

УДК 008 + 7.036
ББК 71.05 + 85

DOI: 10.30628/1994-9529-2020-16.1-11-29
received 15.03.2020, accepted 27.03.2020

ОЛЕСЯ ВИТАЛЬЕВНА СТРОЕВА

Институт кино и телевидения (ГИТР),

Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-8554-8053

e-mail: olessia_75@mail.ru

НЕОМИФОЛОГИЗМ И КОНЦЕПТУАЛИЗМ В ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ: ОТ МОДЕРНИЗМА ДО МЕТАМОДЕРНИЗМА

Аннотация. Неомифологизм как специфическое качество культуры XX века обладает характером парадоксальности, деструктивности и иррационализма. Разрушение метадискурса (мифологического и социально-идеологического универсализма) в эпоху модернистской культурной революции вызвало радикальные изменения в отношении между художником и произведением искусства. Концепция стала основой развития элитарного неомифологизма в искусстве авангарда как индивидуального метода творчества. Однако далее эта тенденция привела к тому, что задачей современного художника стало двигаться от произведения к продукту, от поэсиса к праксису, тем самым демонстрируя разорванность поэтической деятельности. Размывание границы между искусством и повседневностью, элитарным произведением и китчем привело к появлению концептуального неомифологизма. Потребительская культура и капитализм оценивает любое произведение искусства как продукт, поэтому неомифологизм периода постмодернизма приобрел коммерческие черты. Однако концептуализм как неомиф эпохи постмодернизма сохранялся лишь в контексте определенного диспозитива арт-критики, которая, по определению Б. Гройса,

стала «соучастником искусства». Одним из показательных демонстраций «смерти» концептуального неомифологизма уходящей эпохи постмодернизма стал известный аукцион Сотбис, где работа Бэнкси была разрезана шрёдером, вмонтированным самим художником в раму. В течение последнего десятилетия ведутся дискуссии о термине, который мог бы адекватно обозначить современный этап развития культуры и визуальных искусств. Среди множества определений и теорий самым популярным стал «манифест метамодернизма», противопоставляющий прежний постмодернистский концептуализм новому «романтическому концептуализму». Автор статьи анализирует проекты, представленные на Венецианской биеннале 2019 года, среди которых наиболее привлекательными оказались голографические анимированные объекты и иммерсивные инсталляции. Современные художественные эксперименты действительно демонстрируют стремление создать у зрителя иррациональные переживания, непосредственный чувственный опыт, эмоциональные состояния и т.д., а концептуализм как интеллектуальная стратегия уходит на второй план. Однако автор связывает эти тенденции не с «метамодернистским состоянием романтизма», а с другими, более значимыми факторами, определяющими логику развития культуры на современном этапе. Новый концептуализм проявляется, скорее, в таком активно развивающемся направлении искусства, как science art, отражающем идеи философии спекулятивного реализма, лишенной каких-либо признаков мифологизации.

Ключевые слова: неомифологизм, современное искусство, концептуализм, метамодернизм, science art, спекулятивный реализм

OLESYA V. STROEVA

GITR Film & Television School,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-8554-8053
e-mail: olessia_75@mail.ru

CONCEPTUALISM IN CONTEMPORARY ART REGARDED AS NEO-MYTHOLOGISM

Abstract. Neo-mythologism as a specific feature of the 20th century culture has a nature of paradox, destructiveness and irrationalism. The destruction of the meta-discourse (mythological and socio-ideological universalism) in the era of modernistic revolution caused radical change in the relationship between the artist and the work of art. Conception turned into the basis for the development of elite neo-mythology in avant-garde art, as an individual method of creativity. Later, however, this tendency led to the fact that the task of the contemporary artist began sliding from art to product, from poesis to praxis, demonstrating the discontinuity of poetic activity. The erosion of the border between art and everyday life, elite work and kitsch enabled the emergence of conceptual neo-mythology. Consumerism and capitalism treats any work of art as a product, thus the postmodern neo-mythology acquired commercial features. Yet conceptualism as a postmodern neo-myth was preserved only in the context of a certain “dispositive” of art criticism which became an “accomplice in art” (as B. Groys put it). One of the illustrative demonstrations of the “death” of conceptual neo-mythologism of the passing postmodern era has been the famous Sotheby’s auction, where Banksy’s work was cut by a shredder incorporated in the frame by the artist himself.

