

# Модернизация бытия искусства как апория метафизики культуры и свободы «воли к безмерному»

МАРИНА ПРОТАС

*Разумеется, метафизические и религиозные картины мира распались. А эмпирические науки не могут служить им заменой... Однако же бремя чаемого духовно-морального обновления возлагается не только на простые истины здравого смысла и исторических непрерывностей... Мы должны бережно обходиться с субстанцией жизненных форм, показавших себя на деле — если они еще не разрушены динамикой роста, связанной с общественной модернизацией.*

Юрген ХАБЕРМАС

*Перед лицом техники мы еще не видим существенного бытия техники, подобно тому, как перед лицом эстетики мы не сохраняем больше существенного бытия искусства.*

Мартин ХАЙДЕГГЕР

Почти два столетия минуло с тех пор, как философы и культурологи пытаются осмыслить достижения и печальные последствия того обстоятельства, что новоевропейский человек сформировался в «индивидуалистской культуре», укорененной в субъективизме, доставшемся нам в наследство от эллинизма. По странному стечению обстоятельств (абсолютно в духе исследований пост-юнгианской школы философии), проблема культурологическая синхронизировалась с нынешней проблемой аграриев — неконтролируемой экспансией сорняка с античным названием амброзии: иссушая почву на значительную глубину, высе-

ваясь в тысячекратном умножении, амброзия, словно Немезида, препятствует росту полезных сельскохозяйственных культур и вызывает аллергическую реакцию у горожан. Настораживающая симптоматика затянувшегося тотального кризиса, и в первую очередь художественной культуры, не без оснований сравниваемая Х. Зедльмайром с анамнезом душевных болезней, побудила нас с особым пристрастием рассмотреть специфику взаимодействия инвариантного ядра духовного опыта человечества с формами модернизации культуры и искусства, с древности санкционированными в виде императивов индивидуалистской модели само-

идентифікації. (Обострення цих відносин призводить до рецидиву кризисів, так що згаданий австрійський учений, згодний з сентенцією Паскаля «Кто вне середины, тот вне человечества», полагав, що епохам характерно підхватувати психічні віруси і втрачати присутність духа, втрачаючи зв'язок з загальною гармонією центру). Словом, завдяки греко-римському періоду в історії і в сучасності закріпився феномен нестримного скепсиса, і в кожну наступну епоху чергове «сучасне мистецтво насміхається над Мистецтвом» (О. Роден); або, як висловився ще раніше Блез Паскаль, критичне ставлення сучасності сміється над думкою вневмишньої. Непрості відносини двох культурологічних паттернів прийняли конфігурацію апорій (з грецького — незрозуміння), в частині, апорії метафізики культури і модернізованого її симулякра, дослідженого Ж. Бодрийяром як імпульсивна культура, сила якої серед рейтингів художників часто видається за свого скромного визаві. Внаслідок цього, дихотомія ускладнилася амбівалентною підмогою смислів «подвійного стандарту», що, здавалося, нівелювало апорію до ілюзії її зняття, але на справу — лише посилювало кризис духовного заблудження нашої епохи. Тому є пояснення. На протязі ХХ ст. позитивізм модернізації викривив до критичного чистоту поняття «метафізика», коли вона «проганяється від парадних дверей, впускається через чорний ход», з двору, що автоматично змінює її статус і роль. Об успішності такої сатурнації, за що ми тепер і розплачуємося, з нескриваним сарказмом говорив на з'їзді 1970–80-х років професор Бостонського університету Марк Вартофський: «Метафізика одного може бути наукою (або бессмыслицей) для другого, але тільки в тому випадку, якщо вона є свого роду духовною і філософською распутницею, здатною задовольнити самих різних філософських «любовників». ...С однієї сторони, історія філософії не дає

доказів на користь того, що метафізика має певне «суттєве» визначення, тому не можна утверджувати, що в тому або іншому випадку відбувається викривлення істини. С іншої сторони, всі гравці ведуть себе цілком розумно в межах правил своїх власних ігор. Коли кожен з них визначає метафізику, він робить це так, як йому потрібно» [1].

Так, в умовах втрати метафізикою евристичної ролі, виникає ситуація, коли «сверхчувствительное самопознание культурой и искусством истины собственных эволюционных траекторий подменяется догматами некритически воспринятых рациональных идей, при этом творческая личность случается, не понимает, что свобода ее действий является в реальности ловушкой, иллюзией, несвободой. Апория трансформируется в парадокс. Своеволие модернизированной рациональной метафизики в культурно-художественном пространстве становится полностью идентичным своеволию аллергена амброзии в аграрной и медицинской отраслях, также нуждаясь в оперативном вмешательстве специалистов: аналитиков, критиков, философов, культурологов, словом, тех ученых, для которых осознание собственного несовершенства стало первым шагом на пути познания истины, а, следовательно, познания метафизики как она есть. Тут уместно было бы напомнить, что еще Хайдеггер в момент написания «Бытие и время» (1927), утверждал, что «бытие «имеется» лишь поскольку «есть» истина и всякий раз по виду истины видоизменяется понимание бытия». Щоб еволюціонувати, культурній житті не достатньо просто використовувати коди минулих епох і традицій, як це наловчилися робити постмодернізм; відношення до минулого як «старому», вимагаючи омолодження, модернізації — фактично відокремлює свідомість сучасника від вічності і перетворює цілісність часу в лінійну тривалість, а значить, дозволяє накопичувати помилки і ілюзії. Оновлюючи стару культурну

традицию, мало пользы интерпретировать ее холодным разумом, «отрясая» пыль прошлого и брезгуя погружаться в ее глубины «бросаем себя на самую свою фактическую возможность способности-быть-в-мире», ради возвращения времени целостности. Смысл бытия и опыт метафизической культуры запечатлен традицией во «внутривременности» времяящего времени, где субъективное (имманентное) время и объективное (трансцендентное) время укоренены в единстве «внутримирного сущего». Соответственно каждый художник, творческая личность обязаны вращаться в традицию как в «исходное освоение», основание становления в истине, причем последнюю — «отвоевывать у сущего, вырвав ее у потаенности». Ведь человек, как «вот-бытие», и есть время (М. Хайдеггер «Пролегомены к истории понятия времени»). Формальная же модернизация культуры, ориентируясь на культ субъективного, прерывает логику «бытия присутствия» художественной жизни, нарушая связь истины «во мне» и «вне меня», так что «зов-молчание» внутренней тишины психологии творчества художника теряет «волю-иметь-совесть» как сущностную возможность высказывания в искусстве, а без этой поддержки «воля к безмерному» современных художников стает лишь имитацией «исходного времени», имитацией «бытия присутствия» в истине. Однако один тот факт, что сия непростая проблема апории вызвала в культурной жизни современности столь широкий резонанс, что даже под ее эгидой «бросаются в мир» художественные проекты и выставки, не может не внушать обоснованных надежд на ее счастливое разрешение. Хотя в каждой эпохе апория создавала, казалось бы, непреодолимые трудности.

