

Марина ПРОТАС

ТЕХНОИДНОЕ ИСКУССТВО ОМРАЧЕННОСТИ

*Относительная и высшая, / Таковы два вида реальности.
/ Высшая реальность недостижима для разума, / Ибо разум назы-
вают относительным. <... >*

*Даже существование объектов чувственного восприятия, на-
пример, форм, / Устанавливается на основе общего согласия, а не до-
стоверного познания. / Такое согласие столь же неправомерно (без-
доказательно), / Как и общепринятое видение нечистого чистым.*

Шантидева «Бодхичарья Аватара».

*... когда без всяких видимых причин свет гас, после короткой
и безнадежной борьбы с судорогами страха все впадали в оцепенение,
а придя в себя (когда светила опять загорались), помнили очень мало.*

В. Пелевин «Затворник и Шестипалый».

Аннотация. Проанализированы регрессивные тенденции современного искусства, как проявления теодицеи периода пост-культуры, с позиций классических философских традиций, взятых в контексте геокультурного диалога «Запад — Восток», с опорой на трансдисциплинарный метод тестирования гуманитарных постулатов естественнонаучными теориями, где первостепенное значение получает онтология времени, теория пустотности бессамостного мира вещей и сознания, которые предоставляют широкую аргументационную базу для критики техноидного мышления апологетов контемпорарных форм искусства, доказывая вневременную актуальность высоких принципов творчества.

Ключевые слова: культура, искусство, художественное сознание, теодицея, мадхьямика-прасангика, теория времени, техноидное искусство, пустотность.

Статья представляет собой экспериментальный опыт возрождения научной традиции, уничтоженной в период сталинизма вместе с физической расправой над такими корифеями украинской академической школы, как проф. А. Крымский (1871–1942) и проф. Ф. Шмит (1877–1937), которые исследовали полиморфизм культурно-художественных корреляций в контексте диалога «Восток–Запад». Осуществлявшийся с давних времен феномен взаимовыгодных влияний этих важнейших геокультурных ойкумен не мог не привлекать внимание западных ученых, в древности представленных такими именами, как: Пифагор, Платон, последователи школы Аммония Саккаса — Плотин, Порфирий, Ямвлих и др. А вот изучением истории искусства и его современности с учетом ориентальных взаимодействий в XX веке занимались единицы, среди них, помимо вышеназванных: проф. Н. Конрад (1891–1970, прошедший сталинские лагеря, но не боявшийся протестовать

против навязывания Востоку европоцентризма в любой форме); проф. М. Салливан (1916–2013), проф. Э. Гомбрих (1909–2001), безусловно, проф. П. А. Белецкий (1922–1998); а также уже в наши дни развивающий буддологию проф. Оксфордского университета Р. Гомбрих, считающий Будду и Сократа основателями «двух самых великих философских традиций мира», подтверждая, что буддийские техники медитации предвосхитили современные открытия в области нейропсихологии [1]. На рубеже тысячелетий проф. В. Андросов, говоря о свободном от евро- и востокоцентризма диалогизме, продолжает отстаивать важность непредвзятого изучения историко-культурного опыта Востока, минуя ошибки, «когда буддийские учения, категории и пр. объяснялись не столько истолкованием текстов, сколько подменой буддийских понятий европейскими. Причем изрядная доля пренебрежительного отношения к буддийской культуре, идущего от поры христианского миссионерства, нередко мешала ученым вести культурный диалог и не позволяла охватить взглядом богатство и ценность буддизма для мировой цивилизации» [2, с. 104]. А главное, не поддерживая ошибочных утверждений о воздействии греческой мысли на философию буддизма, полагая их автаркийными, ученый не оспаривает мнений ряда западных и индийских философов о близости трактовки пустоты и Абсолюта (например, Кузанским, Бруно, Спинозой, Шеллингом, Гегелем, Кантом, с одной стороны, а с другой — Нагарджуной, Шанкарой и пр.), разделяя позицию Ф. Щербатского в том, что шаг от «осужденной логики к прямой интуиции» был повторен многими западными философами, в т. ч. А. Бергсоном, хотя «к подобным сравнениям надо относиться с большой осторожностью» [2, с. 97, 153, 157–158, 169]. Сегодня этот шаг необходимо заново переосмыслить западноевропейским философам, художникам, критикам, историкам искусства, ибо вместо того, чтобы навязывать иным культурам ущербные мировоззренческие модели, западная цивилизация для успешного оздоровления и избавления от тотального кризиса могла бы воспользоваться аргументационным опытом восточной классической аналитической мысли, как это уже случалось в истории не единожды.

Соответственно, целесообразность возрождения биполярной постановки и разработки проблематики модернистского аналитико-критического дискурса, представленной данной статьей — апробированной на научно-практическом семинаре ИПСИ НАИ Украины «Трансдисциплинарная парадигма пространства: тенденции и проблемы в контексте время-пространственного дискурса (архитектура, современное искусство, дизайн, кино)» в 2016 году — диктуется многовекторными процессами глобализации, ускорившими «планетарное распространение западной культуры» (*Х. Зедльмайр*), адаптация которой незападными странами и народами сопровождается, наряду с позитивным посылом, деструктивными тенденциями. Опасность последних для духовной культуры человечества подчеркивали и западные (среди них, напр., С. Хантингтон, К. Юнг), и восточные ученые, в частности, ведических и махаянских

направлений философской мысли. Все это имеет прямое отношение к культурной атмосфере Украины, где не критичность адаптации западноевропейских моделей повергает искусство в еще более глубокий кризис. Выбраться из него можно разными путями, но помимо отечественных духовных традиций, расширению эпистемологического инструментария будет продуктивно способствовать применение ориентальных методик очищения художественного сознания от омраченности. В этом смысле мною полностью разделяется позиция В. Бычкова, напоминающего архаический трюизм при констатации необходимости подготовки почвы к новому возрождению классического аналитического мышления уже теперь, в катастрофических условиях техногенной доминанты, когда «обрыв нити духовной традиции при любом ситуативном цивилизационном раскладе дело все-таки малопродуктивное». Ученый поясняет: «Интеллектуальный потенциал современных мыслителей от гуманитарной сферы сосредоточен или на последовательном разрушении и отрицании наработок классических гуманитарных наук (философии, филологии, эстетики, истории, искусствознания), или на полном их игнорировании и переносе внимания на крайнюю периферию культурных ценностей (и даже антиценностей) с соответствующей разработкой с нуля нового исследовательского инструментария, новых методологий, новой “оптики” (вместо взгляда, ракурса), нового “дискурса” (вместо анализа) и т. п. Молодое поколение сегодня многое начинает с нуля, в лучшем случае внешне опираясь на самые “продвинутые” стратегии второй пол. XX столетия и никак не углубляясь далее в историю духовной культуры, не используя и не осмысливая ее многовековой опыт. Дух нового тысячелетия, ощущавшийся уже не менее столетия, — все с нуля! Такова одна из глобальных тенденций времени — простая констатация факта, оценки ныне не в моде, да и смысл их не так уж велик» [3, с. 3, 4]. Поэтому с целью качественного расширения научно-критического аппарата для глубинных оценочных реконструкций, мною умышленно в контексте геокультурных координат используется трансдисциплинарный подход, тестирующий научные постулаты старых и новых школ точных и гуманитарных дисциплин. Опираясь на аргументы квантовой физики и астрофизики, сопрягая доказательства Н. Бора, Р. Пенроуза, С. Хокинга с философскими выводами наставников древнейшего университета Наланды, в частности, с идеями школы мадхьямика-прасангика о пустотности бессамостного мира форм и сознания, также привлекая исследования известных западных философов — Х. Зедльмайра, И. Валлерстайна и пр., мною преследуется цель выявления негативных процессов в динамике развития современного искусства, проходящего в данный момент регрессивную фазу циклической траектории, которую есть резон расценивать аспектом теодицеи. Таким образом, проблема геокультурного и трансдисциплинарного диалогизма раскрывается не столько в историко-хронологическом контексте, сколько во вневременном, трансцендентном измерении, с позиций которого оцениваются особенности современного состояния искусства, плотно конвергирующего с миром техники.

