

CONTEMPORARY ART AS THE CONSCIOUSNESS AND LANGUAGE OF CULTURE

DOI 10.15826/qr.2021.2.587
УДК 7.036+316.7:7.06



КУЛЬТУРОЦЕНТРИСТСКАЯ ПАРАДИГМА В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ*

Лев Закс

Уральский федеральный университет,
Гуманитарный университет,
Екатеринбург, Россия

THE CULTURE-CENTRED PARADIGM IN CONTEMPORARY ART

Lev Zaks

Ural Federal University,
Liberal Arts University – University for Humanities,
Yekaterinburg, Russia

This article aims to explain the general features of contemporary art and its radical novelty. While recognising the importance of postmodernism as a marker of the boundary of cultural epochs, the author argues that it is impossible either to reduce the features of contemporary art to postmodernism or to explain them through the foundations of postmodernism. In its own way, postmodernism sums up the great past of the history of humankind. Contemporary art expresses the trends of its development and movement towards the future of human civilization. Several examples illustrate the novel essence of contemporary art – its appeal to the representation and mastery of diverse cultural phenomena as an independent and self-sufficient specific reality. The universality and growing scale of contemporary art that concentrates on cultural phenomena make it necessary to link its emergence and characteristics to the radical socio-cultural evolution (peaceful revolution) of our era. The essence and scale of this unfolding process lie in the qualitative growth of productive nature-transforming and

* *Citation:* Zaks, L. (2021). The Culture-Centred Paradigm in Contemporary Art. In *Quaestio Rossica*. Vol. 9, № 2. P. 419–434. DOI 10.15826/qr.2021.2.587.

Цитирование: Zaks L. The Culture-Centred Paradigm in Contemporary Art // *Quaestio Rossica*. Vol. 9. 2021. № 2. P. 419–434. DOI 10.15826/qr.2021.2.587 / Закс Л. Культуроцентристская парадигма в современном искусстве // *Quaestio Rossica*. Т. 9. 2021. № 2. С. 419–434. DOI 10.15826/qr.2021.2.587.

socio-organising, material, informational, and spiritual abilities of culture both as a specific and universal way of existence and development for human societies and individuals and as a particular world ("supra-natural"). The scale of the power and impact of culture on the life of modern humanity and each person and the visible prospects of its future progress are such that they are capable of transforming culture from "second nature" (its traditional definition) into first nature – the main determining principle of the life of humankind. This objective process defines a qualitative change of the entire cultural consciousness, first and foremost the subsystem most sensitive to novelty and responsive to radical alterations of cultural life, i. e. artistic consciousness. This is expressed by the birth, establishment, and evolution of a new culture-centred paradigm of cultural consciousness alongside the one which has existed for millennia, programmed to represent nature and human life (nature-centred).

Keywords: contemporary art, culture, postmodernism, socio-cultural revolution, traditional art, culture-centrism

Представлено объяснение общих особенностей современного искусства, его радикальной новизны. Признавая значение постмодернизма как маркера границы культурных эпох, невозможно свести к нему особенности новейшего искусства или объяснить его через основания постмодернизма. Постмодернизм по-своему подводит итог большому прошлому истории человечества, современное искусство выражает тенденции его развития, движения к будущему. На нескольких примерах показано новое содержание современного искусства – его обращенность к репрезентации и освоению многообразных явлений культуры как самостоятельной самодостаточной специфической реальности. Универсальность и растущий масштаб сосредоточенности новейшего искусства на феноменах культуры заставляют связывать его появление и особенности с радикальной социокультурной эволюцией современности. Сущность этого набирающего темпы и масштабы процесса заключается в качественном росте продуктивных природопреобразовательных и социально-организующих, материальных, информационных и духовных способностей культуры как специфического и универсального для человеческих обществ и индивидов способа существования и развития и как особого («надприродного») мира. Масштаб влияния культуры на жизнь современного человечества и каждого человека, зримые перспективы ее грядущего прогресса таковы, что превращают культуру из «второй природы» в природу первую – главное определяющее начало жизни. Этот объективный процесс обуславливает качественное изменение всего культурного сознания, прежде всего художественного. Это выражается в рождении, утверждении и развитии в искусстве рядом с существующей тысячелетия, «запрограммированной» на репрезентацию природы и жизнь людей натуроцентристской парадигмой новой культураноцентристской парадигмы художественного сознания.

Ключевые слова: современное искусство, постмодернизм, социокультурная революция, культураноцентризм, традиционное искусство

Отличия современного искусства (contemporary art) от всего предшествующего ему и сосуществующего с ним «традиционного» искусства столь радикальны, что его качественное своеобразие и их причины остаются проблемой и актуальной задачей научного понимания и объяснения в разных сферах познания.

Искусствоведы предлагают конкретные интерпретации и объяснения каждой особой разновидности, каждого течения, жанра или самостоятельного языкового способа творчества. Своего рода прорывом в осмыслении пространственных искусств стал коллективный труд современных западных искусствоведов, большая часть которого посвящена искусству периода после Второй мировой войны [Art since 1900]. В театроведении следует назвать работу Х.-Т. Лемана [Леман]. Литература же продолжает осмысляться через феномен постмодернизма [Currie; Hassan; Hutcheon; McHale]. По современной музыке всеобъемлющих теоретических работ музыковедов мною не обнаружено, зато ее оригинальная культурологическая концепция предложена композитором и философом В. И. Мартыновым [Мартынов, 2002; Мартынов, 2005].

