

РАЗДЕЛ 1. Арт-дизайн: культурологические аспекты

1.1. Артизация как феномен культуры: истоки и современность

Артизация буквально захлестнула современную культуру. Она объемлет все сферы нашего бытия. Существует арт-рынок, арт-бизнес, арт-менеджмент, арт-терапия, боди-арт, арт-дизайн, арт-объект, арте-факт, появилось направление, именуемое «медиа-арт», объединяющее все виды художественной активности, связанные с media, то есть использующие электронные технические средства - будь то телефакс, ксерокс, видеокамера, телевизор или сотовый телефон. Одним словом, происходит тотальная артизация культуры.

Под артизацией принято понимать возведение художественного воображения в ранг универсального принципа отношения субъекта к миру, восприятие мира в категориях искусства, применение художественных критериев к его оценке; вторжение художественной практики в социальную жизнь, трансформация ее реалий в формы искусства; наконец стирание грани между искусством и жизнью. Искусство в таких условиях утрачивает свою автономность, меняются его традиционные функции, что дало основание Бодрийару для парадоксального утверждения: «Искусство сегодня повсюду, ведь искусственность покоится в сердце реальности. Но искусство сегодня умерло, ведь мертвы не только его критическая трансцендентность, но и сама реальность...» [3] Не требуются сегодня для художественного творчества ни вдохновение, ни интуиция, ни воображение, а нужен лишь тот, кто умеет программировать, ибо машина может воспроизвести любые возможные формы; поэтому «художником» может быть каждый. Благодаря средствам массовой информации, компьютерной науке и видеотехнологии, любой становится потенциальным творцом. Искусство не является теперь священной ценностью. Искусство размножается повсюду, пишет Бодрийар, но способность воспроизводить реальность исчезает. Вывод, к которому он приходит, сводится к тому, что сегодня все формы современного искусства, все стили без исключения вступили в *трансэстетический мир симуляции* (от франц. *transe* — оцепенение).

Артизация в современной культуре носит тотальный характер, представляя собой целый спектр инноваций и повторений, происходит возникновение новых и одновременно распад старых, традиционных искусств, или же они подвергаются существенной трансформации стереотипов прошлого и плодотворной манифестацией плюралистичности современного мышления. Можно заметить, что все художественные группировки, направления, сложившиеся в 1960-х–1990-х годах, — «гигантизм», «эксцентрик-арт», «сюппорт-сюрфас», «процесс-арт», «флюксус», различные виды «перформенса», «хеппенинга», «гиперреализм» — все это элементы распада предшествовавшей классической изобразительной системы или же реакция на крайние формы модернистского

искусства. Порождением постмодернистской ситуации стало концептуальное искусство, внутри которого различают следующие течения: боди-арт, перформанс, лэнд-арт, видео-арт, инсталляции. Многие явления современного искусства инициированы дизайном, рекламой, масс-медиа и объективно служат для них своего рода лабораторией. В связи с развитием компьютерных технологий все более широкое распространение получают в последние годы различные формы виртуальной реальности, принципиально отличающиеся от имитирующих возможностей кино, фотографии и телевидения. Возникло понятие «сетевого искусства». Если артизация компьютера допускает его органическое включение в социокультурный контекст и способствует минимализации технологического риска, то компьютеризация искусства приближает художественные практики к технотехнике, являясь одной из причин возникновения новых интердисциплинарных форм художественной активности, адекватных «послесовременному» состоянию культуры.

В современной постмодернистской литературе идеи артизации, как правило, приписываются известному американскому феноменологу М. Дюфрену, создавшему в 60-е годы прошлого столетия концепцию, которая опиралась на художественный опыт футуризма, дадаизма, сюрреализма, театра абсурда, направлена она была на стирание границ между искусством и жизнью. Хотя впервые осмысление феномена артизации (несмотря на то, что сам процесс артизации можно считать ровесником архаичной, традиционной культуры) было осуществлено деятелями русской культуры Серебряного века. Именно эстетизм явился универсальным онтологическим основанием русской культуры Серебряного века, к различным проявлениям которого можно отнести идеи артизации, театрализации, карнавализации. Писатели, поэты, философы Серебряного века, подводя итоги истекавшему столетию, создали совершенно новое понимание искусства, в котором «бытие и мир получали оправдание только как эстетический феномен». [2] «Последняя цель искусства – пересоздание жизни... Последняя цель культуры – пересоздание человечества...», - писал А.Белый.