Вот почему при рассмотрении современного техноидного искусства и его конвергенции с дизайном как аспектом теодицеи, применяя аналитический инструментарий эпистемологии, причем, широко опираясь на антикреационистские аргументы восточных классических школ, отточенные до совершенства философами традиций кадам и мадхьямика-прасангика, мне нельзя было избежать культурологическо-искусствоведческих касаний с западной философско-сакральной теорией богооправданности зла в мире. В качестве научного термина греко-латинская дефиниция *theodicea* введена была в начале XVIII века Лейбницем, достаточно вспомнить написанный им в 1710-м трактат «Опыты теодицеи о благодати Божией, свободе человека и начале зла», где, по мнению Шеллинга (пытавшегося синтезировать идеи Платона, Бруно, Лейбница, Спинозы с натурфилософией, в которой находим достаточно параллелей с восточными доктринами), самой привлекательной стороной философии Лейбница стало признание законов природы важными для человека в первую очередь нравственно, а не геометрически, т. е. необходимыми душе, духу и воле. Между тем, о божественной справедливости, допускающей наличие зла в мире, рассуждали задолго до автора системы монадологии, утвердившего Берлинскую академию наук. Это: пифагорейцы, платоники и неоплатоники (например, Плотин в «Энеадах» подробно исследовал проблему зла), стоики и патристы (скажем, Ориген в трактате «О Душе»). Кроме того, проблему зла исследовали такие философы Индии, как мастер отрицательного аргументирования Нагарджуна, fundador школы читтаматра («только ум») и автор доктрины «базового сознания» Асанга, комментаторы и исследователи трактатов по мадхьямика-прасангика Чандракирти, Шантидева и др., труды которых сохраняют кардинальное значение для философии Центральной, Юго-Восточной Азии и Дальнего Востока по сей день (В. Андросов). Впрочем, речь в данной статье идет не о зле как таковом, но, используя терминологию махаянистов, об *омраченном* искусстве «пост-культуры» (В. Бычков), где проблема «опространствования времени» (И. Пригожин) в клинче с аннигиляцией *омраченным* же художественным сознанием темпоральной абсолютной полноты, стала особенно актуальной после осуществления авангардно-модернистской революции, подарившей новейшему времени техническую эстетику дизайнера, когда мировая культура, едва оправившись от тяжелейшего стресса двух мировых войн, пережив нигилизм и незаметно впав в объятия культуриндустрии, санкционировала все прочие разрушительные для сущности эстетического опыта игры постмодернизма, уткнувшись в простоту вопроса: «опасность и надежда технического века» (Х. Зедльмайр), что дальше? Неслучайно, анализирующий геокультуру мировой системы И. Валлерстайн отмечал, что в случае, когда социокультурные действия (вне места и времени) людей совпадают с универсальным законом эволюции, то утверждение «изменение вечно» не может быть истинным, так же, как и противоположное утверждение, взятое изолированно (Валлерстайн трактовал постмодернизм

последней версией модернизма, декларирующей вечный прогресс, и одновременно профанирующей «развитие» общественных структур — догму идеологии либерализма, ибо, обличая репрессивность государства и рынка, постмодернизм, по сути, признает дифференциацию социума, где власть и рынок не заинтересованы учитывать интересы граждан, художника и искусства в т. ч.). В то же время, фундаментальные изменения, встроенные в цикличную повторяемость, демонстрируют: «каждая система с необходимостью исторична, она начинает существовать в определенный исторический момент как результат процессов, доступных для анализа, она развивается в течение определенного времени благодаря процессам, которые можно проанализировать, и приходит к своему концу, так как наступает период, когда она полностью исчерпала способы сдерживания своих противоречий» [4, с. 10–13]. Так что временные версии искусства переходного периода (детерминируемые линейным временем, идеологией, уровнем развития техники и пр.) всегда будут уступать его вневременной сути, на что, кстати, обращал свое внимание и Ю. Лотман. И вот что принципиально важно. Автор трехтомника «The Modern World-System», как и Лотман, полагал пригожинскую модель нелинейной самоорганизации систем существенным стимулом для пересмотра устаревшего прогрессистского мировоззрения, представляя ее «наиболее удачным возрождением идеи творческого начала во Вселенной, включая человеческое творчество»; причем приоритетность духовной эволюции перед техницистской очевидна: «Исторический выбор во времена конца исторических систем всегда моральный выбор» [4, с. 18, 21]. Махаянист добавит: моральный выбор мы совершаем ежесекундно, только с накоплением неблагих мыслей и деяний интеллект, а соответственно и профессиональная деятельность человека, впадают в состояние глубокого омрачения, и если не изменить ситуацию тотального неведения — деградация личности, а там и всей цивилизационной культуры на всех уровнях неизбежна. За примером далеко ходить не пришлось. Осенью 2016-го в Каневе состоялся Международный симпозиум по скульптуре, куда пригласили израильскую художницу Таню Премиингер, некогда уехавшую из провинциального города РФ, успев получить добротное академическое образование. Быстро уловив мейнстрим постмодернистского концептуализма, художница включилась в конъюнктуру симпозиумного движения, и стала активно продуцировать незатейливые игровые проекты, размещая фотоотчеты в соцсетях. Насколько же деструктивной оказалась внутренняя трансформация скульптора, выяснилось по приезду ее в Украину, где она ничтоже сумняшея оскорбила принимающую сторону и всех наших граждан, изваяв в граните столоподобный «перпетум мобиле», монотонно ряд за рядом изрыгающего поток нецензурной брани. Высекать буквы в камне Премиингер наловчилась, но если в Святой Земле это были слова Торы, то тут как бес нашептал: ею реплицировался нескончаемый fuck к вшему удивлению обескураженных коллег по цеху. (Кстати, о социаль-

ном вреде бытового сквернословия писал еще Ямвлих в трактате «О египетских мистериях», аргументы которого позволяют сделать вывод: инвазия искусства «шахом и матом» особо пагубна.) Стоит искренне пожалеть этот воинственно-гибридный омраченный ум экс-россиянки, продемонстрировавшей дремучую аморальность неистребимо совкового разлива при разложившемся художественном сознании, не способном даже оценить широту жеста раздосадованного спонсора, все же оплатившего ей затраченные усилия. Опустившийся ум бесчестит искусство. Между тем, вся история культуры демонстрирует: тонкий уровень сознания, художественный и эстетический опыт, являются сущностными условиями человеческого бытия, продолжая оставаться такими в нынешнее «агрессивное время» аморфного пространства «разрушительно-инновационных стратегий, новаторских парадигм и экспериментальных практик» [3, с. 4, 8–9]. Отсюда риски технической эпохи, как во все «прозаические эпохи» (*Gêne*), не связаны с техникой, предупреждали немецкие мыслители, но — с культурным, духовным, этическим упадком, когда человек особенно рельефно проявляет негативные нивелирующие эстетическое воспитание и восприятие черты: несвободу от властолюбия, корысти, безудержного эгоизма. Вот почему свобода на самоуничтожение человека военным способом бледнеет перед кошмаром свободы его духовной смерти, умаляющей человека до тварного существа. Эту мысль отстаивал Зедльмайр, работающий во Вторую мировую в похоронных структурах германской армии, пройдя тяжкий опыт войны, очистив свое мышление от былых заблуждений, и, кстати, побывав в оккупированном Киеве [5, с. 498]. Сегодня, в сложные для суверенитета страны времена, глубже понимаешь книги этого ученого, озабоченного «смертью света» культуры второй половины XX века, именно потому, что констатируешь признаки духовно-творческого распада, проступающие в искусстве цифровой эпохи.

Еще в 1940-х Зедльмайр делал любопытные прогнозы, в точности которых сегодня мало кто станет сомневаться. Согласно его аналитическим данным, тип трансгуманистической западной культуры, ориентированной на чувственный опыт и субъект, входит в финальную стадию, после каковой, «... сотрясаемая опасными кризисами, начинается мировая эпоха планетарного единства»; и далее: «в будущем отдельные культуры перекроются мировой культурой», поскольку «за мировой эпохой развитых культур последует мировая эпоха мировой культуры», планетарное распространение которой неизбежно в условиях неограниченного технологического прогресса коммуникационных систем, способных беречь «космогонические» последствия даже тогда, когда Западу будет суждено погибнуть [5, с. 226]. Правда, планетарная культура с легкостью может привести к летальному концу всю нашу цивилизацию, если «упразднив “гуманизм” не только в поверхностном, но и в глубинном смысле, она закоснеет в неорганическом и станет возвратом, “ricorso”, к новой, “пост-человеческой” примитивности» [5, с. 227]. Анализ Зедльмайром последствий