Эстетика ищет общее, присущее всем видам искусства, и основания этого общего, вбирающие едва ли не весь опыт прошедшей истории человечества, множественность, перенасыщенность и драматизм настоящего и неопределенные отношения с неопределенным будущим. Общая доминанта новейшего искусства, определяющая его новизну и своеобразие, не постмодернизм. Это явление было весьма существенным моментом исторического развития культуры, соединившим два его противоположных итога. С одной стороны, накопление культурных ценностей и культурно-исторического опыта многих поколений, осознанных как важнейшее достояние человечества, его в полном смысле *актуальная культура*. С другой – рожденные трагическим опытом истории, несовершенством социальной жизни разочарование и накопившаяся от этого усталость культуры и усталость от нее. Постмодернизм оказывается своеобразной «чертой» – маркером рубежа культурных времен, в котором объединилось современное отношение к культуре и миру. Философ Ф. Фукуяма в это время «объявил» конец истории, этик А. Макинтайр назвал свою книгу «После добродетели», а композитор В. Мартынов предрек «конец эпохи композиторов». Между тем, конец истории не наступил, а мир вступил в новую эпоху (как бы она ни называлась: постиндустриальное общество, общество потребления, информационная эпоха). По мнению многих, и я с ними согласен, в эпоху мирной социокультурной революции, радикально меняющей земную цивилизацию. И вместе с ней наступило время *другого искусства*. Представлю его несколькими типологическими примерами.

Осенью 2017 г. в лондонском культурном центре «Барбикан» была презентована выставка рано умершего американского художника Жана-Мишеля Баския (Jean-Michel Basquiat, 1960–1988), маргинала,

поп-музыканта, члена элитных художественных тусовок, приятеля и соавтора Энди Уорхола, на момент выставки ставшего одним из самых дорогих художников-современников. Картины Баския с их диким необузданным цветом и брутальной энергией, словно нарисованные ребенком, относятся в равной мере к неоэкспрессионизму и примитивизму. Схематично изображенные предметы, размашистые грубые штриховки, резкие, дерзкие цветовые контрасты и хаотичные, кажущиеся случайными и небрежными композиции – такова чувственная, внешняя реальность-данность работ художника (ил. 1 на цв. вклейке).

Их нестандартная тематика и способы ее подачи лишены в большинстве своем нарративности и бытовой конкретики, не говоря уже о совершенно отсутствующем психологизме. Изобразительную парадигму большинства картин можно обозначить как «информационные карты»; с учетом же излюбленного Баския примитивистского схематизма изображения их также можно было бы назвать не слишком умелыми и тщательными, но, парадоксальным образом, по-детски наивными чертежами-сборками информации. Эти карты-схемы-чертежи – неожиданно для тех, кто осведомлен об образовательном уровне автора и его «примитивизме» – информируют не о каких-то конкретных жизненных событиях. Они заполнены словами-понятиями, топонимами и именами собственными, «большими» категориями (вроде катарсиса или идеала), а также схематичными образами известных исторических личностей – философов, ученых и художников, политических лидеров (Леонардо и Тициана, Платона и Аристотеля, Александра Македонского и Рузвельта) и знаковыми образами мирового искусства (Венеры Милосской и Иисуса), современных ему поп-кумиров и знаменитых спортсменов. Стрелки выстраивают логические отношения между ними. Художником создается не миметическая «картина мира», не иллюзорная реальность некой жизни, с которой можно себя экзистенциально идентифицировать, а явно интеллектуально осмысленная (хотя и экспрессивно-эмоционально выраженная, иррадиирующая энергию) *реальность информации о реальности*. А сама эта последняя генеалогически есть *культурная реальность*: понятия, образы, имена, знаки – это *информосфера культуры*.

Еще пример – два фильма Александра Сокурова. Он одинаково талантливо делает как игровые фильмы, так и документальные. «Русский ковчег» и «Франкофония» органично соединяют оба эти вида кинематографа, служа особой содержательной цели. В «Русском ковчеге» зрители вместе с артистом Сергеем Дрейденем – экскурсоводом, историком, «наблюдателем» (иностранец в России, в котором угадывается маркиз де Кюстин) – буквально на одном дыхании (фильм снят одним кадром, длящимся чуть более полутора часов) проходят по главным залам Эрмитажа, в каждом из которых оживает давно ушедший исторический мир. Акцент сделан не на бытовых или психологических подробностях, все недлинные «истории» здесь – нечто

вроде живых музейных экспонатов, представляющих «культурный русский мир» и миры шедевров эрмитажной коллекции. В итоге – двойная репрезентация: «фикциональная», вымышленная «история из старинной жизни» и как бы таящий, порождающий и опосредующий ее Эрмитаж = музей – институт культурной памяти, сохраняющий и актуализирующий культурно-исторический опыт, вещи и тексты, психоформы и формы жизни. Жизнь как проекция культуры, кейсы ее эмпирической реализации. Тема и цель фильма – культура как содержание истории и квинтэссенция жизни.

Фильм «Франкофония», имея ту же цель и то же содержание, останавливается на сюжете нацистской оккупации Франции и спасении сокровищ Лувра. Название фильма передает не «историко-приключенческую», а «культурологическую» его суть. Франкофония, по Сокурову, это французский культурный дискурс. Музей становится «ареной» культурной истории и репрезентантом культурного дискурса. Героями выступают произведения искусства и – через них – их персонажи, которые, как и произведения, становятся репрезентантами «мира культуры», ее ценностей и достижений, символов и идентичностей (образы Марианны как символа Франции и Наполеона) (ил. 2 на цв. вклейке). И здесь не уходящая полностью с экрана жизнь становится материалом и контекстом, подчиненным осмыслению особой реальности культуры.

В романе Умберто Эко «Волшебное пламя царицы Лоаны» сюжетная интрига обозначается с самого начала и захватывает читателя, идентифицируя текст Эко как беллетристику: герой романа в результате автокатастрофы теряет память. Способом ее непростого восстановления и, значит, возвращения персональной идентичности героя оказывается его повторное вхождение в мир культуры. Вначале – в ее предметный мир: дом, в котором прошло детство, вещную среду, хранящую прошлое. Они пробуждают в герое ушедшие ощущения, эмоции, представления. Реанимированный психический опыт актуализирует прошлую, утраченную вместе с памятью жизнь, возвращает герою его семью и события детства. Культура – и именно в этом суть художественной концепции романа Эко – порождающее начало, субстрат-хранитель жизни, ее идеально-информационное удвоение и способ мнемонического сохранения.

