

СОЦИОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ АРТ-БЫТИЯ ПРЕКАРИАТА

МАРИНА ПРОТАС

Аннотация. Исследуются социологические аспекты арт-бытия новой страты современного общества — прекариата, к которому относятся художники и деятели культуры в условиях конфликта глобального капитализма со стратегиями развития гетерогенной демократии наций-государств, способными формировать качественные общественные пространства, включая художественные мультикультурные ойкумены. Опираясь на широкую аргументационную базу западной социологии, в частности ключевые труды Г. Стэндинга, Р. Даля, Ф. Сондерс, М. Лаззарато и других, автор пытается выяснить социальные механизмы тотального распространения контемпорарных форм искусства, когда художественное творчество станет коммодифицированным, а долгосрочные перспективы культуры будущего теряют актуальность, поскольку гибкий рынок подчиняет своим меркантильным законам нематериальную духовную деятельность и художественное образование общества, пока только грезящего перейти в постфордистскую фазу своего развития.

Ключевые слова: прекариат, культура и искусство, коммодифицированное творчество.

Когда я слышу слово «культура», я хватаюсь за чековую книжку.

Жан-Люк Годар

Постановка проблемы и цель статьи. Механизмы модернизационных процессов формирования новых культурно-художественных пространств, качество которых находится в прямой зависимости от условий (сущностных, социо-политических, бытийных), как и от трансформаций в системе социальных страт, на сегодняшний день мало исследованы, требуя многоплановой трансдисциплинарно-аналитической работы, культурологов и искусствоведов в том числе. Успешные наработки западной социологической мысли в этой ситуации дают шанс отечественным гуманитарным специалистам продвинуться более детально в профильные пласты изучения проблемы. Такой мотивацией обусловлена активная апелляция автора

к обширному корпусу западного научного материала, мобилизованного на рассмотрение социологических аспектов арт-бытия художников, составляющих в современном обществе новую старту прекариата. Данный ракурс трансдисциплинарного аналитического рассмотрения проблемы, сфокусированной в культурно-художественном поле, ранее не привлекал внимания ученых и, таким образом, позиционируется инновационным, позволяя глубинно диагностировать контемпорарные тенденции и выявлять гистерезисные кластеры артизма.

Профессор Лондонского университета социолог Гай Стэндинг, соучредитель BIEN — Всемирной сети базового дохода, вначале миллениума объездил около двух десятков стран, за-

давшись вопросом формирования и перспектив в современном обществе новой страты, прекариата, не вписывающегося в прежние марксистские постулаты. Он не был первооткрывателем, а шел намеченным Пьером Бурдье и другими европейскими аналитиками путем, изучающим в 1970–1980-е причины, побудившие производящих материальные и духовные ценности людей заниматься сезонным трудом. Будучи высокопрофессиональными специалистами в разных сферах, прекарии остро испытывали потребность в дополнительном заработке, вследствие чего они стали мигрировать в поисках работы ради доходов, а также ради самоактуализации. Было замечено, что прекариат, куда вошли деятели культуры и искусства, поскольку «власть сместилась в сторону финансового сектора, и повсеместно разрастается неравенство» (*Г. Стэндинг*), не ищет у сезонного работодателя никаких гарантий вроде отпуска и медстрахования, напротив, часто его нанимают при условии наличия необходимых страховок. Итак, это условие выполняется при получении европейского гранта, например, для создания теоретического или визуального продукта, съемок фильма, скажем, в рамках стипендиальной программы *Gaude Polonia* в Польше. Или мигрирующий по международным симпозиумам скульптор обязательно имеет медицинское страхование, в том числе от несчастных случаев на производстве. Более того, нередко он подписывает согласие на достаточно жесткие условия работы, например, не отлучаться с рабочего места с 8 утра до 18–19 вечера; причем за трудовым процессом следят установленные видеокамеры, исключающие возможность послеполуденной сиесты даже в самую нестерпимую жару (*International Izmir Sculpture Workshop, Nihat Kömürçüoğlu Foundation in Denizli, Turkey*). Нарушение условий грозит увольнением без оплаты уже затраченного труда, а иногда высоким штрафом, взимающимся даже за то, что заблаговременно художник не известил организаторов о неприбытии на ме-

роприятие, куда он был приглашен, пройдя конкурсный отбор (*International Sculpture Symposium Maalot Tarshiha, Israel*). Случается, что организаторы симпозиума *post factum* урезают заявленную стипендию, что не удивительно в силу того, что временный — а значит: низкооплачиваемый рекрутингово-аутсорсинговый — труд стал приметой глобального капитализма, где доля временных работников не уменьшается, а возрастает [17, с. 64, 67]. Поэтому сам термин «прекариат» (от англ. *precarious* — неустойчивый, нестабильный, опасный) на ниве деятелей культуры и искусства, практикующих творческие миграции фрилансера, пускает все более крепкие корни, как растет и число художников, обманутых заказчиком, отказывающимся оплачивать гонорар за полученный продукт. Формирование прекариата в культурно-художественном пространстве охватывает практически все страны, проникая в ткань жизнедеятельности социума. Однако качественно творческий прекариат весьма разбросан. Это могут быть адепты культуриндустрии, практикующие «не-идентификацию», исповедующие низкопробную версию *contemporary art*, но также могут принадлежать к интеллектуально утонченным ценителям высокого искусства, отстаивающим свою позицию даже в полной невостребованности и забвении; к этой страте относятся как обеспеченные «элитные» художники, зависимые от контактов с капиталом полиархата в лице государственной власти и олигархов, так и вовсе обездоленные безработные, едва перебивающиеся временными заработками или живущие долг. Тем не менее, слова Стэндинга в монографии «Прекариат: новый опасный класс» о том, что такие люди составляют теперь угрозу, дробя в условиях глобализации и усиливающихся рыночных отношений прежние классовые структуры и национальные культуры, вероятно, преждевременны в тотально «революционно-действенном» плане, но актуальны для аналитического понимания, разворачивающегося все шире и глубже культурного пике современ-

ности. Хотя версии будущего, включая искусство, предсказуемы по весьма простому сценарию: теория катастроф предполагает в точке бифуркации или полный коллапс всей системы социума, или новый расцвет во славе. А значит, трудно не согласиться с суммирующим выводом британского социолога: если заблаговременно не разобраться с особенностями становления прекариата (направляя процесс его формирования в позитивный вектор развития, нивелируя возрастающее напряжение в социуме, по меньшей мере, утопическим «принципом надежды»), то для общества существует реальная угроза синдрома «политики ада», ведь многие в этой группе людей при ускоряющейся терциаризации, превращающей мир в подобие фабричного конвейера со стертыми границами, «ищут чего-то лучшего, нежели то, что могло предложить им индустриальное общество и лейборизм двадцатого века» [17, с. 6, 73]. Правда, некоторые не требовательные к истине художники из-за боязни остаться за бортом жизни выбирают политику сервильного обслуживания прихотей олигархов, поскольку «государство работает на интересы микроскопического меньшинства, а прекариат остается за бортом». Так возникает теневое бескультурье, питаемое теневой экономикой, при этом «елітні митці» также составляют часть прекариата, понимая (или вовсе не задумываясь), что «и они, и работодатель нарушают закон», как вынужден его нарушать деклассированный художник-прекарий, сломанный системой и «бомжующий» в подвале или теплоцентрали. Вот почему прекариат можно расценивать и как жертву (социально-экономических отношений, приспособленческой беспринципности и бескультурья, как в случае «синдрома Пшонки»), и как ищущего истину пассионария, пусть пока без четкой программы и осознания своей роли. По этим причинам важно своевременно анализировать изменения в художественной жизни общества, где глобальная рыночная экономика, коррелируя с политикой и идеологией, если не подчиняет, то вли-

яет на художника и его творчество, как воздействует на представителей интеллектуального форпоста культуры, испытывая на крепость тех оппонентов, которые не идут на альянс с капиталом, невзирая на устойчивую неуверенность в завтрашнем дне. В таком противостоянии важно помнить, что «государство в сущности своей против неконформизма» (Г. Стэндинг), отсюда понятны театральные жесты, артикулирующие «жаргон подлинности» культуриндустрии, якобы поддерживающей неконформизм современных художников. И естественно, в странах со слабой экономикой и демократией творческие страты культуры — небезучастные к истине художники, теоретики искусства, философы и т. д. — будучи высокопрофессиональными кадрами и фактически брошенной на произвол судьбы настоящей культурной элитой, с достоинством ведут в своем большинстве нищенское существование, но выдавая на-гора качественный культурно-художественный продукт. Это невзирая на то, что понижение, замораживание зарплат «поощряет неэффективность и низкую продуктивность», а коммодификация образования, некогда воспроизводящего возвышенную систему ценностей, отрывает молодое поколение от культуры, разрушая историческую память, аннигилируя «качественное общественное пространство», исчезновение которого в условиях гибкого рынка труда ведет к нарастанию гнева прекариата, в то время как «профессиональная демократия — основа свободы двадцать первого века» [17, с. 103, 230, 278]. Стэндинг, размышляя о нестабильности прекариата, выделял в современном обществе миллиума 7 групп: 1) небольшую олигархическую группу плутократов-миллиардеров, мнящих себя элитой полиархата, балующихся филантропией, вмешивающихся в политику, экономику и художественную жизнь стран; 2) салиариат, в лице обладателей стабильного заработка от крупных корпораций с щедрыми отпускными, премиями и пр.; 3) profitians как отменные спецы, соединившие в себе качества professional