Over the past decade discussions have been revolving about a term that could adequately indicate the current stage in the development of culture and visual arts. Along with many definitions and theories presented, the Metamodernist Manifesto has gained its fame, opposing the former good old postmodern conceptualism to a new “romantic conceptualism”. The author of the article analyzes the projects shown at the Venice Biennale 2019: holographic animated objects and immersive installations turned out to be the most attractive. Modern art experiments obviously demonstrate a desire to create irrational experience, direct sensory impressions and emotional states, etc., and conceptualism as an intellectual strategy becomes a secondary concern. However, the author relates these trends not with the “metamodern state of romanticism” but rather with more significant factors that determine the development of culture at the present stage. New conceptualism is manifested more vividly in such an actively developing trend as science art reflecting the ideas of the speculative realism philosophy devoid of any signs of mythology.

Keywords: neo-mythologism, contemporary art, conceptualism, metamodernism, science art, speculative realism

Концептуализм, характеризующий развитие визуальных искусств XX века от модернизма до постмодернизма, представляет собой явление, достаточно подробно изученное западными и отечественными искусствоведами. Как некая интеллектуальная антитеза массовой культуре концептуализм был институализирован (термин теории А. Данто) экспертным сообществом в лице арт-критиков, галерей, аукционов и т.д., что позволило сделать концептуальный арт-продукт коммерчески привлекательным для коллекционеров. Потеря универсального идеологического контекста («метадискурса», по определению Ж.-П. Лиотара), в котором некогда существовали произведения искусства в традиционной культуре, привела к необходимости создавать новое мифологическое поле, где ценность произведения искусства стала определяться по совершенно иным критериям. По определению Бориса Гройса, концептуальные «произведения «непонятны» без ориентирующего воздействия критики. Это означает, что критика потеряла свою исходную роль быть мета-языком и взяла на себя часть функций собственно языка искусства» [1]. В настоящей статье предлагается *проанализировать особенности развития визуального неомифологизма в концептуальном искусстве от модернизма до метамодернизма с тем, чтобы решить две задачи: во-первых, подтвердить или опровергнуть тезис теории метамодернизма о некоем «новом романтическом концептуализме в искусстве» как тотальной тенденции и, во-вторых, обозначить новый этап развития неомифологизма, если таковой имеет место.*

Парадоксальным образом в искусстве модернизма и постмодернизма сочетаются разнонаправленные тенденции: от демифологизации к ремифологизации, поэтому следовало бы представить неомифологизм как культурно-динамическую модель, которая имеет собственную эволюцию на разных этапах развития: *антимиф — неомиф — постмиф*. В этой последовательности нигилистические интенции авангардистов можно было бы охарактеризовать как *антимиф*, поскольку их художественная деятельность была направлена на «обнуление» прежних смыслов и попытку начать все с «чистого

листа». Абстракционистам удалось выйти к чистым формулам в трансцендентальную область, совершив «феноменологическую редукцию» и дойдя до нуля форм. По сути, этот неомифологизм представлял собой синтетический эклектичный перекодированный набор символов, некий «прибавочный элемент», по определению К. Малевича [2, с. 55]. Тем не менее авангард заложил фундамент для новых взаимоотношений между зрителем и произведением искусства, стал обучающей ступенью, подготовившей следующее поколение концептуалистов.

Поколение модернистов второй волны предложило зрителю чистый концептуализм, то есть *неомиф* (буквально новый, индивидуально сконструированный миф), некую интеллектуальную схему, которая должна была действовать как антитеза прежним способам существования и восприятия искусства. Но Эндрю Уилсон, куратор выставки «Концептуальное искусство в Британии 1964–1979» в галерее Тейт, сказал что «это не движение, это не стиль, это набор стратегий» [3]. Известный представитель геометрического минимализма Сол Левитт в своем манифесте «Параграфы концептуального искусства» изложил принципы нового подхода к творчеству. Считая, что в концептуальном искусстве идея является основой, он заметил, что «когда художник использует концептуальную форму искусства, это означает, что все решения принимаются заранее, а исполнение является формальным делом» [3]. Такое интеллектуальное планирование, как видно из рассуждений основоположников концептуализма, и представляет собой набор стратегий. Американский художник-концептуалист Джон Балдессари далее развивает эту идею: «концептуальное искусство связано не с искусством, у которого есть концепция, а с тем, чтобы исследовать саму концепцию искусства» [3]. Он предложил зрителю провести совместный исследовательский эксперимент, взглянуть на искусство как на способ познавательной деятельности, формально относясь к самому изображению. Такой способ взаимодействия (в терминологии М. Фуко) возможен только при наличии диспозитива, то есть определенного контекста, сформирован-

ного не только художником, но и всеми институтами арт-сообщества, которое заставляет зрителя заниматься специфическим смыслообразованием, по сути, поверить в предложенные навязанные ценности. Идентичными технологиями пользуется коммерческая реклама, создавая имидж или бренд.