Так Гегель, не гнушаясь черного юмора, прокомментировал неоднозначность модернизации его времени достаточно прозрачно: «Расстегивание метафизического пальто не достигло бы того эффекта, который производит расстегивание министерского пальто»,

— ведь общество в первом случае не восприняло бы почти ничего из увиденного, зато совсем другое дело во втором примере, где все предельно ясно и «орден министра означает нечто весьма реальное, кошель с деньгами» [2]. В сущности, мало что изменилось с 1807 г., когда Гегель, работая над статьей «Кто мыслит абстрактно?», констатировал: лишь два слова «метафизика» и «абстракция» вводят общество в конфуз, порождая желание дать стрекача. Допуская утонченность этих понятий, публика не переносит того, что носителями подобных знаний являются люди не светские, не тщеславные, то есть люди не от Просвещения, а «посредственности», каких Дидро и Гегель определяли в положительном значении французским словом «esrès», то есть сортом особых людей, достойных презрения неразумной и ветреной публики, ибо «в обществе выделяться неприлично», все равно чем и как: буквальными лохмотьями одежда или чрезмерной роскошью золотого шитья с «драгоценными камнями и старомодными кружевами» — если говорить о духовном багаже истинно абстрактно-мыслящего метафизика. От таких субъектов, подчеркивал Гегель, общество не желает слышать разъяснений, определяя действия подвижников мудрости в искусстве ли, в философии ли, «mauvais ton» — дурным тоном. Поэтому редкий художник/критик/философ оказывается в роли «театрального машиниста», который хитростями протаскивает в коллективное сознание метафизические идеи, чувствуя упреки совести от своей вины всякий раз, как общество конфузится «сценами узнавания». Напомним, что и английский писатель Олдос Хаксли, обеспокоенный кризисом культуры, духовным онемением и апатией XX века (что представлялся ему машинистом-олигофреном, управляющим ускорением карусели бытия), в нюансах анализировал проблемы отречения современности от вневременной истины в искусстве, от «замирания сердца» и тишины глубин духа; считая главным виновником творческой редук-

ции — цинизм техницизма и «химически чистую порнографию», что как наркотик влияет на человека, мощнее, чем «одна только правда», перевоплощая обычную бумагу в прибыльный бестселлер (критикуя современную ему литературу, Хаксли печалился, что «мгновенного жемчужного сияния несравненного зада Софии оказалось достаточным для изгнания музыки трагедии»). Безусловно, есть какая-то закономерность в циркуляции на протяжении двух веков критической мысли аналитиков вокруг гегелевской метафоры-лексемы «театрального машиниста», натурализовавшегося и воспетого большевистской культур-идеологией в образе летящего локомотива лидеров коммунизма, и перевоплощенного постструктуралистами Ж. Делезом и Ф. Гваттари в «шизоаналитика-механика», который взрывает капиталистическое общество и исторические формы культуры, декодируя психологию творчества «номада культуры» доктриной болезненного диагноза раздвоения («Капитализм и шизофрения», 1972–1980). Между тем именно Дельоз и Гваттари успешно развили и осовременили «Плейбойский» проект Лесли Фидлера, комфортно раскрепостив любые желания и фантазии художников, надевая счастливых, словно именной наградой, статусом искателей трансцендентного. Вопрос, однако, оставался и остается до сих пор открытым: на чью сторону пристает современное искусство, совершая свой хадж Одиссею. На сторону ли мифических сирен, опасную (для приземленных «гребцов») красоту пения которых изучали как сферу истинно свободного метафизического творчества Хоркхаймер и Адорно? Либо на сторону властного Одиссея, который волюнтаристски лишил команду (народ) возможности воспринимать истинно прекрасное, сам же оставшись невосприимчивым к трансцендентному, но сделал некие свои выводы? Как оригинально пояснял этот миф Ф. Кафка, своим хитрым поступком Одиссей поставил под угрозу жизнь сирен, определив их жертвой, ведь сирены мог-

ли в момент их встречи вовсе молчать, а путники думали, будто те поют. Апория «охотник — жертва» («меркантильное — бескорыстно-высокое») семантически развернулась на 180°. Впрочем, сегодня симулякр художественной «воли к безмерному», как воображаемая божественная песнь молчащих сирен, в сознании художника не скрывает обновленного перформатирования дельозовской концепции «воли к власти», взятой у Ницше и перелицованной в абстрактность «воли к ничто» постисторического человека, инфицированного разными вирусами социокультурных теорий, но мечтающего о гармонии диалога с природой, обществом и собой. Возможно поэтому, фрейдистский комплекс подталкивает многих новоявленных «сирен-метафизиков», укрощенных/умерщвленных волей Одиссея, величать божественным промискуитет с «телом капитала»; где последний, подобно невротичному Эдипу, бросается на юное искусство независимой Украины, получая чувственное и монетаризированное наслаждение. Однако наше искусство не видит в том греха, по-взрослому позиционируя себя эдакой дельозовской «машиной желания», вздумавшей от скуки «петь брюхом», «ходить на голове», и вообще в пресыщении «сбросить все органы». Но не лучше было бы современному искусству как кафкианскому Санче Панса «отвлечь от себя своего беса», что бы тот перестал творить зло, переключившись на подвиги? Вот тутто без высокого ремесла метафизики культуры не обойтись! [3] Только конфликт бескорыстной культуры-espèce с ангажированной культурой «тела без органов», амброзией покрывшей художественное пространство страны, не в состоянии пока что разрешиться ни на уровне теории, ни на уровне практики. Потеря же истины уже грозит искусству коллапсом, искривляя его бытие и время.

Автор «Науки логики» был уверен в том, что поиск истины на изолированном поле рациональной логики терпит фиаско, нуждаясь в свежести взгляда из сфер Абсолютного Духа (сегод-

ня же для желанного синтеза тезы и антитезы нам потребуется, как минимум, очистить поле культурно-художественного бытия от диффузных перемешанных слоев, четко распределив продукты конформного и чистометафизического искусства по их сторонам апории). «Креативность либидо» леворадикальных художников возможно и снижает избыточную рационализацию сознания общества, но не прокладывает путей к трансцендентной истине, увязая в капканах импульсов «воли к ничто» (правда даже Гегель в зрелом возрасте не удержался от сентенции «народ не знает, чего он желает», да и само устранение третьего (народа-команды) в дуэли Одиссея и сирен не гарантирует победы никому из них). Обновление же фундаментальных культурных парадигм не принесет освобождения пока сам Одиссей и его народ мыслят себя отдельно от высокой культуры, опасаясь ее могущества и коллекционируя таким образом, что статус жертвы амбивалентно преобразуется, и не Одиссей уже обречен, он как раз становится тираном-победителем, равнодушно смотрящим на участь побежденных сирен. К тому же, СМИ усердно работают на закрепление позиций культуриндустрии, и социум искренне радуется кровавым расправам с метафизикой искусства, откликаясь на аморфно-серые, часто приправленные несублимированной эротикой, псевдопроизведения. Например, в августе 2008 г. в Запорожье был открыт Памятник целующимся собачкам (скульптор В. Гулич), ставший Меккой для влюбленных и молодоженов. Подобные многочисленные в Украине акции (среди которых «памятники» огурцу, варенику, сантехнику, водопроводчику, «тете Соне», писающей собачке, скрипачу на крыше, коту и пр.) показательны совсем не веселой альтернативой официальной политике в монументальном искусстве, и не дизайнерским умением работать с пространством ландшафта и пространством толпы, карнавально апеллируя к временам Агитпропа. Но подобные жесты действительно показательны чертами глубокой

культурной стагнации, где отсутствие ориентира, идеала и цели развития искусства замещается придуманным фантазмом, для которого ни «воля», ни «безмерное», ни «метафизика» не подпадают под категорию реального предмета размышлений, как сам фантазм не является гегелевским Абсолютным Духом.

