

УДК 008**Кластеризация актуальной эстетической программы
в современном искусстве****Сурова Екатерина Эдуардовна**

Доктор философских наук, профессор,
член Союза художников России,
РТОО «Санкт-Петербургский Союз Художников»,
профессор 30 кафедры Военной академии связи
им. Маршала Советского Союза С.М. Буденного,
194064, Российская Федерация, Санкт-Петербург, просп. Тихорецкий, 3;
e-mail: esurova2005@mail.ru

Аннотация

Для современного социокультурного пространства продолжается тенденция к кластеризации, что не может не затронуть сферу искусства. В нем мы видим как наличие традиционной профессиональной позиции художника, так и расширение сферы повседневного искусства. К последнему, прежде всего, относится творчество в рамках handmade-идеологии, но также принадлежит криптоискусство. Все поле искусства оказывается ориентировано на переосмысление иконических образов, поскольку даже для уникальных практик и произведений интерпретация будет формироваться по отношению к «типичному» и часто, особенно в ситуации «самодеятельного» творчества, базироваться на алгоритмах (рецептах). В определенной мере изменяется позиция автора и его отношение со зрителем, ярким примером чему становится появление NFT. Несмотря на глобализм тенденций в сетевой среде, обращение к новым «инструментам» для создания произведений, например нейросети, эстетическая программа, в рамках которой возможна оценка произведений, не является целостной, но ориентирована на кластерные связи и формируемые ими маркеры, авторитетные позиции или идеологические установки, имеющие «фасеточный» характер. Эстетические связи при этом могут быть устойчивыми, но меняют ориентированность с эстетико-политических на эстетико-экономические принципы.

Для цитирования в научных исследованиях

Сурова Е.Э. Кластеризация актуальной эстетической программы в современном искусстве // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 8А. С. 161-173.

Ключевые слова

Кластер, эстетическая программа, современное искусство, повседневное искусство, криптоискусство, handmade-идеология, NFT, нейросеть, «фасеточная идеология», автор, иконический образ, алгоритм.

Введение

Целый ряд позиций, описывавший еще совсем недавно процессы актуальной социокультурной реальности, сегодня нуждается в переинтерпретации и корректировке. С одной стороны, глокальные тенденции в культуре не исчезли, кластеризация¹ [Рейнгольд, 2006, 122], продолжается, как и укореняются принципы смарт-реальности² [Сурова, 2022, 470-472], которая все отчетливее дает о себе знать, особенно под влиянием технологий Web 3.0. В то же время происходят «смещения акцентов», что одновременно вызывает к жизни новые сюжеты, но сопровождаемые часто консервативной идеологией. Баланс регулярно нарушается, и именно в «заворах» бытия фиксируются оригинальные элементы «гармонии», тяготеющие к крайностям прекрасного и безобразного, причем взаимозаменяемым. Что характерно, такие локальные практики формируют собственную идеологическую линию, но не тотальную, а персональную, ориентированную на «ближний круг», выстраиваемый не глобально, а по конкретным признакам (маркерам), где содержательная «поверхность» оказывается нейтральной, а глубина прочитывается по контекстуальным символам. Но при этом в глобальной идеологии фиксируется значимость данных элементов по факту и без критических оценок. Здесь, скорее, руководящим принципом в отечественной практике становится крылатая фраза: «если звёзды зажигают, значит, это кому-нибудь нужно» (В. Маяковский). Сама востребованность со стороны любой аудитории определяет ценность произведения в глобальном контексте. При этом шедевры современного искусства часто вызывают недоумение своей «примитивностью», за которой можно как наслаждаться самим примитивом, и это достаточно часто встречается, или же задавать интерпретации: сложности/сакральности концепции, протеста, поиска новой гармонии и т.д. Но где-то в глубине души даже самого интерпретатора, судя по всему, таится сомнение (или лукавство?), и это само по себе интересно и вызывает вопрос о характере и смыслах современного творчества.

Творчество оказывается фундаментально разнородным, включая традиционные формы создания художественных произведений, апелляцию к красоте и гармонии, новаторство (прежде всего, «технологическое»), но может обращаться к примитиву, «отвратительному», заведомо бессмысленному и пр. Роли автора также подвергаются сомнению и различаются, что вызывает, например, животрепещущий вопрос о возможности определения «профессионализма» в искусстве, или любительства, или профессионального, но «прикладного» использования художественных средств в (около)(не)художественных сферах, коллективности и пр. Профессиональный художник при этом продолжает удерживать «традицию», стремясь быть вписанным в нее, но его задачи разделены: для зрителя он воплощает идеи, для «цеха» – осуществляет эксперимент, например, с материалами или инструментами. Он претендует на уникальность самости, элитарность. Но, тем не менее, в массе мы наблюдаем «креативное большинство» непрофессионалов, создающих обилие произведений в повседневном творчестве. Но и таковые обращены к «кругу» лиц, хотя и не столь определенному, разделяющему «позиции вкуса» и находящему «высокие значения» в рамках предлагаемой производителем продукции, стилистики и пр.