Кроме вещной среды, для писателя вступают в дело другие важные инструменты культуры – тексты, которые герой находит в старом доме (журналы, книги, картинки). Это то, что питало его внутренний мир и связывало с другими людьми в детстве. Особенность романа Умберто Эко в том, что тексты, общение с которыми становится для героя средством «вспомнить всё», выступают не «служебными» эпизодическими предметностями-«персонажами», а выходят на первый план, становятся главными действующими лицами. Роман входит в содержательное пространство многочисленных глянцевого журналов и, позже, фильмов времен мировой войны, тщательно,

детально и сочувственно (без традиционной иронии представителя интеллектуально-культурной элиты по поводу масскульта) воспроизводит их художественную реальность и ее воздействие. Перед читателем оживает воссозданный со знанием, интересом и симпатией, предстающий в своих бытийной и смысловой самоценности и своеобразии *мир массовой культуры*. Эко создает впечатляющий «двойной» художественный образ: массовой культуры как особой практики и созданной ею знаково-текстовой реальности в ее властном воздействии – и продуцируемый этим первым, то есть массовой культурой, «образ мира» с его иерархией духовных ценностей, событийной и персонажной типологией и структурой, своими этикой и эстетикой. Вершиной этого образа «с двойной экспозицией» становится грандиозная символическая сцена торжественного шествия (парада, праздничного шоу) персонажей-героев масскульта во главе с мифологической царицей Лоаной, оживших в сознании главного героя романа и разбудивших его спящую память. Это мастерски написанное Умберто Эко видение триумфального шествия (в чем-то сравнимого со знаменитым балом Воланда в романе М. Булгакова) концептуально утверждает культуру и ее массовый вариант как онтологически самостоятельное явление – особую реальность – со своими законами, логикой, содержанием и формами, хронотопом и важной духовно-психологической и экзистенциальной ролью в жизни.

Примеры такого рода можно найти и в других видах искусства: театре, называемом постдраматическим (спектакли Х. Гёббельса и Д. Волкострелова), музыке и музыкальном театре (произведения В. Мартынова и Х. В. Хенце, оперные постановки К. Варликовского и Д. Чернякова, contemporary dance театр С. Пепеляева и Т. Багановой), пространственных искусствах концептуалистов (ил. 3 на цв. вклейке), акционистов (перформансы Марины Абрамович, инсталляции И. Кабакова, масштабный интермедиаальный проект скульптора Дэмиана Хёрста в Венеции), даже в анимации (фильмы А. Хржановского) и театре кукол (спектакли Р. Габриадзе, В. Плотникова). За ними – одна из основных художественных, а на деле – общекультурных тенденций современности, суть которой воплощается в одном слове-понятии: *культуроцентризм*. Несмотря на то, что это слово-термин уже вошло в научный оборот [Яркова], поясним современное понимание этого феномена.

Культуроцентризм – это содержательная характеристика современного культурного сознания, особая предметная ориентация мироотношения [Закс, 2018–2019]. Эта предметная ориентация форм культурного сознания выступает их содержательной доминантой, базовой матрицей и своеобразным общим знаменателем, модифицирующимся в каждом конкретном случае, являясь характеристикой *парадигмы* сознания. Содержание этой парадигмы – объективная и осознанная обращенность сознания к репрезентации и освоению культуры как особой самодовлеющей реальности, сосредоточенность

сознания на осмыслении устройства, функционирования и развития различных компонентов культуры, процессов и результатов ее работы, способов ее существования и отношения к природе, обществу, человеку, жизни.

Тысячелетиями в культурном сознании доминировала парадигма «природы» (натуроцентристская) – парадигма *естественных* процессов, свойств и структур, предметов и событий. А сущностной целью деятельности сознания с древнейших времен считалось «подражание» природе (мимесис), что позднее получило обоснование в фундаментальном философском принципе «тождества бытия и мышления». Для искусства изображение мира человеческих отношений, поступков и психологии веками определялось и оценивалось исходя из образа-образца «природности», «естественности» (что у Канта, и не у него одного, приняло нормативно-эталонную форму критерия художественности и художественной гениальности). Почему, а точнее, зачем было (и, несомненно, всегда будет) нужно такое видение мира? Так обеспечивалась необходимая «вписанность» сознания в мир, его верная мироориентация, гарантирующая успешность деяний людей. Продолжением и главным представителем реальности природы для той ее части, где живут и действуют люди, в культурном сознании традиционно выступала «жизнь». Искусство изначально было *жизнецентрично*, апофеоз натуроцентризма и жизнецентризма – реализм в искусстве.

Для модернизма, начиная с Сезанна и Ван Гога, «жизнь» – уже много более субъективная реальность, но столь же главная, волнующая, влекущая. Более психологизированная, но столь же самозаконная и самоценная. У экспрессионистов и сюрреалистов, кубистов и футуристов субъективное начинает играть первую скрипку, решительно, резко, откровенно и вызывающе субъективизирует жизнь. Но и эту субъективизацию тогдашнее мировоззрение («философия жизни», экзистенциальная философия) трактует как объективную природную закономерность.

Культуроцентристская парадигма созревает в культурном сознании во второй половине прошлого века. Рождение новой парадигмы, по сути – нового типа культурного сознания, имело своей причиной отнюдь не падение/ослабление интереса к природе и любви к жизни. Поэтому существование новой, во многом противоположной натуро- (или жизнецентристской) парадигмы и ее растущего распространения и влияния ни в коем случае не является угрозой существованию последней. Потребность в ней была, есть и будет – как сама потребность в одухотворенном существовании. И культура в самом широком ее значении – как основа и *способ* жизни «по-человечески» – имплицитно входит в состав создаваемой жизнецентристским искусством картины мира. Но эволюция человечества делает такое «присутствие» культуры в сознании, в том числе художественном, недостаточным [Закс, 2017].