Воспринимая нормой художественной жизни неизбежность возникновения апорий творческого мировосприятия, художник делает свой выбор, самоидентифицируется, и как уточнял О. Роден, вначале формирует себя как личность, а затем — как профессионал, однако постоянно контролирует свои амбиции, чтобы ни в коем случае «не глгать в искусстве», и прислушиваться к своей воле как внутренней красоте, без оглядки на моду: «Прочь гримасы, кривляния с целью привлечь публику», «не тратьте времени на светские и политические связи — Вы потратите жизнь впустую»; «В современной жизни все устремлено к выгоде: люди пытаются улучшить материальные условия своего существования... Но дух, мысль, мечта — до них никому нет дела! Искусство мертво»; «Стиль превосходен лишь как отражение истины», когда о нем забываешь, чтобы сосредоточиться на идее, чувстве, красоте самой истины; «Несомненно, для обывателя художники-жонглеры, из-под карандаша которых выходят затейливые фиоритурсы, которые устраивают красочные фейерверки, выводят фразы, пестрящие странными словами, кажутся несравненными умельцами», но истинное искусство не нуждается в акробатике, оно просто и естетственно [4]. Как видим, модернизация культурно-художественной жизни всегда имела амбивалентный характер, требуя от самой личности умения различать в бесконечности становления свой способ существования (что, по Гегелю, и есть время). Заключившись на материальном аспекте жизни, рационально модернизируя художественное высказывание, художник оперирует исключительно пространственной объективной стороной существования, освобождая себя от истин-

ного времени бытия, а значит — от творческой интуиции как чистой формы метафизического восприятия истины. Когда же художник обретает себя в духовной координате времени, он проникает в царство целостного времени — в абсолютную реальность метафизического опыта. В этом заключена высшая цель истории культуры и цивилизаций. Разумеется, на этом пути не избежать парадоксов. Неслучайно М. Хайдеггер определял особенность восприятия нововременного человека результатом подмены «открытого пространства» бытия — «воцарением закрытого в себе, представляющего Я» субъективного пространства [5], что приводит к рационализации картины мира, росту значения технизации, где, однако «именно озабоченное бытие-в-мире, а не какое-либо стремление к изолированному познанию, устанавливает знаки». Техническое совершенствование мира, экранное искусство и разного рода визуальные практики, не в силах изменить того, что «и в новом небывалом размахе своей деятельности современный человек тоже всего лишь отвечает на неслышимый вызов бытия». [6, с. 309] По мнению Хайдеггера, современный человек, отрекаясь от энтелехии эллинов и «античной модулированности на естественное», обрекает себя на ошибку, считая, что исчерпывающе осведомлен о предмете, не догадываясь, что, и приблизительно не имеет о нем представления, равно как и об «открытом пространстве», охватывающем этот предмет и скрывающем его истину. Тогда как «недостаточно даже просто овладеть техникой, словно она есть нечто в себе безразличное, потустороннее пользе и вреду, строительству и разрушению, применимое кем угодно и для любых целей. Требуется человечество, которое в самой своей основе соразмерно уникальному существу новоевропейской техники и ее метафизической истине, то есть которое дает существу техники целиком овладеть собою, чтобы так непосредственно самому направлять и использовать все отдельные процессы и возможности» [6, с. 285].

В интервью французскому журналу «Экспресс» (в октябре 1969 г.) М. Хайдеггер подробнее разъяснил эту мысль: «Во время своего исторического развития народы задают себе всегда очень много вопросов. Но только один вопрос: «Почему есть сущее, а не ничто?» ... — предрешил судьбу западного мира, и именно начиная с ответов, которые давали досократовские философы две с половиной тысячи лет назад. Однако сегодня смысл этого вопроса никого не тревожит» [7]. Действительно, в том, что современную культуру интересует в большей мере «ничто», чем «сущее», сказываются последствия формирования западного мировоззрения на почве эллинистического субъективизма: даже слова Хайдеггера были извращены и его фразу в духе философии Платона — «человек не может ничего изобрести, чего бы уже не было само по себе», приводят аргументом в оправдание своей творческой лени, где духовное подменяют формальным, якобы давно преднайденым. Хотя базовым основанием культуры по-прежнему остается заложенный еще досократиками фундамент метафизического знания. Именно поэтому Хайдеггер, образно выражаясь, констатирует: атомная бомба XX ст. (в определенном смысле, и современное искусство) взорвалась уже в поэме Парменида. Исторические aberrации траекторий культурного развития, где достижения цивилизации всегда сопровождаются ошибками, повлекли размытость картины будущего, и сегодня, еще в большей мере, чем в 1969 году, трудно предусмотреть, чем в будущем станет мысль и каким станет человек, его культура, искусство. Еще большим скепсисом на этот счет был преисполнен в конце XIX ст. и Ф. Ницше, говоря язвительно, что человек слишком опасно экспериментирует с истиной, и может не избежать летального конца цивилизации, добавляя — «что же, пусть!» Но, что-бы этого, не произошло, философы советуют новому человечеству, которое самоуверенно опирается на новую технику, не забывать об инвариантной, адаптированной к совре-

менности, метафизической истине. В искусстве — в первую очередь. Только на этих принципах человек может стать воплощением всей полноты целостного времени. И это невзирая на то, что «философия всегда несвоевременна», также в искусстве и искусствоведении, — но непосредственного массового отклика коллективного сознания на нее напрасно ожидать, поскольку эта философия (а именно на ней основана метафизика культуры) создана лишь для одиночек (М. Хайдеггер «Введение в метафизику» 1935 г.).

Как мы отмечали во вступлении, благодаря открытиям субъективизма периода эллинизма, переинтерпретировавшему духовное наследие греческой классики в паттернах индивидуализма, сегодня культура пытается разрешить противоречие апории метафизического и свободной «воли к безмерному» (можно полагать, что в мифические времена этой апории не существовало, а сирены и Одиссей представляли собой нечто целое, что-то наподобие месопотамского Шэду и Имдугуд). Но мы не всегда отдаем себе отчет в том, что «прекрасная индивидуальность» новоевропейской культуры, как наследница римского Януса, амбивалентна в своих проявлениях, причем чаще показываясь не лучшей своей стороной. Ведь эллинизм, заложив широкую шкалу дифференцированного индивидуализма, поспешил создать вместе с утонченной интеллигенцией, художественной элитой, также и олигархическую систему банков, музеев, библиотек, которые стали нацеливать единоличное управление капиталом и ценностями в меркантильную мишень, уже тогда создавая прецедент поглощения жесткой властью — ее «мягкой» культурной составляющей. Кстати, последняя без лишних уговоров старательно содействовала мегаломании Македонского, но нередко демонстрировала родство эстетического индивидуализма с космополитизмом свободного мышления (как говорят, истинную идею, идею свободы, никакая хула не остановит и не отменит).

Формально рассуждая, на почве огосударст-

вленной культуры специфика культурной универсалии «воля к безмерному» оставляет нарциссический след в утонченно субъективном искусстве, начиная приблизительно с V–IV ст. до н.э. — точке отсчета традиции модернизации европейской культуры [8]. То есть «воля к безмерному» в историческом значении, лишь скользит по поверхности сакрально-субстанциальных глубин самосознающей себя истинно свободной души. Поэтому, как правило, лишенная внутренне глубокого сакрального содержания, она объясняется исключительно в позитивистской плоскости рефлектирующей личности, которая рационально рассуждает о метафизическом, оставаясь в плену чувственных желаний и завоевательных страстей покорения внешнего материального мира, что детально исследовал Э. Фромм. Нас же беспокоит традиционно метафизический ключ интерпретации «воли к безмерному», то есть интерпретация с позиций сугубо трансцендентных, ведь иначе, не впадая в иллюзии, нашу апорию не разрешить. Тем более, что автор «Негативной диалектики» напоминал: экзистенция авторитарна, парализуя усилия, направленные на достижение истины, она приобретает форму культа и шествуя по всему «провинциальному миру», пропагандирует «ограниченность, тупость» [9]. Впрочем, чего другого ожидать от Просвещения, которое «ничего не сохранило от метафизического содержания истины», превратив спекуляции вокруг метафизики в «микрологию» и рефлексию [10].