модернистской революции вплотную затрагивает XXI век, с высоты которого рельефнее проступают плоды новаций. В частности, мысль ученого о том, что художники двух минувших столетий двигались по узкой кромке, отделяющей искусство и антиискусство, продолжает звучать современно именно теперь, когда одни давно уж сорвались в пропасть конъюнктуры, дискредитирующую художественное творчество, а другим: «угрожает падение, с одной стороны, в только-интересное, претенциозное и странное, что не есть искусство. С другой стороны — в бесплодную и неистинную, в пустую и просто *предписанную* красоту, что тоже не есть искусство. Только сильным душам дано двигаться по грани. Душам помельче не хватает для этого внутренней уверенности» [5, с. 209]. Фальшивое убеждение, что искусство должно раболопно следовать времени, приводит его к временности, ибо сущность искусства вне времени, «оно есть эпифания свободного от времени, вечного — в прорывах времени. Эссенциально отрицание этого вечного есть и отрицание искусства. Достижение истинного художника не происходит из времени, оно покидает темницу времени. Более того, именно такое достижение искусства как раз есть и дефиниция творческого. Но, конечно, и оно обязано пользоваться элементами времени для сотворения нового» [5, с. 210]. Между тем волею циклической эволюции нисходящий вектор современного искусства усугубляется омраченными умами, кто «подражает ему чисто внешне, стремясь обозначить себя “на пике времени”, добиться некоей славы и обзавестись деньгами»; и, конечно же, «безответственностью и алчностью художественного рынка», дельцы которого заинтересованно охраняют затуманенными границы между подлинным и неподлинным искусством, ведь артизм как псевдоискусство «именно в своих самых нечеловеческих перерождениях является любимчиком тех неосторожных гуманистов, которые с удовольствием заигрывают с чудовищем, но начинают возмущенно звать о помощи, когда оно вырывается на свободу» [5, с. 207, 249]. Так что, в период подготовки первых марсианских экспедиций земными колонистами, человек в духовном аспекте продолжает как в тёмные века «жить и в самом дурном самоограничении, старательно сводя к минимуму самого себя» [5, с. 499], не замечая, что ущербность камуфлируется отвлекающими технологиями культуриндустрии, а культ «второй природы» жертвует человеческим, подчиняя его меркантильному успеху; сущность человека и искусства отрицается, история и прошлое обесценивается, и «автономный человек» заносчиво гордится своей свободой псевдо-демиургической силы. Правда, в негативной ситуации есть позитивное зерно: ведя жизнь герметистов, классическая эстетика и искусство избегают тем своей профанации. Как утверждает В. Бычков, ведь не прервалось «о тонких эстетических материях всем желающим базарить на митингах и в кабаках, как это случалось иногда в истории духовной культуры, когда, например, в IV веке на торжищах и в банях Восточной Римской империи богословски необразованная чернь спорила о двух естествах Христа или об ипостасях Троицы» [3, с. 5]. Нужно ли

проводить аналогии с нынешними коммерческими арт-центрами и галереями, разрекламированными конкурсами и аукционами, усердно созидающими глиняного колоса пост-культуры? Придет срок — он падет, поскольку, как предупреждали философы: только достоверный ум, укорененный в абсолютном, несокрушим и безупречен (*Дхармакирти, В. Беньямин, Т. Адорно*). Вот и Шеллинг, полагая источником зла «свободное отпадение человека от абсолюта», определяемого им как «недифференцированное тождество природы и духа, субъекта и объекта», утверждал искусство «высшей формой постижения мира», где только и возможна гениальность, при условии «единства сознательного и бессознательного, теоретической и практической деятельности», посредством которых абсолют осуществляет самопознание, ввергаясь в «самораздвоение и саморазвитие» [6, с. 241, 472, 475]. И сегодня как никогда, пожалуй, являются злободневными мысли Шеллинга, выраженные по поводу истинного и поверхностного искусства: формальное владение ремеслом создает «лишь видимость поэзии, которую легко распознать по ее поверхностности, столь отличающейся от бездонной глубины, которую истинный художник невольно придает своему творению, несмотря на величайшую продуманность всех своих замыслов, полностью постигнуть эту глубину не способен ни он сам, ни кто-либо другой. Распознать видимость поэзии можно и по многим другим признакам, таким, как излишнее внимание к чисто технической стороне творчества, бедность создаваемой формы и т. д.» [6, с. 477]. Истинное произведение «как будто содержит бесконечное число замыслов, допуская тем самым бесконечное число толкований, и при этом никогда нельзя установить, заключена ли эта бесконечность в самом художнике или только в произведении искусства как таковом. Напротив, в продукте, обладающем лишь видимостью произведения искусства, намерение и метод лежат на поверхности и представляются столь ограниченными и очевидными, что такое произведение может рассматриваться только как точный отпечаток сознательной деятельности художника и объект для рефлексии, а отнюдь не для созерцания, которое стремится погрузиться в созерцаемое и лишь в бесконечном способно обрести покой» [6, с. 478].

Безусловно, промышленный дизайн очень важен для комфортного и гармоничного бытия человека в тщательно обустроенном им, эстетически обжитом культурном пространстве, но он не заменяет искусства, тем более его трансцендентной глубины. Тем не менее, констатируют философы, мы пожинаем последствия раскола, случившегося в эпоху Возрождения, когда техника перешла из-под эгиды искусства к науке, осуществляя в зоне корреляции старой и новой сфер инновационные эксперименты. Действительно, модерн и авангард создали в сфере промышленного производства оригинальные дизайн-проекты с использованием новых материалов, техники, радикально изменяя архитектуру. Так что уже вначале XX века стало ощущаться «открытое или тайное признание превосходства техники и технической системы» [5, с. 509], что обрело гипертрофированные формы в наши дни. Даже

там, где есть благая мотивация политической ангажированности ради критики милитаризма, обращение к технике аккумуляции, как в серии инсталляций «Пять первоэлементов войны или Эволюция диктата» Д. Марченко и Д. Грина, презентующей инвективные объекто-картины из отработанных гильз, собранных в зоне АТО осколков снарядов, — техноидность отклоняет работы от сверхзадачи достоверного искусства, оставляя их в омраченном поле относительного конструирующего разума. Сам пафос художественного высказывания в духе политического плаката всегда нацелен на краткосрочные цели текущего момента бытия. Точно также графическая серия «Черный Календарь» краматорских художников С. Друзяки и С. Литвинова, что выводит забытый со Второй мировой войны жанр фронтовой зарисовки на уровень мощной психоэмоциональной рефлексии, родственной классическому немецкому экспрессионизму, документирует трагедию весны–лета 2014-го воплем отчаяния: «Ящик Пандоры», «Мишень», «Рейс МН-17 Boeing 777-200» и пр., однако искусство, вскрывая бесчеловечность новой гибридной войны, сознательно ограничивает себя скорбной летописью; слишком велико горе, чтобы помнить о высоком. А ведь из «независимости от внешних целей и возникают святость и чистота искусства <...>; даже наука, которая по своему бескорыстию ближе всего к искусству, остается далеко позади только потому, что она всегда направлена на внешнюю цель и в конечном итоге должна сама служить лишь средством для наивысшего (искусства)» [6, с. 480]. О приоритете духовного познания говорит и Далай-лама XIV. Отвечая на вопросы студентов Японии, нужно ли им, буддистам, работать в научно-технических сферах, он подчеркивал, что развитие наук и технологий, позволяющих бороться с болезнями, познавать глубже законы природы, очень необходимы человеку, однако это не мешает тренировать свой ум, следуя наставлениям профессуры Наланды, которым были неведомы компьютеры, но их учения продолжают оставаться для нас первостепенными в XXI веке, где человечеству необходимо избавиться от войн, как высшей степени омраченности [7]. Сказанное применимо и к искусству: здесь также разрабатывают новые технические средства выражения, отражающие мир относительных форм и социо-политических отношений; однако также продолжают работать и не впадающие в экспериментаторскую редукцию художники, создающие в традиционных видах искусства произведения высоких принципов, подтверждающие нестареющую правоту М. Бахтина, остерегающего культуру от «эстетизированного полунаучного мышления» и от механической аккумуляции в искусстве научного и житейского опыта, ибо только в живой творческой мысли «заложена энергия внепространственно-вневременной бесконечности, по отношению к которой все конкретное случайно», причем конкретное также видится как «направление бесконечное, не могущее завершить целого» [8, с. 6, 27]. Вместе с тем, памятуя о богооправданности зла, как бы все мы могли полноценно оценить высокую традицию без ее оппонирования со стороны поверхностного артизма, ко-