¹ Под кластером в данном случае подразумевается «узел» коммуникации, организующий групповые взаимодействия вокруг идеи «проекта», при этом каждый коммуникант, идентифицирующий себя персонально с позиции «Мы» по отношению к любому акцентируемому ситуативно коллективу, может сам становится таким «узлом», а также участвовать в неопределенном числе проектов.

² «Умная реальность», ориентированная на кластерную самоорганизацию групп.

Иконические принципы в актуальных представлениях о гармонии

Речь при этом идет не о формальных вопросах созидания ценности как, например, восприятие «красоты», а о сложном символизме, наполняющем повседневное искусство и близкие к нему сферы, например рекламу или «дизайн интерьеров». Порой здесь за «простым» изобразительным рядом обнаруживаются акцентированными неожиданные смыслы, часто гораздо более «нагруженные», чем в произведениях профессиональных художников (которые, кстати, также могут выполнять данные работы). Это происходит постольку, поскольку для актуального сегодня «прикладного» искусства знаковая модель предполагает в качестве ключевой иконическую образность³. То есть образ, как «один из многих», отсылает нас к типичному, становящемуся в определенном смысле каноном.

В иконическом образе важна целостность восприятия со стороны «массового зрителя», подразумевающая возможность закладывания дополнительного контекста для интерпретации со стороны «посвященных». Контекст при этом раскрывается через систему как позитивных и нейтральных маркеров, так и «стигм»⁴ [Goffman, 1963], преобразующих возможности интерпретации «типичного знака», и выстраивает коннотативные ряды. Данные ряды многообразны, поскольку содержательные порядки апеллируют к персональному опыту кластерных групп, что позволяет индивиду многократно и по-разному прочитывать смыслы «послания». При этом образ, построенный на данном основании, удовлетворяет как требованию простоты и лаконичности, при одном прочтении, так и требованию символической усложненности, ежели ситуация кластерной коммуникации предполагает «нагруженный» контекст. Ситуативная уместность вообще становится одним из значимых принципов, формирующих мобильное основание как произведения, так и его интерпретации. Быстрая переориентация при этом требует определенной ироничности как способа ухода от коммуникативной неловкости, вызванной «представлением себя другим»⁵ [Гоффман, 2000] и игрой с выявлением «чувства достоинства». В этом плане изобразительный ряд рекламы, а также произведений искусства, в первую очередь так называемого «массового», или «дизайнерского», оказывается многоуровневым, и его интерпретация происходит как с позиций «кода», так и позволяет выстраивать сложные символические ряды, исходя из различных потребностей аудитории. Более того, интерпретация вообще может быть не связана с представленным изображением, а ориентирована на контекстуальные связи «смыслов и знаков». Зритель, расположенный к сложным дешифровкам, сам формирует к ним «ключ», опираясь на коннотации персонального опыта. Маркерами в данном случае могут стать элементы одежды, предметы быта, растения, животные, жесты, цвет, метафоры или структура произведения, вызывающая ассоциации с другими произведениями и т.д. В качестве примера

³ В понимании иконической образности я руководствуюсь первичным значением, вводимым Ч. Пирсом, который понимает «икону» как типическое прочтение знака: «фотография дождливого дня как типичного дождливого дня». В дальнейшем понимание иконического образа усложняется, включая такие интерпретации, как репрезентацию вещи в изображение, но в то же время значение понятия скорее уточняется для конкретной ситуации, но по-прежнему подразумевает возможность восприятия типичного.

⁴ Стигма представляет знак в негативном контексте, зачастую отсылающий к «дефекту», постыдному или, в современной интерпретации, к кринжу.

⁵ Вспоминая произведение И. Гоффмана «Стигматизация: заметки об управлении испорченной идентичностью», но перенося его смыслы в контекст образных систем, мы можем говорить в современных условиях о маркерах, указывающих на «враждебность», «кринжовость» или «привлекательную ущербность».

можно привести работы Кирилла Овчинникова⁶. Но это уже вопрос об искусстве, поскольку в основе такого дизайна лежат авторские сложные работы и концепции, переносимые, «цитируемые» в предметах интерьера, посуды, одежды и пр., сопровождаемые также авторскими интерпретациями. При этом потребитель самих вещей в их выборе может как «прочитывать смыслы», так и руководствоваться принципами престижности авторских работ или же просто их «красивости» и подходящей цветовой гаммой. Во втором случае, и это происходит чаще, речь не идет об оценке художественного произведения, а лишь о потребительском спросе, ориентированном на моду и статус.

Чаще же реклама и дизайн в массовом варианте отсылают к «простым» чувствам. Они должны радовать, создавать уют или будоражить и актуализировать сложные проблемы общества, но в простых образах. И обывателю требуется в интерьере «одноставность» мысли и чувства, поскольку «дизайн» должен соответствовать ожидаемому функциональному тождеству, единству концепции, объединяющей «помещение» и его оформление, а в рекламе – товару и его «преимуществу». Но так бывает не всегда, что особенно заметно в различной по направленности продукции. Если для рекламы товаров и услуг пристальное выявление дополнительных смыслов не столь приветствуется и иронично оценивается как паранойя, то для социальной рекламы скрупулезное прочтение «текста послания» именно декларируется.

