

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ / HISTORY AND THEORY OF ART SYSTEMS

Леонид Александрович МЕНЬШИКОВ / Leonid MENSHIKOV

| Стратегии разрушения границ в антиискусстве / The Strategies of Destroy as a Creative Activity in Art |

Леонид Александрович МЕНЬШИКОВ / Leonid MENSHIKOV

*Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А.Римского-Корсакова, Россия
заведующий кафедрой общественных и гуманитарных наук
Кандидат философских наук, доцент*

*Saint-Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory, Russia
Head of the Humanities Department, PhD, Associate Professor
lmensch@mail.ru*

СТРАТЕГИИ РАЗРУШЕНИЯ ГРАНИЦ В АНТИИСКУССТВЕ

THE STRATEGIES OF DESTROY AS A CREATIVE ACTIVITY IN ART

Характерной чертой искусства второй половины XX века стало стремление к разрушению эстетического ограничения. Искусство начинает активно нарушать установленные эстетикой границы, тем самым превращаясь в антиискусство – форму креативности, ведущую к установлению тождества искусства и жизни. В статье исследуются стратегии разрушения границ, используемые в теории и практике антиискусства.

Ключевые слова: антиискусство, антиэстетика, неискусство, эстетическое ограничение, границы искусства, тотальное искусство, тишина, авторство, художественная коммуникация.

The destruction of aesthetic restriction became the characteristic feature of art in the second half of the XX century. Arts started to break their aesthetic borders actively. Thereby it turned into creativity of deconstruction borders between art and life. In this article the strategies of border destruction used in the theory and practice of anti-art are investigated.

Key words: anti-art, anti-aesthetics, not art, aesthetic restriction, art borders, total art, silence, authorship, art communication.

Характерным явлением художественной культуры второй половины XX века стало разрушение «границ» искусства. Борьба против художественного и эстетического в искусстве велась по нескольким направлениям, что выразилось в формулировке ряда новых эстетических концепций в художественной культуре – концепций «тотального искусства», «антиискусства», «открытой формы», «нон-финито» и многих других. Суть их сводится к одному – к максимально возможному расширению границ искусства, всестороннему включению внехудожественных явлений в сферу искусства. В результате искусство лишается сложившихся в рамках классической эстетики границ и объявляется всеохватной формой дея-

тельности, а «художник полностью выходит из границ всякого искусства, чтобы создать особое антиискусство или контрискусство»¹. Искусством теперь может быть всё, что угодно. Для придания чему-либо художественного статуса достаточно факта человеческой деятельности, имеющей предмет и направленность. Тем самым границ у искусства не остаётся. Возможны несколько способов достижения этого результата. Во-первых, объявление разнообразных форм деятельности тождественными художественным актам – искусством может объявляться всё – от быта и производства до

¹ Модернизм: Анализ и критика основных направлений / Под ред. В. В. Ванслоа. М.: Искусство, 1973. С. 244.



ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ / HISTORY AND THEORY OF ART SYSTEMS

Леонид Александрович МЕНЬШИКОВ / Leonid MENSHIKOV

| Стратегии разрушения границ в антиискусстве / The Strategies of Destroy as a Creative Activity in Art |

науки и политики. Тем самым разрушаются границы первой составляющей художественной коммуникации – предмета (произведения) искусства. Во-вторых, изменяется статус творца. Творец уже является не автором, но лишь компилятором, сборщиком художественных форм из подручного материала. Автор перестаёт быть профессионалом, а потому исчезает различие между художественной и другими формами деятельности. В-третьих, изменяется статус третьего члена художественной коммуникации – воспринимающего. Его роль теперь неотличима от роли автора; это достигается и преднамеренным включением зрителя (слушателя) в процесс производства искусства, и случайным (алеаторическим или игровым) вовлечением его на стадии исполнения, и заимствованием его комментариев, критических замечаний на предтекст. В результате трёхстороннего наступления на предмет искусства, появляется предмет неискусства как искусства без границ. Для его обозначения можно использовать термин П. Шеффера «не-предмет».

