городов пользоваться «правом сопротивления» во имя баланса между интересами индивидуумов и централизованной власти. Искусство постфордистского множества, опираясь на формы «непредставительной демократии» (от Интернета до общественных ассоциаций — например, АИСА, клубов по интересам и пр.) демонстрирует свою де-

политизированную позицию слишком открыто, чтобы можно было поверить этому. Во всяком случае, пока. Пока есть множество, а также есть эксплуатируемый класс. Если же кто-то закрывает на этот факт глаза, то, как убедительно просит Вирно, такому слепцу стоит «просто осушить бутылочку красного». Правда, никто не будет возражать против общеизвестного: разделение человеческого опыта по устаревшей классификационной схеме — труд, политическая деятельность, интеллектуальная рефлексия — уже в конце XX в. претерпевает кризис вследствие взаимной корреляции. Такое положение резонировало в кризисе политики, потерявшей к себе доверие и ставшей менее гибкой, более упрощенной. С другой стороны, сферы труда (включая творческую работу аристотелевского *poiesis*) и интеллектуальной рефлексии чрезмерно пропитаны ядовитыми испарениями политического праксиса. Так что визуалисты в большей степени, уподобляясь виртуозным музыкантам и актерам, публично манифестируя временной талант в «общественно организованном пространстве», по замечанию Ханны Арендт, демонстрируют деятельную жизнь — *vita active* — с элементами политической публичности. Искусство сводится к голой коммуникации, языковой передаче информации, родственной пчелам и муравьям, где любой проект *contemporary art* виртуозен в своей вербальной коммуникации уже тем, что *говорит*. Вершиной успеха является теперь не эстетическое и «не деятельность высказывающегося со знанием дела и изяществом, — замечает Вирно, — но высказывающегося хоть как-то». Совершенно не важно, что акт говорения может замещаться жестом невербальной коммуникации, намекающим на возможность потенциального текста, а в действительности являя лишь упаковку жаргона культуриндустриального *message*: «Любое высказывание есть виртуозное исполнение. И оно таково, потому что связано (прямо или косвенно) с присутствием других. Язык предполагает и в то же время постоянно учреждает “общественно ор-

ганизуемое пространство”, о котором говорит Арендт»; «С появлением культурной индустрии виртуозность становится трудом масс. Именно с этого момента виртуоз должен отмечаться на работе в списках присутствующих. В культурной индустрии деятельность без произведения или, точнее, коммуникативная деятельность, которая имеет завершение в самой себе, является характеризующим, центральным и необходимым элементом. <...> В секторах, где коммуникация производится с помощью коммуникации, все роли и обязанности “виртуозны” и в то же время “политичны» [9]. Посылаясь на итальянского писателя Лучано Бьянчарди, Вирно констатирует: творческий продукт культуриндустрии, как в политике, более не измеряется ценностью, в категориях блага-истины, но исключительно — количественно (как быстро политик, художник оказался на вершине славы / власти, как долго там продержался, каков капитал аукционных продаж и пр.). И добавляет: в постфордистскую эпоху, когда наемный труд рабочих заменен автоматизированными системами, услуги культурной индустрии все больше сводятся к лингвистически виртуозным репликациям публично-политического флера. Парадигма постфордистской культуриндустрии, трансформировавшись в индустрию коммуникаций, сводящей к серийной механизации конвейера продукцию духовного производства, стала широко распространенной: «В культурной индустрии, даже в уже устаревшей ее версии, проанализированной когда-то Бенямином и Адорно, можно почувствовать предвестие такого способа производства, который с появлением постфордизма сделается всеобщим и будет превалировать над другими в качестве *образца*»; «Серийность, незначительность взятой отдельно функции, эконометрия эмоций и чувств — вот их рефрен» [9]. Единственно, что допускалось конвейерным производством: сохранение небольшого пространства неформальной коммуникативной импровизации языковых игр, но не с благой целью самосовершенствования твор-

ческой медитации, а для повышения производительности. Так, «отбросы» культуриндустрии Адорно и Хоркхаймера становятся знаменем *contemporary art*: «Неформальность коммуникативного действия, типичное для заседания какой-нибудь редакции взаимодействие на конкурентной основе или резкий разворот, который может оживить телевизионную программу — все то, что могло бы стать нефункциональным, если бы сделалось более жестким и регламентированным, сегодня, в постфордистскую эпоху, стало типичной чертой *всего* общественного пространства»; «Пересечение между виртуозностью, политикой и трудом наблюдается везде и повсюду» [9]. Таким образом, есть все основания говорить о политизированном «обществе спектакля» постфордистского множества виртуозов, для которых коммуникативная функция искусства стала товаром, мысль — вещь, реальной абстракцией. Процессы огосударствления интеллекта, в свою очередь, говорят о двух других взаимодействующих тенденциях: первая — когда *General Intellect* освобождается от производства овеществленного продукта, он предстает «автономной общественной средой»; вторая — упразднение капиталистических отношений утверждает «радикально новую форму демократии» — негосударственную сферу бытия множества, пользующуюся публичностью языка, мысли, интеллекта асервильного типа. Вот почему сегодня художник всякий раз вынужден совершать выбор между «сервильной виртуозностью» *contemporary art* и негосударственной асервильной виртуозностью множества. «Гражданское неповиновение», «протест против системы», столь часто манифестируемые визуалистами — верными подданными государственной системы, будут иметь смысл только тогда, когда художник освободится от устаревших клише либеральной идеологии, широко используемых культуриндустрией.