и technician, работающие на себя, а не на босса компании, хотя и позволяя себе временные контракты в процессе постоянного поиска применения своих возможностей, от случая к случаю много зарабатывая; 4) работники физического труда и уцелевшие в процессе роботизированного производства, изменившего организм «пролетариата»; 5) собственно растущий прекариат; 6) безработные; 7) деклассированные элементы. Как видим, художники и представители широкой страты деятелей культуры могут легко входить в третью, пятую, шестую, изредка и седьмую группу людей, поскольку социальная стратификация более не удовлетворяет общественные отношения, привязанные к базису материального производства, как то постулировал марксизм с его бытийной обусловленностью сознания (Маркс писал в «К критике политической экономии», полагая многообразие форм социальной и духовной деятельности зависимым от экономического базиса: не сознание людей определяет их бытие, а их общественное бытие определяет их сознание [12, с. 7]). Творческий прекариат перерастает рамки наемных рабочих и служащих, чаще минимизируя свои отношения с капиталом, чем он отличен от салиариата, и, в подавляющем большинстве, не подписывая долгосрочных договоров с работодателем в обмен на гарантии с жесткими дисциплинарными требованиями. В итоге, считает Стэндинг, прекариат вообще имеет «урезанный статус», не схожий со статусом кадров крупных корпораций. «Без договора о доверии или гарантиях в обмен на субординацию прекариат как класс стоит особняком» [17, с. 23], а между тем, полагает аналитик, именно временный труд стал определяющим в более широком смысле новой дефиниции. Со своей стороны заметим: творчески самоактуализирующийся прекариат, как правило, соответствуя «множеству» эпохи постфордизма в концепции Паоло Вирно «General Intellect», работает «на себя» отнюдь не временно, а ежедневно практикуя в мастерской или в кабинете за компью-

тером, хотя в поле зрения широкого социума он может попадать лишь эпизодически, выставляясь на выставках, презентуя свой труд в издательствах, соцсетях, публикуясь в периодике, участвуя в обширных или камерных коллективных проектах. Глобальный финансовый кризис 2008 года обострил проблемы и риски многомиллионного прекариата в каждой стране, в том числе и творческой его страты, обнажив старый конфликт между классической моделью гомогенного культурного бытия города-полиса и гетерогенной версией культурно-художественной жизни нации-государства. По этому поводу в одной из своих лекций Роберт Даль заметил: «Относительно гомогенное население граждан, объединенных общностью города, языка, расы, истории, мифа и религии, которое было столь типичной частью классического, полисного взгляда на демократию, сейчас сделалось невозможным по всем практическим параметрам. <...> Следовательно, политические расслоения становятся неизбежными, а политический конфликт превращается в неотъемлемый аспект политической жизни» [5]. Однако думается, что модель полисной культуры не исчезла без следа, но в трансформированном виде продолжает питать творческую жизнь городов и стран, входя в поликультурное «множество Мандельброта» как память исторического опыта в «множестве режимов высказывания», сопротивляющихся деструктивности идеологии свободного рынка в социальной сфере. При этом политические баталии, особенно информационные гибридные войны, жестко расслоили творческую интеллигенцию, не исключая и нашу страну, где, однако, большинство молодежи, включая сформировавших Евромайдан студентов, хотело справедливости, независимости от пресинга капитала и реальной свободы самоактуализации. (Поэтому социологи говорят о необходимости пересмотра гарантий занятости и оплаты труда зарождающегося прекариата). Наивная борьба («против системы») молодых отечественных художников, безусловно, встро-

ена в общемировой демарш молодежи, включая европейские акции протеста, а также Дальнего Востока, которые с самого начала миллениума при проведении страйков и шествий отмежевывались от устаревшего лейборизма профсоюзов даже в случае празднования EuroMayDay. Заметим, что молодые художники Украины и студенты уже имели свои анклав в период Оранжевой революции, и творческие акты интеллектуального и гражданского неповиновения существенно влияли на внутреннее состояние всех участников даже при отсутствии четко организованной политико-культурной установки, преобразуя, согласно лексике Маурицио Лаззарато, субъективность и создавая новый модус чувствительности; молодежь верит в то, что «иной мир возможен», они уже вступили в иную интеллектуальную атмосферу, иную концептуальную констелляцию. Неудивительно, что украинский феномен студенческого протеста зимой 2013–2014 годов, являясь продолжением прекариатского движения «мировых городских кочевников», был спровоцирован локальными обстоятельствами «трагедии статусной фрустрации» [17, с. 143], подтверждая мысль Лаззарато: «Знаки, изображения и высказывания играют в этом двойном становлении стратегическую роль: они делают возможным появление возможного, а также поддерживают его реализацию. Именно в этой точке “конфликт” сталкивается с доминирующими ценностями. Воплощение новых возможностей существования вступает в противоречие с уже существующей организацией власти и устоявшейся системой ценностей. Захваченный событием человек одновременно понимает и то, что в наше время невозможно стерпеть, и то, какие новые возможности жизни содержатся в этом времени. Модус события проблематичен. Событие не дает решения проблемы, скорее проявляет возможности» [9]. Поэтому аналитика становления прекариата, включая искусство, как подает ее Стэндинг, с некоторыми оговорками и инверсиями вполне применима в украинском контен-

те: «Вначале это было молодежное движение, к которому примкнули недовольные образованные европейцы, дезориентированные конкурентно-рыночным (то есть неолиберальным) курсом Евросоюза, который призывал их к трудовой занятости, мобильности и быстрому обогащению. Но их изначальный европоцентризм вскоре уступил место интернационализму, как только они поняли: их незавидное и во многом уязвимое положение связано с тем, что происходит во всем мире. И в демонстрациях прекариата все активнее участвуют мигранты. К движению примкнули и люди с нетрадиционным образом жизни. И все это время существовало некое противоречие между прекариатом-жертвой, наказываемым и демонизируемым социальными институтами и политиками мейнстрима, и прекариатом-героем, отвергающим эти институты согласованным актом интеллектуального и эмоционального неповиновения» [17, с. 11]. Также противоречиво, что протестные проекты искусства прекариата в международном формате финансируются одиозными олигархами. Щекотливость положения усугубляет то, что контемпорарный протест художников Украины, как правило, риторический, направленный в абстрактное поле без адреса, даже в период Майдана и после оно, когда осуществлялись презентации выставок за счет коррумпированного капитала, против которого якобы боролись молодые. Причиной тому является факт, что начиная с 1970-х годов творческо-интеллектуальный труд вошел в сферу влияния законов капиталистического производства, и «за статусом независимого работника-фрилансера мы на самом деле обнаруживаем пролетария умственного труда, признаваемого в данном качестве только лишь эксплуатирующими его работодателями», поэтому «в таком модусе трудовой экзистенции становится все более сложно различать рабочее время и отдых», справедливо подчеркивает М. Лаззарато в статье «Нематериальный труд» [10]. В условиях культуриндустриальной игры само понятие «автор» теряет качество

субъективно-индивидуального, а творчество на правах товара входит в рыночно-капиталистический процесс производства, зависящий от спроса своего потребителя (реципиента) и искусственной валоризации с активным пиаром незначительных жестов и выставяемых проектов: «Физический труд все более активно задействует операции, которые можно назвать «интеллектуальными», тогда как усложнение новых коммуникативных технологий подразумевает более высокую компетентность у субъективности. Результатом этого является не только то, что интеллектуальный труд теперь подчиняется нормам капиталистического производства, но также и то, что заявившая о себе новая «массовая интеллектуальность» есть производное как от новых потребностей капиталистического производства, так и от форм «валоризации», родившихся из традиции сопротивления рабочего класса работе. Старая дихотомия «умственного и физического труда», или же «материального и нематериального труда», уже не способна описать новую природу производственной деятельности, включающую в себя и преобразующую данные оппозиции. Разрывы между планированием и исполнением, между трудом и творчеством, между автором и публикой одновременно трансцендируются внутри «трудового процесса» и вновь навязываются в качестве политической директивы в ходе «процесса валоризации» [10].