Однако, прежде чем далее анализировать особенности естества современной апории, сначала сделаем еще одну небольшую реконструкцию предыстории вопроса. Тем более, что «воля к безмерному» не является модной прихотью группы интеллигентной творческой элиты, которая подхватила ее как клейкую психическую инфекцию в клубных пати, продуцируя ее как эрзац симулякров импозитивной культуры. Она синтезируется внутренней необходимостью творческого мышления,

что соотносимо с вершиной Логоса-лектона платоников, субъективно-объективным выражением которого было и остается Воля-Закон. Согласно платоникам триединый Логос оказывается в плане земного бытия на двух уровнях: субъективном и объективном. Соответственно, объективную триаду Закон-Энергия-Форма дополняет ее субъективная компонента триады Воля-Жизнь-Разум. Так, Закон, который отображает себя через волевые деяния человека, входит в определение Кантом понятия гениальности, и он же составляет основу эволюции самоосознания себя индивидуальностью в бесконечности разнообразий формальных проявлений жизни. Соответственно «волю к безмерному» можно рассматривать как культурную универсалию, что нацеливает современность на будущность с непременной генерацией культурных инноваций на основе аккумуляции историко-культурного багажа знаний и практик, центрируемых на метафизическом опыте. Как справедливо сегодня отмечает российский доктор философии Елена Князева: «Стратегическое видение будущего должно быть когерентным, то есть сопрягать в себе различные цели и планы действий в целостную и понятную картину предпочитаемых будущих состояний... Мы должны понимать, что мир идет к единству через сохранение разнообразия биологических видов, типов социальных организаций, культур и языков, пространств индивидуального творчества. Мы должны ясно отдавать себе отчет, что осуществлять изменения тяжело, но стагнация фатальна, а кризисы развития неизбежны, но преодолимы. Что до тех пор, пока мы не изобретем себе лучшего будущего, мы не будем иметь никакого. ... будущее находится в руках тех, кто способны дать будущим поколениям веские основания жить и надеяться» [11].

Поэтому размышления о современности и ее культурных феноменах обречено на апелляции к образу времени, имманентному эпохе, ведь еще Гегель, в предчувствии культурного модернизма, советовал «достигать в мыслях» свое

время. Однако самоосознание искусством себя во времени, чем так гордился модерн на изломе XIX–XX ст., захлебнулось в стихийном культе субъективной рациональности. Избыточная рефлексия индивидуализма в культуре и искусстве между тем переживает ситуацию бифуркационного раздвоения, одна часть которой следует к исчезновению со сцены истории, но другая — начала подспудно перерождаться во что-то иное, где коннотация *modernus* теряет значение. В каких же случаях Закон/Воля действительно дисциплинирует и корректирует творчество, направляя субъективность авторского видения в плоскость трансцендентного, а когда срывается в пустой знак амбициозного высказывания? Эта проблема решается обществом, художником и критиком, каждый раз заново, с появлением очередного арт-проекта, нового художественного произведения, культурной акции, жеста.

Неизбежности перекройки «одушевления вещей» традиций прошлого новопришедшим «овеществленным духом» (Т. Адорно), плоды которого вполне созрели к концу XX ст. (побуждая нас к некоторым действиям: если не переработать урожай, то хотя бы защитить свои головы от его хаотичных ударов), способствовал также тот факт, что стилистика Возрождения и классицизма, как не единожды подмечал А. Ф. Лосев, отдавала предпочтение именно эллинистическому индивидуалистскому мышлению. Ведь эллинистическая мысль «гораздо мельче, миниатюрнее», а искусство «интимнее, теплее, сердечнее», поскольку индивидуально-личностная его мотивация сопрягалась с романтической утонченностью и даже сентиментальностью, благодаря регламентации авторского мировидения императивами «изолированного самоощущения отдельной личности». Однако с тех самых античных пор история с неумолимой откровенностью демонстрирует устойчивость диспропорционального разрастания рациональности искусства в сторону дистанцированности от всеобщих императи-



вов и увеличения индивидуалистского эгоцентризма, ведущих культуру к разнузданному субъективизму. Так что, «когда богател субъект, беднела обкрадываемая им объективная действительность» [12]. Иными словами, еще античность переориентировала культурное сознание с всеобще-объективного — в плоскость единично-частного, открыв кредит долгосрочному проекту осознанно реверсного возвращения к целостности всеобщего через вызревание личностной культуры и внутренней шкалы объективно-ценностных приоритетов.

Проблема обнаружила себя в том, что варварство и первобытная дикость в человеке, как состояние по временному параметру исторической траектории значительно превышающее наше культурно-цивилизированное существование, периодически возвращается в виде «мерзости запустения» (Р. Генон), разворачиваясь мглой хаоса, кризиса и смуты. Поэтому вполне понятны мотивы современной научно-критической мысли, желающей исследовать механизм действия коллективной памяти, воспроизводящей, интегрирующей в непрерывности опыта поколений духовные традиции прошлого: детрадиционализация социокультурной жизни современности грозит потерей многоуровневой самоидентификации личности, что особенно волнующе в условиях глобализации постнациональных государств. Правда современного фланера Постпросвещения ныне больше занимает контроль и конструирование собственного тела, ради чего он отвоевал нарциссическо-рефлексивную зону опыта своей повседневной жизни, беспокоясь в большей мере светским стилем жизни, а не сохранением «формульных понятий истины» традиции как памяти (Э. Гидденс) [13].

Озадаченная тенденцией прерывания духовного опыта критика — а за нею и искусство — продолжает вращаться в политологию (уж коли развитие истории стало необходимым взять под контроль современников, не то чтобы не доверяющих самой истории, сколь опа-

сающихся тех, кто желает единолично «делать историю» либо отказаться от нее и традиции). Одним словом, социоаналитики и культурологи «зависли» над (в очередной раз обнаруженной) непреодолимой пропастью между отдельной личностью, «демократическим» обществом и правлением правительства (где электорат не имеет возможности влиять на избранных, а последние не обладают необходимым умением и подготовкой ликвидировать разлом между государственной властью и обществом) [14].

Ужас пронял культурологов и искусствоведов, когда они скорее почувствовали, чем осознали опасность положения культуры и искусства, испытывая в реальной действительности проблемы команды Одиссея, проанализированные еще в «Диалектике Просвещения» М. Хоркхаймером и Т. Адорно. Правда, не всем в лагере искусства и культуры удается сохранить трезвомыслие самообладания. Даже когда понимаешь: выправить погрешность субъективной рационализации творческого мышления, наросшей как снежный ком в процессе многовекового культурного пути, не реально в мгновение ока, за единичные дискретные попытки, но возможно — в системно разворачиваемой перспективе. Уже хорошо, что такие попытки укрощения «экзистенции» и меркантильности конформного творчества сегодня предпринимаются, причем с увеличивающейся частотностью, что обнадеживает обосновано-прогнозируемым положительным результатом.

Небольшая часть культурной интеллигенции Украины, ощущая назрелость возвращения идей платонизма и стоицизма, солидарна с позицией американского социоаналитика Уолтера Липмана (1889–1974), который очень точно критикует культурную ограниченность бесконтрольной демократии, норвящей сползти к тоталитарной узурпации самой себя, и призывает общественное мнение очищаться в водах культурной традиции «благой жизни», поставив под контроль цивилизованной нату-