Культура как *специфический способ человеческого существования*, рождаясь в рамках природного бытия людей, создает свой особый мир, выходящий за рамки природного и выступающий «второй природой» человека, порождающий и развивающий его не-природные свойства и способности. Колоссальный прогресс культуры во второй половине XX в., прежде всего – технико-технологический, но также и социально-организующий, информационный и духовный, приводит к изменению соотношения естественных (природных) и искусственных (культурных) оснований – начал – факторов жизни человечества. Культура качественно, причем лавинообразно, возрастает в своей производительной и организационной, материальной, информационной и духовной мощи и, отсюда, скачком возрастает ее роль в жизни людей. Культурное и количественно, и качественно все чаще если и не вытесняет полностью (что невозможно), то перевешивает, оттесняет на второй план и опосредует природное. Культура как особая форма бытия у нас на глазах из «второй природы» превращается для людей в первую. И в этом онтофункциональном качестве все больше вторгается в сознание (которое и само ведь есть чисто культурный феномен), можно сказать, навязывает себя ему, выступая объективной властной силой, требуя адаптации сознания к этой новой реальности и активно влияя на его содержание и форму. В результате и рождается культуранцентристское, полностью ориентированное на культуру, ее репрезентацию и освоение, сознание. А искусство как, несомненно, наиболее чувствительная к социокультурной новизне форма культурного сознания является одним из лидеров процесса рождения, утверждения, распространения его культуранцентристской парадигмы.

«Феномены» культуры – ее субъекты и объекты, элементы и структуры, процессы, состояния и «произведения» – входят в культуранцентристское художественное сознание, становясь его содержанием. Назовем его «основные компоненты».

Вначале само *искусство*, представленное как проблема творца, его творчества, произведения, художественного мира, его жизненного и культурного опыта. Вживание в художественную реальность и жизнь творца через «вечную» тему «художник и модель». Сочувственное, как у А. Байетт («Обладать»), А. Сокурова («Камень»), А. Шейна («ВМаяковский»), или комически-игровое – как у художников соц-арта (Комара и Меламида, Д. А. Пригова, Т. Кибирова), а еще раньше – у позднего Пикассо в его гротескной серии больших картин, беззастенчиво-издевательски перерабатывающих «Менины» Веласкеса. Эмпатия, идентификация, жизнь в образном мире, диалог с автором и героями осознаются как самоценное явление и как основа собственной духовной жизни, способ существования духовной культуры. Происходит актуализация важных смысложизненных, мироориентационных и, конечно, культуранориентационных вопросов о логике и психологии художественно-творческой и рецептивной деятельности.

В романе Джулиана Барнса «Попугай Флобера» автор связывает читателя не с каким-то событием «из жизни» (хотя рассказчик говорит и о своей биографии, но ее события всегда остаются на втором плане), а с разворачиваемым перед нами «миром Флобера» – реалиями его жизни, литературы, памяти о нем – и с вопросами, которые авторское сознание извлекает из общения с ним. Постоянное вопрошание автора имеет большое значение: оно задает «интенциональный горизонт» (Гуссерль), смысловую направленность разворачиваемой культурной реальности, ее широкое проблемное поле, не только «флобероведческое», но и ценностно-мировоззренческое, философско-эстетическое. Красноречивы цитаты из романа:

Ничто, имевшее отношение к Флоберу, не отличалось долговечностью. Он умер немногим более ста лет назад, и все, что осталось от него, это бумага. Бумага, идеи, фразы, метафоры, чеканная проза, готовая зазвучать. Это, кстати, именно то, чего он сам бы и хотел; сентиментальные жалобы – удел его почитателей. Дом писателя в Круассе снесли вскоре после его смерти... Не так уж трудно избавиться и от его изображения: если один мэр, любитель статуй, смог поставить памятник, другой – к примеру, какой-нибудь партийный начетчик, который знает о Флобере только то, чего нахватался из Сартра, – может с тем же рвением его убрать. Я начал с памятника, поскольку именно с него началось мое паломничество. Почему литература заставляет нас преследовать литератора? Почему мы не можем оставить его в покое? Разве книг недостаточно? Флобер хотел, чтобы было достаточно: мало кто из писателей так верил в объективную реальность текста и незначительность личности автора; и все-таки мы упрямо ищем эту личность. Образ, лицо, подпись; статуя из девяноста трех процентов меди и фотография Надара; лоскут одежды, прядь волос. Отчего нас так тянет к реликвиям? Разве мы недостаточно верим словам? Или приметы прожитой жизни содержат в себе какую-то дополнительную правду? <...> ...Как же мучительно-дразнящи неоконченные книги. Две такие сразу приходят на ум: «Бувар и Пекюше», где Флобер хотел объять и покорить весь мир, со всеми человеческими стремлениями и неудачами; и «Идиот в семье», где Сартр хотел объять всего Флобера, объять и покорить главного писателя, главного буржуа, стихию, врага, пророка. Инсульт прервал первый из двух проектов, слепота положила конец второму. <...> «Жизнь! Жизнь! Главное – чтоб стояло!» – прочитал я на днях у Флобера. От этого восклицания я почувствовал себя каменной статуей с залатанным бедром. Ненаписанные книги? Не стоит о них жалеть. На свете и так слишком много книг [Барнс, с. 9–10].

Культура как *коллективная и личная память*, фактическая и ценностно-смысловая, духовно-душевная, что для искусства самое важное. Память как информация = репрезентация событий, людей, поколений, культурных миров (высоких и бытовых) с их традициями, мифами и ритуалами, знаками и символами. Важное и волнующее

щее воплощение памяти – предметная среда культуры как хранитель прошлого, его зашифрованное, «заколдованное» энигматическое царство. Общественная предметная среда: хронотопы города (Стамбул, «расколдованный» О. Памуком, Венеция у П. Акройда («Венеция. Прекрасный город») и в эссеистике И. Бродского; Петербург в иммерсивных променад-спектаклях («бродилках») [Клейман]; монументы и памятники архитектуры (итальянские стихи И. Бродского, «Аустерлиц» В. Г. Зебальда) и природные пространства. Особое значение получают как в арт-практиках, так и в художественном сознании институции и текстовые формы: музеи и музейные выставки, архивы и документы (энциклопедии, словари, каталоги, путеводители и... поэтические карточки Льва Рубинштейна), упорядочивающие, категоризирующие и идентифицирующие информацию и, по сути, становящиеся особым видом художественного творчества.