Процветанию рыночных отношений в искусстве способствует и то, что протестующий художник-прекарий не свободен от старого «внутреннего напряжения неолиберализма», убеждающего всех и себя в том, что именно он является «проводником» в современность — «в буквальном смысле синонимом модернизации, обещающим будущее, которое он... по определению неспособен обеспечить», пока осознанно не решит теоретической задачки и не выяснит своей роли в идеологии культуриндустрии [3]. Авторы «Манифеста Акселерационизма», сомневающиеся в том, что технологии

смогут избавить мир от новой волны катаклизмов, обеспокоены тем, что, моделируя новейшую модернизированную модель будущего, акселерационизм вяло предлагает «альтернативную современность, которую неолиберализм по своей сути не в состоянии произвести», поскольку он «по мере своего развития все более сковывает, а не поощряет индивидуальное творчество, приближаясь к ликвидации когнитивной изобретательности в пользу аффективного воспроизводства заранее заданных взаимодействий» [3]. Разумеется, для достижения реально заметных успехов необходимо «одновременно разрабатывать и когнитивную карту существующей системы, и спекулятивный образ экономической системы будущего» (и чтобы культура, как обычно, не вспоминалась в последнюю очередь). Ведь не избегший кризиса капитализм, продвигая в миллениум «близорукие фантазии вопреки всякому здравому смыслу», «начал сдерживать производительные силы технологии или, по крайней мере, направлять их на бесполезно узкие задачи. <...> Вместо мира космических путешествий, футуристических потрясений и революционного технологического потенциала мы существуем в мире, где единственное, что быстрее всего развивается, — это индустрия вокруг потребительских гаджетов. Постоянное воспроизведение одного и того же основного продукта ведет к предельному увеличению потребительского спроса в ущерб человеческому ускорению» [10]. Понятно, что техно-урбанистика влияет на социум, изменяя мир и человека экзистенциально, экологически, трансформируя архитектурно-средовое и интеллектуальное пространство, но вопрос заключен в подмене качественного эволюционного изменения пробуксовкой в старой колее, где паралич культурно-творческого и социополитического воображения, по сути, «отменяет будущее»: «Если техно-утописты выступают за ускорение, ожидая, что оно автоматически позволит преодолеть социальные конфликты, то наша позиция состоит в том, что технология должна быть ускорена

именно потому, что к этому располагает решение социальных конфликтов», — продолжают отстаивать свою позицию акселерационисты. Правда, не все понимают, где контемпорарное техноидное искусство отменяет свое будущее, а где позволяет надеяться на трансцендентное возрождение, при всем том что рыночная капиталистическая конкуренция опирается на техно-прогресс, усиливающий социальное неравенство, хотя идеологически подает себя неолиберальной формой «освобождения энергии творческого разрушения, запускающей свободное ускорение технологических и социальных инновационных процессов», где, по прогнозу Ника Лэнда, «человеческое в конечном итоге может быть отброшено как пережиток абстрактного планетарного интеллекта, который быстро выстраивает себя на основе разнородных фрагментов прежних цивилизаций» [3]. Фактически сингулярное ускорение акселерационизма подменяется стратегией прессинга капитала в замкнутом пространстве искусственно ограниченных возможностей, где «социальные инновации окружены китчем пережитков «общего коммунального прошлого». Таким образом, тэтчеровско-рейгановское дерегулирование непротиворечиво соседствует со «старой доброй» викторианской семьей и религиозными ценностями», вместо того чтобы позволить просвещенному капитализму «шагнуть вперед, за пределы того, что могут позволить система его ценностей, структуры управления и т. д.»: «В том, что большая часть современного глобального основания смещена в сторону капиталистических общественных отношений, нет неизбежной необходимости. Эти материальные основания, состоящие из производства, финансов, логистики и потребления, могут быть и будут перепрограммированы, отформатированы для посткапиталистических целей» [3]. Отсюда демонстрации с плакатами — устаревшая тактика «борьбы», как и вернисажи-протесты, ибо: «Реальную демократию надо определять через ее назначение — коллективное самоуправление.

Это проект, который должен объединить политику с наследием Просвещения в том смысле, что, только наращивая нашу способность понимать себя и мир вокруг нас (наш социальный, технический, экономический, психологический мир), мы можем получать возможность им управлять. Мы должны сами создать контролируемую легитимную вертикаль власти в дополнение к распределительным горизонтальным формам социальности, чтобы не стать рабами тиранического тоталитарного централизма или прихотливого порядка, все норовящего и норовящего выйти из-под нашего контроля»; «Положительный результат должен объединить инфраструктурные, идеологические, социальные и экономические трансформации, которые породят новую комплексную гегемонию, новое посткапиталистическое техносоциальное основание » [3]. Так что утопические проекты Жака Фреско не так уж и сомнительны для реализации, особенно ввиду того, что истощенные идеалы культуры неолиберализма требуют переосмысления, как и неосмотрительно отвергнутые утопические мечты, способные ставить новые интеллектуальные цели, раздвигающие гуманистические горизонты будущего, открывающие «безграничные возможности Извне».

Вот почему шаткий фундамент все еще не осознанной творческим прекариатом в полном масштабе реальности объясняет креативную бесплодность многих контемпорарных проектов, подтверждающих размышления Гая Стэндинга: «Следующей проблемой стала невозможность сосредоточиться на борьбе. Кого или что считать врагом? Все великие общественные движения в истории человечества были в той или иной степени классово обоснованными. Одна группа, объединенная общими интересами (или несколько групп), вела борьбу с другой, которая ее эксплуатировала или притесняла. Обычно боролись за контроль над существующими средствами производства и распределения. Прекариату из-за его разношерстности, похоже, не доставало ясного представления о том,

что это за средства и где их искать. Его столпами-мыслителями были Пьер Бурдьё, предложивший понятие прекариата как нестабильного, незащищенного общественного слоя (Bourdieu, 1998), Мишель Фуко, Юрген Хабермас, а также Майкл Хардт и Тони Негри, чей эпохальный совместный труд «Империя» (Hardt, Negri, 2000) стал продолжением и развитием идей Ханны Арендт (Arendt, 1958). Были также отголоски беспорядков 1968 года, связавшие прекариат с франкфуртской школой «Одномерного человека» Герберта Маркузе (Marcuse, 1964). Это было раскрепощение на уровне разума — осознание общего чувства незащищенности. Но от простого понимания никакой «революции» не бывает. До праведного гнева было еще далеко. А все потому, что не было выработано никакой политической программы или стратегии. Нехватка программных ответных мер стала очевидна при поиске символов, она проявилась и в диалектическом характере внутренних дебатов и трениях внутри прекариата, которые до сих пор продолжают и никак не кончатся» [17, с. 12].

Так что контемпорарное раскрепощение художественных проектов на уровне площадной амбивалентности народного юмора, с анархией и глупостью, не ведет к программным скоординированным действиям, а протесты против бойни на Майдане и агрессии РФ с традиционным бокалом вернисажного шампанского в международных и отечественных проектах крупнейших галерей выглядят, скорее, фарсом. Единственным возможным контраргументом сказанному служит «трансформация субъективности» собственно модусом события: «Событие самоактуализируется в душах — иными словами, оно создает изменение в чувствительности (что есть не-телесная трансформация), которое делает возможным новое ценностное суждение: человек понимает, что именно является недопустимым в окружающем мире, и какие возможности иного существования при этом заложены в нем» [9]. Между тем, художник, ускользающий в тонкий мир нетелесного, не

сможет обойтись без того колоссального опыта становления в трансцендентном, что накоплено человечеством начиная с архаики; без такого багажа в сознании он неминуемо впадет в профанацию, надеясь ингуанизмом «обезвредить» власть, установленную в языке и смысле, и открыть надежную линию коммуникации с чем-то неизвестным — чистое материальное рассеивание, не заданное шаблонами, полученными из прошлого» [11]. Безусловно, внутренний конфликт ценностной самоактуализации древнего и современного опыта требует от каждого серьезной эпистемологической работы, дабы не подменять истинное искусство концептуальными формулами, доказывая очевидное: «Событие настойчиво, что означает — оно по-прежнему несет воздействие, по-прежнему производит эффект: по всему миру в свете события значительно прогрессируют обсуждения того, что есть капитализм и что такое революционный субъект сегодня.

Язык, знаки и изображения не являются репрезентацией чего-то, они, скорее, помогают чему-то произойти. Изображения, язык и знаки конституируют реальность, а не ее репрезентацию» [9]. Поэтому в случае с творческим прекариатом, запутавшимся в трех соснах абсолютной истины искусства и интерпретационных версиях констатаций некоего смысла, можно смело суммировать: более разношерстной и несобранной публики, нежели прекариат на нивах искусства, тем паче отечественного, сыскать сложно, а многие экспериментально-футуристические визуалистские проекты, как, впрочем, и уютные грезы о былом, являются «скорее театральное зрелище, нежели угрозу» [17, с. 13]. Столь же театрален в облегченном искусстве заигрывания с социумом замаскированный под живую скульптуру актер на улицах города. Что же касается самоидентификации художника в коллективном опыте прекариата со всем спектром нестабильности и незащищенности — то тут необходим более глубокий анализ, ведь постмодернистский парадокс в та-

ких проектах очевиден: невзирая на нарочитую «смерть автора», «люди гордятся своим субъективным опытом нестабильности», подчеркивая статус мытаря кочевого существования. Такой символический плакат приметил Стэндинг в Гамбурге на одной из маевок. На плакате: художник, бомж-мигрант, сиделка, дворник сливались в одно единое существо, перекрываемое большой хозяйственной сумкой как символом глобальной миграции и нестабильности. Правда, такой плакат еще не говорит об осознании прекариатом своей роли, что облегчило бы путь «от театра и визуальных идей эмансипации к набору требований, которые всерьез озаботят государство, а не просто озадачат или разозлят его» [17, с. 13]. Стэндинг заключает: «Вероятно, мы находимся на такой стадии эволюции прекариата, когда все те, кто выступает против его главных признаков — неуверенности в жилье, в работе, в социальной защите, — сродни «примитивным бунтарям», появившимся в период всех великих общественных трансформаций, когда прежние социальные привилегии отбирали, а общественный договор разрывали и отбрасывали как ненужный сор. Робины Гуды были всегда, как отметил Эрик Хобсбаум в своей знаменитой книге «Простые бунтовщики» (Hobsbawm, 1959). Обычно они появлялись в периоды, когда связанная политическая стратегия, выражающая интересы нового класса, только еще формировалась. Те, кто принимает участие в парадах «Европервомай» и сопутствующих акциях в разных частях планеты, — это лишь самая верхушка прекариата. Есть более глубинная его часть, живущая в страхе и неуверенности. Большинство этих людей не отождествляют себя с участниками европервомайских демонстраций. Но это не отменяет того, что они тоже прекариат. Они плывут по жизненному морю без руля и без ветрил, но в какой-то момент могут дать волю гневу и метнуться в любую сторону — от политически крайне правых до крайне левых, поддерживая популистскую демагогию, которая играет на их страхах или