Множество нарушает старую закономерность диалектики покорности, где была сокрыта готовность подчиняться политической си-

стеме во имя самосохранения. Неявные формы конфликта и несогласие с системой, выявляемые не в форме протеста, но в форме ухода, эскапизма — этот импульс непослушания вовсе не отменяет рефлексии, внутренней борьбы и опосредованного воздействия на общество. Уже поэтому традиционные виды творческой деятельности (живопись, скульптура, графика, как они есть) в той же мере современны, публичны, с эстетических позиций рефлектируя на события действительности, т. е. они являются полноправными элементами современного множества *General Intellect*. Они продуцируют более и менее политизированные произведения, а также — трансцендентные образы, поверхностные дизайнерские экзерсисы и пр. Одним словом, это искусство является продуктом «сети индивидуумов», где «многие — это сингулярность», итоговый результат процесса индивидуации как прогрессирующего дифференцирования без последующего синтеза: «Индивидуум множества — это заключительный предел некоего процесса, после которого больше ничего нет, потому что все остальное (переход от одного ко многим) уже состоялось» [9]. Такая индивидуация не равна либеральной, и ее язык, в т. ч. художественный, прорывается к реципиенту из естественно исторического потенциала доисторической способности к речевому акту в самом процессе высказывания: главное — знать, что сказать, чтобы общеупотребимый художественный язык сделать пространством индивидуального высказывания, не впадая в бессмыслицу или дефектность послеинсультной афазии.

«В развитом капитализме процесс труда мобилизует самые универсальные свойства вида: восприятие, язык, память, аффекты. В постфордистскую эпоху роли и обязанности глубоко совпадают с <...> “родовой сущностью” человека» как общественного индивида, имеющего уникальные и типичные характеристики субъективного множества. Последнее в типичном проявлении не желает иметь каких-либо принципов, чтобы только обладать высокой степе-

ню приспособления к любым переменам; оно цинично устойчиво к стрессам урбанистического выживания. Побочный продукт рационализма — нигилизм — в своей постфордистской фазе стал главным качеством «профессионализма», где бывшая растерянность от шокирующей нестабильности вытесняется привычкой не иметь никаких привычек и тем более принципов, помноженной на умение пользоваться всякой возможностью для самоутверждения любой ценой, добиваться любым способом и счетом меркантильных целей, подстраиваясь под гибкие правила. Чем брутальнее цинизм, тем успешнее наглец, ибо, как констатируют аналитики, General Intellect, конгруэнтный современному цинизму, являет «социальное знание, которое стало основной производительной силой, это соединение эпистемологических парадигм, искусственных языков, концептуальных созвездий, оживляющих социальную коммуникацию и формы жизни» [9]. Художнику-цинику теперь не нужен диалог, о теории диалогизма М. Бахтина он едва ли осведомлен. А коммуникация не требует истинности, предлагая пустую болтовню в погоне за неутолимой жадью нового ради самого нового. В этом суть «неаутентичной жизни» (М. Хайдеггер), «жаргона подлинности» (Т. Адорно), «фонового шума постфордизма» (П. Вирно). Такой художник, подобно «фигуре без обличья» Лескова, всего лишь проницательный анонимный субъект, скрывающийся за неуемной и ни к чему не обязывающей болтовней «выдающуюся черту человеческого существования: быть в мире»: «Принадлежность к миру влечет за собой, скорее, прагматическую вовлеченность. Отношения с моим жизненным контекстом состоят в первую очередь не в познании и представлении, но в практике приспособления, в поисках защищенности, в практическом ориентировании, в прямом влиянии на окружающие объекты» [9]. Полые мысли, из поэтических предостережений Элиота, обратились чрезвычайно заразной перформацией, что виртуозно множит себя, манифестируя концеп-

ции проектов contemporary art. Таким образом, обозначенная Хайдеггером болтовня как бедный и недостойный опыт приобретает вес, становится трудом: «Принципиальная новизна постфордизма состоит во включении языка в сферу труда» [9]. Так искусство обрело статус языковой системы перформации — разновидности медиации, визуализирующей болтовню. Вопрос — можно ли избежать и как скоро деградации культуры постфордизма — в аналитическом дискурсе пока что остается открытым. А выводы, которые делают ученые, не внушают оптимизма, ведь рассеянное любопытство фланера, телесно-меркантильное видение научных парадигм и безосновательная болтовня оказываются неизбежными свойствами современного множества. И еще один печальный факт: именно «постфордистское множество выводит на исторически-эмпирическую поверхность *антропогенез* как таковой, или сам генезис человеческого животного, его отличительные характеристики» в той мере, в какой «основной производственный ресурс современного капитализма находится в лингвистически-общественных установках человеческого бытия, в отличающем его соединении коммуникативных и познавательных свойств...» [9].

Борис Гройс, говоря о советском государстве — радикально искусственном коммунистическом проекте, сконструированном властью, т. е. автором сего гигантского произведения искусства, — анализируя легитимацию апроприации в процессах формирования *своего гражданина / зрителя*, живущего искусственным светом идеологий «новых» миров, писал: «Судьба любого утопического проекта определяется тем языком и теми образами, которые он использует. Эти медиа позволяют утопическому представлению явиться на свет и в то же время налагают на него свои ограничения еще задолго до всякой попытки его реализовать. Субъект утопического и революционного воображения стоит перед трудным выбором: какие средства, какие медиа ему использовать для манифестации

этого воображения. Мы хорошо знаем, что необходимость сделать такой выбор во многом предопределила расхождение между левыми политическими и художественными движениями не только в Советском Союзе, но и на Западе» [6, с. 15]. В любом случае: как только утопия перерождается в идеологию — жди беды.

Сегодня идеология культуриндустрии синтезирует ущербную псевдоутопию посредством искаженной медиареальности. Именно перформация, как доказывает С. В. Соколов, «в современных коммуникативных практиках обеспечивает легитимацию насилия, манипуляций, социальной деструкции», позволяя власти влиять на общественное сознание. В своей диссертации «Взаимодействие субъектов социальной коммуникации в медиареальности» этот исследователь, обращая внимание, в частности, на то, что данные технологии обрабатывались теоретиками постмодернистского театра, изучает феномен перформативности в качестве одного из способов формирования «другого сознания»: «Понятие перформации активизировалось в коммуникативистике в связи с дискуссиями о статусе пассивного потребителя информпродукта. <...> Суть нововведения заключается в сдвиге от “минимального расхода энергии” в обычной жизни до “максимального в перформансе”. В коммуникации энергия действия, а не внутреннего переживания, становится главным источником воздействия на реципиента и способствует театрализации коммуникативного акта. Понятие “перформанса” связано также с понятием “репрезентация”, т. е. “перепредставление”, и являет собой процесс использования любой системы знаков для производства значений» [10]. Вот почему contemporary art столь благосклонно к перформативности современной коммуникативной стратегии, симулирующей не столько художественную зрелищность, сколько зомбирующей культурную и социально-политическую волю реципиента. Любое публичное выступление от презентации до революции перформация использует в своих целях,