В связи с этим рекламная продукция и приближается к искусству. Но и произведения искусства также переходят к иконической образности, поскольку оказываются ориентированы на привычное для зрителя, воспитанного рекламным контекстом, иконическое восприятие. Таким образом, зритель привыкает к сложным и изменчивым интерпретациям, часто уже не затрагивающим изобразительные средства или совершенство и гармонию формы, а руководствуясь коннотациями и «стигмами», задаваемыми общественными оценками. Авторская позиция при этом бывает гораздо проще предлагаемых толкований, но мыслится лишь как «одна из возможных».

Касается данная стратегия восприятия и возможности интерпретаций, прежде всего языковых, вербальных и невербальных, поскольку в них аккумулируются «смыслы». В условиях острых политико-экономических кризисов культурная практика предельно экзальтируется, а язык, как и иные культурные формы, стремится к «иконичности». Это прекрасно прослеживается в проблемах «речевой культуры». В отечественной ситуации в ответ на обострение вопроса о языковой границе, об определенной маргинализации русского языка (следовательно, и культуры), по крайней мере со стороны западного сообщества, формируются две тенденции. С одной стороны, продолжающийся поток «сленга» с апелляцией к иноязычным заимствованиям (где по-прежнему доминируют англицизмы, хотя уже не безраздельно), борьба за «феминитивы» и пр. С другой стороны, консервативная инициатива со стороны властных структур, предполагающая борьбу с заимствованиями и выступающая за «охрану» русского национального литературного языка. Безусловно, язык – это «живая» и динамичная форма культуры, для которой обе данные тенденции в принципе всегда соприисутствуют, но в тех вариантах, с которыми мы сегодня встречаемся, они доходят до предела, являясь в обоих случаях «реакционными», выражая идеи столетней, а иногда даже двухсотлетней давности. «Если вернуться в Россию конца XVIII – XIX века, когда заимствования, в основном французские, активно проникали в русский язык, то можно столкнуться с «шишковщиной»... Он лично, а также его единомышленники активно боролись с иноязычными словами, причем

⁶ Бренд KIRILL OVCHINNIKOV.

боролись конструктивно – предлагали заменять русскими», – пишет Т. Гартман в книге «25 оттенков русского» [Гартман, 2023]. «Обострения» борьбы за чистоту языка также наблюдались в начале XX века (борьба с «немечщиной»), особенно в канун Первой мировой войны. В последние годы данные тенденции также отчетливо видны.

Специфичными являются сегодня предельные «крайности» обоих процессов модернизации и консервации «русского литературного», что не исключает вопроса о действительной красоте и богатстве как нормативного, так и повседневного языка (вполне в современном опыте совмещаемых в рамках художественных произведений), существующего при этом в разных форматах «среды» (общественной, реальной-виртуальной и пр.) и в определенной независимости от вышеуказанных процессов. Повседневный дискурс руководствуется востребованностью форм так же, как и «изобразительный ряд», и постепенно становится доминирующим в творческом процессе, поскольку представляет вариант более свободного от «правил» языка, при этом вполне уместного для толкований «принципов гармонии». Речь при этом, в ситуации творческого осмысления, например при интерпретации произведения искусства любого порядка (картины, акции, фильма и пр.), предельно насыщается контекстуально переосмысливаемыми образами, то есть так же, как и художественный образ, становится «иконичной» – определяет «канон» дискурсивности кластера.

При появлении интернет-ресурсов, в частности Рунета, которому в этом году (условно имеется в виду появление названия) исполняется 30 лет, «текст» начинает существенно менять практики. Одна из тенденций – уход от вербальной стратегии к невербальной и появление «посталфавитного языка», ориентированного на эмотивность, использующего разнообразные знаки, музыку, гифки и пр. Другая тенденция – текст-инструкция, описывающий «формат» образа и декларирующий «осмысленность». При этом, если речь идет о межличностной или условно таковой коммуникации, «разговор» (устный и письменный) не утрачивает, а скорее, усиливает языковую игру.

Языковая игра в принципе присуща нашим современникам, но при обострении социально-политических процессов она интенсифицируется, а также выступает в определенной мере средством защиты от «рисков». Страх хорошо подавляется иронией, что в языковой практике востребует такой формат, как анекдот, дополняемый сегодня мемами и другими формами, например короткими стихами: «пирожками» и пр. Если политических анекдотов большинство опасается, то возникает тенденция к переосмыслению «новостей как анекдотов» (в связи с возрастающим упадком профессионализма в журналистике), где чаще наслаждение доставляет абсурдность или ущербность формы, выявляющая «зашифрованные» послания, причем послания для читающего, а не пишущего. Также в условиях «виртуальных практик» язык обретает целостность «вербально-невербального», когда, например, знак, цвет, звук несет в себе ту нагрузку, которая не требует обязательности словесной дешифровки, а именно воспринимается «чувственно-интуитивно-понятно» и при этом «игра смыслов» продолжается.

