



сти и интуитивности. Оппозиция стигматичности и конспективности, формулируемая в критической онтологии Н. Гартмана, указывает на предметный аспект содержания. Наличие двух пар оппозиций позволяет построить на основе синтеза категорий и атрибутов интуиции модель, раскрывающую базовые прецеденты единства бытия и мышления в месте предметного опосредствования. Между четырьмя модельными прецедентами и классическими «типами истинности» существует отношение взаимно-однозначного соответствия.

В онтологии граница находится на уровне стигматичности и конспективности. В гносеологии – в оппозиции интуитивного и интуибельного. Гносеологическая граница связана с неспособностью в непосредственной интуиции увидеть необходимость в слишком сложных идеальных образованиях, где обычная подмога наглядной представимости отказывает, кратковременностью и малообъемностью («точечности») наших интуиций, которые сразу же уступают место рефлексии, а также с неспособностью сразу составить адекватное понятие о слишком сложном идеальном (а тем более quasi-идеальном) предмете, т.е. в слабости.

Литература:

1. Гартман Н. К основоположению онтологии. – М.: Наука, 2003. – 640с.
2. Горнштейн Т.Н., Философия Николая Гартмана (Критический анализ основных проблем онтологии). – М.: Наука, 1969. – 282 с.
3. Левин И. Д. Сочинения. Том I. – Москва: Радикс, 1994. – 408с.
4. Рэнд А. Введение в объективистскую эпистемологию. – М.: Астрель, 2012. – 351с.

Е.Д. Богатырева

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО: ПРОБЛЕМЫ ИНТЕГРАЦИИ

(Самарский университет)

Интеграция современного искусства в российскую культуру в 90-е и нулевые отвечала общественно-политическому курсу страны, но вместе с тем имела свои ограничения места и времени, с которыми полезно разобраться. Идея нового искусства, ориентированного на международный опыт, определяющего себя как «современное», провозглашалось в стране, где продолжал работать режим партикулярного сознания. Художник 90-х двигался на ощупь, не имея перед собой ещё всей исторической перспективы, которая только сегодня может быть более-менее полно распознана. Для него, безусловно, актуальна память мифического андеграунда, ритуальных форм жизни и общения, типичных для неформальных сообществ, именно по такому неформальному типу, за счёт межличностных связей и взаимодействия организуются первые институции современного искусства в новой России. Художественная практика здесь носила не только профессиональный, но и социальный, и этический характер.



Поскольку деятельность нонконформистов, которые продолжали работать и в 90-е, и в нулевые, давала отчасти живую связь исторических изменений в области искусства, но сама по себе не гарантировала сообщение художника с той новой жизнью, которая заявляла о себе вокруг, молодые художники 90-х, наследуя проблематику нонконформизма и опыт концептуального сдвига, распространяли сам жест противостояния на область всего культурного творчества, осуществляя революционный выход к массовому зрителю. Российские художники 90-х оказались между Сциллой нонконформистской веры в формальное и содержательное обновление искусства, и Харибдой нового социально-политического ангажемента, что переживалось достаточно остро. Кризис советской системы искусства можно оценивать как кризис модернистской идеи, удар по которой нанесли нонконформисты, когда отменили оппозицию академического и новаторского искусства, но миру российского искусства предстояло справиться с оппозицией массового и элитарного, расширить понятие китча, включив в него профессиональные студии, уточнить территорию коммерческого дизайна.

Болезненным открытием 90-х годов явилось то, что вхождение в мировой контекст оказалось уделом одиночек, его опыт ещё предстояло до конца открыть. Новые медиа оказались здесь особенно востребованы, художественные эксперименты довольно быстро начали связываться с распространением новых технологий, которые сначала воспринимались как знаки изменения общества и революционного переворота в искусстве. Дискуссии о современном искусстве довольно востребованы в общественно-политическом устройстве рыночной экономики, к которой в России устанавливалось неоднозначное отношение. Здесь рынок опознавался и как знак перемен, и как до конца не распознаваемая угроза русской культуре в целом, так что могли делаться довольно радикальные выводы, задавая широкое и довольно неопределённое поле противостояния.

Попытки вхождения российского искусства в мировое сообщество и извлекаемые отсюда уроки позволяли, тем не менее, понять, что ответ на вопрос, что такое искусство, первичен для ответа на вопрос, а что такое живопись, музыка, литература и прочие его виды, сам ответ не может быть сведён к предъявлению формального образца и обозначению какой-то единой в своём «мировом» определении культурной функции искусства, какой бы «пользой» и «эстетикой» она не определялась. Развиваемые в России практики, заимствуя язык новомодных теорий, многое что оставляли в стороне из того опыта, из которого сами росли и который требовал не только осмысления, но и более глубинного его преодоления. А в этот опыт входил и партикуляризм соцреализма, который, усвоив левые идеи, направил их против них самих там, где потребовалось уточнить картинку будущего, чтобы она была понятной массам в отдельно взятой стране. И советский академизм, который далеко не всегда различал связь постулируемого им художественного канона и поддерживающей его общественно-политической конъюнктуры.