манипулируя смыслом до прямо противоположных значений. И вот почему, чтобы блокировать нарастание энтропии искусства, нам так необходимо осмысление культуриндустриальной модели артизма, узурпирующей культурное сознание современника. Кстати, сначала модернизм пытался порвать с традицией, чтобы выйти из сферы базового опыта культуры, пока не осознал, что вся история — дискретна, и конец текущего цикла отбрасывает к началу — более высокого уровня — ранее прерванного витка. В этом трансцендузе скрыта бесконечность эволюции альфа и омега цивилизационной культуры. Интеллибельные трансцендентные суперкластеры, подобно лесу Лайман-альфа облаков космической паутины, способны дать — при определенных условиях — новый импульс духовно-культурного развития для отдельной страны и для всей цивилизации. Эрнст Блох представлял этот импульс открытой вперед дорогой, у которой «функция цели-утопии, а цель — как субстанция в пути, чьи условия известны, а открытость очевидна» [1, с. 64]. Цивилизации не обойтись без мечты национальных культур о своем лучшем будущем, без вскрытия пороков и заблуждений «секуляризованных небес средневековья» (М. Хоркхаймер) — тех извращенных форм утопий, что движут мировым сообществом, отливаясь в разные реформаторские движения на всех уровнях жизни. В этом смысле авангард был радикальным. Переболев идеализмом, «оздоровившись» в победах над солнечным светом традиции, он обожествил урбанистику с электрификацией, формируя под себя своего передового зрителя; он не желал «нравиться» и тем паче критиковать, он апеллировал к жесткой перформации подсознания реципиента. То же делал и соцреализм. Но еще более тотально эту технологию использует contemporary art, манипулируя жаргоном подлинности как вторичным перформансом эфемерных текстов, ложного и холодного света неоновых миров, «которые зависимы от контекста, от объяснений, от постоянной подпитки эстетической и идеологической энергии»

ей», от социокультурных форм коммуникаций наподобие игр, сценариев организации зрелищных информационных пространств, визуализации, неких технических новаций. Как уточняет Соколов: «Эта зависимость манипулятивна по сути, поскольку в перформативном пространстве центром становится не новое бытие вещи, а объяснения по поводу ее измененного бытия. Доктринальность перформанса соответствует целеполагающему механизму, который свойственен манипуляции. Доктрина прикрывает механизм, превращает перформатора из манипулятора в идеолога, “законного” владельца чужой вещи. Еще одна важная функция перформанса в массовой коммуникации — маскировка или разрушение подлинности. Перформанс в определенном смысле становится самоцелью, точнее, манифестированным процессом, основанным на рекурсии, самовозобновлении репродукции, технических копий, многократных переосмыслений, не оставляющих основы первоначального содержания» [10]. Некогда одухотворяющий принцип традиционных агонических игр во всех сферах социального бытия теперь вытеснен меркантильной перформацией, разрушая мировоззренческий опыт, «вместо игры как праисточника и основной формы культуры возникает *играизация*, отличающаяся прагматизмом, узкопрактичными интересами, соображениями выгоды и пользы. Играизация, ставшая новой парадигмой рациональности, явилась формой противостояния информационно-коммуникативному хаосу. Играизация сблизилась с “перформативным поведением”, которое отличается от обычного, речевого поведения особой “энергией действия”. Присущее игре моделирование искусственной реальности внутри подлинной действительности на основе интересубъективного взаимодействия, отвечает глубинным задачам формирования медиареальности. Однако направление интересубъективности направлено не вовне, не в объективную реальность (так это происходит с игрой как частью культуры), а внутрь игровой реальности. Социальность

благодаря играизации не умножается, а наоборот потребляется, перформатируется, требует все больших объяснений. <...> Карнавал, став обыденностью, отодвигает на периферию социального некарнавальными формами жизни. Постмодернистский принцип всеобщей равнозначности всех явлений и всех сторон жизни определяет семантическое поле медиареальности. Манипулятивность и перформативность рассматривают человека (реципиента, получателя информации) как нечто изначально данное, но смотрят на него с разных точек зрения. Манипулятивность видит его пассивным объектом, перформативность создает иллюзию его активности» [10]. Есть ли возможность остановить эти порочные практики? Как утверждалось в начале статьи, выход возможен, только необходимо вернуть обществу утопическое сознание, реабилитировав именно трансцендентную утопию. При этом, подчеркивает Эрнст Блох, утопию не следует путать или замещать надеждой, смягчающей диалектическую жесткость исторических повторений. В своем трехтомном труде «Принцип надежды» (1954–1960) он пишет: «Думать о лучшем — есть первоначально сугубо внутренний процесс “Я”. Это свидетельствует о том, сколько молодости живет в человеке, сколько в нем скрыто надежд, ожиданий, которые не хотят погрузиться в сон, хотя их так часто хоронили» [1, с. 49]. Формально мечты как сон — расширяют пространство, но поскольку вещество для мечтаний человек находит исключительно в себе, причем не всегда наилучшего качества, то нередко продуцируются конфузы — глупые фантазии, «пена». Между тем, истинно новое идентично утопии человеческой воли, «которая лишь ищет в открытых возможностях будущего свое собственное “куда” и “зачем”», правая шаг в этом направлении. Воспринимая мир как вечный эксперимент, почетный доктор Сорбонны и Тюбингенского университета (1975) Э. Блох оценивал новейшие изменения и «фундированный оптимизм» единственно возможным спасением от осмертвующей статики всех уровней бытия.