«Случайность» маркера в тексте культуры

Касаются вопросы границ, форматов, рисков и пр. не только «естественных языков», но и языков культуры. И здесь напрашивается следующий вопрос о том, как в современной действительности читать этот «текст культуры». Мы при попытках его интерпретации опять сталкиваемся по меньшей мере с двойственностью, хотя за любым околохудожественным высказыванием прослеживается множественный, «не имеющий предела смысл». Главной проблемой, правда, является сегодня, скорее, то, что все возможные смыслы закладываются не

столько автором, сколько зрителем, критиком или, что мы также часто сейчас наблюдаем, «инквизитором», ищущим жертву, хотя встречаются и «фанаты», славящие своего гения. То есть, как мы уже упоминали выше, возможности интерпретации в современной культуре однозначно превзошли возможности формы и образа. Это видно, например, в вариантах самых дорогих на данный момент NFT-шедевров, таких как «Human One», «CryptoPunk» и пр. С художественной точки зрения они точно не представляют никакого интереса. Ну а самый дорогой среди них «The Merge» подключил на данном этапе к примитивной форме идею о том, что «чтобы творение осталось в вечности, оно должно быть незавершено», а также сам процесс продажи, покупки и дальнейшего существования превратил в непредсказуемую игру. Именно такая игра и является, как мы полагаем, стимулом для интереса к проекту. В принципе, все криптоискусство использует технологию блокчейна, для которой связанность, изменимость, незавершенность уже выступает основополагающим принципом. Кроме того, авторство здесь обновляется как идея. Создатель ведет игру, фиксирует авторство, зарабатывает, но ему совсем не обязательно выступать «персоной» или «творцом» (хотя при желании и это возможно, наверное). Да и произведению, уникальность которого определяется NFT, не требуется изощренная форма, что видно, например, в варианте «CryptoPunk». Игра в «примитив» также продолжает идею иконичности, причем максимально емко (менее определенная форма снимает ограничения для толкования), являя в определенном смысле «декарацию» или манифест. А авторство вполне может быть смещено в область виртуальную, то есть в качестве творца можно рассмотреть и нейросеть. Правда, здесь надо сделать определенные оговорки: ИИ может создавать «мастерские работы», но следуя алгоритму, предлагаемому человеком в «языковой игре», а также задаваемому «описанию», примером чему является известный шедевр Джейсона Аллена «Театр космической оперы». Данный автор, кстати, дал описание работы (интервью газете The Pueblo Chieftain), в котором отмечал как страх художников перед тем, что их может заменить нейросеть, так и то, что обработка алгоритма и редакция окончательного изображения занимает много времени и сил, что может говорить об инструментальности искусственного интеллекта.

Если на данный момент произведения с использованием новых технологий, в частности нейросети, получают успех в результате простых и ненагруженных «инструкций», то при ее «способности к обучению» можно предположить и появление действительно качественных и сложных работ, имеющих глубокое содержание, задаваемое автором «алгоритма». Проблема здесь лишь в том, что современному зрителю в принципе это не нужно: смысл он способен задать самостоятельно, главное, как мы уже говорили, – правильно расставить маркеры. А это те социальные акценты, которые соответствуют ситуативной потребности общества, иногда понятной, а порой выглядящей «случайной». Кроме того, не нужно забывать и об «официальной повестке», тех идеях, которые продвигаются со стороны властных структур, их оппонентов, заинтересованных в продвижении идей кластеров, или содержат определенный коммерческий смысл.

Эстетическая установка повседневного искусства и авторство

Кроме игр в окрестностях «крипто-биржи», существуют и принципиально отличные формы искусства, которые ориентированы на «повседневность, традицию и коммуникацию». Для смарт-реальности (как способа рассмотрения современной культуры под определенным углом зрения) характерно развитие различных практик повседневного искусства [Surova, Vasilyeva,

2016, 1-5], ориентированного на *handmade*⁷-идеологию. Это большой спектр форм креативной деятельности – от рукоделия до блоггинга, с огромным числом совершенно различных характеристик, объединенный только лишь идентификационно-идеологической установкой.

Критерии повседневного искусства достаточно сложны. Для *handmade* можно отметить непрофессионализм как принцип, но в ряде случаев наиболее талантливые мастера и удачные проекты становятся профессиональными. Ему свойственна креативность как «преображение ближнего бытия», того жизненного мира, который предстает «разделенным с другими». Повседневное искусство стремится к конкретности и тактильности, а в связи с этим предполагает чувственность удовольствия, находимого не столько в произведениях, сколько в процессе творчества. *Handmade* не стремится к получению прибыли, хотя в перспективе она мыслится вполне возможной. Но именно в данной стратегии творчества важен автор, «фруктворность» и связанность творца с «кругом единомышленников».

В *handmade* возможны и сочетания практик, что расширяет круг специфических позиций, но не меняет перспективу представлений, например, в блоггинге, который может быть ориентирован на различные повседневные творческие позиции: рукоделие, литература, путешествия и пр. (есть здесь, безусловно, и негативные в социальном плане направления, но они в тенденции аналогичны позитивным, поэтому для данного рассмотрения не важны).