торый в этом смысле, сам того не желая, есть необходимая причина удержания и возрождения трансцендентного творчества, так как он (артизм) «содействует проявлению высших качеств» художественного сознания, поскольку «устремление также коренится в заблуждении», утверждал Шантидева. Эту идею доказывает и философия тождества Шеллинга, и метод отрицательного аргументирования Нагарджуны, раскрывающего равноценную пустотность сансары и нирваны. Вместе с тем, поясняя особенности истин абсолютной и относительной реальности, Далай-лама подчеркивал: две истины по сути одинаковы, но концептуально они разные; мадхьямика отрицает не сами явления, а то, что они могут существовать независимо, поэтому отличие между нирваной и сансарой заключено лишь в том, познал ли ум бессамостность явлений и своего Я, преодолев цепляние за них [7]. И далее уточнял: «В некоторых буддийских школах считают что сознание — это и есть наше Я. Например, в школе читтаматра, *только ум*, есть алая — ум-основа, и считается, что это и есть отправная точка Я. Но согласно высшей школе мадхьямика, если вы начнете глубоко анализировать Я, то вы не обнаружите ничего в сознании, вы не обнаружите никакой субстанции ни в сознании, ни в сознании-основе, ни в теле, ни в уме вы не найдете ничего, что могло бы быть названо самосущим Я. И тогда вы придете к этому внутреннему ощущению, что у нас отсутствует Я. <...> Когда мы понимаем Я таким образом, мы приходим к выводу, что Я существует лишь как обозначение. Это условное обозначение, имеющее хождение в миру», и одновременно «приходим к выводу, что все явления существуют лишь на субъективном уровне». Это мы и читаем в Сутре сердца [Праджня-парамита хридая]: «Форма есть пустота, пустота есть форма. Форма не отлична от пустоты, пустота не отлична от формы». Это прекрасно соотнобразуется с тем, как Нагарджуной преподается пустота. Если нам удастся раскрыть природу ума, то мы достигаем освобождения, «сама форма не лишена пустоты; но как форма, так и пустота лишены самобытия»; «В своем тексте “Муламадхьямика-карика” Нагарджуна доказывал: все, что возникает и взаимозависимо, есть пустота. Это учение есть наивысшее учение о пустоте», и «когда говорится о неотличии пустоты и формы, то объясняются этим две истины, как разные аспекты единого, поэтому на относительном уровне мы даем им разные названия, хотя по сути они — идентичны. Если все так и обстоит, то в чем же заключена высшая истина? Высшая истина не достижима для разума или интеллекта. <...> Под интеллектом мы понимаем любой ум, который опирается на относительный уровень явлений. И высшая истина не достижима для такого разума, ибо, как говорит Шантидева, “разум называют относительным”» [7]. «В этой высшей реальности, высшей истине растворяются все относительные явления, подобно тому, как облака растворяются в осеннем небе. В итоге мы получаем *отсутствие самосущих явлений*, это то, что мы достигаем в процессе нашего анализа, нашего поиска. Это высшая истина, не постижимая для разума, постигающего лишь относительную истину. Только развивший

в себе мудрость ум способен видеть пустоту. Природа же любого явления на относительном уровне постигается как то, что известно в миру» [7]. Согласно этим рассуждениям, можно формально утверждать, что и высокое искусство, и современные визуальные формы являются пустыми и бессамостными, какой же прок в поиске истины, критике? Но в приведенных сентенциях заключена и разгадка поиска, это — полнота или не-полнота пустоты художественного сознания, дающего разные плоды и уровни духовных ступеней/реальностей в нашем трехмерном мире, наделяя благим или неблагим качеством культуру в целом. Шантидева в «Бодхичарья Аватара» отвечал на подобный же вопрос («Если сознание не существует, тогда нет порока в убийстве иллюзорного человека», в нашем случае трансцендентного искусства): на относительном уровне пороки или заслуги формируют поток сознания, влияя на его способность обрести всеведение и освобождение, познав пустоту, либо остаться невежественным орудием условного времени, ибо иллюзии возникают из разнообразных условий, и потому они многолики, а пока не отсечены условия, иллюзии омрачений существуют. Вот тут и обнаруживается ахиллесава пята артизма, не покидающего зоны относительных концептуальных построений «жаргона подлинности» (Т. Адорно), доступного уму каждого среднестатистического обывателя, натасканному идеологией культуриндустрии. Концептуальное мышление артизма цепляется за предмет, явления, которые представляются «обладающими самобытием, и человек, который не анализирует объект, не выходит за пределы поверхностного уровня существования вещей, довольствуясь относительной реальностью, это обычный человек», «руководствующийся лишь пятью чувствами» и пребывающий в неведении, омрачении [7]. Тут становится очевидным и достоинство трансцендентного творчества, корнящегося в абсолютной реальности, где пустота «глубоких воззрений» раскрывает свои несметные сокровища, преобразуя эстетические чувства в наитончайшую энергию. Вспоминая текст Цзонкапы «Три основы Пути», Далай-лама замечает: «Когда постижение пустоты и понимание взаимозависимости абсолютного и относительного — не сменяют друг друга, но проявляются одновременно, когда мы одновременно видим и пустотный и взаимозависимый характер явлений, то мы можем сказать: “Анализ пустоты завершен”» [7]. В этот миг художник создает шедевр.

Т. Адорно, как известно, негативно относившийся к техноэстетике Баухауза, сотрудничавшего с нацистами, полагал невозможным существование искусства после Аушвица, что, правда, не помешало ему принять поэзию П. Целана. Принял бы Адорно в качестве компенсации актуальные визуальные формы, если уж он отказал искусству, пораженному «жаргоном подлинности»? — сказать несложно. Но очевидно, Ю. Хабермас был все же прав, когда констатировал незавершенность модернистского проекта, преобразившего уже в XXI веке пространство и время человека так, что изобразительные искусства мимикрировали в дизайн, обращая в свое достоинство тот недостаток, что «конвергентное сходство никогда не бывает глубоким»,

выказывая культуриндустриальную облегченность, производя лишь формальные изменения; тогда как функциональная архитектура стала до абсурдного играть «образом», являя миру затейливые гигантские или камерные конструкции, будь то антропные аллюзии, или самые невероятные биоморфные каприччо, а то и просто подражая сжатой газете или перевернутому вверх дном сооружению. Информационные технологии изменили мир, мышление, архитектурное пространство, тавруя всё и вся печатью оцифрованной реальности. Казалось бы, раскол искусств XVIII века, вследствие чего каждый вид стал эволюционировать самостоятельно, теперь завершил цикл дружным эстуарием в сконструированной рациональности бытия. Только фазовое время-пространство искусства на выходе/входе исторического цикла не только формально, но и качественно изменилось не в пользу духовной эволюции художественного сознания. Игнорировать этот факт нельзя. Но и объяснять контемпорарные трансформации исключительно линейно-прогрессистским духом времени, требующим изменений, пусть даже ценой энтропии, не достаточно. К. Помян, занимаясь проблемой хронософии, наследуя теориям Д. Вико, А. Тойнби, Ф. Шварца, подчеркивал: «Будь-який цикл насправді містить дві фази — висхідну та низхідну», а в случае истории цивилизации, где исчезло деление на природу и историю вследствие того, что последняя берет отсчет от мига сингулярности Большого взрыва и до сегодня, следует помнить: «що історія не є серією унікальних подій, і що цілком можливо відкривати її цикли та повторення» [9, с. 11, 14]. Действительно, историки находят много общего между нашими постмодернистскими реалиями и временем упадка Рима, или со временем Пифагора, боровшегося с мировоззренческим коллапсом еще архаического мира. Так что сетования, скажем, Витрувия на падение нравов и деградацию классических основ культуры и искусства нам очень знакомы. Переоценив индивидуализм рационального самовыражения, мы вновь утратили внутреннюю глубину, перестав размышлять о становлении культуры в трансцендентном, отчего апологеты высоких традиций театра, кино, изобразительного искусства в один голос констатируют упадок самой системы эстетического видения и тонкого чувствования мира. Заикленность на формально-концептуальных эффектах стала настолько общим местом, мигрирующим от выставки к выставке, от пленера к пленеру, что память невольно воскрешает аналогию со свифтовской саркастичной сказкой, где Левиафан забавляется бочкой, выброшенной кораблем-государством в качестве отвлекающего объекта, так что пока современные культура и искусство играют, публике и невдомек, что на корабле сходятся в едином мнении: «во всей природе нет более загубелой и нечувствительной вещи, чем задница публики, действуете ли вы на нее носком сапога или березовыми прутьями», главное чтобы модные галереи зазывали и дальше многообразием, снисходительно поглядывая на трансцендентное, якобы устаревшее, творчество, тщательно скрывая то, что оно, как «здоровье одно и всегда было одинаково, между тем как болезней тысячи,

не считая ежедневно прибавляющихся новых; так и добродетели, когда-либо украшавшие человечество, можно все по пальцам перечесть; сумасбродств же и пороков несметное множество, и время ежечасно прибавляет к куче» [10, с. 56–57]. В этих условиях «мимолетная ракета трескучей мысли» (А. Аверченко) contemporary art увязает в вакууме мертвого пространства-времени, невольно манифестируя правоту приверженцев философии мадхьямика-прасангика, доказывающих, что любые концептуальные построения, всё нарративно описываемое и воображаемое — порождено пустотой. Тем более, наставлял Нагарджуна, что концептуальное мышление, лишённое на уровне относительной реальности осознания абсолютной истины, порождает деструктивное неведение, омрачающие мысли и эмоции, цепляющиеся за иллюзорную реальность бессамостных явлений и личностное эго, вследствие чего, концептуальные умпостроения растворяются пустотой, что называется без остатка. Погоня за временем не спасает искусство, а напротив, лишает глубины и адекватного восприятия относительного мира стремящимся к достоверному познанию умом. В «Семидесяти строфах о пустотности» (Шуньята-саптати) Нагарджуна поэтически разъясняет, отвечая на вопрос «есть ли время» и как его воспринимать: «Из-за того, что оно неустойчиво, взаимосвязано и / Является самостоятельно не установленным, текучим, а также / Из-за того, что оно не есть существование, именно поэтому / Идея трех времен не истинна, будучи лишь вымыслом» [11, с. 360]. И добавляет в автокомментарии: «...у времени нет прочной опоры. Что не является устойчивым, то не может быть воспринято. Если же нечто не воспринято, то как же оно будет познано в качестве понятия?», «время не установлено именно с точки зрения идеи самосущего и является лишь вымыслом» [11, с. 360]. Исследование времени проведено ученым и в XIX главе «Мула-мадхьямика-карика» с тем же выводом: «Неостановимое время (нестатичное) нельзя схватить (воспринять), / Не существует времени остановившегося (статичного), / Которое можно схватить (воспринять). / Если время нельзя схватить, как же можно его познать?» [2, с. 363]. Это значит, что цепляние современного искусства за иллюзию времени в корне ошибочно, а декларация им квазисовременности, по сути, является подтверждением несостоятельности, за которой нет и не предполагается сущности, в том числе, полноты пустоты. Об иллюзорности времени задумывался и С. Хокинг, мечтая о создании объединяющей все частные теории Теории Всего, и просчитывая иную реальность мнимого времени, растворяющегося в пространстве: «В евклидовом пространстве-времени нет разницы между направлением времени и направлениями в пространстве. <...> Можно считать, что использование мнимого времени просто-напросто математический прием, уловка, помогающая вычислить результаты для реального пространства-времени. Однако может статься, что этим дело не ограничивается. Возможно, что евклидово пространство-время — фундаментальное понятие, а наши представления о реальном пространстве-времени не более чем плод