Одним из первых творцов такого искусства можно считать художника-концептуалиста Марселя Бротарса, завершившего в 1972 г. четырехлетний проект «Музей современного искусства. Отдел орлов», где в серии произведений отражалась деятельность 12 секций отдела, что давало существование «фиктивному музею», как однажды назвал его сам автор [Краусс, с. 19]¹. Томас Шютте, работающий с концептом музея, дает основание для весьма важного вывода о неапологетическом по отношению к культуре характере художественного культуроцентризма. Шютте, использующий метафоры музея как кладбища и как крематория, реализует критическую концепцию музея [Гройс, с. 83–84]. И это позиция многих современных художников. «С архивами истории и памяти у них сложные отношения: с одной стороны, музей дает системе исторической памяти возможность сохраняться, особенно в наше безрелигиозное время, когда нельзя более полагаться на вечную память Бога; с другой стороны, тот же самый архив, та же самая система категоризации могут быть использованы и фактически используются для разрушения, изоляции и убийства» [Там же, с. 85–86].

Личная предметная среда оживляет память семьи и «рода» (работы Леонида Тишкова [Барковская] (ил. 4 на цв. вклейке), «Памяти памяти» Марии Степановой). От вещей как «мест памяти» (П. Нора) возможен переход к вещам как «предметному миру культуры» в целом. Вещи для культуроцентристского сознания выступают не только «художественно-техническим» средством, но и содержательной самоцелью. В своей единичности, и особенно в своей культурно-исторической комплексности-сопряженности, они становятся «саморепрезентатами» – свидетельствами спектра функциональных культурных потребностей и технических возможностей их удовлет-

¹ Р. Краусс не упоминает, что у художественно-концептуалистского музея Бротарса был теоретический прообраз – идея «воображаемого музея» Андре Мальро, несомненно, одного из предшественников культуроцентристской парадигмы [Мальро].

ворения, вещного «ассортимента» культуры и его повседневной жизни, утилитарных и эстетических предпочтений современных людей (книги Д. Гранина «Ленинградский каталог» и А. Кабакова «Камера хранения», фотоработы В. Антощенко и инсталляции Нам Джун Пайка, недавняя выставка «Андрей Гросицкий. Вещность» в Московском музее современного искусства). Возникает символическое обобщение материального тела современной социокультуры – цивилизации с ее «инструментальным» оснащением и прочитываемым через вещи «набором» занятий современного человека, его *образом жизни* и, в не меньшей мере, духовно-психологической атмосферы времени, его особенной культурной ауры (инсталляции И. Кабакова (ил. 5 на цв. вклейке), спектакль Д. Волкострелова «Пермские боги» – своего рода «динамическая инсталляция» традиционного, синхронного годичному циклу образа жизни пермских крестьян [Малинина]).

Деятельность – исток и ядро культуры. Культуроцентристское сознание не может не «наткаться» постоянно на этот центр культурной реальности в его самых разных типах, видах и аспектах. Типы системно выделил М. С. Каган: труд, познание, ценностное освоение, общение, художественная деятельность [Каган]. Здесь реальность культуры самым теснейшим образом соединяется с реальностью жизни. Даже констатируя такую «слиянность», мы вполне можем выделить произведения культуроцентристской направленности, сосредоточенные на освоении культурных деятельностей. Основание простое: доминанта определенного типа/вида деятельности в художественной реальности произведения, в бытии и сознании его основных героев, ее репрезентация как ценностно и онтологически самодовлеющей, обладающей собственной территорией и логикой, доминирующими в мире произведения.

Познание как тема вписывается в традиционную натуроцентристскую парадигму: научное познание воссоздается ею как главная часть жизни ученых наряду с многообразием их отношений («Открытая книга» В. Каверина). Но есть и движение в сторону репрезентации познания как самоценной автономной реальности. Таковы драматургическая трилогия Тома Стоппарда «Берег утопии» – театрализованная история русской общественной мысли XIX в., игровые фильмы «п» Д. Аронофского и «Хокинг» Ф. Мартина. В графике Е. Стрелкова зримо воплощены великие идеи физики и биологии.

Духовная работа *ценностной мироориентации* осваивается искусством на протяжении всей своей истории. Здесь культуроцентризм как особое видение если и нужен, то лишь как метаценностное сознание – рефлексия. На вершинах анализа и философского обобщения приходится работать с «жизнью» не только как целью и сверхценностью (как, скажем, в философии А. Швейцера [Швейцер]), но и как с реальным материалом, проблемным полем и критерием любых ценностей. И все же и здесь проявляется потребность в художественном культуроцентристском освоении ценностей и ценностных

отношений, что ведет к особым жанрам прозы на границах фикшн и нон-фикшн. Постмодернизм, рожденный потребностью в исторической переоценке ценностей в условиях растущего значения культуры, закономерно порождает такого рода пограничные формы культуросцентристской интеллектуально-художественной рефлексии. Таковы тексты Р. Барта [Барт] и философа М. Чорана [Чоран], писателей Д. Фаулза («Аристос») и М. Кундеры («Бесконечность», «Бессмертие»). В современной русской литературе, помимо все более популярных писательских эссе, где и совершается работа рефлексии ценностей, как и рефлексии истории, культуры и самой литературы, можно выделить «роман-притчу, роман-метафору» В. Шарова. Исторические фантазии, какими на событийном уровне предстают его произведения, суть романы историко- и культурфилософских идей, где писатель, как заметил критик А. Мирошкин, «ищет метафизические связи между религиозными исканиями и жестокой реальностью русской революции. <...> Его романы – о смысле и предназначении человеческого существования, о грехе и искуплении, о судьбе русской веры и российской культуры» [Мирошкин].