Классическим примером концептуализма служит инсталляция Йозефа Кошута «Один и три стула» (1965), которая представляет собой физический стул, его фотографию и словарное определение понятия «стул». По замыслу автора, стул и его фотография должны были меняться с каждой новой экспозицией. Неизменными оставались только два элемента: словарное определение «стул» и схема с инструкциями установки работы. В этом проекте художник демонстрирует процесс означивания мира, символизации реальности, что с точки зрения феноменологии, представляет собой наглядное пособие, иллюстрирующее механизмы восприятия и трансформации данных ощущений в понятийные знаки. Сопоставление слова, изображения и вещи было также ключевой темой произведений Р. Магритта и Дж. Балдессари. Как и авангардистам первой волны, концептуалистам 60-х годов свойствен пафос мессианства и стремление «обучить» зрителя своему языку. Общая «серьезность» авангарда и раннего концептуализма сформировала особую неомифологическую ауру вокруг модернистских арт-объектов, связанную с представлением о новой сакральности и жреческой роли художника.

Одним из самых ярких представителей концептуального искусства был Йозеф Бойс. Он предложил концепцию перформанса, действовавшего в прорыве между жизнью и искусством. В художественной теории и практике немецкого постдадаиста соединилась социальная направленность, имевшая неомарксистскую подоплеку, и элементы шаманизма. В одном из своих самых знаменитых перформансов «Как объяснить картины мертвому зайцу» (1965) Бойс проводил экскурсию для убитого зайца в галерее Дюссельдорфа. Впоследствии использование мертвых животных и других «физиологических элементов» в перформансах стало определенным трендом

современного искусства, частью «телесной феноменологии», обязательным экзистенциальным элементом [4, с. 112]. Неомифологизм перформансов очевиден, поскольку такие художники, как Йозеф Бойс, Герман Нитш, Кароли Шнееман, уподобляли свои акции новым религиозным ритуалам. Оргии с использованием крови и мяса, растопленного жира, жертвоприношений животных, имитации кровавых сцен, обнаженных тел, совокupлений на грудях рыбы и т.д., все это призвано было стать актом принесения в жертву собственного тела художника, попавшего в жернова искусства. Как пишет Е. Андреева, «победа разрушительного экстаза над аутичным производством особенных объектов указывает на важный сдвиг творческого сознания» [5, с. 161]. Модернизм второй волны, продолжая воспринимать художника как жреца или мессию, в буквальном смысле распинает тело автора. Телесный характер этого жанра демонстрировал желание вырваться из аполлонического господства символов в дионисическую оргию экзистенциальных переживаний. В современных арт-проектах эта тенденция жива, она получила развитие не только в перформативных практиках и инсталляциях, но и вошла в эстетику экранных искусств, в том числе массового кинематографа.

Серьезность намерений концептуалистов в желании «сотворить нового человека» практически воплощалась в организации образовательных учреждений: Й. Бойс (как и К. Малевич в свое время) основал Свободный Институт (1974) для художников в широком смысле и «терапевтов общества». Продолжая концептуалистскую традицию, Марина Абрамович основала свой Институт, где практикуются шаманские ритуалы для посвящения в художники на коммерческой основе. М. Абрамович повторила также перформанс с зайцем, подчеркнув актуальность этого жанра и в XXI столетии. Метод Абрамович «инкорпорирует упражнения на концентрацию, дыхание, движение и покой» [6]. Метод был разработан на основе десятилетних исследований перформанса и «нематериального искусства» с целью «пробытия в настоящем пространстве и времени» [Ibid.]. Т. Такара пишет о возобновлении интереса к шаманским практикам, ритуалам,

трансцендентальному опыту на Западе как о своеобразном тренде, популярном у современных художников [7]. Популярность современного шаманизма может расцениваться и как проявление тенденций «романтического поворота» в понимании метамодернистов, однако, из приведенного выше краткого обзора развития жанра становится очевидным, что ничего «нового» в этом явлении нет.