воображения» [12, с. 338]. Для сравнения, Нагарджуна в трактате «Ратнавали» писал о том, что «мир имеет природу, не описываемую доктриной трех времен»: «Единое не является состоящим из множества частей, и в то же время нет ничего несоставного. Однако без единого нет множественного, как и без небытия — нет бытия» [13, с. 37]; а в «Мула-мадхьямика-карика» подчеркивал: без опоры на относительное, не постичь абсолютного (Андросов, резюмируя подобие диалектики шуньявады Нагарджуны гегелевской систематике, делает вывод, с которым нельзя согласиться, будто Нагарджуна отрицал лишь мир идей и представлений, но не земной мир эмпирического опыта [13, с. 40]). Поэтому, выражаясь термином Р. Барта, *облегченное* искусство (оно же — омраченное), не имеющее трансцендентной сущности, исчезает с лица истории как легкая печаль, ибо не в силах формировать, как утверждают махаянисты, поток дхармо-частиц тонких истин, что единственно ответственен за передачу духовных традиций в относительной реальности, поскольку удерживается он в тонких сферах от цикла к циклу манвантарных/бытийных проявлений. С другой стороны, представители раннехинаянской материалистической школы вайбхашика-сарвастивада полагали время самосущим, утверждая что «всё есть», и с их позиций современное искусство визуальных практик можно только приветствовать. Но с этой точкой зрения спорили приверженцы более утонченной в знании теории шуньявады, согласно аргументации которых, и время, и демонстративные жесты артизма с надуманной артикуляцией означающего и означаемого, являются плодом омраченных концептуальных конструктов, и потому они все бессамостоно пустотны и к достоверному искусству не имеют отношения. Вместе с тем, памятью о теодицеи, стоит отметить: негативный опыт дается ради чего-то позитивного. Видимо, было бы неправильно просто осуждать творческие странности визуалистов, порой граничащие с откровенной глупостью. Гораздо полезнее постараться понять — зачем мировое искусство проходит столь глобального масштаба урок, увлекая потомков некогда великих западных и восточных цивилизаций играть в пустые игры омраченного сознания. Очевидно, наша цивилизация также должна периодически протирать от пыли свои культурные зеркала. С осознанием сильных и слабых сторон техноэстетики и дизайна, и понимая классические позиции философий Платона и Нагарджуны такими, что остаются актуальными, невзирая на их кажущуюся «хронометрическую антикварность», нам имеет смысл сделать выводы из опыта *contemporary art*, в частности, начав правильно воспринимать относительность времени и бытия, прислушиваясь к голосу древних философов. Ведь так важно не забывать, настаивает Зедльмайр, одну простую истину: «... как сущность человека во все времена одна и та же, так и сущность искусства на все времена одинакова, хотя его проявления могут быть весьма разнообразны» [5, с. 204]. Поэтому будущее культуры и искусства зависит от сегодняшних наших представлений, от веры в «свободную от времени, вечную сущность человека», без чего человек «все еще не свободен от рабства времени

и духа времени» [5, с. 497], чем так слепо гордится нынешнее art, основательно застряв между тем, что уже прошло, и тем, что еще не наступило, думая, будто именно ему удалось практически опередить бег времени. На самом же деле, жест артизма производится «только из-за привязанности к собственному Я», такое деяние «производно от омрачений», и «осуществляется благодаря причинам, заключающимся в омрачениях» [11, с. 363–364], поэтому с позиций мадхьямики — нет ни современного искусства, которое в тотальном омрачении упорно цепляется за вещную иллюзорность псевдо-реальности, ни художника. Только тот художник, «кто видит пустотность деяния», сможет ускользнуть в абсолютную реальность, создав произведение, достойное и философии прасангика, умудренного в отрицательном аргументировании, и философии Шеллинга (с осязаемым ароматом махаянско-ведических постулатов), который настаивал: «Хотя человек и рождается во времени, но создан он в начале творения (в центре). Деяние, которым определена его жизнь во времени, само принадлежит не времени, а вечности: оно не предшествует жизни по времени, а проходит сквозь время (не охватываемое им) как вечное по своей природе деяние. Посредством этого деяния жизнь человека достигает начала творения; поэтому посредством его он также — вне созданного — свободен и сам есть вечное начало» [14, с. 131]. Поэтому «... художник, создавая — пусть даже совершенно намеренно то, что в его творениях истинно объективно, кажется подчиненным некоей силе, обособляющей его от всех остальных людей и заставляющей его высказывать или изображать то, чего он и сам полностью не постигает и смысл чего бесконечен по своей глубине»; «отрицать невозможно, искусство остается для нас единственным и вечным откровением, чудом, даже однократное свершение которого должно было бы нас уверить в абсолютной реальности высшего бытия»; «Но бесконечное, выраженное в конечном, есть красота. Следовательно, <...> где нет красоты, нет и произведения искусства» [6, с. 476, 479].

Согласно эпистемологической доктрине прасангиков о двух истинах относительного и абсолютного миров, цветоформа трехмерного мира не обладает самосущим, не существует с точки зрения высшей реальности, и «существование цветоформы не воспринимаемо в состоянии подлинного знания» [7]. Но чтобы достичь сферы всеведения или состояния буддовости, познав пустотность мира явлений и форм, подобно японскому художнику, испытывавшему в миг творчества сатори, и оставившему шелк нетронутым (у Малевича был восточный предтеча), художественное сознание обязано экстатировать в трансцендентное, черпая там образ и суть произведения. Западная философия выражает практически ту же идею, например, нечто подобное находим у Шеллинга в определении им сущности пустоты «абсолютной неразличностью», где исчезают все дихотомии, включая добро и зло: «... до всякой основы и всего существующего, следовательно, вообще до всякой двойственности должна быть некая сущность»; «Неразличность не есть

продукт противоположностей, они не содержатся в ней и *implicite*, она — особая, свободная от всех противоположностей сущность, в которой все противоположности уничтожаются, которая есть не что иное, как именно их небытие, и поэтому имеет только один предикат, а именно отсутствие предикатов, не будучи при этом ничто или не-вещью» [14, с. 149–150]. Т. е. сказанное практически идентично утверждению прасангики: «Не существует никакого пространства, / Прежде чем [не появится] признак (свойство) пространства. <...> Если признак не является присущим, / То и обозначаемое не является достоверным. / Если обозначаемое не достоверно, / То и признака не существует. <...> Поэтому пространство не является ни существованием, / Ни несуществованием, ни обозначаемым, ни признаком. <...> Не обусловленная другим, умиротворенная, / Не проявляемая через многообразные проявления, / Не схватываемая понятийно, не имеющая различных значений — / Вот что свойственно высшей реальности» [2, с. 255, 257–258, 357]. Но как же тогда нам быть с утверждением перипатетиков, что природа не терпит пустоты? Тут нам понадобятся объяснения современной физики, касательно того, что до Большого взрыва, когда в сингулярности не работает ни один известный нам закон, где нет *ничего* (как тут не вспомнить известный в соцсетях учебный ролик проф. М. Каку о «nothing» [15]), но парадоксальным образом эта пустота содержит программу всей будущей Вселенной, что в первые секунды Большого взрыва разворачивается во всей известной, и еще неизвестной нам, полноте, с галактиками и дырами, со всеми созданными и еще предстоящими шедеврами искусства, художниками и критиками, или текстом совместной монографии, где С. Хокинг с Р. Пенроузом с утонченно английской ироничностью замечают: «... Вселенная и само время появились в момент Большого взрыва. Это открытие является значительно более важным, чем открытие нескольких нестабильных частиц, однако не настолько важным, чтобы быть столь же щедро отмеченным Нобелевскими премиями» [16, с. 29]. Понять полноту пустоты, или полноту пустотности пустоты, относительному уму человека невозможно, но древние философы и современные ученые сходятся в едином предположении: точка хаоса или несуществования хранит программу всего, включая периодичность вспыхивающих и коллапсирующих Больших взрывов. О подтверждении современными учеными давних восточных постулатов не раз говорил Далай-лама. В учениях, преподанных в Осаке весной 2016-го, Его Святейшество, комментируя принадлежащий традиции кадам трактат Шантидевы «Бодхичарья Аватара», заметил: «...у нас есть нетеистическое направление школы санхья, джайнизм и, наконец, буддизм. Это три нетеистические религии, в которых нет личности Бога-Творца. Эти традиции утверждают, что у сознания нет начала. И поскольку у сознания нет начала, нет никакой возможности утвердить идею Бога-Творца, ибо сознание существовало с безначальных времен», «мы не можем найти начальную точку существования сознания, как и отправную точку Вселенной,