ры человека его стихийную природу. Ведь культурное наследие не передается генетически, но всякий раз добывается и осознается путем тяжелых поисков, особенно тогда, когда чистота традиций утрачена и подлежит кропотливой реставрации: «Приобретенным является культурное наследие, заключающее в себе целостную структуру и содержание благой жизни. Его можно отвергнуть. Его можно плохо усвоить. Его можно вовсе не усвоить (можно и выгодно продать. — М. П.)... его можно вовсе утратить; ведь такое случается в смутные времена до тех пор, пока где-нибудь и как-нибудь люди не отыщут его снова и, опять открывая этот мир, не воссоздадут его заново. Так что все достигнутое будет вновь утрачено, если не состоится передача искусства благой жизни» [15]. Тревожные сигналы утраты европейской культурой своей инвариантной вневременной сущности в последнее время обрели практически агонизирующую резкость, докатившись в Украину с всеокрушающим эффектом цунами, проявляющим завораживающе-гибельную мощь именно в прибрежно-маргинальных зонах. Соответственно дискурс искусства классических, авангардно-модернизованных традиций и актуальных форм последней версии contemporary art перешел в гео-культурно-маргинальной Украине на высокие тона радикальной нетерпимости по отношению друг к другу, изнутри подогреваемой извечным стремлением человека защитить свои конформно-стратегические локационные преимущества на территории меценатствующей финансовой верхушки. Конфликты конкурирующих миров культуры требуют от невольных участников/жертв виртуального гигантского блэндера немедленного осмысления причин, с нахождением путей решения чудовищной проблемы распада индивидуализированной современности, упорно не желающей воскрешать к несчастью-таки смертного автора, признав легитимность его трансцендентно-инсайтных творческих утверждений. Между тем, попыт-

ки оппонентов осмыслить и воплотить художественными ресурсами конфликтные темы указанных боевых действий, остаются всегда в плену статусновидовой дифференцированности. (Правда, имеют место и гибриды вульгарных интенций конформного традиционного по способу художественного выражения искусства с китчевым гедонизмом концептуально-актуальных форм, паразитирующих на изнурительных государственно-политических и социоэкономических коллапсах: инфантильная критика курса Дж. Буша в виде портрета из плавающих в болоте обезьянок на почве Украины получила куда более роскошное проявление, затрагивая не только амбиции Леди Ю, но и отношения премьера с президентом в духе личных конфликтов божественной пары Джинджер и Фреда).

Тем не менее. Актуальное искусство особенно активно артикулирует проблему утраты идентификации, но манифестирует ее тем же антиголом снятой идентификации, не пытаясь найти новой «сизигическо-тоталогической» модели мышления, или хотя бы толерантно (выражая соболезнование, а не проклятия) прислушиваться к голосу соседа, страдающего по той же причине. (Речь не идет об обязательном слиянии «институциональных осей», что было бы абсурдно, как «среднестатистическая температура пациентов по больнице», но об их когерентном мировоззренческо-сущностном взаимоизменении сообразно «вызовам времени»).

Вообще, многие приверженцы актуально-концептуального и традиционно/модернизированного искусства стилистически перелицовывают то, что «происходило и происходит без них», демонстрируя стерильное искусство из ярких цитат, пестрых текстов, сияющих холодным неоновым светом остраненности интерпретации темы, минуя сердце и душу автора, и соответственно широкого зрителя (поэтому часто публичное искусство раздражает захлопанных горожан — тот самый оставшийся не у «демократических» дел электорат). Безуслов-

но, contemporary art, как в свое время дада, перестраивают сознание обывателя в шоковой манере, приучая к более изощренным способам восприятия искусства, но не решают никаких метафизических проблем. Сочетание разных тактильных впечатлений с осмыслением художественного произведения как подлинного, созданного с использованием высоких технологий, приближает нас к искусству будущего, но будет ли грядущее искусство почитать ценность человеческой личности, высокие идеалы — зависит уже теперь от нас. Сегодня смысл культурного дискурса XX ст., где каждый следующий стиль и форма художественного сознания дистанцировались от предшественников, важен для нас с позиций его интериоризации с доминантой имманентно-метафизического измерения. Противоборство «modernitas — antiquitas» утратило остроту, и часть художественной элиты осознала присутствие в настоящем прошлого и будущего, а также тот факт, что культ нового трансформируется чаще в «субъективно заполняемое прошлое» с измененным осознанием грядущего времени. XXI век переакцентирует проблему времени в многомерность потока субъективно воспринимаемых состояний (мультиверсной самости), взрывающих унылую повседневность преобразованием мгновения в вечность. Возможно, поэтому многие зрители уже теперь не относятся к актуальным проектам как серьезному искусству, четко разделяя духовно-полноценное, произрастающее из метафизического корня, искусство как форму сознания, от дизайнерской работы с пространством, что комфортно и эстетически привлекательно структурирует среду обитания человека, развлекая, создает поверхностно-рациональный образ некой идеи. Но все это не восполняет потребностей человека в трансцендентных творческих медитациях, импульсом к чему служат инсайтные работы художников-традиционалистов. (Хотя, может стать, в будущем актуальное искусство еще синтезирует свой высокий язык, и сможет заговорить метафизически).

Ирония конфликта между стилистико-парадигмальными формами современного искусства в том, что часто в разных ролях этой пьесы с симультанной декорацией выступает один и тот же художник, как правило, безнадежно запутавшийся в лабиринтах критических теорий и руководствующийся исключительно монетаризированным критерием ценности. Когда он попадает в лагерь актуального искусства, он искренне отстаивает субкультурную правду публичного высказывания. Когда этот же художник берется за кисть или резец — все изменяется, он доказывает правду традиционного либо авангардизированного искусства (правда, тут еще нужно разобраться — удастся ли ему прорываться в трансцендентное или только имитировать сей прорыв). В общем оказывается, завоеванная с великими трудностями во второй половине XIX ст. плюральность полистилистических высказываний, ставшая ныне своего рода наказанием из-за непонимания эволюционных тонкостей каскадов культурных бифуркаций, не освобождается от ответственности «овеществления духа», особенно когда «мы страдаем от своих собственных образов». Слишком много проблем порождает дистанцированно-историцистское сознание, с одной стороны, делаая доступными исторические традиции для современников, но с другой, в тоже время, способствуя «беспокойному переряживанию в идентичности, берущиеся напрокат, когда современность бежит от самой себя» (Ю. Хабермас). В результате получаем потакание «воле воображения в средствах выражения», что равносильно регрессу с еще большим разрушением самих себя, нежели теперь. Как подчеркивал Г. Маркузе: «Воображение не остается невосприимчивым к процессу овеществления... Искаленные во всех отношениях (включая и способность воображения) индивиды способны и организовывать и разрушать даже в большей степени, чем им позволено сейчас. Такое высвобождение было бы неослабевающим ужасом — не катастрофой культуры, но разгулом ее

наиболее репрессивных тенденций» [16].

Нельзя сказать, что попытки примирить воображение с осмысляющим социально-культурные катастрофы разумом перестали предприниматься. Напротив, оказавшись в петле гистерезиса, это стремление породило многоликую волну художественных проектов, последний из которых, инициированный Международною фундацією «Эйдос»: «Сучасне мистецтво у публічному просторі» на аллее К. Малевича (10.07.08, Киев, ул. Владимиролыбидская) — еще резче обнаружил указанные противоречия, правда, не пытаясь искать точек совпадения с изначальным желанием К. Малевича выйти в трансцендентные сферы за «ноль формы».

Более убедительно в этом смысле прозвучала во Львове (январь 2007 г.) перформанс-инсталляция Анатолия Федирко. Галерея «Дзыга» представила передвижной «памятник» К. Малевичу: за столиком кофеварки возле галереи среди посетителей образ фундатора супрематизма провел около трех часов. Как говорил сам художник: он объявляет войну современной бездуховности коммерческого искусства и предлагает альтернативную форму памятника духовному образу Малевича, вместо официально стереотипных заангажированных властью монументальных скульптур. Следующим адресом памятника был Краков.