Михаил Шишкин точно подчеркнул ценностно-ориентационную суть творчества Шарова:

Твои романы – не попытка придать смысл людоедскому русскому прошлому, а штормовое предупреждение. Они все не о прошлом, а о будущем. О будущем, которое уже наступило. Все твои романы – попытки достучаться, предупредить, спасти [Шишкин].

В теме освоения *труда* культуросцентризм пока проявил себя скромно. Изображать тяжелый рутинный труд – занятие малопривлекательное для современности. Произведений, подобных киношедевр Кането Синдо «Голый остров» о стоически-упорном трудолюбии крестьян, побеждающих бедность и недружественность природы, я припомнить не мог. Советский производственный роман стимулировался не столько реальностью модернизации, сколько идеолого-пропагандистскими целями, что обязывало сам труд («производство» и человека в нем) опосредовать показом «роли партии». Во времена «оттепели» и позже жанр обильно «разбавлялся» беллетристическими мотивами (любовь, семья, борьба «хороших» людей с «плохими»). Популярны на Западе «производственные» книги (А. Хейли, Д. Гришма, Т. Клэнси) и сериалы («Скорая помощь», «Пресса»), свободные от политико-идеологической (но не этической) составляющей, – не есть ли они ростки культуросцентристского освоения современных практик в пространстве массовой культуры?

Наконец, деятельность *общения*, с одной стороны, культурно значимая сама по себе – как непосредственная основа и способ существования социальности, а, с другой, связывающая художественное сознание с социально-организуемой подсистемой культуры. Современное

искусство проявляет особый интерес к общению и его метасистеме – социально-организующей культуре, конструирующей и обеспечивающей разнообразие социальных и межличностных отношений людей. Они осознаются искусством не просто как интересный феномен жизни, но как ключевые для общества структуры культуры с собственной логикой, сложностью, драматизмом. Одним из пионеров культуроцентристского освоения коммуникативности (еще в 1950–1960-е гг.) стал театр абсурда, поставивший общение в условиях отчуждения («некоммуникабельности») в центр художественного анализа и показавший через «абсурдизирующие» семиотические, логические и психологические аномалии утраченные нормы позитивных человеческих отношений [Ревзин, Ревзина]. А в новейшем искусстве возрастающее значение и особая реальность общения и отношений людей стали одной из его общих онтофункциональных доминант [Буррио] и специальным предметом широко распространяющегося в современной художественной культуре феномена перформанса [Фишер-Лихте; Шехнер]. В творчестве Татьяны Багановой психологические и гендерные особенности персонажей сознательно нивелируются ради обнажения выразительной конфигурации отношений, логики соположения и взаимозависимости людей в социальных группах и порядках, их общего существования в пространстве и времени [Закс, 2013]. Те же задачи решает и западный contemporary dance в постановках своих лидеров от М. Каннингама до А. Т. Де Кеерсмакер.

Содержательный аспект культуроцентристского видения – *атрибутивный*, в котором анализируются присущие культуре свойства и ее компоненты. Их можно представить как систему оппозиций, через репрезентацию которых и осмысляются значимые черты реальности культуры. Назовем наиболее важные: естественное/искусственное, вещное/семиотичное, творческое/стандартное (традиционное, нормативное), нормальное/аномальное (патологическое, трансгрессивное) и многие другие. Приведем пример одной из них.

Естественное/искусственное (= природное/культурное). Это отношение в новейшем искусстве одно из центральных: доминирование культуры по-новому и многопланово проблематизирует место и роль природного начала. В искусстве ощутима амбивалентность этого свойства: растущая тяга к природе – и все большая ее интегрированность в мир культуры, опосредованность и преобразованность последней. В центре – экологическая проблема. Фотоискусство и кинодокументалистика с новой страстью и упорством снимают красоту природы и последствия ее безудержной эксплуатации культурой. Задача – привлечь внимание к тем, чья деятельность осознанно «экологична». Весь мир обошли видео японской девушки-крестьянки, чей труд целиком строится на «натуральных» технологиях и минимальных потребительских притязаниях.

В современном танце данная оппозиция оказывается как технологической проблемой (природное тело репрезентирует разные аспекты

реальности культуры, в том числе социальные), так и концептуально-содержательной: одной из важнейших проблем является судьба телесного начала в мире культуры. Разновидность современного искусства энвайронмент выступает способом и демонстрацией апроприации «природного» (пространства, земли, камней) культурой, его превращения в язык культуры, творческого самоутверждения человека² (ил. 6 на цв. вклейке).

Таков краткий абрис культуроцентристской парадигмы, рассуждения о способах репрезентации и освоении реальности – предмет отдельного исследования.

Список литературы

Барковская Н. В. Эстетизация обыденного: «Вязаник» Леонида Тишкова // Между автономией и протезизмом: формы/способы социокультурного бытия и границы современного искусства / науч. ред. Л. А. Закс, Т. А. Круглова. Екатеринбург : Гуманитар. ун-т, 2020. С. 193–208.

Барнс Д. П. Попугай Флобера. М. : ЭКСМО, 2013. 352 с.

Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. М. : Ад Маргинем, 1999. 431 с.

Бурио Н. Реляционная эстетика / постпродукция. М. : Ад Маргинем Пресс, 2016. 216 с.

Гройс Б. Томас Шютте : Побег из тюрьмы стиля // Гройс Б. Частные случаи. М. : Ад Маргинем Пресс : Музей современного искусства «Гараж», 2020. С. 76–93.

Закс Л. А. Екатеринбург: хозяин медной горы // Театр. 2013. № 9. С. 53–61.