вследствие чего ученые говорят о бесконечной череде Больших взрывов»; хотя «Дхармакирти наставлял, что причиной сознания не может быть ничто иное, кроме самого сознания» [7]; «Современные ученые, особенно специалисты в области квантовой физики, отталкиваются от доводов очень похожих на наш логический анализ. Внешние явления не существуют сами по себе, они зависят от ума, который наблюдает эти явления»; «Школа читтаматра говорит о том, что невозможно найти реально существующие внешние объекты. Если у нас есть концептуальный ум, то он способен ухватить внешние явления, тогда внешние явления начинают существовать» [7]. Далай-лама советовал ежедневно перечитывать высочайшие эпистемологические трактаты Дхармакирти, Асанги и Шантаракшиты, основавшего философскую школу йогачара-сватантрика-мадхьямика, объединив прасангику основателя линии «глубоких воззрений», связанной с постижением пустоты, Нагарджуны, учение читтаматра/йогачара («только ум») Асанги и теорию познания Дхармакирти, в «Праманавартике» которого объясняется пустота, и доказывается основная идея: то, что опирается на условия, не может быть самосущим, тем более, еще Будда установил на основе логического размышления, что все явления опираются на условия, и потому они не могут быть названы самосущими.

С позиций высшего состояния сознания, прозревающего бытие и небытие единомоментно, — мирской ум, включая художественное сознание, как правило, оперирует недостоверными понятиями и образами: «Поскольку такой ум зрительного восприятия обладает знаком и, значит, он тоже порождается причинами и условиями, постольку оно (сознание) не существует (с точки зрения самосущего)» [11, с. 368–370]. Нагарджуна поясняет взаимозависимую и потому относительную реальность явлений и воспринимающего сознания: «Если бы цветоформа воспринималась, то тогда это было бы равноценно восприятию собственной сущности цветоформы (т. е. самосущего), как то сказано: “В силу восприятия (букв. ‘хватания’) собственной сущности”. Но так никем реально не видится. Поэтому оно (сознание) хватается только за то, что есть. Поскольку этот ум зрительного восприятия пуст с точки зрения самосущего, то он не есть истина (с точки зрения Абсолюта). Каким же образом тогда возможно воспринять несуществующую цветоформу неистинным умом, который обусловлен причинами и условиями?»; «Если цветоформа, будучи лишь мгновением потока сознания в настоящем, / Не схватывается столь же мгновенным умом зрительного восприятия, / Как же тогда он сможет схватить / Прошлые и будущие мгновения цветоформы?» [11, с. 371], «Если проанализировать, то он (ум зрительного восприятия) не является ни органом зрения, ни цветоформой, ни чем-то средним между ними. Следовательно, когда орган зрения и цветоформа взаимосвязаны, тогда возникает некий зрительный образ, который есть обман с точки зрения высшей реальности»; «Исходя из идеи единого, есть только ум зрительного восприятия, обладающий собственной

сущностью, а цветоформа не обладает собственной сущностью и является внешней по отношению к тому, кто ею наслаждается. Поэтому он (ум) тоже пуст, так как он и есть существование другого (того, кто наслаждается). Почему? Ведь ум зрительного восприятия возникает взаимозависимо от того, кто обладает умом...» [11, с. 372–374]. Отрицательное аргументирование Нагарджуны позволяет удостовериться тщету современных визуальных практик, и в отношении претензии на квази-современность, что оказывается пустышкой, поскольку время очень условно, и в отношении опредмеченных концепций, омраченных цеплянием за вещный относительный мир и сознание неведения.

А вот вневременное классическое искусство, протирающее зеркало сознания от омраченности, нацеленное на свою тонкую, хоть тоже пустотную, сущность сквозь преходящие явления времени, продолжает скромно трудиться над осмыслением сверхчувственно прекрасного. Оно подобно светилу, освещающему себя и пространство окрест, хотя сказано: «ум не может увидеть ум», так и «светильник не освещает себя самого, ибо темнота не может скрыть его» (*Шантидева*). Ценящий сущность искусства ум, при этом, анализируя практически решаемые задачи сегодняшнего момента, учится не абсолютизировать их частный характер, равно как — не впадать в крайность полного игнорирования богатейшего международного опыта визуальных практик, но жить трансцендентным. И тут очень важно уместно использовать разного оценочного уровня суждения: «Невозможно правильно оценивать искусство нашего времени, если к нему будет прикладываться не тот масштаб, который пригоден для всех времен, а тот, который связан с определенной эпохой» [5, с. 204], что неизбежно введет аналитика в заблуждение. Поэтому Валлерстайн наиболее надежной считал трех-аспектную научно-аналитическую модель исследования системы, где первым изучается ее генезис с историческими предпосылками, вторым делом — функции и структура системы, правила функционирования, тенденции, противоречия (что часто подменяют собой решение первого аспекта исследования), наконец, третьим делом изучают признаки бифуркации и распада системы под воздействием рождающейся новой. Так что, и это главное, каждое частное изучение того или иного цикла развития и угасания систем непременно предполагает понимание встроенности всех составных фрагментов/циклов в мегаструктуру эволюции.

Соответственно, даже краткое рассмотрение генезиса пространственно-конструктивных опытов современной скульптуры, прорастающей из авангардной революции и ренессансного раскола искусства с техникой, позволяет понять причину тотального засилья геокультурного пространства техноидными дизайн-объектами, представляющими из себя «всего лишь кривые графического метода расчетов», где «все остается в области “неживого”, аналитического и неорганического мышления» [5, с. 510]. Т. е. архитекторы и художники «капитулировали перед техниками»,

и «техника стала идолом»: «... даже живописцы и скульпторы, которые всегда, что ни говори, оставались мастерами-ремесленниками, усвоив романтику технического начала, теперь уподобляют свои продукты изделиям технической сферы или естественнонаучным достижениям — увеличенным под микроскопом срезам, отшлифованным поверхностям или незаконченной и полузавершенной индустриальной продукции. Место подражания природе занимает подражание технической эрзац-природе. Чем дальше заходит эта тенденция, тем более ненужным становится само искусство, так как “новые стимулы”, которые оно предлагает, уже, собственно, предвосхищаются самим миром техники и только подвергаются “аранжировке” — совсем как в живописи XIX века, дурно копировавшей природу. Рядом с техникой возникает техноидная художественная индустрия, играющая техническими формами» [5, с. 511]. Насколько современно звучит эта мысль Зедльмайра, который за столетия до миллениума предупреждал нас, что мы окажемся в «мире без образов» (С. фон Радецки), где искусство станет подражать способу производства, монтируя части конструкций, и, презрев метафизику, клишировать эффектные контрверзы фактур, линий, пространств и разных материалов (даже в монументальной пластике величественный гранит, прихотью технически оснащенного скульптора лишаемый вневременной полноты, сегодня превращается в затейливое кружевное рукоделие гимназистки, капитулируя перед агрессивным пространством и омраченным художественным сознанием). Облегченное неведением художественное сознание буквально опространствуется, теряя жизнь времени, поскольку энергия осознания высших истин фрустрирует, утекая «сквозь пальцы» относительного разума. Да, «в технизированном обществе игровое пространство искусства сужается», а время оборачивается мертвой длительностью. Поистине: «зловеще выглядит та служба, которую современное искусство в союзе с современной техникой, исполняет для самой могущественной из новых мировых религий: для веры в абсолютную автономию человека, для “гоминизма”» (Я. Хоммес). — [Приведу тут пример: технофильские эффекты, скажем, ландшафтных скульптур француза Н. Флесси, грека М. Вазоранакиса, и уже украинцев — Л. Маляренко, М. Левченко и пр. с безукоризненной точностью иллюстрируют тезу редукции художественного мышления и профессионального умения, причем, за мельканием случайно отобранных форм не нужно даже знать, как витиевато автор назвал свою работу, где она сделана, кем... — печать унифицированного техноидного мышления уравнивает все объекты в одну массу утомительных своей поверхностной эквилибристикой дизайн-поделок; а когда скульптор пытается вернуться к классическому фигуративному искусству, то композиции уже получаются по школьному беспомощными, как «Сфинкс» Л. Маляренко — М.П.] — «Наше время, с одной стороны, — это сумерки западной высокоразвитой цивилизации (Шпенглер) и, тем самым, ее конец. С другой же стороны, наше время — это и начало: начало новой мировой эпохи — эпохи планетарного единства. Мы в состоянии пере-