Самое искреннее стремление примирить воображение с «чистой совестью», о чем мечтал Гастон Башляр, пророчествуя очастливленному воображению исцеленной культуры мощную потенцию «психологического импульса и силы», не достигнет цели, подобно желанию найти философский камень, без радикальной внутренней трансформации своей сущности, обновленной метафизикой, сопряженной с культурной универсалией «Воли к безмерному». Хотя, безусловно, проще всего последовать правилу, согласно которому «у каждого человека имеются свои приватные взгляды, а публичный смысл имеют только его направленные

вовне очевидные поступки» [17]. Но разве разумно оспаривать факт, что мышление и мир постоянно изменяются, требуя регуляции механизма динамично равновесной системы взаимного согласования частей с целым, которое и есть (по Гегелю) Единство разворачиваемого в себе и сохраняющего себя. А значит, художник должен и изменять свое видение, и не терять из виду ту хайдеггеровскую временно-вечность, что пребывает в вечном. Так что, с изменением структуры восприятия времени и исторической длительности «Воля к безмерному», как культурная универсалия, также изменила от начала XX ст. опознавательные коды внешних примет-ориентиров. Античная калокагатия, энтелехия, были перекрыты стилистическими императивами кубофутуризма, супрематизма и прочих модернистских высказываний. Однако метафизический опыт выхода за ноль рациональной шкалы пространственно-временной реальности внешнего материального мира, осуществленный нашим соотечественником К. Малевичем, также вошел в базовый актив модернистской культуры мира. На первых порах это как-то сдерживало эстетическое своеволие модернизма, «диалектику разоблачения и шока», «диалектику тайны и скандала» (Ю. Хабермас), поскольку в дискретной форме сохраняло связь с традицией, освобождаясь лишь от связи с недавним прошлым, однако с «овещественной повседневной практикой» при ее численном превосходстве воевать до победы не реально. Ошибки модернизма в стремлении к ложному «снятию» культуры уже не единожды анализировались, так же как и полезность пройденного этапа; для нас теперь более важен аспект отношений к образу времени, когда ставилась задача преодоления онтических и онтологических преград. Скажем, в дискуссиях о кубизме, модернизме в целом, Гийом Аполлинер отстаивал право художника на эйдичность формального высказывания вне предметного веризма. Он также как участники объединения «Гилея» рассуждал

о «метафизичности форм» духовного содержания, где художник подобно Орфею мифов, владея мощью вибрационных энергий, может генерировать космическую гармонию, структурирующую хаос. Метод, получивший тогда название «орфизма», с развитием пуристских интенций кубизма стал определяться категориями временных потоков. А. Глез противопоставлял культурному прошлому, дрящегоса под знаком «пространства-формы», новую эру художественных высказываний языком «время-форм». Только редкие модернисты, часто отождествляя свое мышление с научным, как Кандинский, Архипенко, Клее, восстанавливали утраченную целостность культурного мировоззрения. Инако-мыслимый образ времени в условиях новой культурно-художественной парадигмы позволил творить произведения, в которых трансцендентные истины манифестировались в чистоте изначального, как «молчаливые и неподвижные откровения». Зерна той мистической живописи, и творчества в целом, стали прорасти сегодня — в новом тысячелетии, коррелируя с современной метафизикой и трансформируясь в мировоззрение тотальности. (В частности в Киеве изучением тоталогии занимается фундатор лаборатории постнеклассических методологий проф. В. В. Кизима. Он подчеркивает: «До сих пор практическое преодоление онтико-онтологической дилеммы было, как правило, делом интуиции, искусства или естественного хода событий... Именно проникновение во внутренний смысл кажущегося предела наших сил и способностей только и означает его метафизическое преодоление. ...Сознательное же постижение онтико-онтологического единства как самостоятельной реальности и объекта понимания, — а именно на это претендует тоталогия, — является сизигической рациональностью, которая может пониматься как действительная мудрость, а не только как любовь к ней») [18].

Современная критика старается заставить общество прислушаться к сигналам высшего

универсального закона или принципа негэнтропийного источника «традиции цивилизованного бытия», дающей право на свободу истинно метафизической ценности, интеллектуально и морально дисциплинирующей современников. Ведь вневременные критерии культурного творчества теряются не потому, что они ложные, но потому, что люди их хранящие остаются по каким-то причинам в меньшинстве: контакт элиты с обществом слабнет из-за нарастающего в субъективизме культуры ощущения одиночества, потерянности, анемичного безразличия к внешним проявлениям мира. Усталость наблюдается сегодня и у общества, и у культурной элиты.

Например, современный украинский философ Алексей Босенко в приватной переписке автору статьи сообщает (12.07.2008):

«Я знал это (одиночество, несвоевременность трансцендентного творчества — *М. П.*) с детства, поскольку слишком много хороших людей уходило, спивалось, умирало в корчах и очень некрасиво. А я тогда хотел чистой романтики, и по крайней мере, знал о тотальном одиночестве, того, кто пытается творить. Так хотелось стереть условности и провалиться к безусловной красоте, а когда удалось, увидел, что она страшна и требует слишком больших усилий. От Красоты надо защищаться и это удалось... Собственно, даже верить в себя не приходится — тут проще все: относиться к себе как к средству, скажем, не ты пишешь, а тобой пишется, и ты стираешься как грифель. Ну, мы же сами хотели и выбрали судьбу. Да и то многие не могут себе позволить писать, что хотят, а у нас главная форма общественного богатства, которая когда еще будет, но ради чего вся эта тошнотворная человеческая история и творится — свободное время. Оно требует совершенно других отношений и это трудно, поскольку нет причинно-следственных связей, а только беспричинная свобода и ни одной причины, чтобы жить. Больно — следовательно существу. А вообще, всю эту человеческую комедию, мож-

но досмотреть до конца, хотя прекрасно знаешь, что будет вынос тела: «Пусть Гамлета ... несут четыре капитана». Нервных и женщин просят не смотреть».

Можно ли выразить лучше, искреннее и точнее, всю глубину трагического противостояния современных метафизиков-«театральных машинистов» карнавалу бытия амбивалентной свободы. Усугубляет ощущение беспомощности становления Красоты в трагически безликом «конце истории», «конце истории искусства», «царства разума», гипнотическая сила социального опыта, отталкивающегося от фрагментарности личностного самоосуществления субъекта (лишь условно «живого», как шредингеровский кот). На деле иллюзии современников культурного постмодернизма, столь полюбивших принцип формально-буквальной фрагментарности (цитатности) на ниве искусства, представляют собой аберрацию того, что самоидентификация имеет полиуровневую структуру мультикультурного содержания, о чем достаточно убедительно писал С. Хантингтон. Очевидно цитатность, своего рода болезнь, как свинка или краснуха, прививает обществу иммунитет на дальнейшую жизнь (если субъект не сорвется в летальность), являясь здоровой реакцией организма, борющегося с последствиями долго отторгаемого новоевропейской культурой трансцендентного бытия всеобщего-объективного. Простейшие частицы должны быть вскоре уловлены гравитационным полем всеобщего для начала формирования культуры духовно-обновленной цивилизации. Будем надеяться.

Пока что для многих стран разработка постнациональной модели культурных взаимодействий находится в экспериментальной стадии проекта, шлифуясь в пространствах Европейского Сообщества, причем общегуманистическую парадигму удерживать в доминирующем положении удастся не всегда. Поэтому достаточно часто возникают скандальные художественные акции и проекты, которые

в широком наследии прошлого выбирают инфернальные пласты, заигрывая со злом не в оправдание теодицеи, но имея субъективно-меркантильные цели. Как, например, в Берлине в экспозиции Музея мадам Тюссо под рубрикой выдающихся мировых деятелей и героев летом 2008 года выставлялась ситуационная композиция воскового А. Гитлера, разрабатывающего по карте Блицкригстратегию (фюрер получился весьма удачно, ведь обработанными были свыше 2 тысяч иконографических источников! В итоге на открытии произошел конфуз: голова Гитлера была оторвана слишком чувствительным берлинцем). Похожая акция планировалась и в Украине, когда год назад общественность взволнованно обсуждала правомерность установления бронзового памятника лидерам стран-участниц Ялтинской конференции 1945 г. Наше общество оказалось пока что не до такой степени дистанцированным от прошлого, чтобы отливать фигуру Сталина, хотя проявило большую терпимость к возвращению Екатерины Второй. Другой пример из разряда заигрывания с демоническим. Будто подтверждая критическую идею Э. Гидденса, что принципиально нового в мире «глобальных модерностей» произойти не может, а возникающее многообразие тривиально вписывается в уже сложившуюся модель «диалогической демократии» и «генеративной политики» [19], в июне 2008 г. в лондонской галерее White Cube состоялась выставка братьев Дайсона и Джэйка Чепменов «If Hitler Had Been a Hippie How Happy Would We Be» (Будь Гитлер хиппи — как счастливы бы мы были). Художники, заблаговременно скупив акварели А. Гитлера, «улучшили» их добавлением цветов, радуг, солнца, смайликов, и осуществили удачную коммерческую операцию, продав «произведения», которые в шесть раз превысили себестоимость изначальных акварелей фюрера. Как расценить столь неоднозначный акт творчества с профессиональных, моральных и прочих позиций? А чем объясняется столь широкий «аншлаговый» общественный интерес?