Концептуализм в условиях общества потребления превратился в массовой культуре в арт-бренд и аттракцион, что привело к постмодернистскому разочарованию. Новый виток в развитии мифологизма приобрел характер *постмифологического коллекционирования* архетипов, стереотипов, разного рода клише и осколков из «Глобальной Библиотеки Культуры». В этом смысле понятие «*постмиф*» отражает одновременно желание деконструировать прежние символы в современном контексте и «тоску» по метадискурсу, то есть универсализму мифологических систем прошлого. Художник из жреца переродился в бриклера («смерть автора»), играя с символами прошлого. Поздний концептуализм трансформировался в постмодернистскую иронию и социальную пародию. Например, Маурицио Каттелан, «шутник из мира искусства» с начала 1990-х годов сделал предметом своего творчества десакрализацию авторитетов, создав одновременно забавные и ужасающие для зрителей проекты. В 2012 году в Гуггенхайме была организована ретроспектива знаменитых работ Каттелана, где автор подвесил все свои иконоборческие скульптуры в центре освященной ротонды музея. Экспозиция включала восковые фигуры миниатюрного Гитлера, Папы Римского Иоанна Павла II, пораженного молнией, JFK в гробу. Сам художник был подвешен за шею в окружении своих знаменитых арт-брендов, включая страуса, зарывающего голову, и белку, которая только что покончила жизнь самоубийством. «Моя цель — быть максимально открытым и непостижимым», — говорит художник. «Должен быть идеальный баланс между открытым и закрытым» [8]. Арт-критики считают Каттелана одним из величайших современных последователей Марселя Дюшана, а метамодернисты могли бы расценить подобное заявле-

ние как подтверждение своей концепции «осцилляции» [9], то есть раскачивания между крайностями. Подобное «отодвигание границ» и раскачивание вполне отражает постмодернистскую концепцию мерцания истины (difference Ж. Деррида) или понятие трансгрессии М. Фуко.

Умирает ли прежний концептуализм как неомиф в искусстве сегодня? Возможно, яркой демонстраций заката эпохи концептуализма стал известный аукцион Сотбис, где работа Бэнкси была разрезана шрёдером, вмонтированным самим художником в раму, в результате чего цена на его работу еще больше возросла. Интерес к творчеству Бэнкси с самого начала его карьеры постоянно подогревался загадочной историей, то есть неомифологическим контекстом, где мифом стала сама его личность, всегда скрытая капюшоном. Несмотря на то, что художник представлял направление стрит-арта, главным пафосом которого являлась критика общества потребления, современной политики и т.д., в итоге он сам стал успешным коммерческим продуктом. Шутка Бэнкси со шредером задумывалась как ирония, сатира, направленная против институтов арт-рынка. Однако власть этих институтов невозможно разрушить, так как они сами активно задействованы в производстве неомифологического контекста, позволявшего относиться к подобным перформансам, как к чему-то сакральному и одновременно хорошо продаваемому продукту. Сам феномен институализации стрит-арта парадоксален, однако в неомифологической системе капитализма даже этот протестный и антигалерейный жанр искусства превратился в музейный артефакт [10].

В новых тенденциях в современном искусстве необходимо обратить внимание на освоение экранных технологий (VR, AR, голография), в которых художники видят возможности новых художественных средств выражения [см.: 11, с. 173–193]. Технологии дают возможность создавать новую форму репрезентации, меняя отношения реципиента с символической реальностью и предлагая новый чувственный опыт взаимодействия зрителя и произведения искусства. Например, на Венецианской биеннале 2019 года наиболее привлекательными из

всех проектов оказались голографические анимированные объекты (Cyprien Gaillard, *L'Ange du foyer*) и иммерсивные инсталляции (Mark Justiniani, *Island Weather*). Такой способ репрезентации произведений искусства предлагает зрителю погружение в эстетическое созерцание и чувственный опыт, уходя от концептуальных практик.

Анализируя представленные работы, можно сделать вывод, что концептуализм до сих пор актуален в современном искусстве как социальная критика. В большинстве произведений выражается скептицизм по поводу фейковой медийной реальности или политической ситуации в мире, хотя выразительными средствами для этих концепций служат те же экранные технологии. Так, Анжелика Месити создала в австралийском павильоне образ неустойчивости демократии в мире. Ее фильм демонстрируется на трех экранах в мини-амфитеатре, покрытом красными коврами. В фильме используется музыка из какофонии противоречащих друг другу голосов. Снятая в сенатских палатах Италии и Австралии, пьеса призвана научить зрителя настраиваться на разные способы общения и точки зрения. Одним из самых впечатляющих объектов биеннале является проект Сунн Ян и Пенг Ю (Sun Yuan & Peng Yu, *Can't help myself*), представляющий гигантскую кисть, которая разбрызгивает внутри стеклянной клетки кроваво-красочную краску на стены, пол и потолок. В галерее «Арсенал» художники показывают инсталляцию «Дорогой» (2015 г.): белый силиконовый стул, напоминающий императорское кресло Авраама Линкольна из его мемориала в Вашингтоне. Черный резиновый шланг отматывается от центра, шумно стуча по поцарапанному стеклянному барьеру, в котором он находится. Как видно, преемственность с концептуальной традицией в этих проектах сочетается с новыми способами реализации идей.