хода» [5, с. 514]. Поэтому понятна умная радость, когда встречаешь образцы той самой «могущественной консервативной силы» истинного искусства, о которой восторженно говорил Т. Манн, продолжающей, невзирая на все мытарства современной культуры, сегодня пробиваться к свету; я имею в виду: живопись В. Красьохи, И. Булавицкого, В. Гутыри, творческие поиски В. Кочмара, скажем, его восхитительные апелляции к греческой классике «Кулачного бойца», «Возницы» или прочие симпозиумные работы, в которых скульптор уже нашел свой уникальный стиль, возвращающий глубины смыслов; также как портретные композиции и ландшафтную пластику В. Протаса и тех немногих, кто умеет распознавать сущность искусства от абстрактных фантазий и ползучего натурализма, которым также вдохновляются на Западе и на Востоке (в Украине, напр., В. Корчевой). Международные симпозиумы, которые еще в 1980–1990-х оговаривали свой профиль как «скульптуры и дизайна», уже в конце 1990-х ограничились лишь указанием одной скульптуры, ибо исчезло отличие между двумя некогда конкурирующими сферами деятельности: «редукция духовного к мыслимому», абсолютно рассудочному восторжествовала на всех континентах. Причем абстрактные конструкции-головоломки из цилиндров, прочих геометрических фигур-арабесок часто сопровождаются «в одном флаконе» монтажом фрагментов антропного происхождения — и вся эта холодящая кровь вивисекция техноидного искусства во всем блеске отражает чарующее величие техно-мышления, и одновременно — его познавательную тщету и эстетическую убогость. Критики «жаргона подлинности» идеологии культуриндустрии неустанно констатировали: соскальзывание с уровня гениальности обречено на падение «с космическими претензиями» в китч и уродство. И дело даже не в сопоставлении молодых кортикальных центров нейропсихологии, отвечающих за научно-инженерную аналитику, с древнейшими субкортикальными, сформировавшими культуру человека, его язык, духовные практики, включая искусство, как это подчеркивал Зедльмайр, а в простом памятовании двух истин, ибо, безусловно, прав Кант, только истинный философ и даже современный художник способны к интуитивному экстатическому опыту, где за вещным миром явлений усматривается трансцендентная сущность времени-сознания, растворяющегося в бескачественной целостности абсолютной полноты. Но, как слепой, не видя слона, тактильно представляет его совсем иным, так, соответственно, наша культура и искусство, ограничившись относительным разумом, обманываются концептуальным фантомом реальности — и это чревато деградацией. Хотя, говорят на Востоке и на Западе: спасение там, где опасно, ибо всё взаимосвязано. В этом смысле, о циклических колебаниях в развитии человеческой истории и культуры говорили многие мыслители, в частности Э. Юнгер подчеркивал периодичность векторных отклонений в сторону «механического и демонического» с тем, чтобы в следующий полупериод вернуться в точку равновесия и возродить забытые традиции. Зедльмайр, разделявший этот взгляд Юнгера, видел в утрате равновесной середины болезнь состояния времени,

усугубившейся на рубеже XIX–XX веков вследствие упразднения Бога и сущности искусства, ибо культура отказалась от сущности человека, обратив последнего в уродливую машину «анархического человеческого атома». Однако, как утверждал автор «Утраты середины», нет смысла мечтать о простом возвращении к исходным позициям, ведь борьба «с нечеловеческой составляющей времени посредством незамысловатого “гуманизма”» отнюдь не исцеляет, ибо «эстетически “прекрасная” человечность не есть лечебное средство, это не более чем жест, в лучшем случае — паллиатив», подмена истинной середины примитивной усредненностью, маской, скрывающей пустоту [5, с. 202]. Так что, когда трансцендентная человеческая метрика в культуре нивелируется, то возникает нигилистическое античеловеческое искусство, которое сложно отличить от истинно эстетических проекций, ибо «внечеловеческое искусство обладает для умов нашего века опасным очарованием» [5, с. 206]. Поскольку декларирующее свою современность и свободу искусство уводит «трансцендирование человека не вверх, а вниз» [5, с. 221], то с утратой срединной оптимальной точки развития, извращения в культуре усугубляются и, как говорил Гете, любая нарциссическая глупость подается под соусом божественного откровения. Приведу еще один образчик техноидного искусства омраченности. В 2016 году на сакральной территории Софии Киевской презентовали амбитный проект «Скульптура просто неба», где 16 участников из разных регионов страны выявили обширный спектр проблем не только современной пластики, но искусства в целом. Главной проблемой как раз являлась техноидность запутавшегося в относительном бытии художественного творчества, вяло спекулирующего на модных дискурсах («Скифская Диана» П. Антип), уныло перелицовывая «захватанные» модернистские приемы конструирования форм концептуальных знаковых сем («Зоологический казус» К. Синицкий, «Параллельные миры» В. Татарский, «Механический апельсин» А. Золотарев, «Втихомирения» В. Волосенко, «Чумацкий шлях» Н. Бирючинский), выдавая незнание анатомии за пластический прием («Нащадок героїв з Радомишля» О. Капустяк), уходя в сферу ландшафтного дизайна («Женская голова» А. Дяченко). Впрочем, модернизированной классикой порадовали зрителя В. Кочмар, В. Ярич, а В. Пирогов оживил заигравшийся рационализм проекта теплотой наива на грани китча. В итоге непреднамеренная интрига организаторов проекта получила эффективное выражение: на фоне величественного средневекового собора, тщетно превращаемого в театральный задник провинциальными статистами, неубедительно была визуализирована вполне богохульная мысль, что якобы в искусстве цифровой эпохи Бог все еще мертв, и «оставь надежду всяк сюда входящий». Артизм слишком мелок, чтобы ставить таинство воскресения, включая высокое искусство, под вопрос.

Несомненно, *contemporary art* как миницикл внутри последней фазы модернистского цикла — постмодернизма, поддерживается правящей идеологией культуры индустрии, обвенчанной с капиталом, выдавая за гениальные откровения ба-

нальность жаргона подлинности, тщательно проанализированного в свое время Т. Адорно. Однако осведомленный оптимист вправе расценивать опыт артизма суровым тренингом, прививающим реципиенту способность расширенного ассоциативного чувства, поднимающего на достойный медитации уровень любую, самую тривиальную и нечистую вещь, как используют восточные бхикшу техники медитации на самые отталкивающие объекты в самых нечистых местах, включая погосты и свалки мусора. Возможно, такой тренинг художественного сознания в будущем сможет столь же масштабно развить эстетически утонченное сверхчувство, способное воспринимать за фрагментом формального знака целостность метафизической глубины сложной структуры образа, как это некогда умело мифологическое мышление, наделявшее символы несказуемыми смыслами, на что аккуратно намекал Плутарх. (Правда современные буддологи недоумевают, как может мифологическое мышление уживаться в одном авторе, владеющем также аналитико-теоретическим изложением сложных философских доктрин; скажем, Шантидева, изложив тонкости мадхьямики, говорит об идентичности воображаемого Будды, изображенного на танкке или в скульптуре, с истинным дхармакайя Шакьямуни, пребывающим в тонких сферах, постулируя: «даже если иллюзия — аспект самого ума, она обладает иной формой бытия», указуя на трансцендирование.) Выходит, даже там, где теперь обитает глупость, подтачивающая основы искусства, есть шанс возникновения ростка *иного* творчества, открытого вневременной сущности в новом цикле, когда мы, согласно Валлерстайну, сможем избежать падения в очередное средневековье, позволив увидеть благо самоорганизации, ведь «глобальные вечные тенденции существовали всегда и, несмотря на все циклические ритмы, постоянно переходили от одних исторических систем к другим» [4, с. 21]. И, возможно, согласно уже прогнозу П. Вирно, войдем в посткапиталистическую негосударственную множественность «General Intellect», где будет процветать высокопрофессиональное духовно-виртуозное творчество. Архитектура в ее ландшафтной версии уже говорит нам о том, что «сама Земля, на которой человек все еще живет, способствует изменению мысли», поэтому «кажется, задача человека — сознательно, ступень за ступенью заново отвоевать себе полноту своей человечности. Только благодаря этому новая мировая эпоха сможет обрести свое полноценное, подлинное человеческое содержание. И только тогда и искусству удастся в соответствии со своей сущностью снова занять подобающее ему место» [5, с. 515]. Но до этого момента культуре нужно еще доразвиться, используя, среди прочего, и трансдисциплинарные методы анализа. Этой темы коснулась доктор философских наук проф. М. Шкепу в докладе «Научная “картина мира” и теоретические болезни современного духа», прозвучавшего в Киеве 13 апреля 2016 года в рамках семинара «Методология научного познания». В частности, отмечалось: междисциплинарная предметность, которая «пребывает между дисциплинами, т. е. в некотором пространстве, которое не обладает самостоятельным бытием»,