Создается впечатление, что коллапс индивидуалистского пространства в опустошенном времени импозитивной культуры не замечается современным искусством. Да и оно само прячет за ложной облицовкой псевдотворчества грустную действительность, но сколь бы тщательно действительность не штукатурилась, косметика не может скрыть интеллектуально-духовной немощи рациональной культуры субъективизма.

В общем и целом, украинцы не понаслышке сегодня знают и осознают тяжесть той культурно-демократической свободы, о которой говорил в 1928 г. Андре Жид, утверждая, что многомерная свобода имеет множество обликов, часть из которых обрекает душу на муки, особенно когда мы не знаем, что следует предпринять, либо если не обладаем волей выбора. Наши современники, во всяком случае, элитная часть культурно-художественной интеллигенции, осознали трагичность ситуации в Украине, культура которой, прорвав плотины западных границ, потопает в индивидуалистическом рационализме, заболтавшись до глупости самоликвидации в постнациональном значении, как только свобода отступила от традиционных вневременных ценностей, прельстившись непристойностью субкультурно изолированного опыта. Форсированная внешними флуктуациями скороспелость «продвинутого» искусства теперь вынуждена сверять свой сердечный ритм с западными часами, которые, выражаясь словами Ю. Хабермаса, «задают темп для принудительной одновременности неодновременного. Поверхностный лоск единой культуры коммодификации накладывается не только на чуждые Западу регионы земного шара. Похоже, что лоск этот нивелирует национальные различия даже на Западе, так что очертания мощных локальных традиций все более расплываются... Многим инфраструктурам публичной и частной жизни будут грозить распад, разрушение и безнадзорность, если их регулировать через рынок» [20].

Однако история развития искусства и культуры соподчинена действию объективного Закона, дающего шанс сложно-организуемой системе переструктурироваться, а, учитывая императив теоремы «действие равно противодействию», эффект творческо-парадигмального переосмысления метафизической традиции рано или поздно, но заявит о себе. Так в Музее русского искусства осеннего Киева 2008 г. художественная общественность станет свидетелем осуществления одной из ряда попыток стереопанорамной постановки острых проблем культурологической злободневности, манифестированной усилиями группы художников, участников Проекта «Воля к Безмерному». Проект предполагал вовлечь в орбиту формирующегося ядра интеллектуальной элиты: художников, философов, искусствоведов, культурологов и спонсоров, с целью восстановления гармонии «искусства благой жизни», исцеления культурного бытия от «озоновой дыры» бездуховности. Насколько это оказалось действенным — время покажет, особенно то, сколь продуктивно проект смог приостановить бесконтрольность социальной и личностной рефлексии реактуализацией метафизического единства «примордиальных традиций» (Р. Генон) основополагающих геокультурных осей Запад–Восток, Север–Юг. И главное: была ли попытка поиска метафизической истины искренней, а не показной очередной коммерческой акцией, под вывеской тайно препарированной «традиции», презентуемой с неестественно спящей улыбкой офисного работника с бигборда некой ведущей компании.

Один из вдохновителей Проекта, известный с 1980-х годов живописец и эссеист, Александр Клименко поясняет фундаторский импульс необходимостью укрепления фундамента современного украинского искусства, культуры, — базовым, исцеляющим общественное сознание и прицеленным в будущее, мощным потенциалом интеллектуальных сил, которые ведут борьбу с «духовным материа-

лизмом» западной культуры, вдохновляясь лучшими достижениями прошлого в поисках инвариантных моделей культуротворчества. Эту идею Клименко аргументировано отстаивает, опираясь на бесконечное множество философов-последователей «интегрального традиционализма» и веря в то, что, консолидируя ряды новой генерации культурной элиты, можно преодолеть печальное наследие постмодернистского распада субъективности, отвернув локальное сознание автора от растворенности в бессмыслице, от смакования уродства патологий, жестокости и животной похоти. Говоря о серьезности последствий десакрализации культуры для всего мира и для Украины в частности, Клименко близок к позиции Рене Генона, с пиететом относясь к трудам этого французского философа и также пытаюсь синтезировать деловую активность западного мышления с приоритетом созерцания духовных глубин у восточного, а гетерогенность манифестации формальных решений произведений искусства цементируя единством интеллектуально-интуитивного постижения смысла бытия средствами художественного творчества. Путь в будущее не возможен без периодического возвращения к первоисточкам сакральной традиции, устраняющей ошибки интеллекта, стабилизирующей личностное сознание на основе незыблемой всеобщности истины, а не частной рефлексии на следствия. Все это — правда, но насколько современное искусство, дисциплинированное Волей к безмерному, как утверждает А. Клименко, внутренне сможет укрепить современника, сделав его субъективностью, разум и чувства, соразмерными метафизической Красоте, — мы сможем судить лишь после того, как экспозиция будет продемонстрирована широкому зрителю. Смогут ли художник и культура, будучи обоюдно имманентными, не стремится подражать природе и бесконтрольным желаниям, унижающим мысль в ее духовных стремлениях, но способствовать тому, чтобы природа и дух,

«осознавая себя в человеке, раскрыли свой собственный смысл»; тогда закон и свободная Воля к безмерному отождествятся «в творческом акте художника, раскрывающем сразу и предметное содержание мира и субъективное самоустроение человека»?! [21]

Надежда обретает силу, когда счастливится видеть, как уже сегодня удивительным образом самые разные украинские художники и теоретики, причем абсолютно «автохтонно», и не соприкасаясь с подготовкой Проекта «Воля к безмерному», проговаривают почти дословно дефиниции, определяющие искусство у стоиков, например: «искусство есть состояние, творящее пути, т. е. создающее нечто при помощи пути и метода»; или как у Филона, где искусство возводилось в ранг добродетели, причем полагалось, что в каждом человеке сокрыт внутренний художник, творящий в себе и миру произведение искусства, а эстетическая атараксия является высшим состоянием искусства, преобразующимся в Логос-лектон и отливающим человека по законам Вселенной. «Если первым определением художественного произведения, — подчеркивает А. Ф. Лосев — был у стоиков методизм внутренней деятельности человека, то... второе основное определение искусства по стоикам... есть синтез и слияние познавательной-теоретической и морально-практической деятельности... Другими словами, добродетель есть внутренняя сторона искусства, искусство есть внешняя сторона добродетели» [22]. Опять же подчеркнем: «добродетель» древних и современных подвижников Прекрасного — понимается в широко-метафизическом ключе, а не в рационально-политизированном или концептуальном предметноовещественном виде.