Повседневное искусство, таким образом, представляет альтернативу крипто-арту, хотя между ними есть и точки соприкосновения (которых становится все больше) в ключевых позициях «идеологии», например их «алгоритмичность», «самодетельность» и пр. Так, можно с помощью нейросети создать изображение, превратить его в «картину», а далее преподнести в подарок, что вполне согласуется с «рукодельством». И все же для *handmade* важно подчеркнуть реальность действительного, фактического бытия человека. Данная установка включает в себя в качестве основных позиций возможность самореализации, удовольствие от процесса деятельности, определенную степень автономии (в том числе с оглядкой на традицию, например, этническую), из которой вытекает отчетливая ориентация на «свой круг», на традицию, нетерпимость и бескомпромиссность к «другому», при этом не обязательно жестко выраженная, скорее «кринжовая». Причем как реальная, так и намеренно публичная. В этом плане этическое понятие «стыд» переходит в разряд уже этико-эстетических, формирующих границу досуговой группы как кластера, в которой устанавливаются собственные паттерны и «системы» оценивания, созидания, наказания и воспитания. Такое «присутствие в мире», прежде всего, подчеркивает подлинность бытия человека и его «Мы-идентичность» [Мунье, 1999, 69; Элиас, 2001, 281].

Для криптоискусства важен «момент», случайность, игра с сакральными смыслами и авторами, а также с «ресурсами» и здравым смыслом), что не предполагает в обязательном порядке совершенства форм, смыслов и гармонии в целом, а «суждения вкуса» заменяет стоимость объекта. При этом автономия здесь, судя по всему, может мыслиться только в глобальном порядке по отношению к ресурсам или «идеологиям». И это отчетливо противостоит представлениям «укорененности», «подручности» и «своего круга» в *handmade*.

⁷ *Handmade* мы используем в данном случае именно в написании латиницей, поскольку речь идет об определенной деятельностной установке в повседневном искусстве на непрофессиональные «рукотворные» творческие проекты. Хендмейд в кириллическом написании получил уже на данный момент в нашей культуре коннотации, отсылающие к рукоделию, что в нашем случае не полностью отражает суть рассматриваемого явления.

Кроме того, не стоит тут вопрос и о человеческой «подлинности», по крайней мере, таковая не выступает значимой.

По сути, крипто-арт и handmade не создают целостно-оправданной и единой эстетической установки. В первом случае она случайна, во втором – определена, но принципиально неоднородна. Во многом, видимо, это отражает сущностную установку современного социокультурного пространства. Но возникает в связи с этим ключевой вопрос: до какой степени вообще «суждение вкуса» в связи с современной идеологической ситуацией оказывается зависимым/независимым от социополитического контекста, насколько вообще значима для современного искусства «политическая установка». И тут мы сталкиваемся со специфической для современных художественных и в целом социокультурных проектов «фасеточной идеологией», предполагающей наличие «фильтров» для «локализации принадлежности» или игнорирования существующих связей между проектами. Зачастую в данных практиках творчества, имеющих сегодня массовый характер, девизом может выступить «Отличиться любой ценой», что особенно характерно для блоггинга, который, пожалуй, в отдельных случаях может связывать оба явления. При этом они далеки от установок масскульта, исповедуя не идеологию потребления, а стратегии «пользователя» и опыт «близкого соседства», вопросы о которых мы встречаем еще в 70-е годы XX века в работах М. де Серто [Серто де, 2013], противопоставляемые идеологии общества потребления. В рамках описываемых нами явлений в современном творчестве вопрос о масскульте в принципе оказывается неуместен, поскольку апелляция кластерных групп происходит к «собственному элитарному».

Фиксация повседневности в режиме нон-стоп, характерная для актуального блоггинга, создает «пульсацию реальности», приводящую буквально к «физиологическим» переживаниям данных форм обыденного творчества. Данная тенденция сочетается с повышением чувственно-эмоциональных режимов присутствия в Сети, что по-новому востребует определение культурных кодов и маркеров. Последние, вне зависимости от характеристик (пусть даже это «плохой» код), действуют в режиме «работы на опережение». Автор действует «на пределе», стремясь быть первым, единственным, обладать уникальным контентом, результатом чего должна быть растущая аудитория, публичное признание, а в перспективе – огромные заработки. Но ориентация в производстве «продукта» идет в первую очередь на личный опыт и его «осязаемость», допуская формирование собственной идеологии творчества, общества и жизни. В целом, блоггер мыслится аудиторией как «фигура бездарная, но успешная» и в этом привлекательная, хотя его авторитетность распространяется преимущественно на «подписчиков» как отдельную группу.

Мастера handmade традиционного формата не стремятся быть первыми, но предполагают уникальность и «душевную теплоту» своего творчества и «человечность» его результатов. Они любят свои работы, единомышленников и не терпят «инаковидящих». Они могут вести свои блоги (в огромном количестве присутствующие по любым вопросам «ремесла»), но таковые ориентированы на передачу мастерства и «рецептурность». Их «видеорецепты» смотрят ситуативно, а мастера в целом остаются неизвестными (хотя есть и исключения). Идеологически, стилистически и этико-эстетически они ориентированы на свой кластер, формируя его «традиционные основания».