Поэтому «философия осознанной надежды» всегда находится на передовой мирового процесса, выявляя в историческом прошлом ростки будущего: «Не все то, что известно, является познанным, и менее всего познанным — когда в наличии нечто свежее. Наряду с понятием “фронт” в столь же незавидном положении находится тесно связанное с ним понятие нового» [1, с. 54]. Войдя в ткань культурного дискурса, дефиниция его ускользает от завершенности философского осмысления, вследствие чего с удивительным постоянством общество всякий раз впадает в оцепеняющий транс перед очередной «сенсационной» новинкой. Блох полагает преклонение перед новым пустой тратой сил, ничего не производящей, кроме самого процесса поклонения: «Да, извечная метафизическая теория витальности в конечном итоге вместо “нового” добивается одного лишь упоения постоянным, ради себя самого повторяемым требованием переменны направления» [1, с. 55]. В итоге: новизна тиражируется, создавая для статистики не кривую культурного подъема, а зигзаг фигуры хаоса, где нового-то уже нет, поскольку абстрактно постигаемое будущее остается «фиксированным созерцанием». Таким образом, теория Блоха (пусть отвергнутого М. Хоркхаймером в период нью-йоркской эмиграции Института социальных исследований за чрезмерно марксистский крен) сохраняет, как Франкфуртская школа философии в целом, свою чрезвычайную актуальность именно в наши дни, когда новая буржуазия и рыночные отношения культуриндустриальной идеологии сменили на постсоветских пространствах коммунистическую идеологию, утопический первообраз которой улетучился вследствие чудовищных искажений. Сервильное искусство в циклах истории уже подустало трудиться на свой статус современного, механически декларируя себя *novum* (лат. — новое) и безнадежно застревая в репликации ложных грез / клише. Так артизм угождает культуриндустрии уже тем, что «вообще больше не несет в себе ничего содержательно нового» [1, с. 52].

Между тем, согласно иудейско-христианской традиции, «новое» воспринималось «предельным», связанным с «первичным», т. е. воплощало собой завершенность цикла развития. «Важно именно это: круговорот — та фигура, которая настолько привязывает “предельное” к “первичному”, что оно в нем “выцветает” логически и метафизически», — утверждает Блох, посылаясь на сентенцию Гегеля о том, что и всякая часть философии входит в философское целое, состоящее из множества прочих кругов [1, с. 57–58]. По сути, важным оказывается не «предельное», не омега, но — альфа как новый цикл, «где “альфа-омега” маханистически-материалистически секуляризуется в сгусток пыли, из которого происходит и в котором затем растворяется мир. Оригиналом и архетипом всего этого остается “альфа-омега” во всеохватывающем кольце первосущества, к которому процесс возвращается почти как блудный сын, а субстанция “нового” остается в нем нереализованной» [1, с. 58]. Даже точная копия воспоминаний невозможна, да и надежда также не повторяет себя, заметно отличаясь в конце цикла от своего начала: «Диалектика, движущая сила которой заключается в беспокойстве и в не-явившейся сущности, но отнюдь не в существовании содержания ее цели, снимает устойчивость цикличности. <...> Гуманизация природы не имеет у своего истока родного дома, из которого она убегает и в который возвращается, что представляет собой как бы культ предков в философии. Но в ходе самого процесса, еще вне проблемы “предельного”, возникает бесконечное множество реальных возможностей, отнюдь не существовавших у колыбели начала. Конец — это не возвращение, а взрывание *primum agens materiale* [лат. — первичной активности материи], вторжение “что-сущности” в “что-основу”. Иными словами: “омега-куда” не проясняет себя на изначально бывшей якобы наиболее реальной “альфе-куда”, на возникновении, и наоборот: это возникновение само себя проясняет только на том “новом”, что содержится в конце, вступая в реальность как суще-

ственно нереализованное лишь в “предельном” [1, с. 58]. Самоосуществление культуры цивилизации, таким образом, выполняет условия самоорганизации систем из хаоса в новые структуры порядка, так Лайман-альфа скачек создает новые ветвящиеся Вселенные.

Посему, культуриנדустриальные игры с историческими клише не придают сил «воинствующему оптимизму», напротив, тотальный индивидуализм современного артизма сам себя запирает в ловушке «высокомерных фантазий». Более того, «автоматический оптимизм для любого эпохального решения является не в меньшей степени ядом, чем абсолютизированный пессимизм», а «с помощью воинствующего оптимизма нельзя осуществить абстрактные идеалы, но зато можно освободить задавленные элементы нового, более человеческого общества, то есть конкретный идеал» [1, с. 53]. А значит, осознанное противодействие бессмысленной игризации позволит искусству стать истинно свободным, освобожденным от овеществленных псевдоистин обреченного артизма, погрязшего в «репризе созерцательного квиетизма», маскирующего экспроприированное будущее в апроприационное тряпье минувшего, усугубляя социокультурную энтропию общества. На этот факт обращает внимание и Соколов, рассматривая коэволюционные особенности медиаэпистемологии в контексте целостной системы социокоммуникативных взаимодействий. Так, он подчеркивает: «Степень социализации человека определяется сегодня его способностью расшифровывать медийные коды. Теперь масс-медиа не просто предлагают “повестку дня”, они словно предвосхищают желания аудитории, узурпируя важнейшее онтологическое свойство человеческого сознания — его прогностическое моделирование действительности, определение ее функциональной пространственно-временной динамики»; человек, «будучи сложноорганизованной, синергетической “био-социо-культурной” системой, испытывает на себе все более сильное энтропийное давление... Ир-

рациональность бытия приводит к глубоким противоречиям прежде всего внутри самого познающего субъекта» [10]. Естественно, ибо субъект восприятия, как он предстал в традиционном опыте культуры, сегодня аннигилировал, а технологическое общество потребления усердно вымывает вместе с трансцендентной утопией и все личностные смыслы социального бытия, опредмечивая внутреннее «я», лишая человека выбора, захлестывая его информационным шквалом, не оставляя времени на поиск индивидуальных решений, на глубокие размышления и чувства. Поэтому теперь среднестатистический реципиент полагает главным: выглядеть и говорить так, как все; предпочитать те бренды, которые все считают модными; восхищаться contemporary art, ибо сие предписано каждому «продвинутому» завсегдатаю светских вечеринок, одним словом: «Деонтологизация социума с феноменологической точки зрения проявляется, таким образом, в утрате им важнейшей функции идентификации, нормативной адаптации и регулирования взаимоотношений личности с ее окружением. Атмосфера социальной катастрофы, деградации и упадка используется средствами массовой информации для углубления, доведения до предела состояния иррационального ужаса и когнитивной пассивности реципиента. Мерцающий интеллект и ушедший на второй план сознания информационный хаос соответствуют гедонистическому, расслабленному визуальному восприятию. Деградация социальной традиции и социальных связей, утрата личностью ощущения своего положения в системе социальных координат приводят к замене социоморфных инструментов коммуникации на антропоморфные. Так, новые формы медиа предлагают новые способы манипулятивного воздействия, эксплуатирующие сумеречные состояния сознания» [10].