Русским теоретиком театра и режиссёром Н. Н. Евреиновым в начале XX столетия впервые в мировой практике было доказано, что театральность коренится в основании бытия и имманентно присуща культуре. В своей концепции он анализирует театральность как универсальный принцип, как самозамкнутую реальность, освобождённую от институциональных рамок театра и имеющую свою онтологию. Театральность по Н. Н. Евреинову – это другая реальность жизни, независимая от законов обыденности, со своей реальной логикой, со своей моралью, своими чувствами. Театральность как инстинкт («воля к театру») характеризуется им как презэстетизм, предыскусство, свойство, предшествующее религиозности, и во многом являющееся основой для их зарождения. Только инстинкт преображения, по мнению Н.Н.Евреинова, способен театрализовать жизнь, от этого она приобретает поистине полноценный смысл, становится чем-

то таким, что можно любить. Преданность чисто эстетическому базису "инстинкта театральности" для Евреинова означает жажду цельности человека, побуждение найти для него в современной культуре нишу бескрайнего развития воображения и способностей. Театральность, по его концепции, подсознательна. Она сопровождает человека постоянно и проявляется во всем. Инстинкт театральности равен биологическому закону, и именно вскрытие человеческой природы становится задачей нового театра. Концепция «театрализации жизни», выдвинутая Евреиновым, оказала сильнейшее воздействие на мировую художественную культуру XX века. В текстах Евреинова 1910-х годов можно обнаружить провозвестья сюрреалистического театра, «театра жестокости» А. Арто, «бедного театра» Е. Гротовского. В своем стремлении к беспредметному, нетенденциозному театру Евреинов близок исканиям Ст.И. Виткевича в области «чистой формы». Легко провести параллели между эстетическими прокламациями Евреинова и течениями западного авангарда второй половины XX века — хэппенингом, искусством перформанса, тотальным театром.

Идея карнавализации, имеющая прямое отношение к интересующему нас феномену артизации, была разработана и обоснована в середине XX столетия в трудах отечественного исследователя М.М.Бахтина. Карнавал, как это объясняет М. М. Бахтин, – это не игра в определенном смысле слова. По мнению философа, в момент карнавального действия всё вокруг наполнялось новой жизнью, люди «...как бы строили по ту сторону всего официального *второй мир и вторую жизнь*, (...) в которых они в определенные сроки *жили*» [1]. По сути дела речь идет об артизации, характерной для архаичной или традиционной культуры. А стало быть современный хэппенинг есть своего рода карнавальное действие, по М.М.Бахтину.

Поскольку артизация предполагает подвижную границу между искусством и жизнью, постольку для осмысления этого феномена особую значимость приобретает изучение различных типов соотношения искусства и внехудожественной реальности в трудах известного русского ученого Ю.М.Лотмана, рассмотревшего три варианта соотношений [4].

1. Когда искусство и жизнь («внехудожественная реальность») рассматриваются как области, разница между которыми столь велика и принципиально непреодолима, что самое соотношение их исключается; таким искусство воспринималось в эпоху классицизма.

2. Когда жизнь избирает себе искусство в качестве образца и спешит «подражать» ему; такое соотношение характерно для романтической традиции, в которой граница между искусством и действительностью преодолевается. Романтическая артизация имела кастовый характер, означая исключительность, избранность. Художник-романтик, эстетизируя свою жизнь и стилизуя ее ненормативность, утверждает неповторимость собственной индивидуальности. Романтической артизации близка идея нетождественности человека самому се-

бе, стремление индивида к расширению границ своего «я», что проявлялось, в частности, в тенденциях театрализации, маскарадности.

3. Когда жизнь выступает как область моделирующей активности – она создает образцы, которым искусство подражает. Такое соотношение имеет место в эпоху реализма.

Ю.М.Лотман не успел рассмотреть 4-й тип соотношения искусства и жизни (внехудожественной реальности), характерный для постмодернизма.