Первоначально в понимании Шеффера категория «не-предмет» была узко эстетическим явлением, но впоследствии её значение расширилось. Сведение предмета искусства до не-предмета стало выражением кибернетизации художественного творчества, его скрещивания с технико-сциентистской сферой культуры. Кибернетизация выражала извечное стремление художника освободить искусство от материала с целью ликвидировать его зависимость от идеологических, политических и экономических влияний. Для этого следовало «растворить» искусство в потребителе как экономическом субъекте. Не-предмет по сути – жест, акция, реконструируемое потребителем художественное действие. Уничтожение произведения необходимо потому, что оно утяжеляет эстетическое, делает искусство включённым в экономические связи, потому что предмет – это всегда предмет потребления, то есть предмет экономических отношений. Вместо разрушенного предмета остаётся только связь – отношение замысла художника к его

интерпретации зрителями. Эта связь, исключительно духовного свойства, позволяет вскрыть творческий потенциал зрителя, делая разнообразными и ничем внешним не обусловленными его реакции на жесты художника. Не-предмет является программой, формирующей определённое поле (или пространство) реакций, ответов зрителей на художественный замысел. Это своеобразный набор жизненных установок, способных пробудить в воспринимающем потребность как-то отреагировать на поставленную проблему. Таким образом, потребитель начинает отвечать на предоставленный художником эстетический материал, но делает это исходя исключительно из своего жизненного, в том числе художественного, опыта. В результате невозможно отличить, где тот импульс, который лежал в основе авторского художественного жеста, а где – привнесённые потребителем интерпретации. Здесь постмодернистская стратегия цитирования, наслоения и палимпсеста приходит на помощь деятелям искусства, стремящимся к отчуждению продукта созидательной деятельности от творческих проявлений художника. Такой процесс художественной коммуникации позволяет вводить зрителя в непривычные состояния, вовлекая в ход интерпретационных отношений все органы чувств.

Стремление к разрушению границ между традиционными видами искусства – ещё одна стратегия извлечения художественного творчества из исторически определённых ему границ. Подобная стратегия получила название «тотальное искусство». Термин восходит к эстетическим поискам Р. Вагнера, но будучи переосмысленным в авангардном ключе, он стал достоянием постмодернистской эстетики, выражая её устремлённость к ризоматическому стиранию различий. В программе *Gesamtkunstwerk* (всеискусства), разработанной Вагнером, в которой он находил «возврат к иде-



**ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ /
HISTORY AND THEORY OF ART SYSTEMS**

Леонид Александрович МЕНЬШИКОВ / Leonid MENSHIKOV

| Стратегии разрушения границ в антиискусстве / The Strategies of Destroy as a Creative Activity in Art |

альному гармоническому единению искусств»², можно усмотреть истоки постсовременного синтеза искусств, который происходит в случае слияния искусства и жизни. В самом деле, какой из традиционных видов искусства может адекватно отобразить реальную действительность во всём её многообразии? Действительность является в нашем восприятии во всей совокупности ощущений – зрительных, слуховых, осязательных, обонятельных, двигательных, а отдельные традиционные виды искусства способны дать лишь одностороннюю её картину. Всеохватный и всесторонний взгляд, очевидно, будет наиболее близок самой реальности и будет наиболее адекватно выражен в самих реальных предметах. Зачем же тогда множить художественные сущности? Достаточно просто разрушить границы художественного и нехудожественного, искусства и жизни для того, чтобы воплотить в творчестве проект тотального искусства. Жизнь сама может быть искусством. В реальной практике это выражается в многочисленных способах художественного преобразования пространства с целью создания необычных эффектов. Такие тотальные проекты дают возможность свободно изменять окружающую среду, создавая эффекты звукового, светового, пространственного искажения мира с целью расширения представления зрителя о реальности, разотчуждения нашего образа мира при помощи внехудожественных средств и способов творчества. Деятели «Флюксуса» – движения, разрушающего границы искусства, шли этим путём. По словам Х. Рихтера, «отказавшись от предубеждения по отношению к любым процессам и техническим приемам», художники «часто выходили за границы отдельных искусств: от живописи к пластике, от картины к типографии, к коллажу, к фотографии и фотомонтажу, от абстрактных форм к жанровой картине, от жанровой картины к фильму,

к рельефу, к найденному предмету. Стирая границы между искусствами, художник обращался к поэзии, поэт к живописи. Повсеместно находила отражение новая без-границность»³. Изначальный проект Вагнера, предполагавший просто-напросто реформу музыкального театра, которая должна была привести к идеальному синтезу искусств в рамках оперного спектакля будущего, трансформируется в посткультуре в эстетические практики разрушения границ искусства и погружения его в тело культуры и даже бытия вообще. Тот же принцип используется в концептуализме: «В качестве объекта искусства... может быть представлен любой объект: акт искусства состоит только в том, чтобы он был назван таковым в данном месте, в данной ситуации»⁴.