фобиях» [17, с. 15]. (Отсюда не редкость во многих странах такое явление, как «черные списки», в т. ч. творческих лиц — актеров, певцов, писателей, которым запрещено въезжать на территорию применившего санкции государства). В международной аналитике стало появляться все больше исследований на данную тему. Не исключение и труды российских социологов, констатирующих: «Многие отечественные исследователи, понимая, что разница в доходах между самыми бедными и самыми богатыми в России превышает морально допустимую норму, причисляют к среднему классу всех, кто имеет так называемый медианный доход <...>. По мере увеличения разницы в доходах этот показатель будет стремиться вниз и, таким образом, сильно исказит понимание численности среднего класса в России, который большими группами в периоды нестабильности переходит в прекариат, зачастую без надежды вернуться обратно. Особенно это касается сферы услуг, которая практически полностью находится в крайне незащищенном коммерческом секторе экономики. Работники, формально обеспеченные полнотой социальных гарантий, на деле не имеют никаких прав, отчуждены от своей профессиональной деятельности, фрустрированы, выбиты из колеи жизни. Эта категория, как и многочисленные служащие низшего сегмента государственных учреждений — музеев, библиотек и других учреждений культуры, — также относится к прекариату. <...> Уменьшение разницы в доходах между различными профессиями и слоями населения, снижение коррупции и адекватное распределение доходов при уважении к труду в целом явились бы шагом в сторону утверждения принципа действительного социального равенства и гармонии, а отсутствие политических препон в этом процессе повысило бы ценность государства как социального института в глазах его граждан» [14]. В идеале, безусловно, было бы правильным смещение акцента государственного интереса с финансового сектора в сферу культуры, уважения творческо-

го труда, сбросившего прессинг капитала, что делал его сервильным. Однако сегодня, и тут Гай Стэндинг прав, большая часть прекариев и профессиональных художников, имеющих нестабильную жизнь статусного диссонанса, не заинтересованы в профессиональной самоидентификации: «Прекариату не свойственна профессиональная самоидентификация, даже если некоторые его представители имеют профессиональную квалификацию и у многих из них есть должность с завидным названием. Для некоторых свобода заключается в том, чтобы не брать на себя никаких моральных или поведенческих обязательств, определяющих профессиональную принадлежность» [17, с. 22]. По существу, современный художник, следящий за мейнстримом, легко меняет свой потенциал профессионала на запросы недалёковидного и легкомысленного общества, не требующего высоких идеалов. Поэтому непрофессиональных инфантильных арт-объектов великое множество, художнику не выгодно самосовершенствоваться, воспитывая общественный эстетический вкус, легче плыть по течению, удовлетворяя потребностям рынка и быть востребованным, потакая амбициям эго. Хотя... судить его за это в условиях рыночной конкуренции трудно, как и художника, выполняющего сплошь и рядом дизайнерски «облегченные», пользующиеся популярностью объекты, именуемые современной скульптурой, или переходит в сферу графики, живописи, прикладных искусств, где свобода не-идентичности облекается в иллюзию ренессансного унифицированного мастерства, позволяя быть постоянно востребованным социумом при полной его незащищенности перед государством. В одном из интервью Гай Стэндинг объяснял специфику прекариата, лишённого гарантий занятости: «Я постоянно отмечаю, что все больше людей в прекариате не имеют тех же прав (гражданских, социальных, политических, культурных и экономических), что есть у остальных граждан. Таким образом, прекарии переживают потерю прав, гарантий и професси-

ональной идентичности — это их три ключевые характеристики. Вследствие этого они страдают от того, что я называю в книге «Четырьмя «А»»: от тревоги (anxiety) — из-за неопределенности; от отчужденности (alienation) — в том смысле, что они занимаются не тем, чем хочется, и делают много такого, чего не хотели бы; от аномии (anomie) в дюркгеймовском смысле, то есть от отчаяния, вызванного отсутствием выхода из сложившейся ситуации; и от злости (anger) как результата предыдущих трех пунктов. Эта злость выплескивается в растущие демонстрации, движения Оссуру — все эти протесты, которые мы видим, — потому что сейчас прекариат состоит из трех групп, и этим он и опасен» [14]. Этим же, по всей видимости, питаются корни планетарного распространения контемпорарного искусства, которое чаще оказывается «жаргоном подлинности», нежели рекогносцировкой культуры будущего.

Никто не спорит, прекариату в соответствии с утопическим «принципом надежды» необходима борьба «за возрождение качественных публичных пространств, которыми все общество могло бы пользоваться», пространств высокой культуры творчества в том числе, но беда в том, что высота идеалов мельчает, а «на практике это значит, что прекариату гораздо важнее доступ к общественным паркам, озерам, библиотекам, туалетам и бытовому обслуживанию. Это все — часть того, что называется «общее экологическое благополучие». Прекариату это все намного нужнее, чем другим классам» [2]. Поэтому «экология культуры» и политика — предпочтительные топовые темы творческих проектов, нежели отстаивание высоких идеалов искусства, хотя загрязнители экологии творческих пространств должны понимать ответственность за будущее в не меньшей степени, чем промышленники, убивающие вредными выбросами окружающую природу. Утешением служит некая часть прекариата, доверяющая идеалам полисной культуры, продолжающим работать в гетерогенном пространстве наций-го-

сударств, подобно тому как это ощущал Г. Ф. Лавкрафт, размышлявший в «Непрерывности» о качестве вневременных пространств: «Предметы старины хранят налет/ Неуловимой сущности. Она/ Прозрачна как эфир, но включена/ В незблемый космический расчет./ То символ непрерывности, для нас/ Почти непостижимой; тайный код/ К тем замкнутым пространствам, где живет/ Минувшее, сокрытое от глаз./ Я верю в это, глядя, как закат/ Старинных ферм расцветивает мох/ И пробуждает призраки эпох,/ Что вовсе не мертвы, а только спят./ Тогда я понимаю, сколь близка/ Та цитадель, чьи кирпичи — века» [8, с. 822].

Некоторое понимание в исследуемый предмет могут внести политологические размышления уже упоминаемого Р. Даля. Почетный профессор Йельского университета, патриарх американской политологии, Роберт Даль за свой полувековой научно-исследовательский опыт пришел к выводу, что демократия и рыночный капитализм — нуждающиеся друг в друге антагонисты. В каждой демократической стране рыночная экономика капитализма требует серьезного государственного вмешательства, чтобы снизить вредоносное воздействие на общество, его культуру: «Поскольку рыночный капитализм неизбежно порождает неравенство, он ограничивает демократический потенциал полиархической демократии тем, что приводит к неравномерному распределению политических ресурсов», при этом работает «прямая и обратная связь между политикой и экономикой, между экономикой и политикой» [6, с. 169]. Страдающей стороной оказывается культура и искусство, и, как доказал С. Хантингтон, экономически развитые страны Запада стоят культурными донорами для небогатых стран с неустойчивой демократической системой, порождая одновременно обратную реакцию на культурную экспансию в виде усиления национальных культурных различий. А значит, проблема культурной дивергенции далека от своего снятия, требуя уже сегодня качественного реше-

ния всех ее вызовов, ведь, подчеркивает Даль, «природа и качество демократии в очень значительной степени будут зависеть от тех механизмов, которые демократические страны сумеют создать у себя для адекватного решения проблемы культурной дивергенции» [6, с. 176], при этом с ростом уровня образованности в демократических обществах будут расти сложности, связанные с осмыслением явлений социальной и культурно-художественной жизни, требуя сверхинтеллектуальных усилий. В этих условиях подвергавшаяся дискриминации страта прекариев будет формировать движение в защиту своих интересов и прав «на культурную самоидентификацию», как сегодня объединяются внутренними движениями валлийцы, шотландцы, баски, крымские татары и др. Процесс мультикультуризации наций-государств усилился за счет притока иммигрантов, поставив страны «старой демократии» уже в эпоху миллениума перед фактом культурной дивергенции, что разрушило баланс их культурной однородности. Сложность полиархической культурной ситуации нестабильных стран в том, что полиархат, обеспечивая якобы конкурентность в культуре, вырождающейся, как в случае с политикой, в гегемонию идеологии элит системы, в идеале отражает ущербный качественный уровень политической и культурной системы государства. Реальность такова, что в условиях отжившего «полисного взгляда на демократию» и утвердившегося гетерогенного взгляда на демократию нации-государства полиархия ограничено и в очень общих чертах воплощает на практике демократию «идеальную», характеризую всю национальную систему в невыгодном свете, ибо не откликается на запросы всех граждан, в т. ч. на утонченные культурно-художественные запросы, поскольку фокус интересов смещен в финансовую сферу. Более того, в украинском контексте искажается и сам принцип рыночной конкуренции искусства, при том что «конкуренция помогает сформировать скорее состояние взаимовлияния элит и масс, чем

состояние одностороннего господства элит, которое, как уже вывел Михельс, возникает в результате действия железного закона олигархии», иными словами, украинский полиархат, по сути являясь камуфлированным олигархатом, способствует «формированию и укреплению деформированного гражданского сознания», особенно в сфере культуры и искусства [10]. При таком положении дел не поддерживаемый культуриндустриальной элитой художник-прекарий, зависящий от случая и везения, не имеет возможности публично выражать свои предпочтения путем художественных проектов, презентаций, индивидуальных и коллективных выставок, полноценно воздействуя на социум и на культурный уровень всего государства, тем паче новые «клименты гринберги» усердно стерилизуют современное искусство от «трупной вони» классических традиций.