Автор в криптоискусстве выступает без отчетливо обозначенной позиции по отношению к зрителю, произведению, суждениям вкуса и прочему. Для него возникают новые разнообразные идентификаторы, в том числе в особом режиме востребующие позицию «авторства». Особенно интересно она представлена по отношению к такому явлению, как NFT. Если в ряде позиций современного творчества и создаваемой им эстетической программы акценты смещаются в

область этико-политическую, то здесь создают режим прежде всего этико-экономический. Для него эстетические, политические и социокультурные традиционные установки уходят на дальний план. К области «прекрасного» в этом явлении можно будет отнести такие характеристики, как прецедент и несоотнесенность при одновременной включенности в единый процесс, когда миллионы анонимных авторов получают «невзаимозаменяемый токен», уникальность подписи и «владения», а NFT превращает процесс копирования в транзакцию.

Одним из расхожих мифов в современном творческом пространстве становится угроза соперничества с искусственным интеллектом, но действительно проявляется она в криптоискусстве, хотя переживается во всех сферах творчества, включая и научную деятельность. Надо отметить гламурность произведений нейросети: ее рисунки близки, по сути, совершенству форм ДПИ-изделий машинного производства. Возникает определенное противостояние, где, с одной стороны, присутствует «нерукотворность» и стремление к совершенству (вполне возможное при доработке программ или продуктов), с другой – человечность, тактильность и возможность ошибки. Для рукотворного творчества ценным с еще большей силой становится «дефект» как символ подлинности: нестойкость цвета, неровность обработки, «наивность», но при этом учет необходимых атрибутов-идентификаторов образа (этим как раз нейросеть может пренебречь, создавая «идеальный» образ без «лишних» деталей).

В современных условиях можно по-новому переосмыслить сказанное по отношению к массовому искусству Х. Ортегой-и-Гассетом о чисто человеческой способности к дегуманизации в противоположность естественно-биологической неспособности «детегрироваться». Нейросеть исключает возможность «превзойти себя» как в совершенстве, так и в несовершенстве. Она может лишь последовательно совершенствоваться. Хотя возникают и интересные прецеденты на стыке взаимодействия человека и криптоискусства, когда самые дорогие NFT-произведения и здесь могут соперничать с рукотворными своей примитивностью и неказистостью. То есть тенденции в развитии нейросети двойственны, хотя, возможно, это иллюзия или симулякр, точнее тотальная симуляция. Создаваемые «крипто-произведения», так же как и любые другие, попадают в порядки кластерных взаимодействий, где востребованность осуществляется в «узком кругу», хотя глобальность Сети и стремится его (круг) преодолеть. Даже «коммерческий интерес» может возникать внутри ресурса.

Сохраняется официально-профессиональное искусство, отчасти интегрированное с государством, – с одновременным расширением «творчества масс». Общей для всех форм творческой деятельности остается ориентация на уникальность, понимаемая различным образом. Еще на предшествующем историческом этапе, несколько десятилетий назад, начался процесс профессионализации «самодетельности», за которой возникла попытка заработать, объявив ценз на уникальность. У непрофессионалов вне устанавливаемых профессиональной средой границ эта попытка зачастую оказывается более успешной, что именно и диктует потребность в новых идентификаторах авторства, например, таких как NFT. Ярче всего это актуализируется при цифровизации искусства. Но «дефект» как идея «несовершенства» или «незавершенности», характеризующая сущностно-человеческое, в цифровом искусстве заведомо имеет преднамеренный характер иллюстрации этого основания. Поэтому иначе начинают восприниматься оппозиции «свой – чужой», «прекрасное – безобразное», «зависимость – свобода», «близость – дистанция», «уникальное – тиражируемое» и пр. Они позволяют понять противоречивую «логику» современных социокультурных процессов и выявить основания эстетической парадигмы современности, избегающей однозначной идеологизации.

Ситуативная идеология кластера «в эпоху технической воспроизводимости»

Одновременность несоразмерного, задающая специфику образов в современном творчестве, отражает другую сущностную характеристику современного искусства: асинхронную темпоральность образов. В ориентации к различным кластерным практикам иконичность изображаемого, особенно в медиасреде, пренебрегает целостностью хронотопа, добиваясь, таким образом, глубины и выразительности смыслов произведений. Что интересно, вопрос об этом был поставлен столетием ранее, в частности в статье В. Пудовкина «Асинхронность как принцип звукового кино» (1934) [Пудовкин, 1957]. Асинхронность противостоит буквальному копированию реальности, поскольку при монтаже в киноленте возникает абстрагирование по отношению к последовательной событийности, а звук задает объем, ориентированный на акцентуацию содержательных «ритмов» и «темпов» как объективных, так и субъективных. Важнейшим при этом выступает «темп восприятия» как фундаментальное основание, противостоящее «натурализму» в художественном произведении. Важно здесь отметить, что именно киноискусство со стороны государства и самих авторов воспринималось как основание для формирования идеологии и пропаганды. Вслед за этим мы можем в целом это отнести и к медиаресурсам с новыми «техническими» формами произведений.

Этика, эстетика и политика однозначно имеют области пересечений, и в истории, по крайней мере новоевропейской, это отчетливо видно. Не зря столь много внимания уделялось вопросу о «партийности» искусства. Но для современной художественной практики ситуация усложняется доступностью медиаресурсов для массового использования. Идеологическая установка, попадая в кластерную среду, для каждой группы отчетливо переинтерпретируется с претензией на «единственную истину». Анализ данной ситуации намечен в работах Г. Рейнгольда [Рейнгольд, 2006, 151].