Встраивание человеческого сознания в компьютеризированный интеллект имеет, как античный лябрис неофитов, два лезвия, одно из которых несет смерть. Седированные акту-

альные формы искусства идентичны ему, уже «бальзамируя воспоминания» симулякрами «жизнеметров», игнорируя творческое таинство трансформации время-пространства в сверхплотный текст «под большим духовным давлением и давлением формы»: «Не хочет слово быть произнесенным, / пока ему мы шею не свернем», и концептуальные сумерки становятся «стратегией, чтобы под видом трудного протащить легкое», незамысловато инфантильное (Х. Кортасар). Денатурация культуры на отдельные фрагменты, цитаты, наспех реплицированные идеи, полые оболочки некогда живого художественного бытия, аннигилирует человеческие культурные ценности; жизнь и сущность искусства, превращая в банальную пыль библейской глины до-творения, в тусклой мгле которой оживает пугающий образ недотыкомки Федора Сологуба. Обезумевший артизм декларирует грандиозный нокаут времени истории от новоиспеченных героев уличных боев без правил. Однако нокаут общество получило не от артизма, жульничающего «неправдоподобного сурка, выигравшего шахматный турнир», а от той самой идеологической системы власти, против которой якобы он сражался. Именно система облегчила сговорчивое искусство до уровня вульгарно-площадного жеста, услуг безудержной в своих проекциях культуриндустрии, что до критического предела истощило антропологию тела-пространства ущербной «гетеротопии культуры» (М. Фуко). Что и следовало ожидать. Ибо, если классическое утопическое мышление воображало нравственный идеал исключительно первичным, трансцендентным по отношению к структурам социума, служащим его реализации, то Просвещение, включая его современную постфордистскую стадию, реверсирует этот порядок. Как отмечал, к примеру, Л. Сарджент: «В современной утопии главное — разумная организация. Она и есть не-трансцендентный утопический идеал» [1, с. 8]. Апологеты Франкфуртской философской школы возражают таким позициям: рационализи-

рованный утопический идеал, лишенный трансцендентного источника, является неистинным, изнашиваясь и искажаясь в процессе истории человечества, вращающейся по внешним орбитам внутреннего сакрального/абсолютного времени. Бенъямин, размышляя в статье «К критике насилия» о различиях между правом и справедливостью, определял право абсолютным порядком, укорененным в трансцендентном мифе. И еще столетие назад выпускник Киевского университета и Киевской консерватории — В. Н. Ильин, критикующий позитивизм марксизма, допускал синтез религиозного креационизма с научным, истории с мифом, естественнонаучного знания и гуманитарного. Его теория номогенеза недостаточно оценена отечественной наукой, однако ей нельзя отказать в сродстве с теорией относительности Эйнштейна, теориями Гамова и Пригожина — с одной стороны, а с другой — с древневосточным и неоплатоническим философским теогенезисом, трактующим духовную культуру человечества в контексте трансцендентных идеалов, противостоящих технократическо-механистическому развитию цивилизации. Не вдаваясь в нюансы христианской софиологии Ильина, мы поддерживаем идеи ученого, объясняющего высокое творчество сакральной медитацией, позволяющей художественному сознанию трансцендировать в абсолютные сферы духа, соприкасаясь там с сиянием красоты как истины, добра и справедливости. «Духовная революция влечет за собой этическую революцию», и «если желаешь помочь себе — начни помогать другому» (Далай Лама XIV).

Как видим, способные аккумулировать высокие идеи интеллигенты-отщепенцы не переводились ни ранее, ни теперь. Но культуриндустрия делает их «метеозависимыми», ибо затмение внутреннего света культуры, как и солнечное, доказывал Г. Зедльмайр, истощает запас сил, ведь пустая игра с пространством, временем, историей не в состоянии компенсировать ущерб и остановить энтропию, тем более что

культурное затмение не только искусство, но целую державу, как недавно критически заметил известный американский сенатор, способно легко превратить в «автозаправку» (или авторесторан «У Авгия», если вспомнить аллюзию Р. Барта о культуриндустрии, манипулирующей сознанием толпы).

На счастье, отщепенцы, взрывающие правила системы, а они всегда меньшинство, укрепляют в конечном итоге духовную мощь культуры, возвращая силу света преумноженной. Как уточняет Э. Блох, абсолютно свободная чистая возможность, являя лицевую сторону материального бытия как «сущего-в-возможности», позволяет истинно свободным в своем творчестве служить не капиталу, но абсолютной красоте как утопическому идеалу сущего без явления, горизонт которого остается «*безмерным в неизмеримой широте*» еще не исчерпанного, неосуществленного «возможного» [1, с. 63]. И если говорить о гетеротопии культуры в целом, то ее свобода обретает для нас смысл только вместе с простым постулатом осознанной необходимости: она как «утопический текст — это не шахматная доска, на которой всякий может независимо от правил разыграть партию. Это закрытый лабиринт, путь по которому определен и неизменен, ибо он снабжен указателями; и как бы мы ни пытались сбежать, мы будем снова и снова возвращаться туда же» [1, с.112].

Вот поэтому традиционные жанры и виды искусств продолжают развиваться, сколько бы им ни прикрепляли неоправданных культуриндустриальных ярлыков «отжившего свое анахронизма», ибо высокое искусство не подвержено линейному времени, обретая себя в абсолютном. И с этих же причин нельзя отказать в утопической красоте марксистской идеи: «Сама свобода как цель становится с несомненностью очевидной лишь с позиций бесклассового общества как определенное бытие-в-возможности. И здесь уже недалеко от той встречи с самим собой, которую мы ищем в образе и под именем культуры; при этом мы так обре-

менены идеологиями, что на горизонте остается лишь самая малость предвидения, предвосхищения» [1, с. 64].