Мы могли бы добавить, есть что-то знаковое в этом совпадении образа мышления прошлого и настоящего, ведь для чего-то же законы Универсума в циклических восхождениях эволюционной спирали эмануруют в сегодняшних бытийных условиях архетипальные обра-



зы, требующие стоической ответственности творческой интеллигенции перед обществом, внутреннего перевоссоздания на обновленной метафизической основе культурной матрицы индивидуальности художника, искусства в целом. Значит можно надеяться на выход из зоны самоуничтожающей субъективности радио во имя «обретения некогда утраченной середины», о чем искренне мечтал Х. Зедльмайр, ведь согласно старейшей модели становления бытия, сообразного небесным законам: чем дальше от центра, тем ближе к нему. А поиск безмерно-бесконечного как раз и следует начинать с вчувствования в трансцендентную полноту момента. Во всяком случае, осознание множественности трансформаций мира стает благом только тогда, когда согласно коэволюционному принципу структурирования себя и мира нелинейным синтезом единичного и целого, после диссипационных

процессов, общий результат завершается всеобщей гармонией, о чем писал И. Валлерстайн: «Мы были бы мудрее, если бы формулировали наши цели в свете постоянной неопределенности и рассматривали эту неопределенность не как нашу беду и временную слепоту, а как потрясающую возможность для воображения, созидания, поиска. Множественность становится не поблажкой для слабого или невежды, а рогом изобилия сделать мир лучше» [23].

Вот почему руководствуясь подобными мотивами, а также помня сентенцию Пола Роузена, что теории присуще скорее стремление ставить вопросы, нежели изобретать скорые решения, мы просто сформулировали проблему апории метафизики современного искусства в этом блеснувшем обещанием мгновении культурного фрагмента жизни Украины, надеясь услышать исчерпывающе-целостный ответ в вечности.

1. *Вартофский М.* Эвристическая роль метафизики в науке // Структура и развитие науки: логика и методология науки. Из Бостонских исследований по философии науки. Сборник переводов. Пер. с англ. А. Л. Никифорова. Составление, вступительная статья и общая ред. Б. С. Грязнова и В. Н. Садовского. — М., 1978. — С. 78.
2. *Гегель.* Работы разных лет: В 2 т. — М., 1972. — Т.1. — С. 388–389; 390–394.
3. *Кафка Ф.* Превращение: рассказы / Пер. с нем. — М., 2005. — С. 161–162.
4. *Роден О.* Беседы об искусстве / Пер. с фр. Л. Ефимова, Г. Соловьевой. — СПб., 2006. — С. 7, 9–10, 11, 16, 56, 59, 81.
5. *Хайдеггер М.* Слова Ницше «Бог умер». — М., 1993. — С. 212.
6. *Хайдеггер М.* Европейский нигилизм // Проблема человека в западной философии — М., 1988.
7. L'Express. — 1969. — 20–26 oct. — P. 79–85.
8. Существует еще одна версия начала модернизации европейской культуры — 5 в. н.э. (Г. Р. Яусс, Ю. Хабермас, и др.), согласно которой сознание новой христианской эпохи разграничилось с римско-языческой культурой, и с тех пор содержание кластера «старое-новое», сохраняя формальную стойкость, получает всякий раз обновленное смысловое наполнение, согласно специфике исторического момента.
9. *Адорно Т. В.* Негативная диалектика. — М., 2003. — С. 119.
10. *Адорно Т. В.* Негативная диалектика. — С. 362. Почти дословно проговаривая постулаты восточных доктрин, автор подчеркивает: «Предметом критики является не потребность в мышлении, а отношение между потребностью и мышлением.

Потреба в мисленні — це бажання мислити, бажання, щоб мисль була продумана. Необхідно його отрицання мисленням; бажання повинно (і воно потребує цього) зникнути, розчинитися в мислі, якщо бажання дійсно підлягає здійсненню; в цьому отрицанні бажання буде жити далі; в глибинах мислення воно представляє те, що не тождественно самому мисленню. Ничтожні, самі дрібні світські властивості і характеристики пов'язані з абсолютним в тому випадку, якщо погляд на дрібниці звільняє від будь-якої шелухи мислення, безпорадно обособлене, ставше єдиничністю, виготовлене за стандартами узагальнюючого вищого поняття; якщо мислення спешить зруйнувати ідентичність, бачить обман в судженні «перед нами тільки екземпляр». В момент падіння і краху метафізики таке мислення солідарно з нею.

11. *Князева Е. Н.* Оволодіння часом // Простір і час: фізичне, психологічне, міфологічне: Сб. тр. IV Міжнародн. конф. — М., 2006. — С. 61–62.

12. *Лосев А. Ф.* Історія античної естетики. Ранній елінізм. — М., 1979. — С. 167.

13. Швидше всупереч загальним тенденціям, ніж завдяки ним був створений в 2006 році в Україні при НАНУ Інститут національної пам'яті, який сприймається сьогодні як відчайдушна спроба суспільних діячів, пов'язаних з політичними проєктами влади, протидіяти явищам втрати самоідентифікації в постнаціональному суспільстві глобалізаційного світу, надаючи більше уваги роботі з історико-документальним спадком минулого, ніж футурологічним програмам.

14. За справедливості ради, відзначимо: первісне авторство цього спостереження належить Платону, інтерпретоване внаслідок багатьма філософами і історичними діячами, наприклад Плотиним або Гаєм Цільнієм Меценатом, який вмів мовчати, але все ж дав раду імператору Октавіану Августу (в 23 г. до н.е. — в 14 г. н.е.) як реформувати систему влади, не відмовляючись від єдиновладдя на ім'я «беспокоєння об отчизні».

15. *Липман У.* Публічна філософія / Пер. з англ. І. Мюрберг. — М., 2004. — С. 84, 88.

16. *Маркузе Г.* Ерос і цивілізація. Одномерний чоловік: дослідження ідеології розвинутого індустріального суспільства — М., 2003. — С. 509.

17. *Липман У.* Публічна філософія. — С. 89, 145. Липман прослідковує дистанціювання суспільства від метафізичного досвіду традиції: «Люди надавали своїм богам телесне втілення... вони персоніфікували закони, вони овеществляли ідеї. Вони надавали конкретність абстракціям і універсалам, і те саме зробили з найважливішими темами, пов'язавши їх з реаліями повсякденного досвіду» (с. 146).

18. *Кизима В. В.* Тоталогія (філософія оновлення). — К., 2005. — С. 3, 7–12.

19. Концепції Е. Гідденса критикуються В. Фурсом. См.: *Фурс В. Н.* Контури сучасної критичної теорії. — Мн., 2002. — С. 76–114.

20. *Хабермас Ю.* Політичні роботи. — М., 2005. — С. 291, 294.

21. *Лосев А. Ф.* Історія античної естетики. — С. 164.

22. Там же. — С. 157, 159–160.

23. *Валлерстайн І.* Кінець знайомого світу. Соціологія ХХІ століття. — М., 2003. — С. 326.

**Анотація:** Стаття М. Протас «Модернізація мистецького буття як апорія метафізики культури та свободи “волі до безмірного”» досліджує специфіку взаємодії духовного досвіду культурних традицій з модернізаційними процесами в сучасних умовах протистояння метафізики та імпульсивного симулякра.

**Ключові слова:** метафізика культури, актуальне мистецтво, філософія мистецтва, модернізація, апорія.

**Аннотация:** Статья М. Протас «Модернизация бытия искусства как апория метафизики культуры и свободы “воли к безмерному”» исследует специфику взаимодействия духовного опыта культурных традиций с модернизационными процессами в современных условиях противостояния метафизики и импозивного симулякра.

**Ключевые слова:** метафизика культуры, актуальное искусство, философия искусства, модернизация, апория.

**Summary:** The article «Modernization of art being as the aporia of metaphysics of culture and freedom of “will to eternal”» by M. Protas examines the specifics of interaction of spiritual experience of cultural traditions with the modernization processes in the modern conditions of opposition between metaphysics and implosive simulacrum.

**Keywords:** metaphysics of culture, actual art, philosophy of art, modernization, aporia.