Кроме того, в представленных инсталляциях проявляется то, что метамодернисты могли бы назвать «пост-иронией». Ли Константину говорит о пост-иронии в позднем литературном постмодернизме как о чувстве «неловкости»: «...произведения искусства нередко обладают мощной эстетикой неудобства, читать или смотреть которую вызывает на удивление неудобно. ...неудобство может служить доминиру-

ющей эстетической категорией эры, которая приходит на смену веку иронии» [12]. Сложно сказать, чем отличалось бы чувство неловкости, вызванное перформансом венских акционистов, например, от ощущения неудобства при восприятии инсталляции Сунн Яна или гиперреалистической скульптуры Рона Муека, так как грань между иронией и постиронией, по все видимости, очень тонка. В целом все, что касается разного рода ощущений или «структуры чувства», как это называют авторы проекта метамодернизма, — все это наиболее уязвимо для критики, так как в этом вопросе не может быть установлена граница или какой-либо критерий. Отечественный философ А. Павлов отмечает, что «с содержательной точки зрения концепция метамодерна практически не выдерживает критики, а сам манифест остается в лучшем случае декларацией. Вместе с тем, это не означает, что «метамодернисты» интуитивно не нащупали ключевых, но пока еще не вполне очевидных культурных и социальных тенденций» [13, с. 1].

Действительно, современные тенденции развития визуальных искусств демонстрируют в большой степени стремление создавать иррациональные переживания, созерцательный опыт или новый телесный опыт при непосредственном погружении в атмосферу или эмоциональное состояние. Если концептуализм прошлого века (как особый способ интеллектуального целеполагания в искусстве) делал визуальное второстепенным по отношению к самой идее, то современные арт-практики чаще ставят перед собой противоположные цели. В этом смысле можно было бы констатировать смерть прежнего концептуализма, однако ему на смену сегодня пришел научный концептуализм, лишенный каких-либо признаков романтизма или мифологизации. Одним из активно развивающихся направлений современного искусства, подтверждающим этот тезис, является *сайнс-арт* (science art), который представляет собой синтез искусства, природы и науки, своего рода эстетизацию науки или превращение науки в арт-объект (например, в био-арте).

Многие современные художники занимаются иммерсивным искусством, создавая арт-среду не только ради эффекта эстетического

погружения. Известный скандинавский художник Олафур Элиассон конструирует инсталляции с облаками и водопадами, используя для создания тумана смесь из сахара и воды, увлажнители и лампы, излучающие желтый свет («Weather Project», 2003, галерея Tate Modern). Швейцарский архитектор Филипп Рам перешел от «метеорологических» инсталляций к «метеорологической» городской среде. Он «поставил перед собой задачу изобрести новый вид планирования архитектурной среды, в котором будут формулироваться новые виды типологий в сферах метеорологии и физики, артикуляции движения воздуха, преобразования воды в пар, темпа обновления воздушных масс, звукового давления, температуры и дыхания, потоотделения и метаболизма» [14].

Многие западные художники работают с иммерсивными технологиями VR для проведения исследований в психиатрии и психологии, социологии и сферах, связанных с гендерными и этическими вопросами. На Международном Конгрессе киношкол CILECT, посвященном 100-летию ВГИК (Москва, 2019), подавляющее число докладов было посвящено развитию медиатехнологий, в том числе новых возможностей “360 VR”. Например, драматург из Великобритании Карен Палмер, называющая себя «рассказчиком из будущего», представила свои проекты иммерсивной документалистики, которые являются одновременно исследованием на стыке психологии, нейрофизиологии, социальной юриспруденции, а также разработок искусственного интеллекта [15, р. 87]. Кроме того, кинематографисты всех стран уже на протяжении нескольких лет обсуждают вопрос об изменении судьбы кинематографа в целом под влиянием технологий, считая что «цифровое кино» — это уже не кино. По этому поводу П. Вивейрос задается вопросом: «Является ли такой чрезмерный избыток, этот “стильный стиль” главной характеристикой постклассического кино?» [16, р. 58]. Однако поиски новых решений для вызовов будущего ведутся постоянно, о чем свидетельствуют ежегодные форумы, где кинематографисты стремятся реагировать «на ожидания и эстетический вкус нового поколения, растущего в новой медийной реальности» [17, р. 50].