С одной стороны, распространение контемпорарного искусства на большие геокультурные территории свидетельствует о свободе слова и творческого волеизъявления граждан, демонстрируя качественный уровень полиархической культуры, ибо: «Полиархия может быть понята как направленность политических институтов, необходимая для того, чтобы удовлетворительно обеспечить соответствие демократическому процессу, когда цель реализуется в большом территориальном пространстве, в масштабе нации-государства», — говорит Даль в одной из своих лекций [5]. Однако, с другой стороны, неограниченная свобода, как это хорошо известно политологам и культурологам, является последней фазой свободы, перерождающейся в анархию, говорим ли мы о политике или культуре с искусством — не важно. Именно анархия питает сегодняшнюю свободу творчества адептов визуальных практик, истово работающих с масштабными пространствами под патронажем олигархической полиархии. Перри Андерсон, размышляя о бурном возрастании в миллениум протестного движения не столько против капитализма, сколько против уродливых про-

явлений неолиберализма, заметил, что причиной тому — «реакция на неолиберальную систему, которая в наиболее жестком и концентрированном виде захватила современный ЕС», где самыми обсуждаемыми темами стали: коррупция, сокращение государственных услуг, приватизация госучреждений, жесткая экономия за счет электората, угроза суверенитету, налаживание демократических инструментов контроля за действиями власти и олигархата, миграция, торговля людьми и пр. Ученый подчеркивает: «Все это можно наблюдать не только в странах Европы, но в ЕС эти тенденции выражены наиболее ярко, о чем свидетельствуют трагические события в Греции... Антисистемные движения отличаются в зависимости от того, какую из этих проблем они считают наиважнейшей или, если сказать иначе, — какой из оттенков палитры неолиберализма они ненавидят больше всего» [1]. Если речь о ксенофобии, то правые антисистемные движения «питаются» подобными страхами, а левые вяло критикуют ее с позиций гуманистического интернационализма, что в итоге не дает никаких результатов, поскольку «сегодняшняя Европа неолиберальной интеграции куда более последовательна, чем любая из противоречивых инициатив, которые левые предлагали до сих пор. Жесткая экономия, олигархия и мобильность представляют собой связанную систему. Мобильность неотделима от олигархии: в истории не было случая, чтобы с электоратом советовались по поводу допустимого масштаба мигрантской рабочей силы — это всегда решалось за его спиной. Отрицание демократии, которое стало основой Евросоюза, с самого начала исключало любое участие населения в решениях по его организации»; «Возмущение и отвращение тем, во что превратился Евросоюз, стало общепринятым, но уже долгое время основным определяющим фактором для европейских голосований является страх» [1]. На этом фоне неолиберальные протесты художников, заботливо патронируемые апологетами «популистской опасности», которую

шумно рекламують медіа, представляють собою утопічні грезі, вель «страх перемагає гнів» при розумінні того, що «система погана. Але протистояти їй — значить ризикувати на ще гірші наслідки» [1]. І разом з тим відчай — єдиний аргумент, спроможний подолати страх. Тому особливо відчайдушні митці-прекаріати більше не довіряють словам і концептам, а мовчливо піднімають планку високого мистецтва, подвижнически працюючи в своїх майстернях. В результаті і контемпорарні прекаріати, і адепти класических видів мистецтва, бажаючи боротися проти системи, повинні розуміти: «...они не можуть дозволити собі бути менше радикальними в своїх нападках на систему і повинні бути більше послідовними в своєму протистоянні їй» [1], щоб реально содействовать перебудові європейської світоглядескої культури мистецтва «на нових основах».

Борис Гройс, розмірковуючи по приводу істини мистецтва, задався питанням: спроможні ли сучасне мистецтво бути «медіумом істини», резонно підкреслив: коли «ні», то воно, абсолютно переродившись в дизайн, є лише несамоцітне поле, підкорене арт-ринку, де особистість митця втрачає свій авторитет перед значно більше пріоритетними смаковими потребами соціума [4]. Якщо «так», то «мистецтво — єдиний визнаний поле персональної відповідальності», де митці використовують різні стратегії впливу на мисль і свідомість людей. Правда, Нове час зробило ставку на науку, і традиційна істина високого мистецтва відійшла в минуле, поступив прогресістським поглядам, політїко-їдеологіеским меседжам, ринкової кон'юнктури, прочим зовнішніми умовами і причинами, основательно іскрививши булаву оптику митесесного творесства. Внутрішнє пространство відповідальності, некогда стимулююче свідомість (індивідуальне, колективне) к пошуку істини, іскривилось, переродившись в концептуально-їдеологіеский дискурс, пас-

сивне цитування, видаване за боротьбу з общесесним мніем, хорошим или плохим смаком. Произошла інверсія полюсів, мистецтво ушло від моделі трансцендентного впливу на душі людей к моделі політїески ангажированного культуриндіустріального пресінга на конкретно-практиеский ум соціума, о чьм автори «Діалектїки просвещення» писали доволно подрбно. Хоча і раніше історїескі битви ідеологіеских систем на рівні мистецтва здійснювались схожими методами і технологіями, при котрих абсолютна істина розмивалась на культові смаковескі кластери течеущого моменту часу, упакованні или в класіескі форми музейних кліше, или в воїнственний модернізм. В результаті надмір концентуального мислення привел к тому, що сьогодні, як говорить Гройс, «ми схильні полагати, що той факт, що вироблення мистецтва нам подобається, може означати, що ця робота не дуже хороша — а той факт, що вироблення не подобається, може означати, що робота дійсно хороша», тому авангардїсти скептіески смотрели на можливість «впливати на душі публіки і будувати общесво, частію котрого вони б стали» [4]. Відповідно, сучасний митец не претендує більше на змінення внутрішнього світу людини, але претендує на змінення речесного світу, де мистецтво трактується ісключительно як технологія. Чьм затейливіше, навіть не епатажно, але ефектно-зрелищним вигадується арт-об'єкт, тем більше претензій на геніальність. Виражаєсь словами Лесли Фідлера, «перейдені границі, засипані рвми» по всьму митесесному фронту, впрочем, такої модерністськой блицкриг вызивав багато сумнівів у стратегіескі мислячих критиків і митців. Скажемо, Жак-Люк Годар був упевнений: «Саме явне свідетельство заката мистецтва — це те, що різні його форми давно змішались друг з другом», однак негативний досвід допомагає уточнити вірне напівлення, поскільки «Мистецтво — це те, що дозволяє обернутися, побачити Содом і Гомор-

ру — и не погибнуть» [13]. Тут есть над чем поразмышлять. Тем не менее, трансформация чувственного восприятия мира новой аудиторией привела к сплошь формальным, вещно-определенным концепциям, что не имеет никакого отношения к духовному аспекту саморазвития культуры и искусства, которое за последние 100 с небольшим лет утратило былой статус «искусства», по инерции именуясь таковым. Теперь артизм негативно влияет на общественное сознание социума, способствуя всеобщей деградации, и вряд ли его акробатические трюки можно заподозрить в тоске по утраченному духовному потенциалу, невзирая на то, что Гройс констатирует: «Художественное сотрудничество с технологическим прогрессом имеет целью остановить этот прогресс». Помнится, техноидное искусство, по Г. Зедльмайру, обязано своим рождением и питаемо техническим прогрессом, чреватым тем леденящим хаосом анти-природы, из которого, согласно Гете, сам Бог не смог бы возродить мир. Вот почему сегодня музеи, в частности, профиль которых ориентирован на современное творчество, не способны воспринимать сакральные смыслы, к тому же нивелируемые рутинно профанными функциями хранения и популяризации коллекций: «Если рационалистическая экстрема современного искусства делает художника конструктором, то его иррационалистический полюс — автоматом» [7, с. 323]. Подобным образом вездесущий Интернет (пространство которого лишено стен, и который не нуждается в Боге, несмотря на постоянные кибер-атаки, грозящие и там и здесь коллапсом сети) профанирует любое сакральное творчество, как и самого творца, выводя духовный опыт на уровень концептуальных оценок: «Пользователь сети не отключается от повседневного использования вещей для их безучастного созерцания — пользователь применяет информацию об искусстве таким же образом, которым он использует информацию обо всех других вещах мира. Это выглядит так, будто мы все стали сотрудниками музея или галереи —

существование искусства подробно документируется, словно занимая место в унифицированном пространстве профанной деятельности»; а открытое активное общение художника в соцсетях, личных веб-сайтах подтверждает сужение бесконечной ойкумены высокого искусства до знаковой формулы, где «реальная работа современного художника — это его CV» [4].