Есть и ряд других авторов, как зарубежных, так и отечественных, которые обращались к рассмотрению близких проблем. Но одна из самых, на наш взгляд, интересных концепций, позволяющих увидеть ряд актуальных вопросов, создана преподавателем университета Юты вьетнамского происхождения Си Тхи Нгуеном [C. Thi Nguyen, [www](#); Сурова, 2022, 470-472]. Он вводит новые понятия-метафоры: «эпистемические пузыри» и «эхо-камеры», которые позволяют пояснить формирование зачастую непроницаемых «ментальных» границ социальных кластеров. Первая метафора – «эпистемический пузырь», не позволяет слышать Другого, находящегося «по ту сторону» группового взаимодействия. То есть возникает определенная информационная сеть, в которую не попадают сведения, противоречащие мировоззренческой позиции кластера. Это происходит как преднамеренно, так и произвольно, поскольку исключает факты, угрожающие целостности внутригрупповых представлений, следовательно, психологическому комфорту индивида в персонализированных коллективах. По сути, в повседневном искусстве возникают «каналы», которые формируют такую закрытую информационную среду, ориентированную на собственную, рассматриваемую как единственно значимая, эстетическую программу.

А «эхо-камера» выстраивает отношение недоверия к Другому, когда факты, приводимые представителями других сообществ, заведомо рассматриваются как ложь или переинтерпретируются в противоположные по значению. Это как раз та ситуация, которую мы выше проинтерпретировали как «фасеточную идеологию», устанавливающую фильтры на

информацию о наличии иных авторитетных и достойных мнений.

Кластерные группы в принципе тяготеют к выстраиванию собственной традиционности, к повторяемости «образцов», «рецептурности», то есть определяют мононаправленные информационные связи, которые могут быть переориентированы. Именно этот процесс и описывается Си Тхи Нгуеном как лопнувший эпистемический пузырь. Группа может быть ориентирована на «гуру» и следовать его советам в своем творчестве, но при появлении новых интересных «рецептов», переключается на них. «Эхо-камера» гораздо устойчивее и ориентирована на доверие к интерпретатору, предлагающему оппозицию «достойного-недостойного» внимания, «истинного и ложного», «гениального и ничтожного» и пр., закрывающему возможность самостоятельных оценок и выбора для прочих членов группы. Она формирует «убеждения», в которых оформляется жесткая граница и неприятие «инакомыслия» и «инаковидения». Причем надо отметить, что зачастую речь может идти не о радикально разных, а о вполне пересекающихся мнениях, но находящихся на особых позициях авторитетности «своего круга». «Эхо-камеры» вырабатывают некий «инстинкт персонального самосохранения», формируя практики искусства в узкогрупповом формате. И таких групп, ориентированных на «элитарность своего», может быть бесконечно много. Интересно, что, исходя из характера самого кластера, индивид может одновременно принадлежать к разным группам, но каждый раз в порядках взаимодействия руководствоваться конкретной «ситуативной идеологией» кластерного фасета⁸.

Заключение

Несмотря на выбор профессиональной или любительской роли, «фрукотворного» искусства или криптопрактики, автор в современном искусстве не имеет определенности качеств и может кочевать в своем творчестве, по сути, в любом направлении. Что характерно, это чаще всего не вызывает ощущения дезориентированности, а скорее, рассматривается как расширение горизонта возможностей. Тем не менее, в экзистенциальном плане каждый из наших современников обладает возможностью реализовать свои творческие устремления, но опирается на признаваемый группой, с которой в данный момент связан, «иконический» образ.

Творческий процесс достаточно жестко формируется и направляется принадлежностью к сообществу, имеющему кластерный характер и более-менее отчетливую эстетическую идеологию. Кочевье индивида в рамках кластерных взаимодействий формирует специфическую информационную практику доверия, нарушение которой переживается как исключительная «трагедия». Но именно она может стать фундаментальным толчком для создания шедевра и переживаемого вместе с этим катарсиса. И несмотря на существенные отличия современных творческих моделей и их эстетических принципов, данный момент остается неизменным. В то же время само доверие представляет специфическое явление, определяемое не столько соблюдением правил «эстетической установки» и рождающихся в связи с ней смыслов при создании произведений, сколько случайностью в интерпретации маркеров, отсылающих к возможному контексту. Таковой определяется как общее представление коллективного проекта. В этом плане авторство как позиция получает новую динамику и оппонента в «технологическом

⁸ Тотальной социокультурной ориентации в динамической практике, где конкретные фасеты определяют признаки возможной классификации целевых и ценностных доминант в группе.

режиме», например нейросеть. Хотя в целом границы творческого проекта в современных условиях теряют определенность, ориентируясь на ситуацию, включающую позицию группы, условия интерпретации, технологические ресурсы, приемлемые идеологические маркеры, индивидуальные фантазии интерпретаторов, имеющие различные целевые установки и многое другое. Это позволяет сделать вывод о смысловой ситуативности, когда форма произведения отсылает к возможному, а не определенному контексту.