Тем не менее метамодернисты считают именно «романтический концептуализм» главной тенденцией в современном искусстве, заменяющей рациональное эмоциональным, а деконструкцию реконструкцией. Однако еще в 1979 году Б. Гройс писал: «Сочетание слов “романтический концептуализм” звучит, разумеется, чудовищно. И все же не знаю лучшего способа обозначить то, что происходит сейчас в Москве и выглядит достаточно модно и оригинально» [1]. Делая обзор творчества нескольких художников и поэтов (Л. Рубинштейна, И. Чуйкова, группы «Коллективные действия»), Гройс пишет о том, что концептуальное искусство «должно быть совершенно прозрачным, т.е. не должно подразумевать никакой непосредственности». К романтичности он относит «лирический» характер эмоциональной жизни, противопоставленный официальной сухости, и, в отличие от западного типа, Московский концептуализм называет романтическим, видя в этом своеобразие «русской души».

На наш взгляд, тенденции в современных визуальных искусствах связаны, в первую очередь, не с метамодернистскими ощущениями романтизма, а с другими, более значимыми факторами, определяющими состояние культуры на современном этапе: развитием технологий и естественных наук (sciences). Новый концептуализм проявляется в процессе демифологизации (что абсолютно противоположно романтизму), и это отражается в идеях философии спекулятивного реализма, лишенного каких-либо признаков неклассической модернистской парадигмы или постмодернистского иррационализма. Движение спекулятивного реализма стало знаковым в философии как желание очередной позитивистской революции в гуманитарном знании. Один из основателей нового направления К. Мейясу манифестирует лозунг о «преодолении Канта» и в целом всей «посткритической парадигмы», «корреляционизма бытия и мышления», ратуя за возвращение к реализму объекта без субъекта, к «вещам-в-себе без меня». Он пишет: «Нужно направить мышление туда, куда нас ведет архиископаемое, приглашая найти “потайной ход”, который оно открывает, для того чтобы преуспеть в том, что современная философия уже на протяже-

нии двух столетий нам преподносит как невозможное: выйти из самих себя, овладеть “в себе”, познать то, что существует независимо от того, есть мы или нет» [18, с. 34].

Таким образом, «выход из себя» позволит преодолеть процесс мифологизации реальности, который для человеческой культуры был до нынешнего века непреодолимым. То, к чему пытались подойти абстракционисты — к нулевой степени мифа (или антимифа), сегодня осуществляют спекулятивные реалисты и художники сайнс-арта. В био-арте, например, возникает новая перспектива восприятия реальности. Художники демонстрируют мир на уровне бактерий или молекул, живущих своей собственной жизнью в нечеловеческом измерении. Эта параллельная реальность существует по своим законам бытия, которое не имеет характеристик времени и пространства как конструкторов человеческого сознания. В этом мире время идет в другом направлении, пространство и движение функционируют по-иному. «Архиископаемое», о котором говорит Мейясу, — это мир до людей или без людей, и современные технологии сегодня позволяют такой мир воспроизвести. Ответ на поставленный философом вопрос — как такой мир можно помыслить, преодолев себя, — дает искусство и наука, пытаясь предоставить этот опыт. Биоэтик Магдалена Кожевникова высказала такое суждение: «...антропоцентризм постепенно испаряется: человек перестает занимать привилегированную позицию в структуре мироздания. Для гуманитарных наук, которые сосредоточены на человеке, это может звучать парадоксально, но это факт: уже есть human-animal studies, этика животных, биоарт». И далее: «Это вопрос: насколько мы управляем собой и насколько нами управляют те, кто живет в нашем кишечнике?» [19].

Романтические настроения метамодернизма — это интуитивное желание преодолеть постмодернистскую эстетику, реабилитировать этическое сознание и пафос модернизма, а вместе с тем вернуться в уютное и гармоничное мифологическое состояние метадискурсов. Постгуманистические тенденции критического реализма и сайнс-арта абсолютно противоположны по своей направленности, они призва-

ны демифологизировать и дегуманизировать культуру и искусство. Очевидно, что эти тенденции сосуществуют в настоящий момент параллельно с другими моделями, в том числе эклектикой постмодернистских, модернистских и классических элементов (например, в массовом кинематографе). Какая из них выживет в ходе естественного отбора — решится в недалеком будущем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гройс Б. Московский романтический концептуализм // ММОМА: сайт.
URL: http://www.mmoma.ru/press/articles/boris_grojs_moskovskij_romanticheskij_konceptualizm (дата обращения: 09.03.2020).