В постмодернизме граница между жизнью и искусством стирается, но не так, как в романтической традиции. Для современной артизации характерны тенденции отказа выделять искусство в особую, специфическую форму жизнедеятельности, ликвидации границ между художником и потребителями искусства. Постмодернистский город характеризуется атмосферой «тотального искусства», в которой артефакты более реальны, чем сама реальность и человек живет в режиме «эстетической галлюцинации реальности». Художник — в центре культуры постмодерна, он объект постоянного и напряженного внимания, главное действующее лицо и создатель постмодернистской мифологии.

Жизнь художника, его внешний облик подвергаются стилизации и становятся объектом подражания. Постмодернизм порождает «децентризованного» субъекта, внешнего человека, носителя готовых, объективированных ролей-масок. Современный художник вольно или невольно тиражирует свой имидж, свой стиль, свои привычки, делая их товаром. Ситуация «тотального искусства» лишает человека возможности прожить его единственную действительную жизнь, превращая ее в иллюзию. В результате стиль жизни, выступавший в романтизме как выражение живой, неповторимой, неисчерпаемой личности, подменяется стилизацией, бесконечным примериванием на себя и сменой готовых масок.

Искусство лишается в таком случае своей традиционной задачи, а художник – традиционной миссии. Р. Барт называл этот феномен «дезинтеграцией» или «опустошением» эстетического знака, подчеркивая тем самым его «несерьезную», игровую манеру.

Подводя итоги сказанному, необходимо отметить следующее: артизация – явление в культуре отнюдь не новое (новой является только терминология), истоки ее нужно искать в недрах архаичных культур; но на каждом этапе мировой истории артизация проявляется по-новому. Современная артизация, на наш взгляд, раскрывает новые неожиданные возможности сочетания традиционных форм художественной деятельности и достижений техники, начиная с телевидения и кончая компьютеризованными интерактивными технологиями, что свидетельствует об эстетическом миролюбии современной культуры.

А.Б.Костерина

Библиографический список

1. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Текст] / М.М.Бахтин. – 2-е изд. – М.: Худож. Лит-ра., 1990. – 453 с.
2. Белый А. Символизм как миропонимание [Текст] / А.Белый. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
3. Бодрийар Ж. Трансэстетика / Ж. Бодрийар // Музыкальный ежемесячник «ROCH FUZZ». – 1995. – № 26. – С. 24-56.
4. Лотман Ю.М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века / Избранные статьи: В 3 т. – Таллинн, 1992. – Т.1.: *Статьи по семиотике и типологии культуры.* – 274 с.

1.2. Арт-дизайн в системе проектной культуры

В объектное поле дизайна сегодня входит всё, что в совокупности с различной модальностью имеет еще и практическое значение: мебель, посуда, одежда, ткани, книги, украшения, журналы, компьютерные продукты – и так вплоть до архитектуры, которая тоже в определенной степени «принадлежит» дизайну. Интегральной сущностью дизайна (а сегодня дизайн претендует на роль интегрирующего проектного рода деятельности), по-видимому, и объясняется его все возрастающая актуальность и распространенность как средства производства материальной культуры.

Поскольку феномен материальной культуры может рассматриваться только в рамках условий существования человека, то в сфере дизайна оказывается и сам человек. А это означает, что дизайн становится не только производителем и носителем «пользы, прочности и красоты», но и приобретает статус «мировозренческой категории», устанавливает нормы во взаимодействии человека с окружающей действительностью. «Синтез человека и среды» приобретает статус актуальной сверхзадачи дизайна.

Какое-то время подобную задачу, в определенной степени, брала на себя архитектура, воздействовавшая посредством синтеза форм среды обитания на облик и сущность человека, создавая единство образа или стиля, выражавшего ведущего идеи своего времени.

Еще одной формой синтеза был театр, в котором помимо «единства среды и человека» присутствовал особый вектор, характеризующий данный синтез, а именно – направленность к целостному воссозданию жизнеподобных ситуаций, осуществляемых на уровне моделирования фрагментов пространственно-временного континуума. В сравнении с архитектурой театр существенно расширил состав синтезируемых компонентов, дополнил его музыкой, литературой, хореографией, изобразительным искусством и др.

Современный дизайн с его «калейдоскопическими» меняющимися и возникающими целями и возможностями стремится интегрировать и синтезировать «внутри себя» как можно больше материала и средств. В этом интенциональном акте дизайна прослеживается его сфокусированность на специфике и