Закс Л. А. К познанию специфики современного искусства: культуроцентристская парадигма художественного сознания // Художественная специфика и социальный потенциал современного искусства : сб. науч. ст. Екатеринбург : Гуманитар. ун-т, 2017. С. 43–103.

Закс Л. А. Современная эволюция/революция культуры и формирование культуроцентристской парадигмы сознания (на примере философии и социогуманитарных наук) // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 3: Общественные науки. Т. 13. 2018. № 4 (182). С. 40–53. Т. 14. 2019. № 1 (185). С. 154–166.

Каган М. С. Человеческая деятельность. М. : Политиздат, 1974. 328 с.

Клейман Ю. Город и его изнанка : Санкт-Петербург и сайт-специфические театральные опыты // Метаморфозы театральности. Разомкнутые формы / сост. П. Богданова. М. : Новое лит. обозрение, 2020. С. 177–192.

Краусс Р. «Путешествие по Северному морю»: искусство в эпоху постмедиальности. М. : Ад Маргинем Пресс, 2017. 104 с.

Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М. : ABCdesign, 2013. 312 с.

Малинина Е. В. Современная художественная культура как творец новых форм публичного: опыт театральной Перми // Публичное/частное в современной цивилизации : сб. науч. тр. XXII рос. науч.-практ. конф. (с междунар. участием) (г. Екатеринбург, 16–17 апреля 2020 г.). Екатеринбург : Гуманитар. ун-т, 2020. С. 103–109. DOI 10.35853/UfH-Public/Private-2020-13.

Мальро А. Воображаемый Музей : голоса безмолвия. М. : КРУК-Престиж, 2005. 253 с.

Мартынов В. И. Конец времени композиторов. М. : Рус. путь, 2002. 296 с.

Мартынов В. И. Zona opus posth, или Рождение новой реальности. М. : Классика-XXI, 2005. 288 с.

Мирошкин А. Затерянная рукопись : История и воображение в романах Владимира Шарова // Лабиринт : [сайт]. URL: <https://www.labyrinth.ru/now/sharov/> (дата обращения: 05.01.2021).

² О репрезентации современным искусством некоторых других свойств и атрибутивных оппозиций культуры, в частности, семиотичности, см.: [Закс, 2017].

Ревзин И. И., Ревзина О. Г. Семиотический эксперимент на сцене : (Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием) // Труды по знаковым системам. Тарту : [Б. и.], 1971. Вып. 5. С. 232–254. (Уч. зап. Тартус. гос. ун-та. Вып. 284.)

Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М. : Междунар. театр. аг-во «Play & Play» : Канон+, 2015. 376 с.

Чоран Э. М. Признания и проклятия : Философская эссеистика. СПб. : Симпозиум, 2004. 206 с.

Швейцер А. Благоговение перед жизнью. М. : Прогресс, 1992. 576 с.

Шехнер Р. Теория перформанса. М. : V-A-C Press, 2020. 488 с.

Шишкин М. Буква на снегу. М. : АСТ, 2019. 192 с.

Яркова Е. Н. Культуроцентризм как стратегия бытия и познания // Koinon. Т. 1. 2020. № 1–2. С. 199–215. DOI 10.15826/koinon.2020.01.1–2.010.

Art since 1900 : Modernism, Antimodernism, Postmodernism : 2 Vols. 2nd Ed. L. : Thames & Hudson Publ., 2005. Vol. 2. 1945 to the Present. 344 p.

Currie M. Postmodern Narrative Theory. N. Y. : Palgrave, 1998. 184 p.

Hassan I. The Dismemberment of Orpheus : Toward a Postmodernist Literature. Urbana : Oxford Univ. Press, 1971. 315 p.

Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction. N. Y. : Routledge, 2004. 268 p.

McHale B. Postmodernist Fiction. L. : Routledge, 1987. 278 p.

References

Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. 2 Vols. (2005). 2nd Ed. L., Thames & Hudson Publ. Vol. 2. 1945 to the Present. 344 p.

Barkovskaya, N. V. (2020). Estetizatsiya obydenno: “Vyazanik” Leonida Tishkova [Aestheticisation of the Ordinary: A Knitted Man by Leonid Tishkov]. In Zaks, L. A., Kruglova, T. A. (Eds.). *Mezhdru avtonomiei i proteizmom: formy/sposoby sotsiokul’turnogo bytiya i granitsy sovremennogo iskusstva*. Yekaterinburg, Gumanitarnyi universitet, pp. 193–208.

Barnes, J. P. (2013). *Popugai Flobera* [Flaubert’s Parrot]. Moscow, EKSMO. 352 p.

Barthes, R. (1999). *Fragmenty rechi vlyublennogo* [A Lover’s Discourse: Fragments]. Moscow, Ad Marginem. 431 p.

Bourriaud, N. (2016). *Relyatsionnaya estetika / postproduksiya* [Relational Aesthetics / Postproduction]. Moscow, Ad Marginem Press, 216 p.

Cioran, E. M. (2004). *Priznaniya i proklyatiya. Filozofskaya esseistika* [Confessions and Curses. Essays on Philosophy]. St Petersburg, Simpozium. 206 p.

Currie, M. (1998). *Postmodern Narrative Theory*. N. Y., Palgrave. 184 p.

Fischer-Lichte, E. (2015). *Estetika performativnosti* [The Aesthetics of Performativity]. Moscow, Mezhdunarodnoe teatral’noe agentstvo “Play&Play”, Kanon+. 376 p.

Grois, B. (2020). Tomas Shyutte: Pobeg iz tyur’mu stilya [Thomas Schütte: An Escape from the Prison of Style]. In *Chastnye sluchai*. Moscow, Ad Marginem Press, Muzei sovremennogo iskusstva “Garazh”, pp. 76–93.

Hassan, I. (1971). *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodernist Literature*. Urbana, Oxford Univ. Press. 315 p.

Hutcheon, L. (2004). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. N. Y., Routledge. 268 p.

Kagan, M. S. (1974). *Chelovecheskaya deyatel’nost’* [Man’s Activity]. Moscow, Politizdat. 328 p.