Здесь в качестве небольшой рекогносцировки истории постмодернистского артизма необходимо напомнить, что американская пропаганда культурной политики в годы холодной войны позиционировала модернизм и, в первую очередь, абстрактный экспрессионизм (как, впрочем, симфоническую и джазовую музыку, голливудскую киноиндустрию и новые литературные направления, например, The New York School) как мощное идеологическое оружие в борьбе с советской культурой и коммунистическими идеями, не теряющими привлекательности среди многих интеллектуалов западных государств [15]. Хотя, безусловно: «Абстрактный экспрессионизм, как и джаз, был и остается творческим феноменом, существующим отдельно и, может быть, даже подчеркнуто независимо от той политической пользы, которую он принес» [16, с. 82], если бы не явное сведение экспериментальных поисков к «бизнес-проекту», так поразившее Пегги Гуггенхайм в американском искусстве, канонизировавшем саму свободу модернизма, выведя последний «на грань безвкусицы», но о чем следовало молчать, ибо утверждал Джейсон Эпштейн: «Кто встанет перед Клемом Гринбергом, а также перед Рокфеллерами, которые покупали эти картины для украшения своих банков, и скажет: «Этот хлам ужасен!»?» [16, с. 81].

В 1990-х британская журналистка и режиссер-документалист Френсис Сондерс, собрав и проработав солидный массив архивных документов, представила доказательства того, что Центральное разведывательное управление от момента своего основания в 1947 году использовало искусство как серьезный контрар-

гумент советским утверждениям, будто Америка — культурная пустыня, не имеющая никаких прав быть достойной преемницей западноевропейского культурно-художественного движения, центром которого до войны являлся Париж. В своей статье, предварявшей публикацию скрупулезной монографии по данной проблеме, Сондерс пишет: «То, что в качестве слухов или шуток десятилетиями ходило в художественных кругах, теперь подтвердилось как факт. Центральное разведывательное управление использовало модернистское американское искусство — включая работы таких художников, как Джексон Поллок, Роберт Мотеруэлл, Виллем де Кунинг и Марк Ротко — как оружие в холодной войне. Действуя на манер ренессансного правителя (но только секретно), ЦРУ пестовало и продвигало американский абстрактный экспрессионизм по всему миру в течение более двух десятилетий. Невероятный альянс! В этот период — 50–60-е годы — подавляющее большинство американцев относилось к модернистскому искусству с неприязнью и даже презрением. Президент Трумэн стал выразителем общественного мнения, когда сказал: «Если это искусство, то я — готтентот» <...>. Что же до самих художников, многие из них в прошлом были коммунистами, которых в Америке едва терпели во времена маккартизма. Они определенно не относились к разряду обычных получателей поддержки от правительства США. Почему ЦРУ помогало им? Потому что в пропагандистской войне с Советским Союзом это новое художественное направление могло быть представлено как доказательство креативности, интеллектуальной свободы и культурной мощи США. Русское искусство, запеленатое в смирительную рубашку коммунистической идеологии, не выдерживало такой конкуренции. Существование данной политики в течение многих лет было предметом слухов и споров, а теперь впервые получило подтверждение от бывших должностных лиц ЦРУ. Незаметно для художников новое американское искусство получало секретную

поддержку в рамках политики «длинного поводка»...» [15]. (Правда, когда Нельсон Рокфеллер заказал в 1933 году Д. Ривере расписать Рокфеллер-центр, а потом вдруг обнаружилось, что фреска содержит фигуру Ленина, и художник не желает убрать ее по просьбе заказчика, то в ход шли отбойные молотки, уничтожающие аннулированный заказ уже после выплаты гонорара — идеологии по обе стороны океана использовали стандартный набор радикально-силовой коррекции искусства). Надежным плацдармом в этой утонченной войне идеологий с 1950-го стал (специально учрежденный посредством тщательно скрываемого финансирования ЦРУ) Конгресс за свободу культуры (The Congress for Cultural Freedom), программа которого декларировала: «Задачей было создать пространство культурной свободы как таковой, внутри которого могли бы создаваться величайшие произведения литературы, искусства и мысли <...>. Для того чтобы противостоять миру, в котором все служит интересам политики, что для нас неприемлемо, необходимо было создать площадку, с которых культура могла выражаться вне связи с политикой и не смешиваться с пропагандой, где истинным интересом будут идеи и произведения искусства как таковые» [16, с. 92]. Но деятельность Конгресса после разоблачений была признана скорее «вмешательством в естественный процесс интеллектуального поиска», ведь интеллигенция заключила с политиками невыгодную сделку, «которая никогда не была в интересах литературы или искусства, каких-либо серьезных размышлений и даже всего человечества», и все это вследствие заблуждений: «Именно на суждении, что судьба Америки — занять место лидера вместо старой, увядающей Европы, были построены основные мифы холодной войны. Как оказалось, это была ложная концепция» [16, с. 120, 122]. Уже после скандального разоблачения сотрудничества с ЦРУ Конгресса и многих ведущих западных музеев, а также издательств США и Европы, экс-куратор этого агентства Дональд Джеймсон настаивал

вал, что «агентство увидело возможности в абстрактном экспрессионизме, и да, оно воспользовалось ими», поэтому «это ЦРУ выдумало его...», ведь на его фоне «соцреализм выглядел еще более стилизованным, ригидным и ограниченным, чем на самом деле» [15]. Сондерс уточняет: «В период своего расцвета Конгресс имел представительства в 35 странах и издавал более двух десятков журналов, в том числе «Энкаунтер». Конгресс за свободу культуры также стал идеальным прикрытием ЦРУ для реализации тайных интересов в отношении абстрактного экспрессионизма. Он мог быть официальным спонсором выставочных туров; его журналы могли предоставить удобную платформу для критики, благожелательной к новой американской живописи, и никто, включая деятелей искусства, не увидел бы в этом ничего предосудительного. Эта организация организовала несколько выставок абстрактного экспрессионизма в 1950-х. Одна из них, самых значительных, «Новая американская живопись», посетила каждый большой европейский город в 1958–1959 годах. Также стали заметными выставки «Модернистское искусство в Соединенных Штатах» (1955) и «Шедевры XX века» (1952). Для того чтобы перевозить и выставлять абстрактный экспрессионизм, требовались затраты, поэтому в игру были вовлечены миллионеры и музеи. Первенство среди них занимал Нельсон Рокфеллер, мать которого была одним из основателей Музея модернистского искусства в Нью-Йорке» [15]. Добавим также, что на рубеже 1940–1950-х в Европе организовывались многие международные ассоциации, и их возглавляли люди, так или иначе причастные к деятельности агентства. Среди них находим руководителей новообразованной Международной ассоциации критиков искусства (AICA), деятельность которых вполне логично способствовала пропаганде западного модернизма. Любопытно, что уже после развала СССР на постсоветских нивах возникали самостоятельные секции AICA, имеющие свои уставы (среди них и украинская секция AICA),

в основе которых лежал базовый документ международной ассоциации, все также продвигающей креативную свободу творчества молодого поколения художников и критиков. Так, принимая в 1990-х западноевропейскую культурную модель и ценности, Украина освобождалась от груза советского реализма, однако, сдавая в архив основы европейской эстетики, наше искусство рискует погибнуть в другом идеологическом капкане.

Тем не менее, следует признать гениальность продуктивно спланированных стратегий в области искусства, продолжающих работать даже тогда, когда СССР распался, а коммунистическая идеология претерпевает кризис. Мемы «анархического авангарда», как именовали абстрактный экспрессионизм, перезапускаются в техноидно-контемпорарных формах XXI столетия, устойчиво равнодушных к постулатам классической эстетики, но реплицируясь уже на постсоветском пространстве и становясь обыденным явлением в самых дальних уголках планеты: от Поднебесной и Чили до малазийских островов. Могли ли предвидеть такой триумф Майкл Джоссельсон и Николай Набоков? Так что проблема технического воспроизводства искусства, за исследование которой взялся было В. Беньямин, сегодня приобретает фантастические перспективы, щедро дарованные онлайн-технологиями, но они вместе с тем изменяют бытие субъекта, превращенного «в технический конструкт» — диагностирует Гройс: «Однако, сегодня бытие субъектом меньше связано с онтологической защитой, а больше — с секретами, хранимыми технически. Интернет — это место, где субъект исходно конституируется как прозрачный, наблюдаемый — и только затем обретает техническую защиту, чтобы скрыть исходно обнаженный секрет. Однако даже техническая защита может быть взломана. Сегодня герменевтик превратился в хакера. Современный интернет — это место кибер-войн, добычей в которых является секрет. И знать секрет — значит управлять субъектом,

который конституируется этим секретом; и кибер-войны — это войны такой субъективации и де-субъективации» [4]. И далее: «Традиционно художник рассматривался как неординарная личность, способная видеть то, что «средние», «нормальные» люди видеть не могут. Это прибавочное видение предположительно сообщалось аудитории посредством воздействия образа или силой технологического изменения. Однако в условиях Интернета прибавочное видение находится на стороне алгоритмического взгляда — и уже не на стороне художника. Этот взгляд рассматривает художника, но остается невидим (во всяком случае, до той поры, пока художник не начнет создавать алгоритмы, которые изменяют художественную деятельность за счет своей невидимости, но будут творить видимость). Возможно, художник по-прежнему видит больше, чем обычный человек, но он видит меньше, чем алгоритм. Художник утрачивает свое экстраординарное положение, но эта потеря компенсируется: вместо того чтобы быть экстраординарным, художник становится парадигматическим, экзemplярным, репрезентативным. Действительно, появление Интернета ведет к взрыву массового художественного производства. Последние десятилетия художественная практика становится столь же широкой, как удавалось лишь религии и политике. Сегодня мы живем в эпоху массового художественного производства в отличие от времен массового художественного потребления» [4]. Неудивительно, что сами художники отмечают в соцсетях печальную тенденцию их унижения до сервильного персонала. И организаторы симпозиумов нередко волюнтаристски нарушают правила конкурсного отбора, отказывая уже ангажированному участнику за несколько дней до вылета либо заставляя его выполнить двойной объем работ (два эскиза) за мизерный гонорар, анонсируемый за одну работу. Такую визуализацию кошмара Гете на нивах кипрского Cultural Officer Agia Napa Municipality, виртуозно внедренную в практику администратором