2. Малевич К. Введение в теорию прибавочного элемента в живописи // Собрание сочинений: в 5 т. М.: Гилея, 1998. Т. 2. Статьи и теоретические сочинения, опубликованные в Германии, Польше и на Украине. 1924–1930. С. 55–104.

3. Kaplan I. If You Don't Understand Conceptual Art, It's Not Your Fault // Artsy Magazine. 2016. 31 March.

URL: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-if-you-don-t-understand-conceptual-art-it-s-not-your-fault> (дата обращения: 10.03.2020).

4. Tait P. Fleshing Dead Animals: Sensory Body Phenomenology in Performance // Performance and Phenomenology: Traditions and Transformations. NY: Routledge, 2015. P. 111–120.

5. Андреева Е. Ю. Постмодернизм: искусство второй половины XX – начала XXI века. СПб.: Азбука-классика, 2007. 485 с.

6. Marina Abramovic Institute (MAI): сайт.

URL: <https://mai.art> (дата обращения: 10.03.2020).

7. Takara T. Why Shamanic Practices Are Making a Comeback in Contemporary Art // Artsy Magazine. 2017. 11 Aug.

URL: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-shamanic-practices-making-comeback-contemporary-art> (дата обращения: 10.03.2020).

8. Maurizio Cattelan // Artsy Magazine.

URL: <https://www.artsy.net/artist/maurizio-cattelan> (дата обращения: 10.03.2020).

9. Аккер Р. ван ден. Метамоде́рнизм: историчность, аффект и глубина после постмодернизма. М.: Рипол-Классик, 2019. 494 с.

10. Bengtsen P. Street Art and Museums // Academia. 2019.
URL: https://www.academia.edu/38370052/Bengtsen_P_2019_-_Street_Art_and_Museums (дата обращения: 10.03.2020).
11. Строева О. В., Аронин С. В. Тенденции развития визуальных искусств под влиянием новых экранных технологий // Наука телевидения. 2019. № 15.1. С. 173–193.
12. Константину Л. Четыре лика пост-иронии // Metamodern. 2019. 26 июля.
URL: <https://metamodernizm.ru/four-faces-of-postirony/> (дата обращения: 09.03.2020).
13. Павлов А. В. Образы современности в XXI веке: метамодернизм // Логос. 2018. Т. 28. № 6. С. 1–19.
14. Хайман Э. Архитектура полей: живые стены и цифровые города // Теории и практики. 2011. 10 марта.
URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/1478-arkhitektura-poley-zhivye-steny-i-tsifrovye-goroda> (дата обращения 10.03.2020).
15. Dramaturgy and Media. Challenges and Prospects of Interaction: CILECT Congress. Russian State University of Cinematography (VGIK), Moscow, 6-12 October 2019. p. 87.
URL: http://www.cilect.org/gallery/news/819/CILECT_CONGRESS_2019_-_VGIK_-_Congress_Book_Final_www.pdf (дата обращения: 10.03.2020).
16. Viveiros P. Multi-Task Cinema, or a “Whatever Style”// International Journal of Film and Media Arts. 2017. Vol. 2. № 1. P. 52–60.
17. Fabics N. Where Good Old Cinema Narratives and New Media Collide // International Journal of Film and Media Arts. 2017. Vol. 2. № 1. P. 42–51.
18. Мейясу К. После конечности: эссе о необходимости контингентности. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2015. 196 с.
19. Николаева Н. Нечеловеческая личность: почему люди больше не высшие существа и какие права есть у животных // Теории и практики. 2018. 8 мая.
URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/16701-nechelovecheskaya-lichnost-pochemu-lyudi-bolshe-ne-vysshie-sushchestva-i-kakie-prava-est-u-zhivotnykh> (дата обращения: 10.03.2020).

REFERENCES

1. Groys B. *Moskovskiy romanticheskij kontseptualizm* [Moscow romantic conceptualism].
URL: http://www.mmoma.ru/press/articles/boris_grojs_moskovskij_romanticheskij_konceptualizm (accessed 09.03.2020).

2. Malevich K. Vvedenie v teoriyu pribavochnogo elementa v zhivopisi [Introduction to the theory of the surplus element in painting]. *Sobranie sochineniy: v 5 t.* [Collected works in five volumes]. Moscow: Hylaea Publ., 1998. Vol. 2, pp. 55–104.

3. Kaplan I. If You Don't Understand Conceptual Art, It's Not Your Fault. *Artsy Magazine*. 2016. 31 March.

URL: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-if-you-don-t-understand-conceptual-art-it-s-not-your-fault> (accessed 10.03.2020).