Характерным постмодернистским способом разрушения границ является новое решение проблемы эстетического ограничения. Любой стиль, направление или эпоха в искусстве устанавливает систему эстетических ограничений. Искусство не может быть всеохватным. Существует определённая система отбора, которая обуславливается мировоззрением, лежащим в основе эстетических взглядов. Система отбора выражается в ограничениях – эстетика строго фиксирует нормы отражения мира в искусстве. Ограничения налагаются на содержательную сторону произведения: отбирается объект изображения (существуют избегаемые, допустимые и предпочитаемые объекты), на предмет изображения, на ракурсы и аспекты рассмотрения того или иного объекта с точки зрения мировоззренческих и идеологических систем, на ситуации, обстоятельства и мотивы его бытования в реальности. Подвержена ограничениям и формальная сторона произведения. Каждому стилю и направлению

² Лексикон неонклассики: Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. М.: РОССПЭН, 2003. С. 125.

³ Орлова Е. В. Фото- и видеотехнологии в творчестве художников группы «Флюксус» // Германия. XX век: Модернизм. Авангард. Постмодернизм. М.: РОССПЭН, 2008. С. 374.

⁴ Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 228.



ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ / HISTORY AND THEORY OF ART SYSTEMS

Леонид Александрович МЕНЬШИКОВ / Leonid MENSHIKOV

| Стратегии разрушения границ в антиискусстве / The Strategies of Destroy as a Creative Activity in Art |

свойственен особый набор выразительных средств, особая система сопоставления предметов изображения и средств их передачи в искусстве. Отношение к выразительным средствам всегда строго избирательно; часть их табуируется, другая – выстраивается в определённую иерархию отношений, отражающих влияние друг на друга в общей системе построения художественного образа. Посткультура решает вопрос об эстетическом ограничении радикально. Поскольку с точки зрения постмодернистской эстетики весь набор выразительных средств уже осуществлён в истории искусства, то сегодняшние художественные практики могут с лёгкостью использовать все известные (как активно использовавшиеся, так и замалчивавшиеся) системы изображения действительности. Ограничений просто нет и быть не может. Ведущим становится лозунг о том, что «всё годится» (anything goes) в качестве предмета и средств искусства. Коль скоро всё годится, то и нет никакой необходимости подвергать художественной обработке тот материал, который жизнь даёт художнику; можно просто-напросто его использовать в готовом виде. Примером может служить постмодернистская архитектура, разрушающая так называемые «оси Витрувия»: любые архитектурные стили, любые формы строительства и архитектурные детали могут быть установлены по отношению друг к другу в форме нечётких оппозиций; в результате возникает стилистическое пространство, подобное облаку, внутри которого есть место любым (как искусственным, культурным, так и природным) формам организации пространства. И посттворцу остаётся лишь свободно черпать предлагаемые природой и культурой материалы, не обращая внимания на их происхождение и соотношение. Тем самым границы между художественным и нехудожественным пропадают.

Есть разные способы проникновения жизни и культуры в художественный объект. Но все они отражают постмодернистскую уверенность в невозможности создания чего-либо нового и естест-

венную в этом случае потребность в заимствовании. В постмодернистской эстетике найдётся достаточно значительное количество терминов, отражающих одну и ту же тенденцию в посткультуре – тенденцию к заимствованию существующих объектов. Начало этой форме художественного творчества в авангарде положил М. Дюшан своими реди-мейдами. Концептуальная установка на заимствование готовых, сделанных, фабричных объектов как артефактов искусства действительно становится общепринятым явлением после дадаистских проектов. Во второй половине XX века такая практика распространяется во всех видах искусства, тем самым разрушая границы между ними. Явлениями того же порядка, что и реди-мейды, становятся и техника «найденных вещей» в живописи, которая сводится к включению реальных предметов или их фрагментов в живописные композиции, и техника «украденного объекта», выражающаяся в использовании существующих литературных форм в современных текстах, и техника коллажа, родившаяся в недрах живописного авангарда и ставшая сегодня общераспространённым явлением искусства, и техника монтажа, бывшая сначала техническим выразительным средством киноискусства, а сегодня позволяющая вмонтировать любые куски реальности в ткань художественного текста. Всё это и есть способы «создать у читателя иллюзию исчезновения мифосимволической по своей природе субстанциональной грани между артефактом искусства и реальными предметами действительности»⁵. Они отражают одну и ту же тенденцию – невозможность отмахнуться от того «гула» культуры, который нас сегодня охватывает благодаря включённости любого современного деятеля искусства в информационное пространство, делающее доступным всё наследие мирового искусства. И доступность этого наследия не даёт возможности не заметить и не воспроизвести его вместо того,

⁵ Ильин И. П. Постмодернизм: Словарь терминов. М.: Интрада, 2001. С. 304.



ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ / HISTORY AND THEORY OF ART SYSTEMS

Леонид Александрович МЕНЬШИКОВ / Leonid MENSHIKOV

| Стратегии разрушения границ в антиискусстве / The Strategies of Destroy as a Creative Activity in Art |

чтобы создать что-то новое. Границы искусства разрушаются потому, что непрерывный «гул» культуры не позволяет творцу погрузиться в тишину для того, чтобы «выключить» процесс восприятия и «включить» процесс созидания. «Гул» культуры сопутствует нам всегда в разных формах как в смысле переносном, так и в прямом: «Где бы мы ни были, мы в основном слышим шум. Когда мы игнорируем его, он беспокоит нас. Когда мы слушаем его, он увлекает нас»⁶. «Гул» культуры воспринимается нами психологически в соответствии с моделью восприятия реального шума – он может либо раздражать, либо увлекать. Восприятие сегодня превалирует над созиданием, заимствование не может быть остановлено, поскольку творец погружён в своеобразное «пространство компиляции», которым является посткультура, заставляющая нас воспринимать шум. Тем самым, разрушая границы индивидуального «я» художника, современная культура разрушает и границы искусства в целом. Невозможность художника оставаться самим собой в своём произведении также может быть осмыслена эстетически как разрушение границы.

Отсутствие границ определяет открытость современного искусства. Открытость выражается и в способности поглощать и заимствовать, и в преднамеренной незавершённости текстов, создаваемых в пост-культуре. Установка на преднамеренную незавершённость возникает в связи с бессмысленностью попыток закончить художественный текст. Текст искусства всё равно будет восприниматься зрителями, и в процессе восприятия будет трансформирован под воздействием аллюзий и ассоциаций, которые вносятся зрителями в его структуру. Поэтому совершенно бессмысленным представляется стремление досказать всё до конца или поставить точку. Произведению сознательно придаётся незаконченная форма, в результате чего преодолеваются границы пространственные (про-

изведение наделяется способностью включать в себя другие произведения), и временные (произведение в каждый новый момент времени не равно самому себе). Открытая форма может выражаться в формальной незаконченности произведения; в этом случае читателю даётся возможность домыслить финал самому. Открытая форма может представляться в виде многовариантности развития произведения, тогда читателю представляются несколько возможных (или невозможных) вариантов развития действия. Открытая форма может быть организована как цикл, в котором смысл многократно повторяется, но каждый раз на новом уровне, иначе трактуя одно и то же. Открытая форма подчиняется эстетическому принципу нон-финито (незаконченности), тем самым говоря о невозможности конца. Такое произведение есть произведение в постоянном становлении (*work in progress*), оно не только не имеет завершения, оно не имеет и начала, тем самым не имея никаких границ. Термин этот происходит из музыкальной эстетики и подчёркивает возможность дописывания произведения, его интерпретации и развития в процессе исполнения. Такая музыкальная методология бытования произведения (написание – исполнение – восприятие, и далее по кругу) переносится в посткультуре из области музыкальной на творчество вообще. Тем самым творчество никогда не начинается, но лишь продолжается после перерыва или остановки. «Происходит постоянное оборачивание конца и начала любого процесса»⁷. Нет начала и конца – нет границы.

Постоянный «гул» культуры, сопровождающий цивилизацию во второй половине XX века, заставляет деятелей разных искусств обращаться к поиску средств избавления от него. Но в этом поиске оказывается, что избавиться от него невозможно, потому что даже противоположность гула – тишина – тоже погружает наше сознание в хаос

⁶ Кейдж Д. Будущее музыки: Credo // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 210.

⁷ Терещенко Н. А., Шатунова Т. М. Постмодерн как ситуация философствования. СПб.: Алетейя, 2003. С. 60.



ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ / HISTORY AND THEORY OF ART SYSTEMS

Леонид Александрович МЕНЬШИКОВ / Leonid MENSHIKOV

| Стратегии разрушения границ в антиискусстве / The Strategies of Destroy as a Creative Activity in Art |

культурных смыслов. Тишина становится предметом пристального внимания как музыкантов, так и других художников; она позволяет обнаружить, что границы между искусством и неискусством нет. Партитура «пьесы тишины» Д. Кейджа, состоящая из трёх слов: «tacet (молчание), tacet (молчание), tacet (молчание)» – и предназначенная для любого инструмента, является примером произведения, способного длиться любое время и дающего нам пример полного отрицания звука. Этот пример – чистая форма неискусства, но он спонтанно и непроизвольно заставляет слушателя вслушиваться в него и самому становиться искусством. Не слыша ничего, мы начинаем прислушиваться к ритмам собственного сердца и к ритмам собственных мыслей, которые, рождаясь, облекаются в художественную форму. Тем самым, музыка тишины толкает слушателя на спонтанный и неосознанный творческий акт. Но этот творческий акт исходит из ритмов сердца – ритмов физических, не обусловленных социально-культурной организацией человека. Тем самым музыка тишины стирает границу между природным и культурным в творчестве. Шум, который мы слышим, у каждого свой – он обусловлен субъективным культурным опытом, но исток его объективен, он – в физической жизни тела. Тишина близка по эстетическому статусу проектам конкретной музыки, потому что и там и там мы слышим шум (сформированный сознанием коллаж из культурно обусловленных, рождающихся из нашего культурного опыта, шумов). Той же самой формой творчества являются многочисленные эксперименты в изобразительном искусстве, стремящиеся уничтожить физическую определённость произведения в живописи и скульптуре. Здесь место тишины может занимать пустота и белизна – отсутствие цвета, изображения и объёма, но смысл остаётся прежним. Можно назвать много таких примеров. Это и творчество И. Кляйна – от «Картин Ива», в которых вместо живописи демонстрируется чистая бумага, лишь подталкивающая зрителя к созданию образов, – до неба как самой

лучшей его картины и «Пустоты», «где основным объектом стала голая, слегка тонированная голубизной комната. Пустой синий мир был идеалом»⁸. Идеалом потому, что предоставляет все мыслимые возможности, ничем не ограничивая свободу. Это и творчество минималистов (как в живописи, так и в музыке), пользующихся самыми скудными выразительными средствами, приближающими адресата к погружению в природные процессы. «Гул» культуры неотличим от жизни природы, между ними нет границ, происходит «воссоединение искусства с природой и жизнью»⁹.

Коль скоро нет границ ни в чём, художник может позволить себе играть с этими границами, устанавливать границы ненастоящие, существующие только в игре. Игровые технологии составляют кредо посткультуры. И игра – деятельность, подчиняющаяся строгим правилам, – становится средством разрушения этих правил в культуре. Посткультурная игра (алеа), имеющая своим истоком «игру в бисер», далеко ушла от неё, став практикой художественной культуры. Г. Гессе мечтал об элитарном способе мышления, который основывается на свободном и вольном оперировании разнообразными богатствами культуры и духовными ценностями (ведь «культурная игра возможна в обществе, признающем полилог культур и культурных кодов и живущем ими») ¹⁰. Математика и музыка составляли основу этого способа мышления (как почти пифагорейский идеал гармонии). В практике художественной культуры этот идеал реализуется не так. Проявили себя две стороны игрового принципа. Первая сторона – простая комбинаторика, «жонглирование» смыслами и образами. Цели та-

⁸ Андреева Е. Ю. Постмодернизм: Искусство второй половины XX – начала XXI века. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 90.

⁹ Переверзева М. В. Новейшая полифония Джона Кейджа // От Гвидо до Кейджа: Полифонические чтения / Ред.-сост. Н. И. Тарасевич. М.: ТС-Прима, 2006. С. 278

¹⁰ Апинян Т. А. Игра в пространстве серьёзного: Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003. С. 340



ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ / HISTORY AND THEORY OF ART SYSTEMS

Леонид Александрович МЕНЬШИКОВ / Leonid MENSHIKOV

| Стратегии разрушения границ в антиискусстве / The Strategies of Destroy as a Creative Activity in Art |