Maria Tofini, имели удовольствие «прочувствовать на своей шкуре» многие скульпторы, сначала приглашенные участвовать в the Ayia Napa 4th Sculpture Symposium 2017, но затем замененные другими участниками, более стоворчивыми на рабский труд за бесценок. Такие случаи аннулирования конкурсных итогов по меркантильной причине не одиноки (так, в Харьковской области в 2017 году установлен сомнительного качества памятник Мазепе, автор которого, манипулируя дешевизной, обошел коллегу — победителя официального конкурса). Более того, когда ведущие профессионалы национальной школы пластики, проявляя гражданскую активность, протестуют против коррупционных схем чиновников, то их легко исключают из СХУ. А Всеукраинская триеннале скульптуры'2017 в итоге проходит без членов Львовской областной организации, бойкотирующих неправомочное изгнание коллег.

Таким образом, скульптор ныне скорее бизнесмен, подменяющий мастерство успешным менеджментом. Безусловную прибыль приносит работа в сфере технодизайна, массово копируя во всех уголках земного шара топовые техноидные конструкторы, лишённые чувств и глубоких размышлений. Само оцифрованное мышление прониклось ускоряющейся терциаризацией. Интернет сделал низкопробное любительское искусство и кич тотальными, и если до их появления мы говорили о масскультурном потреблении, то, естественно, «сегодня следует говорить о масскультурном производстве. В условиях модерна художник был редкой, странной фигурой. Сегодня нет никого, кто не был бы вовлечен в художественную деятельность того или иного рода» [4], а потому отношение к художнику-прекарию также изменилось в условиях рыночной конкуренции в масскультурную сторону, с очевидным влиянием западной культурной апроприации (*Джон Макуортер*). Вот почему Гройс совершенно прав, когда утверждает, что сегодня вопрос идентичности это не вопрос истины, но вопрос власти:

«Индивидуальность часто понимается как бытие отличным от других. (В тоталитарном обществе все похожи. В демократическом, плюралистичном — все различны и уважаются как различные). Однако смысл здесь часто не в отличии от других, а в отличии от себя самого — отказ идентифицироваться соответственно общему критерию идентификации. <...> Уже давно художники модерна практиковали восстание против идентичностей, налагаемых на нас другими — обществом, государством, школой, родителями. Они утверждали право суверенной самоидентификации. Они нарушали ожидания, связанные с общественной ролью искусства, художественного профессионализма и эстетического качества. Но они также подрывали национальные и культурные идентичности, которые им приписывались. Искусство модерна понимало себя как поиск «подлинной самости». Вопрос здесь не в том, реальна ли подлинная самость или это просто метафизическая фикция. Вопрос идентичности — это не вопрос истины, но вопрос власти: Кто имеет власть над моей идентичностью — я или общество? Или более широко: кто обладает контролем и суверенитетом над социальной таксономией, социальными механизмами идентификации — государственные институты или я сам? Борьба против моей собственной публичной персоны и номинальной идентичности во имя моей суверенной личности или суверенной идентичности также имеет публичное, политическое измерение, поскольку она направлена против доминирующих механизмов идентификации — доминирующей социальной таксономии со всеми ее делениями и иерархиями. Позднее эти художники в основном прекратили поиск скрытой подлинной самости. Скорее, они начали применять свои номинальные идентичности как реди-мэйды — и организовали сложную игру с ними. Но эта стратегия все еще предполагает дис-идентификацию от номинальных, социально кодифицированных идентичностей — с целью художественной ре-апроприации, транс-

формирования и манипулирования ими. Политика искусства модерна и современности — это политика не-идентичности. Искусство говорит своему зрителю: я не тот, кто вы думаете (резкий контраст: я есть то, что я есть). Желание не-идентичности, по сути, подлинное человеческое желание: животные принимают свою идентичность, а человеческие животные — нет. Именно в этом смысле мы можем говорить о парадигматической, репрезентативной функции искусства и художника» [4]. Великолепное гистерезисное разъяснение, которое реально манифестирует мелочное вырождение интеллигибельных техно-конструкций субъективности, променявшей бескрайнюю вселенную несказанной сущности искусства на ничтожное самокопание художника, увязшего в ролевых играх омраченного рассудка с опостылевшим социумом. Фокус в том, что контемпорарный «маразм интеллектуализма» (*А. Тойнби*), далекий от суверенитета творческой идентификации, шествуя под знаменами не-идентичности, как раз противоречит демократическому плюрализму, сдавая системе личную свободу и право независимо мыслить. Между тем борьба с системой (которая убеждает социум в том, что, как подчеркивает Стэндинг, ныне-де «искусство и общественные науки — вещи не обязательные»), а также борьба с самим собой как утонченно конформным представителем культуриндустрии эпохи «когнитивного расстройств», противостоящей профессиональному росту информационной перегрузкой с опрощением товаризированного образования, хочется думать, станет реализовываться с большей настойчивостью, несмотря на то что творческие прекарии изловчились жить сегодняшним днем и, по наблюдению того же Стэндинга, не вникают в долгосрочную перспективу развития (в нашем случае — культуры и искусства), «поскольку шансы карьерного роста и профессионального совершенствования для них очень малы», а цифровой мир краткосрочными решениями нивелирует «образованность» и «самую идею индивидуальности»: «Это шаг в сторону

от общества, состоящего из личностей с определенным набором знаний, умений и неким опытом, к такому, где большинство членов имеют социально сформированные мнения, быстро и охотно перенимаемые — поверхностные, тяготеющие к коллективному одобрению, а вовсе не к оригинальности и креативности» [17, с. 39–40, 130]. Где же выход? «Нам необходимо движение за «медленное время» аналогично движению за «медленное питание» в противовес «фастфуду», «необходимо вернуть контроль над временем, которое очень ценно», — подытоживает Стэндинг [17, с. 310–311]. Ну, а когда медленное время культура сможет преобразовывать в абсолютную полноту времен, только тогда современность вернет искусство к жизни, ибо «значение его [искусства] интуиций и прозрений не ограничивается локальными обстоятельствами исторического времени и пространства, в которых оно рождено», да и «человеческой душе свойственна потребность искать гармонию между собой и Бесконечностью», только так: «Вслушиваясь в ритм беспощадного Времени, человек действия бросает вызов самой Смерти», ибо художники, как «пророки, поэты и ученые — это избранные сосуды, призванные Творцом совершить человеческое действие

эфиризованного вида, которое, быть может, более походит на собственное Божие деяние, чем какое-либо из действий, производимых Человеческой Природой», и в этой «встрече божественного и тварного испытание есть цена привилегии» [18, с. 606, 627, 632, 634]. Таковы испытания прекариата, привилегии которого не зависят от олиархата и культуриндустрии, но исключительно от него самого. Хотя, возможно, BIEN — базовый доход — также позволит восстановить качественное общественное пространство, включая художественное, приучив «богему» контролировать личное время, глубоко обдумывая проблемы социокультурного бытия, и как знать, быть может, позволит деконфигурировать художественный продукт, предоставив художнику шанс существовать вне диктата рынка. Сможет ли в конечном итоге новый «опасный класс», протестующий против тотальной инфантилизации мозгов, полнокровно заявить о себе долгосрочной неконформной культурой и неконформным искусством общества постфордизма — покажет время, а пока «прогрессивное человечество не предложит политику рая, этот класс будет слушать голоса сирен, заманивающих общество на опасные скалы» [17, с. 319].

Література

1. Андерсон П. Почему система все еще выигрывает? Brexit, Трамп и европейские протесты против неолиберальных тенденций последних 40 лет. Дата обновления: 13.03.2017. URL: <http://openleft.ru/?p=9164> (дата обращения: 28.11.2017).
2. Асташенков А. Прекариат начинает организовываться. Дата обновления: 13.10.2013. URL: <http://rusplt.ru/policy/prekariat.html> (дата обращения: 28.11.2017).
3. Williams A., Srnicek N. #ACCELERATE MANIFESTO for an Accelerationist Politics // Critical Legal Thinking. Updated: 14.05.2013. URL: <http://criticallegalthinking.com/2013/05/14/accelerate-manifesto-for-an-accelerationist-politics/> (last accessed: 28.11.2017).
4. Гройс Б. Истина искусства. Дата обновления: 06.03.2016. URL: <http://s357a.blogspot.com/2016/03/blog-post.html> (дата обращения: 28.11.2017).
5. Даль Р. Полиархия, плюрализм и пространство: Последствия исторических сдвигов, связанных с изменением пространства. Лекция в память о Стейне Роккане, прочитанная в Бергене 16 мая 1984 года. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Polit/dal/pol_pl.php (дата обращения: 28.11.2017).
6. Даль Р. О демократии. Москва: Аспект Пресс, 2000. 208 с.
7. Зедльмайр Х. Утрата середины. Москва: Прогресс-традиция; Изд. дом «Территория будущего», 2008. 640 с.