Современное искусство в регионах создавалось отдельными героями, которые достаточно быстро эволюционировали в сторону contemporary art. Ника-



кой другой институциональной прописки, кроме активизма, новое искусство здесь не имело. Художники начинали с того, что предложили зрителю новый формат международной по своему запросу коммуникации, зачастую проводя свои выставочные акции на открытых площадках, а не в стенах музеев. Они настраивались уже как площадки не только для экспонирования, но и для коммуникации с широкой и далеко неприготовленной публикой. Прорыв сделали и выходы на ничейные земли, территории, где, собственно, и ковалось новое искусство. Именно на таких новых «территориях искусства» начинали работать в Самаре Международная Ширяевская биеннале (с 1997 года и по сей день), выставочные проекты на остановках общественного транспорта «Экология восприятия» (1998-1999, 2008-2009), фестиваль визуальных искусств «Правый берег» (проходил в режиме биеннале с 2002 по 2012 гг.), ежегодный фестиваль «Улица как музей, музей как улица» (с 2010 года), проект «Волга. Ноль», впоследствии собравший региональную арт-сцену (2015-2017). Иногда это казалось самоубийством, либо опознавалось какой-то нелепой выходкой, критики всегда находились как в лице старого Союза художников, Академии художеств, так и в лице новых российских союзов и воспитанных на других канонах зрителей. Новая волна искусства довольно быстро поставила под вопрос институции, которые не смогли наладить сообщения с глобальным миром и которые до сих пор остаются здесь, скорее, какими-то рудиментами прошлого, симулируя открытость новому. Вопрос, насколько ГЦСИ удалось решить проблему интеграции российского искусства в мировой контекст, хотя трудно отрицать, что образование этой институции, кроме наглядного оповещения российского жителя о новом искусстве и вести политических перемен отчасти отвечала осмыслению нового состава его опыта, который до сих пор открыт проявлению своей структуры. Избранная здесь стратегия культурного противостояния претендовала предъявить зону свободного самоопределения художника и транслируемого им нового опыта искусства. Это направление отчасти смыкалось с попытками найти предшественников нового искусства и в региональной истории искусства. К примеру, в 2012 году в Самаре на территории краеведческого музея прошла выставка «Течения. Самарский авангард 1960 - 2012». Показательно то, что интерес к такой истории сегодня отличает претензия мыслить региональное современное искусство в контексте мирового опыта, а не отдельно взятой страны. Насколько она оправдана? Своим возникновением мир российского современного искусства отвечал задаче вписать деятельность художника в новые обстоятельства его мировой жизни, что оказалось невозможно без обнуления его «исторической территории», либо обозначения таковой в новых настройках довольно противоречивой и не всегда последовательной политики. Опыт нового искусства открывается как противоречивая и пограничная для русской культуры ситуация, которая ищет возможность различения национального идентификатора нового через постулат общих условий его мирового производства. Экзистенциальный запрос на искусство здесь ярко выражен, он стоит за любыми инициативами в сфере художественной, шире - культурной жизни, какой бы вектор движения здесь не предлагался – обращение к традиции и стимуляция её



«упущенных» возможностей, заявление нового опыта, разрывающего все свои исторические связи, - всё это предопределило живое и спорящее российское арт-сообщество, в которое всегда приходили те, кто нашёл для себя здесь план поиска, касающегося начал его собственной жизни. Можно сказать, что новый опыт искусства, таким образом, конструируется в задании всё ещё «единой», но уже парадоксально выступающей историчности, опознаваемой пессимистично в переходах между тем, что ещё не было и тем, что уже не произойдёт.

Насаждение новых форматов современного искусства в фокусе его постсоветской истории, предъявляемой через странность утверждения «невозможности искусства», стало, безусловно, одним из способов ответа на проблему вхождения российского художника в систему глобальной экономики. Современная теория не может не смотреть на искусство как сегмент неолиберальной экономики, которая раскрывает «истину» его предмета через соотнесение множественного и разветвлённого праксиса. Произведение обретает как бы двойную политическую прописку, предъявляющую его ценность и в качестве нейтрального актора рыночного обмена, и как утверждения перспективы частной собственности, остаточной близости утрачиваемого «произведения» (коллекционирование здесь самый наглядный пример). Рассеяние образов искусства по множеству новых мест - участков глобальной памяти - актуализирует способности его движения ещё и как формы освоения мира, равно как и подрыва автономии собственного занятия. Деконструкция новых медиа, через которые происходит сообразование современной жизни, находит свою поддержку у современного художника, представая в качестве необходимого для нового критического состояния искусства предприятия, которое, в свою очередь, ставит под вопрос его очередную теоретическую экспликацию. «Мир искусства», опознанный Данто и который пытается воспроизвести отечественный истеблишмент от contemporary art, открывается здесь как место сборки и опыт образования новых, назовём их «глобально-экзистенциальных», фокусов мышления, заставляющих обращаться к художественной конкретике с точки зрения проявления новых информационных контекстов и политических вызовов, на которые она отвечает.

Литература

1. Анатомия художественной среды. Локальные среды. Локальные опыты и практики. Сборник статей. Самара: ООО «Медиа-Книга», 2015.
2. Улица как музей – музей как улица: международный фестиваль современного искусства. Самара: Книга, 2011.
3. Ширяевская биеннале. Среднерусский дзен. Каталог выставки. Самара: ООО «Книжное издательство», 2018.