Kleiman, Yu. (2020). Gorod i ego iznanka: Sankt-Peterburg i sait-spetsificheskie teatral’nye opyty [The City and Its Underside: St Petersburg and Site-Specific Experiments]. In Bogdanova, P. (Ed.). *Metamorfozy teatral’nosti. Razomknutyie formy*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, pp. 177–192.

Krauss, R. (2017). “Puteshestvie po Severnomu moryu”: iskusstvo v epokhu postmedial’nosti [A Journey across the North Sea: Art in the Epoch of Post Mediality]. Moscow, Ad Marginem Press. 104 p.

- Lehmann, H.-T. (2013). *Postdramaticheskii teatr* [The Post-Dramatic Theatre]. Moscow, ABCdesign. 312 p.
- Malinina, E. V. (2020). Sovremennaya khudozhestvennaya kul'tura kak tvorets novykh form publichnogo: opyt teatral'noi Permi [Contemporary Artistic Culture as a Creator of Novel Forms of the Public: Perm's Theatrical Practices]. In *Publichnoe/chastnoe v sovremennoi tsivilizatsii. Sbornik nauchnykh trudov XXII rossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (s mezhdunarodnym uchastiem) (g. Ekaterinburg, 16–17 aprelya 2020 goda)*. Yekaterinburg, Gumanitarnyi universitet. pp. 103–109. DOI 10.35853/UfH-Public/Private-2020-13.
- Malraux, A. (2005). *Voobrazaemyi Muzei: golosa bezmolviya* [The Imaginary Museum: The Voices of Silence]. Moscow, KRUK-Prestizh. 253 p.
- Martynov, V. I. (2002). *Konets vremeni kompozitorov* [The End of Composers' Time]. Moscow, Russkii put'. 296 p.
- Martynov, V. I. (2005). *Zona opus posth, ili Rozhdenie novoi real'nosti* [The Zone of Opus Posth, or the Birth of a New Reality]. Moscow, Klassika-XXI. 288 p.
- McHale, B. (1987). *Postmodernist Fiction*. L., Routledge. 278 p.
- Miroshkin, A. Zatoryannaya rukopis'. Istoriya i voobrazhenie v romanakh Vladimira Sharova [The Lost Manuscript. History and Imagination in the Novels of Vladimir Sharov]. In *Labirint* [website]. URL: <https://www.labirint.ru/now/sharov/> (accessed: 05.01.2021).
- Revzin, I. I., Revzina, O. G. (1971). Semioticheskii eksperiment na stsene. (Narushenie postulata normal'nogo obshcheniya kak dramaturgicheskii priem) [A Semiotic Experiment on the Stage (The Violation of Normal Communication Postulates as a Dramaturgical Technique)]. In *Trudy po znakovym sistemam*. Tartu, S. n. Iss. 5, pp. 232–254. (Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta. Iss. 284).
- Schechner, R. (2020). *Teoriya performansy* [The Theory of Performance]. Moscow, V-A-C Press. 488 p.
- Schweitzer, A. (1992). *Blagogovenie pered zhizn'yu* [Reverence for Life]. Moscow, Progress. 576 p.
- Shishkin, M. (2019). *Bukva na snegu* [A Letter in the Snow]. Moscow, AST. 192 p.
- Yarkova, E. N. (2020). Kul'turotsentrizm kak strategiya bytiya i poznaniya [Culture-Centrism as a Strategy for Life and Cognition]. In *Koinon*. Vol. 1. No 1–2, pp. 199–215. DOI 10.15826/koinon.2020.01.1–2.010.
- Zaks, L. A. (2013). Ekaterinburg: khozyain mednoi gory [Yekaterinburg: The Master of the Copper Mountain]. In *Teatr*. No. 9, pp. 53–61.
- Zaks, L. A. (2017). K poznaniyu spetsifiki sovremennogo iskusstva: kul'turotsentristskaya paradigma khudozhestvennogo soznaniya [To Cognising the Specificity of Contemporary Art: A Culture-Centred Paradigm of Artistic Consciousness]. In *Khudozhestvennaya spetsifika i sotsial'nyi potentsial sovremennogo iskusstva. Sbornik nauchnykh statei*. Yekaterinburg, Gumanitarnyi universitet, pp. 43–103.
- Zaks, L. A. (2018). Sovremennaya evolyutsiya/revolyutsiya kul'tury i formirovanie kul'turotsentristskoi paradigmy soznaniya (na primere filosofii i sotsiogumanitarnykh nauk) [Contemporary Evolution/Revolution of Culture and the Formation of the Culture-Centred Paradigm of Consciousness (with Reference to Philosophy, Social Sciences and the Humanities)]. In *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 3: Obshchestvennye nauki*. Vol. 13. No. 4 (182), pp. 40–53; 2019. Vol. 14. No. 1 (185), pp. 154–166.

The article was submitted on 15.01.2021

Иллюстрации к статье:
Лев Закс. Культуроцентристская парадигма в современном искусстве

Illustration for the article:
Lev Zaks. The Culture-Centred Paradigm in Contemporary Art



1. Ж.-М. Баския. Величайшие хиты Леонардо да Винчи. 1982
J.-M. Basquiat. Leonardo da Vinci's Greatest Hits. 1982



2. Кадр из фильма «Франкофония» (реж. А. Сокуров). 2016
A still from the film Francophonie (directed by A. Sokurov). 2016



3. Дж. Кошут. Неоновая инсталляция. Выставка «Амнезия». Москва, 2015
J. Kosuth. Neon installation. Amnesia Exhibition. Moscow, 2015



4. Л. Тишков. Детское место. 1994
L. Tishkov. Children's place. 1994



5. И. Кабаков. Случай в коридоре возле кухни. 1989
I. Kabakov. An incident in the hallway near the kitchen. 1989



6. Й. Бойс. Конец XX века. 1983–1985
J. Beuys. The End of the Twentieth Century. 1983–1985