Сегодня ученые мечтают о создании целостной Теории Всего, могущей объяснить все процессы проявленного и непроявленного Мультиверсума, раскрыв тайны времени. А также научно доказать существование шестого чувства, подтверждая бесконечную многомерность сознания, связывающего нас с внешним миром (Роджер Нельсон, Мичио Каку). Кстати, одна из фундаментальных сил физики — магнетизм, наряду с гравитацией, сильным и слабым взаимодействиями атомарных и молекулярных уровней, воздействует также на художественную жизнь, формируя стили, парадигмы эпох. Ослабление магнитосферы планеты — что переживаем мы в настоящий период — сопровождается ослаблением «морфических полей» расширенного сознания (Руперт Шелдрейк, Майкл Персингер), отзываясь деградацией культуры, упадком искусств, сомнительными творческими стратегиями, отстраняющимися от осознанно-критической оценки ложных паттернов развития, ибо глобальное сознание — также и аспект материи Вселенной. Этот процесс, открытый еще Больцманом в качестве универсального закона Второго начала термодинамики, объясняет — почему все во Вселенной обречено на рассеивание энергии в процессе перехода от гармонии красоты и порядка к хаосу и энтропии. Конечно, со временем исчезнут и жизнь, и пространство, и само время. Но Первое начало термодинамики — закон сохранения энергии — дает утопическую надежду на то, что наша духовная энергия не рассеется, пока существует Мультиверсум, и где турбулентность — лишь начало иной формы высшего порядка. Однако, чем выше система, тем больше затрат жизнеобеспечения она требует; а вот не использованная надлежащим образом энергия — рассеивается. Очевидно, искусству также необходимо активно восполнять креативные источники силы, не

допускать их аннигиляции активацией генераторов энергии историко-культурного опыта человечества, какими являются мифы, генетическая память «тела-пространства» и трансцендентная утопия, сохраняющие истину в потоках времени, предотвращая преждевременный гуманитарный коллапс. Бытует мнение, будто миф и утопия противостоят друг другу как две социальные парадигмы прошлого и будущего, и каждая с высокой долей вымысла уравнивает недовольство настоящим морализаторскими побасенками [1, с. 98–99]. Однако если время воспринимать целостно, то линейные векторы его ипостасей составят фрагменты, приоткрывающие посредством мгновения дверь в Абсолютное. Во всяком случае, ученые (Дэрил Пэм и др.) пришли к выводу, что наше сознание и подсознание способны регистрировать волновые импульсы будущего и прошлого, поскольку время способно течь не только в одном направлении, как это предполагал А. Эддингтон, обосновывая «стрелу времени». Мы только теперь подошли к осознанию тонких связей Вселенной, имеющей т. н. скрытые измерения, не вписывающиеся в существующую картину мира, но о которых было известно древним.

Если верить Аристотелю, именно движение (или скрытой размерности «волна-лоцман» теории Энтони Валентини) являет суть незавершенной энтелехии, что, очевидно, дает силы выдержать утомительный галс современной культуры, юзом движущейся против ветра к скрытым «темной энергией» туманным целям. В конце концов, миф и утопия как Нирвана и Сансара философии Сангхья — суть противоположные стороны медали. Выходит, Руссо не так и далек был от истины, когда допустил, что, может статься, нам следует вновь вернуться к мифу. И вполне с ненулевой долей вероятности «Законы» Платона могут лечь в основание новой колонии землян при освоении красной планеты. Международная программа 2020–2040, планирующая осуществить амбициозный космический проект Тегга-формирова-

ния Марса с высадкой колонистов и обустройством обширных промышленных комплексов (создание парникового эффекта для согрева атмосферы, добыча из глубинных скважин воды, получение в специальных реакторах водородного топлива, утверждение законов жизнедеятельности, культурных, сельскохозяйственных работ и пр.), приведет в жизнь давний проект Платона. «Поселенцы, — скажем мы им, — бог, согласно древнему сказанию, держит начало, конец и середину всего сущего. Прямым путем приводит он все в исполнение, вечно вращаясь при этом, согласно природе. За ним всегда следует правосудие, мстящее тем, кто отступает от божественного закона. Кто хочет быть счастлив, должен держаться этого закона и следовать ему смиренно и в строгом порядке» [11, с. 168]. Борьба с самим собой и своими недостатками, страстями, позволят разуму держаться добродетели, ведь «когда душа противиться знаниям, [правильным] мнениям или разуму, от природы предназначенным править», иначе как неразумием не назовешь такие действия. В то же время, порочное невежество сопутствует тем, у кого «имеющиеся в душе прекрасные понятия порождают лишь свою прямую противоположность». Поэтому всякий разумный гражданин должен признавать прекраснейшей ту Музу, что «доставляет наслаждение не первым встречным, но людям наилучшим, получившим достаточно хорошее воспитание», не доверяя мнению толпы, ибо «смешна толпа в своем мнении, будто она достаточно распознает, что гармонично и ритмично и что нет» [11, с. 81, 107, 120, 140].

Тут есть нюанс, известный эллинам. Художник, восседающий на «треножнике Музы», часто «не ведает, что из сказанного истинно, а что нет», но он, нередко ошибаясь, пытается «следовать лучшему и улучшать худшее, если оно еще может стать совершенным» [11, с. 171–179]. Однако, когда он «за небольшое количество золота продает все, что есть в душе драгоценного и вместе с тем прекрасного», сознательно