кого способа творчества могут быть вполне благи-ми, но результат восприятия не всегда адекватен. Как ни надеялся У. Эко на то, что при прочтении нового романа читатель непременно открывает новые смыслы, о которых не ведал писатель, и как не уверял он, что это и есть главное счастье для творца, но всё же творчество по принципу комбинаторной игры из элитарного способа установления ценностей (дающего, по мнению Гессе, высшую весёлость) всегда обращается в развлечение, занимающее читателя только в том случае, если его ждёт радость узнавания. И вновь мы пересекли границы. Вторая сторона посткультурной игры – алеаторика, рождённая из неверия в возможность творить. Разработанные Кейджем способы сочинения путём гадания по «Книге перемен» и путём подбрасывания монеты, или способы исполнения, допускавшие неисполнение (повторение) по воле исполнителя каких-либо фрагментов, написанных композитором, направлены на преодоление оппозиции существующего и несуществующего в культуре. Случайность может быть абсолютной или ограниченной произволом автора (как в «Музыке для фортепиано» Кейджа, возникшей благодаря несовершенствам бумаги и исполняемой в произвольном порядке; в ней «последовательность страниц и продолжительность нот выбирает пианист») ¹¹. Игра в искусстве становится формой фиксации случайностей, о чём говорил П. Булез, выделяя «музыку случайностей», в которой композитор лишь фиксирует то, что звучит вне его воли и сознания. Игра, таким образом, позволяет творцу нарушать любые границы и, напротив, устанавливать свои собственные там, где ему это представляется нужным.

Тема искусства без границ открыта Л. Фидлером в имевшей характер манифеста для литературного постмодернизма статье «Пересекайте границы, засыпайте рвы». Фидлер говорил ещё об од-

¹¹ Дубинец Е. А. Творчество сквозь призму нотации // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 195.

ной границе, которую пересекает постмодернистское искусство – границе между элитарным и массовым, более того, он «ставит проблему снятия границ между элитарной и массовой культурами, между реальным и ирреальным» ¹². Проблема, рождённая XX веком, – непреодолимый разрыв между элитарной художественной культурой авангарда и модерна, которая делала акцент на формотворчестве, создании нового художественного мира, далёкого от чаяний зрителей, не причастных к художественной деятельности тех или иных групп, и массовой художественной культурой. Массовая культура, также родившаяся в XX веке, проявила себя как очень активный борец со всяческими границами. Её агрессивность, объяснённая ещё Х. Ортегой-и-Гассетом, сопровождалась пониманием бессмысленности чистого формотворчества и ухода от объективной реальности, которые были свойственны авангарду. Важная сторона этого – эстетизация среды, которая «превращает человека в манипулятора знаками, заменяющими ему истинные отношения» ¹³. Массовая культура сумела очень быстро ассимилировать авангард, приобретя у него несколько эстетических средств, описанных выше. Все они рождались в недрах высокого авангарда, но оказались очень полезными для массовой культуры, которая быстро постигла их, усвоив главный и наиболее эффективный способ расширения культурного опыта – пересекая границы, уничтожать их. Пересечение границ стало не только культуротворческим средством, не только художественной стратегией массовой культуры, которая привела её к растворению в авангарде и формированию постмодернистской ситуации в обществе, но и действенным общественным средством. Пересекая границы, искусство оказалось способным подчинить

¹² Дианова В. М. Постмодернистская ситуация в культуре XX века // Философия культуры: Становление и развитие. / Под ред. М. С. Кагана. СПб.: Лань, 1998. С. 352.

¹³ Извеков А. И. Проблема личности постмодерна: Кризис культурной идентификации. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008. С. 224.



**ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ /
HISTORY AND THEORY OF ART SYSTEMS**

Леонид Александрович МЕНЬШИКОВ / Leonid MENSHIKOV

| Стратегии разрушения границ в антиискусстве / The Strategies of Destroy as a Creative Activity in Art |

своим игровым и вполне художественным стратегиям политику и общество, средства массовой информации и терроризм, экономику и банковскую сферу, антропологию и философию, религию и образование. Понимание того, что всё более и более художественный статус приобретают все эти сферы общественной жизни, приходит при сопоставлении их со стратегиями художественной деятельности. Разрушение границ через проникновение искусства в политическую сферу привело к появлению особой формы художественной деятельности, в которой искусство смыкается с политикой. Эта сфера – акционизм. Здесь акция художественная неотличима от акции политической, они пользуются одинаковыми выразительными средствами, а подчас даже имеют и одинаковые (политико-эстетические) цели. В качестве новых задач искус-

ства рассматривается перестраивание социальных и политических структур, достижение разнообразных политических целей, организация общества на основании художественных принципов, имеющих в своей основе человеческие (гуманистические) структуры. Общественные и политические институты могут рассматриваться как материал для работы художника, они уподобляются холсту и краскам, или глине и рукам скульптора, который может изменить их, изваяв нечто, более соответствующее своим чаяниям и представлениям о верном общественном устройстве, имеющим опять же эстетическую форму выражения. Тем самым задача растворения искусства в жизни достигнута: границ между ним и другими сферами культуры практически не осталось, причём не только в художественной практике, но всё чаще и в реальности.