Искусство, как и философия, имеют одну точку отсчёта – экзистенциальный ужас, переживаемый как удовольствие в созидании шедевра. А новые практики в ориентации на кластерную принадлежность актуальной эстетической программы производят смещения акцентов на коллективность творчества, идеологизацию принципов гармонии, проективность, коммуникативность и т.д., все более уходя от самоценности производимого в творческом акте итогового продукта.

Библиография

1. Гартман Т. 25 оттенков русского. М.: Эксмо, 2023.
2. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. М., 2000.
3. Мунье Э. Манифест персонализма. М.: Республика, 1999. 558 с.
4. Пирс Ч. Начала прагматизма. СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. 352 с.
5. Пудовкин В. Асинхронность как принцип звукового кино // Вопросы киноискусства. 1957. Вып. 1.
6. Рейнгольд Г. Умная толпа: новая социальная революция. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2006. 415 с.
7. Серто де М. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013.
8. Сурова Е.Э. Аксиологический дискурс в условиях разговора о вызовах // Ильинский И.М. (ред.) Моисеевские чтения. Гуманитарные вызовы и угрозы XXI века: VI Общероссийская научная конференция. Том I. М.: Издательство Московского гуманитарного университета, 2023. 578 с.
9. Сурова Е.Э. Приоритеты «плохого кода» в условиях «смарт-реальности // Международная конференция «Цивилизационные коды России» (к столетию «Философского парохода»). СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, Институт философии. 2022. С. 470-472.
10. Элиас Н. Общество индивидов. М.: Практика, 2001. 331 с.
11. Thi Nguyen C. URL: <https://aeon.co/essays/why-its-as-hard-to-escape-an-echo-chamber-as-it-is-to-flee-a-cult>.

Clustering of the current aesthetic program in contemporary art

Ekaterina E. Surova

Doctor of Philosophy, Professor,
Member of the Union of Artists of Russia,
Saint Petersburg Union of Artists,
Professor of the 30th Department of the Military Academy of Communications
named after Marshal of the Soviet Union S.M. Budyonny,
194064, 3 Tikhoretskii ave, Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: esurova2005@mail.ru

Abstract

The modern socio-cultural space continues to trend towards clustering, which cannot but affect the art sphere. In it, we see both the presence of a traditional professional position of an artist and

the expansion of the sphere of everyday art. The latter primarily includes creativity within the framework of handmade ideology, but also includes crypto art. The entire field of art turns out to be focused on rethinking iconic images, since even for unique practices and works, interpretation will be formed in relation to the “typical” and often, especially in the situation of “amateur” creativity, based on algorithms (recipes). To a certain extent, the position of the author and his relationship with the viewer changes, a striking example of which is the emergence of NFT. Despite the globalism of trends in the network environment, an appeal to new “tools” for creating works, such as neural networks, an aesthetic program within which it is possible to evaluate works is not holistic, but is focused on cluster connections and the markers they form, authoritative positions or ideological attitudes that have a “faceted” nature. Aesthetic connections can be stable, but they change their orientation from aesthetic-political to aesthetic-economic principles.

For citation

Surova E.E. (2024) Klasterizatsiya aktual'noi esteticheskoi programmy v sovremenno m iskusstve [Clustering of the current aesthetic program in contemporary art]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (8A), pp. 161-173.

Keywords

Cluster, aesthetic program, contemporary art, everyday art, crypto art, handmade ideology, NFT, neural network, “facet ideology”, author, iconic image, algorithm.

References

1. Certo de M. *Invention of everyday life. 1. The art of doing*. SPb.: Publishing house of the European University at St. Petersburg, 2013.
2. Elias N. *Society of individuals*. M.: Praxis, 2001. 331 p.
3. Hartman T. *25 shades of Russian*. Moscow: Eksmo, 2023.
4. Hoffman I. *Presenting oneself to others in everyday life*. Moscow, 2000.
5. Mounier E. *Manifesto of personalism*. Moscow: Respublika, 1999. 558 p.
6. Pierce C. *Principles of pragmatism*. St. Petersburg: Laboratory of metaphysical studies of the philosophical faculty of St. Petersburg State University; Aletheia, 2000. 352 p.
7. Pudovkin V. Asynchrony as a principle of sound cinema // *Questions of cinema art*. 1957. Issue 1.
8. Reingold G. *Smart crowd: new social revolution*. Moscow: FAIR-PRESS, 2006. 415 p.
9. Surova E.E. Axiological discourse in the context of a conversation about challenges // Ilyinsky I.M. (ed.) *Moiseevskie Readings. Humanitarian Challenges and Threats of the 21st Century: VI All-Russian Scientific Conference. Volume I*. M.: Publishing House of Moscow University for the Humanities, 2023. 578 p.
10. Surova E.E. Priorities of the "bad code" in the context of "smart reality" // International conference "Civilization codes of Russia" (on the centenary of the "Philosophical Steamship"). SPb.: St. Petersburg State University, Institute of Philosophy. 2022. P. 470-472.
11. Thi Nguyen C. URL: <https://aeon.co/essays/why-its-as-hard-to-escape-an-echo-chamber-as-it-is-to-flee-a-cult>.