«безобразно обращается с самым божественным — со своей душой», тогда служение капиталу заслуживает порицания. Ибо: «Все золото, что есть на земле и под землей, не стоит добродетели», а художник теряет свободу и «начинает избегать хороших людей и их слов, отходит от них и прикрепляется к дурным людям, ищет их общества» [11, с. 179–180]. Даже формальная апелляция к полым модернистским экспериментам квазисовременного contemporary art, не может спасти от Немезиды, которая знает: для развития добродетельной души необходимы мусические искусства, но в характере игр молодых, «которые постоянно вводят какие-то новшества, что-то иное» скрывается порочность, ведущая к деградации, к изменению нравов, к неоправданному презрению к старине, грозящей гибелью обществу. Платон объясняет, всему причиной тот факт, что «душа старше тела», она «причина блага и зла, прекрасного и постыдного, справедливого и несправедливого», и «все, что причастно душе, изменяется, так как заключает в себе самом причину изменения». Соответственно — формальные изменения, как и «подражательное искусство никого не сделает мудрым», для этого необходима постоянная внутренняя трансформация духа человека, уважение к традиции, поскольку общеизвестно, что «при ниспровержении древних оснований обваливается и все позднейшее великолепное сооружение» [11, с. 244–248, 356, 366, 441, 448]. Правда, мы по сей день мечтаем об идеальном государстве, живя и работая в далеко не идеальных обществах, узурпирующих порядок и истинную свободу творчества. В этом смысле государство свято соблюдает первую часть сентенции «Законов» Платона: художник или поэт «не должен творить ничего вопреки обычаям государства», а между тем культуриндустрия буквально обслуживает искривленные идеалы, камуфлируя вторую часть сентенции, где художник не должен действовать «вопреки справедливости, красоте и благу», иными словами — трансцендентной

истине Абсолюта [11, с. 253]. Мусические искусства, проистекающие из трансцендентного, позволят прекрасным Музам, что рассудительны и умеренны, «чрезвычайно улучшать людей». К несчастью, менее образованные художники, утверждает Платон, отдают предпочтение более доступной «сладостной Музе», полагая первых «холодными» и с подачи площадного вдохновения «ухудшая людей» [11, с. 254].

Идеи Платона глубоко укоренились в философской мысли Украины, по сей день находя искренних приверженцев. В конце концов, киевским князем Владимиром Мономахом нам было завещано: «А коли добре щось умієте — того не забувайте, а чого не вмієте — то того учіться...»; «На війну вийшовши, не лінуйтеся, не покладайтеся на воевод <...> Лжі бережися і п'янства, і блуду, бо в сьому душа погібает і тіло» [12, с. 457, 458]. И так же, как столетия тому назад, нынешние киевляне продолжают верить: пока стоит София Киевская с защитницей Орантой — земля наша непобедима: «Град свій сохрани, діво-мати чистая, який під “покровом” твоїм незмінно царствує! Хай тобою він укріпляється і на тебе надіється, побіждає в усіх бранях, повергає противників і заставляє “їх” покоритися» [12, с. 464].

Очевидно, только осознание целостного образа времени позволит всем нам избежать кошмара антиутопий Э. Бёрджеса, развенчавшего технократический коллективизм муравейника будущей цивилизации деградированных интеллектуально и духовно людей. Собственно, нечто подобное в истории случалось. Преступники, пережившие Вторую мировую войну (нордические Hitler Youth, «Napoli», jugendmany), спустя время ужаснулись своей наивной вере жертв партийной идеологии, вдалбливаемой в их сознание: личность — ничто, только коллективизм массы создаст новый порядок; не знание — а сила и выносливость помогут формировать арийский идеал, обернувшийся в итоге глубокой дремучестью, незнанием своей родной культуры и предельно упрощен-

ным толкованием сути национал-социализма как воли фюрера. Подобный эксперимент имел место и в сталинской империи, и в нашу революционную эпоху 2014 г. мы едва избежали страшного сценария повторения истории. И не дай Бог, чтобы Мамфорд оказался прав и его печальный вывод оправдался: человек всякий раз после кризиса и крушения старой идеологии, и даже — цивилизации, упорно возрождает рационально эффективную модель «машинного порядка», обрекая себя и культуру на очередное самоуничтожение и исчезновение. Кстати, современная наука, апеллируя к теории палеоконтакта, предьявляет любопытные снимки ландшафтов Марса, Луны со следами былой разумной деятельности: с аналогичными египетскими пирамидами, ликом Сфинкса — в долине Утопия и плоскогорья Сидония Марса; руинами «небесных градов», циклопическими кладками фортификационных укреплений, идентичными древним земным. Не хочется верить в преждевременную эсхатологию человеческой цивилизации. Ведь вполне возможно, утопия и есть той хрупкой спаситель-

ной соломинкой в деле очищения нас от наших же ошибок, заблуждений. Утопия — как мифология или тип художественной культуры — от начал истории влияла на искусство, архитектуру, отражая отношение к силам природы, власти, ко времени. И пока цивилизация развивается, ее участие в этом процессе будет основополагающим. Вот почему В. Беньямин воспринимал миф моделью мира. Гершом Шолем, записывающий в дневнике все содержательные встречи и дискуссии с другом, не мог не заметить: «Ум Беньямина кружит и будет еще долго кружить вокруг феномена мифа, к которому он подходит с самых разных сторон»; «Он сказал, что и сам еще не знает, какова цель философии, так как “смысл мира” даже не нужно обнаруживать, поскольку он уже задан в мифе. Миф — это все, все остальное, даже математика и философия, есть только помрачение, видимость, которая возникла в самом мифе» [7, с. 63, 65]. Похоже, каждое новое открытие естественных наук все более оправдывает миф и вместе с тем слова В. Беньямина. Осталось проследить за творческим высказыванием деятелей искусства.

1. Утопия и утопическое мышление: Антология зарубежной литературы / Пер. с разн. яз. — М., 1991.
2. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в Новом искусстве / Пер. с нем. — СПб., 1994.
3. Адорно Т. В. Негативная диалектика / Пер. с нем. — М., 2003.
4. Адорно Т. В. Жаргон подлинности. О немецкой идеологии / Пер. с нем. — М., 2011.
5. Босенко А. В. О Другом: Симуляция пространств культуры (Красота как мера целесообразности развития вообще). — К., 1996.
6. Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. — М., 2013.
7. Шолем Г. Вальтер Беньямин — история одной дружбы / Пер. с нем. — М., 2014.
8. Фридман М. Капіталізм і свобода / Пер. з англ. — К., 2010.
9. Вирно П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://mreadz.net/new/index.php?id=264371>.
10. Соколов С. Взаимодействие субъектов социальной коммуникации в медиареальности [Электронный ресурс]: — Режим доступа: <http://do.gendocs.ru/docs/index-332717.html?page=4>.
11. Платон. Законы: В 4 т. — М., 1994. — Т. 4.