8. Лавкрафт Г. Ф. Скиталец тьмы: Рассказы, сонеты. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. 864 с.
9. Лаззарато М. Борьба, событие, медиа // Что делать? 2006. № 13: Культура и протест. URL: https://chtodelat.org/category/ar_4/nr_9_7/?lang=ru (дата обращения: 28.11.2017).
10. Лаззарато М. Нематериальный труд // Художественный журнал. 2008. № 69 (нояб.). URL: <http://xz.gif.ru/numbers/69/nmtrln-trd/> (дата обращения: 28.11.2017).
11. Борисов П. Робин Маккей. Ник Лэнд, опыт ингуманизма. Дата обновления: 27.02.2016. URL: <http://syg.ma/@pavelborisov/robin-makkiei-nik-lend-orut-inghumanizma> (дата обращения: 28.11.2017).
12. Маркс К. К критике политической экономии // Маркс К., Энгельс Ф. Собрание сочинений: в 50 т. 2-е изд. Москва: Госполитиздат, 1959. Т. 13. 772 с.
13. Правила жизни Жана-Люка Годара // Esquire. URL: <https://esquire.ru/wil/jean-luc-godard> (дата обращения: 28.11.2017).
14. Семашко А. Новые опасные: что такое прекариат и ждет ли нас социальная нестабильность. Дата обновления: 22.04.2015. URL: <http://theoryandpractice.ru/posts/10489-precariat> (дата обращения: 28.11.2017).
15. Stonor Saunders F. Modern art was CIA «weapon»: Revealed: how the spy agency used unwitting artists such as Pollock and de Kooning in a cultural Cold War // The Independent. 21.10.1995. URL: <http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html> (last accessed: 28.11.2017).
16. Стонор Сондерс Ф. ЦРУ и мир искусств: Культурный фронт холодной войны. URL: <https://unotices.com/book.php?id=185470&page=1> (дата обращения: 28.11.2017).
17. Стэндинг Г. Прекариат: Новый опасный класс. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2014. 328 с.
18. Тойнби А. Постигание истории. Москва: Прогресс, 1991. 736 с.

References

1. Anderson P. Pochemu sistema vse esche vyigryivaet? Brexit, Tramp i evropeyskie protestyi protiv neoliberalnykh tendentsiy poslednih 40 let [Anderson P. Why the system will still win? Brexit, Trump's win, and Europe's populist movements: the West is protesting, from the left and the right, against the neoliberal, globalist orthodoxies of the past 40 years]. Updated: 13.03.2017. URL: <http://openleft.ru/?p=9164> (last accessed: 28.11.2017).
2. Astashenkov A. Prekariat nachinaet organizovyivatsya [Astashenkov A. Prekaryat begins to organize]. Updated: 13.10.2013. URL: <http://rusplt.ru/policy/prekariat.html> (last accessed: 28.11.2017).
3. Williams A., Srnicek N. #ACCELERATE MANIFESTO for an Accelerationist Politics // Critical Legal Thinking. Updated: 14.05.2013. URL: <http://criticallegalthinking.com/2013/05/14/accelerate-manifesto-for-an-accelerationist-politics/> (last accessed: 28.11.2017).
4. Groys B. Istina iskusstva [Groys B. The Truth of Art]. Updated: 06.03.2016. URL: <http://s357a.blogspot.com/2016/03/blog-post.html> (last accessed: 28.11.2017).
5. Dal R. Poliarhiya, plyuralizm i prostranstvo: Posledstviya istoricheskikh sdvigov, svyazannykh s izmeneniem prostranstva. Lektsiya v pamyat o Steyne Rokkane, pročitannaya v Bergene 16 maya 1984 goda [Dahl R. Polyarchy, pluralism and space. The consequences of historical shifts associated with changing space. Lecture in memoriam of Stein Rokkan, held in Bergen, May 16th, 1984]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Polit/dal/pol_pl.php (last accessed: 28.11.2017).
6. Dal R. O demokratii [Dahl R. On democracy]. Moskva: Aspekt Press, 2000. 208 s.
7. Zedlmayr H. Utrata serediny [Zedlmayr G. The loss of the middle]. Moskva: Progress-traditsiya; Izd. dom «Territoriya buduschego», 2008. 640 s.
8. Lavkraft G. F. Skitalets tmyi: Rasskazyi, sonety [Lovecraft G. F. Wanderer of Darkness: Short Stories, Sonnets]. Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika, 2004. 864 s.
9. Lazzarato M. Borba, sobytie, media [Lazzarato M. Struggle, event, media] // Chto delat? [What Is to Be Done?] 2006. No. 13: Kultura i protest [Culture and protest]. URL: https://chtodelat.org/category/ar_4/nr_9_7/?lang=ru (last accessed: 28.11.2017).

10. Lazzarato M. Nematerialnyiy trud [Lazzarato M. Intangible work] // Hudozhestvennyiy zhurnal [Artistic journal]. 2008. No. 69 (noyab.). URL: <http://xz.gif.ru/numbers/69/nmtrln-trd/> (last accessed: 28.11.2017).
11. Borisov P. Robin Makkey. Nik Lend, opyt ingumanizma [Robin McKay. Nick Land, the Experience of Ingumanism]. Updated: 27.02.2016. URL: <http://syg.ma/@pavelborisov/robin-makkei-nik-lend-opyt-inghumanizma> (last accessed: 28.11.2017).
12. Marks K. K kritike politicheskoy ekonomii [Marx K. To the criticism of political economy] // Marks K., Engels F. Sobranie sochineniy: v 50 t. [Marx K., Engels F. Collected works: In 50 volumes]. 2-e izd. Moskva: Gospolitizdat, 1959. Vol. 13. 772 s.
13. Pravila zhizni Zhana-Lyuka Godara [The rules of life of Jean-Luc Godard] // Esquire. URL: <https://esquire.ru/wil/jean-luc-godard> (last accessed: 28.11.2017).
14. Semashko A. Novyie opasnyie: chto takoe prekariat i zhdet li nas sotsialnaya nestabilnost [Semiachko A. New dangerous: what is the precarious and whether social instability awaits us]. Updated: 22.04.2015. URL: <http://theoryandpractice.ru/posts/10489-precariat> (last accessed: 28.11.2017).
15. Stonor Saunders F. Modern art was CIA «weapon»: Revealed: how the spy agency used unwitting artists such as Pollock and de Kooning in a cultural Cold War // The Independent. 21.10.1995. URL: <http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html> (last accessed: 28.11.2017).
16. Stonor Saunders F. TsRU i mir iskusstv: Kulturnyy front holodnoy voynyi [Stonor Saunders F. Who Paid the Piper?: CIA and the Cultural Cold War]. URL: <https://unotices.com/book.php?id=185470&page=1> (last accessed: 28.11.2017).
17. Standing G. Prekariat: Novyyi opasnyiy klass [Standing G. Prekariat: A new dangerous class]. Moskva: Ad Marginem Press, 2014. 328 s.
18. Toynbi A. Postizhenie istorii [Toynbee A. Comprehension of history]. Moskva: Progress, 1991. 736 s.

Протас М. О. Соціологічні аспекти арт-буття прекаріату

Анотація. Досліджуються соціологічні аспекти арт-буття нової страти сучасного суспільства — прекаріату, до якої відносяться митці та діячі культури в умовах конфлікту глобального капіталізму зі стратегіями розвитку гетеро-генної демократії націй-держав, що спроможні формувати якісні суспільні простори, залучаючи мистецькі мультикультурні ойкумени. Спираючись на широку аргументаційну базу західної соціології, зокрема ключові праці Г. Стендінга, Р. Даля, Ф. Сондерс, М. Лаззарато та інших, автор намагається з'ясувати соціальні механізми тотального поширення контемпорарних форм мистецтва, коли художня творчість стає комодифікованою, а довгострокові перспективи культури майбутнього втрачають актуальність, оскільки гнучкий ринок підпорядковує власним меркантильним законам нематеріальну духовну діяльність та художню освіту суспільства, яке поки лише мріє перейти у постфордистську фазу власного розвитку.

Ключові слова: прекаріат, культура та мистецтво, комодифікована творчість.

Protas M. A. Sociological Aspects of the Precariat's Art-being

Summary. The article by Maryna Protas explores the sociological aspects of the art-being of a new stratum of modern society — the precariat, to which artists and cultural figures belong in the context of a conflict of global capitalism with the strategies for the development of nation-states' heterogeneous democracy capable of forming qualitative public spaces, including artistic multicultural oecumenas. Drawing on the broad argumentation base of Western sociology, in particular key works by G. Standing, R. Dahl, F. Saunders, M. Lazzarato and others, the author tries to elucidate the social mechanisms of the total spread of contemporary forms of art, when art creativity becomes commodified, and the long-term prospects for a culture of the future lose their relevance, as the flexible market subordinates to its mercantile laws the intangible spiritual activity and artistic formation of a society still dreaming of going over to the Post-Fordist phase of its development.

Keywords: precariat, art and culture, commodified artistic process.