4. Tait P. Fleshing Dead Animals: Sensory Body Phenomenology in Performance. *Performance and Phenomenology: Traditions and Transformations*. NY: Routledge, 2015, pp. 111–120.

5. Andreeva E. *Postmodernism: iskusstvo vtoroj poloviny XX – nachala XXI veka* [Postmodernism: art of the second half of the 20th—beginning of the 21st century]. St. Petersburg: ABC Classic Publ., 2007. 488 p.

6. *Marina Abramovic Institute (MAI)*: site.

URL: <https://mai.art> (accessed 10.03.2020).

7. Takara T. Why Shamanic Practices Are Making a Comeback in Contemporary Art. *Artsy Magazine*. 2017. 11 Aug.

URL: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-shamanic-practices-making-comeback-contemporary-art> (accessed 10.03.2020).

8. Maurizio Cattelan. *Artsy Magazine*.

URL: <https://www.artsy.net/artist/maurizio-cattelan> (accessed 10.03.2020).

9. Akker R. van den. *Metamodernism: istorichnost, affect i glubina posle postmodernisma* [Metamodernism: historicity, affect and depth after postmodernism]. Moscow: Ripol-Classic Publ., 2019. 494 p.

10. Bengtson P. Street Art and Museums. *Academia*. 2019.

URL: https://www.academia.edu/38370052/Bengtson_P._2019_.Street_Art_and_Museums (accessed 10.03.2020).

11. Stroeva O. V., Aronin S. V. Tendentsii razvitiya vizual'nykh iskusstv pod vliyaniem novykh ekrannykh tekhnologiy [Trends in the development of visual arts under the influence of new screen technologies]. *Nauka televideniya* [Television science]. 2019. No. 15.1, pp. 173–197.

12. Konstantinou L. Chetyre lika post-ironii [Four faces of post-irony]. *Metamodern*. 2019. 26 July.

URL: <https://metamodernizm.ru/four-faces-of-postirony/> (accessed 09.03.2020).

13. Pavlov A. Obrazy sovremennosti v XXI veke: metamodernism [Images of modernity in the twenty-first century: Metamodernism]. *Logos*. 2018. Vol. 28, no. 6, pp. 1–19.

14. Haiman E. Arkhitektura poley: zhivye steny i tsifrovye goroda [Architecture of fields: living walls and digital cities]. *Theory and Practice*. March, 2011.

URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/1478-arkhitektura-poley-zhivye-steny-i-tsifrovye-goroda> (accessed 10.03.2020).

15. *Dramaturgy and Media. Challenges and Prospects of Interaction: CILECT Congress*. Russian State University of Cinematography (VGIK), Moscow, 6–12 October 2019. p. 87.

URL: http://www.citect.org/gallery/news/819/CILECT_CONGRESS_2019_-_VGIK_-_Congress_Book_Final_www.pdf (accessed 10.03.2020).

16. Viveiros P. Multi-Task Cinema, or a “Whatever Style”. *International Journal of Film and Media Arts*. 2017. Vol. 2, no. 1, pp. 52–60.

17. Fábics N. Where Good Old Cinema Narratives and New Media Collide. *International Journal of Film and Media Arts*. 2017. Vol. 2, no. 1, pp. 42–51.

18. Meillassoux Q. *Posle konechnosti: esse o neobkhodimosti kontingentnosti* [After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency]. Ekaterinburg; Moscow: Armchair Scientist Publ., 2015. 196 p.

19. Nikolaeva N. Nechelovecheskaya lichnost': pochemu lyudi bol'she ne vysshie sushchestva i kakie prava est' u zhivotnykh [Non-human personality: why people are no longer higher beings and what rights animals have]. *Theory and Practice*. 2018. 8 May.

URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/16701-nechelovecheskaya-lichnost-pochemu-lyudi-bolshe-ne-vysshie-sushchestva-i-kakie-prava-est-u-zhivotnykh> (accessed 10.03.2020).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ОЛЕСЯ ВИТАЛЬЕВНА СТРОЕВА

кандидат философских наук,

профессор кафедры теории и истории культуры,

Институт кино и телевидения (ГИТР),

123007, Москва, Хорошевское шоссе, д. 32а

ORCID: 0000-0002-8554-8053

e-mail: olessia_75@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR:

OLESYA V. STROEVA

PhD, Professor,

Department of Theory and History of Culture,

GITR Film & Television School,

32a, Horoshevskoe sh., Moscow, 123007

ORCID: 0000-0002-8554-8053

e-mail: olessia_75@mail.ru