12. Літопис руський / Пер. з давньорус. — К., 1989.
13. Данная статья является автохтонно заключительной частью эссе М. Протас «Бафмология Contemporary».
14. По иронии судьбы, троп имел реальное подтверждение. Один из кураторов ИПСИ, разделяющий позиции немецкой социальной философии, в период шведско-украинского проекта RUTARUNA '2013, включавшего практику визуалистов в лесах под Стокгольмом, действительно был инфицирован боррелиозом и проходил изнуряюще длительное лечение по возвращении в Украину. Ситуация, презентующая глубокий символический подтекст, не преминула отразиться в критических зеркалах названного проекта, получив жестко инвективную оценку в эссе пострадавшего ученого, теперь — как былая эритема — блуждая всемирными сетями.
15. Математический алгоритм изменений в истории Земли и эволюции цивилизаций, представленный картой времени Т. Маккена, уточнявшейся вплоть до смерти ученого в 2000 г., позволил увидеть резонансные закономерности в спирально-циклическом ритме временных циклов, с ускорением стремящихся к нулевой трансцендентной точке, где обычное пространство и время исчезают, а взаимоотношения человека с природой переходят на более тонкий уровень, запуская новый макровременной цикл. Резонанс микроциклов усложняющихся векторов новизны культуры и науки углубляет фундаментальные понятия мироздания. Каждый обвал волны обусловлен наращиванием технической мощи и регрессом духовной культуры, приводящим человечество к периодичным кровавым бойням. Проходящая глубинную трансформацию Матрица Гайя, что разворачивает более сложные слои сознания, доказывает Т. Маккена, уплотняет время настолько, что современник может за день около 9 раз пережить, напр., падение Рима, психически входя в резонанс с этим событием, находя более адекватное преодоление кризиса, удовлетворяющее волю Универсума. Но за каждым обвалом волны следует духовное возрождение. <http://earth-chronicles.ru/news/2012-04-14-20887>
16. В статье «Либеральные идеи не забьешь гвоздем в голову» (2006) А. Кончаловский заметил: «Кто мог служить Отечеству у нас, в России? Интеллигенция? Нет. Поскольку она развивалась в обществе с двумя явно выраженными антагонистическими классами — крестьянством и дворянами (читай — аристократией), то, как говорил Петр Струве, сутью интеллигенции стало ОТЩЕПЕНСТВО. То есть, она обязана противопоставлять себя государству, и ЛЮБОЙ власти. Тот, кто служит власти, в глазах интеллигенции становится предателем. Вспомним Чехова: «Презираю русскую интеллигенцию даже тогда, когда она жалуется, что ее притесняют. Ибо ее притеснители выходят из ее же рядов». Служение Отечеству воспринимается западными интеллектуалами как долг и честь, интеллигенцией в нашей стране — как иго или коллаборационизм. Так в России было всегда — и до 1917 года, и во время революции, и сейчас. Поэтому все, кто заседал в ЦК КПСС, априори считались вторым сортом, будь то Симонов или Бондарчук. В этом существует разница между интеллигенцией и интеллектуальной элитой». <https://www.facebook.com/a.konchalovsky>

Анотація. У статті М. Протас «Боррелиоз артизма. Франкфуртський захист», що писалася у розпал політичної кризи в Україні та протистояння чужоземної агресії, аналізуються культурно-мистецькі, соціополітичні процеси в контексті світоглядної системи Франкфуртської філософської школи й інтелектуального досвіду сучасних її послідовників. Аргументаційна база дослідження, окрім методологічних принципів доктрини «жargonу автентичності» Т. Адорно, спирається на концепції «утопії й ідеології» К. Мангейма, «утопії й революції» М. Ласки, «комунізму капіталу постфордистського суспільства» П. Вірно та деякі інші наукові теорії, застосовані М. Протас задля вивчення генези сучасних особливостей ідеології культуріндустрії ХХ–ХХІ ст., що сформувала феномен артизму як іпостасі contemporary art.

Ключові слова: General Intellect, свідомість, жаргон автентичності, утопія, ідеологія, contemporary art, артизм, постмодернізм, культуріндустрія, постфордистське суспільство.

Аннотация. В статье М. Протас «Боррелиоз артизма. Франкфуртская защита», написанной в разгар политического кризиса в Украине и противостояния иноземной агрессии, анализируются культурно-художественные, социополитические процессы в контексте мировоззренческой системы Франкфуртской философской школы и интеллектуального опыта современных ее последователей. Аргументационная база исследования, помимо методологических принципов доктрины «жаргона подлинности» Т. Адорно, опирается на концепции «утопии и идеологии» К. Мангейма, «утопии и революции» М. Ласки, «коммунизма капитала постфордистского общества» П. Вирно и некоторые другие научные теории, привлеченные М. Протас для изучения генезиса и современных особенностей идеологии культурыиндустрии ХХ–ХХІ вв., сформировавшей феномен артизма как ипостаси contemporary art.

Ключевые слова: General Intellect, сознание, жаргон подлинности, утопия, идеология, contemporary art, артизм, постмодернизм, культурииндустрия, постфордистское общество.

Summary. In the article «Artism's Borreliosis. Frankfurt defense» by M. Protas, artistic, cultural, socio-political processes are analysed in the context of a critical approach of the Frankfurt school of philosophy and intellectual experience of its modern followers. Argumentation base of the research, in addition to the methodological principles of the doctrine of «jargon of authenticity» by T. Adorno, is based on the concept of «Utopia and ideology» by K. Mannheim, «Utopia and Revolution» by M. Lasky, «communism of post-Fordist society's capital» by P. Virno and some other critical approaches, applied by M. Protas to explore the genesis and modern features of the culture industry ideology in ХХ–ХХІ centuries. This ideology is understood as the one that formed the phenomenon of 'artism' as an incarnation of contemporary art.

Keywords: General Intellect, Consciousness, jargon of authenticity, utopia, ideology, contemporary art, artism, postmodernism, culture-industry, post-Fordist society.