существует «в значении перерастания (восхождения), доразвития “предметов” отдельных наук до переходности, взаимопревращения и, таким образом, до их слияния с объектом как исторической реальности в целом». Очень важно, чтобы восхождение познания благополучно преодолевало вирусные ментальные заболевания, диагностику которых давал еще К. Юнг. Кстати, обсуждая эту проблему несколько месяцев спустя на аспирантском семинаре ИПСИ, где апробировалась данная статья, участники диалога анализировали ущербность опространствования времени сознанием артизма, приводя среди прочего аргументы проф. М. Шкепу, представленные в монографии 2012, где рассматривался регрессивный процесс трансформации общественного времени в пространстве современного искусства. Озвучен был, в частности, такой тезис: «В 80-е годы прошлого столетия в Западной Европе — в первой, которую постигла опустошенность времени, стали модными выставки пустого пространства. <...> В выставках пустого пространства время чувств представало несуществующим временем, когда, вместо того, чтобы жизнь искусства стала искусством жизни, оно превратилось в обратное время утраты чувств себя в другом и другого в себе» [17, с. 192]. По сей день и на всех континентах длится выматывающий марафон упразднения глубин искусства в пустом/мертвом «время-пространстве» (И. Валлерстайн), обмеляющим образ до вылущенной опредмеченной концепции. А пока обнадеживающий выбор геокультура сделать не торопится, следует помнить, что со временем любые проявления теодицеи дают свои эволюционные плоды. Эхом восточных доктрин звучит оптимизм Н. Бора, который в многочисленных выступлениях перед учеными на всевозможных форумах отстаивал важность расширенного сознания, где междисциплинарный опыт человеческого познания формирует «более широкий кругозор и более широкие возможности устанавливать связь между явлениями, которые прежде могли казаться даже противоречащими друг другу»; только необходимо активнее справляться с глобальными проблемами, «с которыми уже столкнулись такие мыслители, как Будда и Лао Цзы, когда пытались согласовать наше положение как зрителей и как действующих лиц в великой драме существования» [18, с. 18, 35]. Близость размышлений ученого идеям мадхьямики говорит сама за себя: «В наши дни мы получили убедительное указание на относительность всех человеческих суждений; это произошло благодаря возобновленному пересмотру предпосылок, лежащих в основе однозначного применения наших даже самых элементарных понятий, вроде понятия о пространстве и времени; раскрыв существенную зависимость всякого физического явления от точки зрения наблюдателя, этот пересмотр много дал для единства и красоты всей нашей картины вселенной» [18, с. 40]. Н. Бор искренне верил в то, что искусство в системе человеческого познания станет вдохновенным интуитивным поиском гармонии, обогащающим душу осознанием мотивов и целей творчества (ведь открытый Планком элементарный квант действия обнаружил цельность, присущую и миру атомов, не теряющему ее даже

в условиях признания делимости элементарных частиц, и социуму, особенно в отношении сознания и национальных культур, включенных в процесс глобализации). Так что аналитическая логика и интуиция сверхчувственного видения способны плодотворно сотрудничать, а техничный дизайн и трансцендентное искусство могут сообщать в условиях гармоничной синергии формировать время-пространство современности, вдохновляясь тем световым импульсом энергии, несущимся сквозь Вселенную, в котором Н. Бор усматривал сущность сознания, приближаясь к постулатам читгаматры [18, с. 16, 140, 147].

Коротко говоря, западному человеку была знакома от архаических времен Фалеса и Пифагора идея об относительности человеческого познания и самого мышления, однако в исторической динамике рейтинг этой идеи периодически снижался, ибо умом время от времени овладевает омраченность, как свидетельствует восточная аналитика. Поэтому Шантидева предостерегал практикующих истину учения в трактате «Бодхичарья Аватара», говоря о тайне неомраченного сознания как высшей сути Дхармы, возвращаемой через постижение пустотности всех явлений: «Держи в узде и зорко стереги свой ум», постоянно сосредоточенно исследуй свой ум, фиксируя, чем он занят, сохраняя духовную бдительность и помни об объекте медитации [19, с. 28, 31]. Западному концептуальному сознанию крайне не достает этих тренировок, а ведь их польза очевидна, как подчеркивал Е. Торчинов в лекции «Классическая буддийская философия: Мадхьямика (Шуньявада)»: «...уже чисто интеллектуальный логически релевантный анализ сознания, его природы и его функционирования ведет через понимание к очищению сознания и освобождению. Поэтому не истины, как правило, искали буддийские мыслители, а пути к духовной свободе» [20]. При этом, уточняет востоковед, сама философия в буддийской традиции, «как и любая другая форма развертывания дискурсивного мышления, безусловно, является языковой по своей природе. Следовательно, она может способствовать обретению мудрости, но сама не может быть мудростью. Но как средство, ведущее к мудрости, она может быть весьма полезна; так, некоторые тексты утверждают, что философия школы мадхьямика является “лекарством” для людей с развитым чувством “эго”, самости и с сильной привязанностью к этому “эго” (поскольку мадхьямика учит принципу пустотности всех дхарм), тогда как философия йогачары как “лекарство” предпочтительнее для людей, привязанных к вещам внешнего мира (поскольку йогачара показывает, что те свойства и качества, которые мы приписываем внешнему миру, на самом деле являются проекциями сознания)» [20]. Также и В. Андросов подчеркивал, что подлинные смыслы буддийского учения Дхармы — «вне языка, они постигаются в момент интуитивного озарения» [2, с. 49]. Похоже, что терапевтический эффект для современного искусства, цепляющегося за эго и предметность, был бы неоспорим, возмись оно плотно штудировать доктрины мадхьямики.

В Сутре Махаратнакуты сообщается, что сознание подвижно, подобно ветру. Также, не имея ни формы, ни цвета, оно не видимо, лишено субстанции, но его энергия оставляет очевидные свидетельства своей деятельности: «... из сознания возникает ощущение, из ощущения возникает осознание, из осознания возникают дхармы, и в результате отличают плохое от хорошего» [21, с. 2, 3]. «Восприятие, осознание, концепция и память — все это охвачено сознанием», причем, сознание не существует отдельно от пространства реальности — дхармадхату, и наоборот. Будучи сцеплено с элементами энергии, тонкой памяти и тонкими ощущениями, поток «дхармо-частиц» сознания переносится от воплощения к воплощению [21, с. 4, 8; 2, с. 45–49, 267, 351 и далее]. Этот же механизм работает при поддержании духовной традиции искусства, позволяя ему эволюционировать от цикла к циклу. Метафизическую тонкость сказанного позволит понять следующий пассаж, где проявление сознания в человеке сравнивается с прорастанием семени, однако: «Когда мы ищем сознание в теле, мы не можем нигде его обнаружить; и все же без сознания тело не может жить; “Оно называется сознанием, поскольку знает все, что сделало тело”, и как Будда объясняет вопрошающему — обычный человек узнаёт о существовании лишённого формы и субстанции сознания только, исходя из его функций, не видя его самого. Но познавший высшую реальность, достигнув состояния буддовости, может “увидеть” сознание, ибо обладает тончайшим видением, не зависящим от органа зрения» [21, с. 5, 7, 9, 10, 12]. Поэтому современное художественное сознание, чтобы не уподобляться смехотворной секте эолистов Д. Свифта, поклоняющихся энергии ветра в неприглядной физиологической форме, непременно выиграло б, применяя опыт такого медитативного погружения, когда практикующий познает все земные явления одновременно, прозревая трансцендентное. Ведь по большому счету, корень всех бед истории, искусства и культуры Востока и Запада всегда был, и остается до сих пор, в омраченности сознания, диагностируемой прасангиками тремя ядами ума (неведение, гнев, цепляние — от которых и теперь гибнут уникальные шедевры, среди которых памятники Бамиана и Сирии), проистекающими из незнания истинной природы вещей, чрезмерной приверженности рационально-концептуальным умопостроениям и неумного эгоизма. И пока нам присуще цепляние за эго и вещный мир, мы не сможем постичь природу ума и пустоту, что смогло бы избавить нас от ложных неблагих деяний и омрачающих мыслей. Хотя... теодицея предполагает, что история и искусство извлекут необходимые выводы из очередного урока.

Если рассматривать энергию света (в понимании-ли махаяны или платонизма) с культурологических позиций, то, несомненно, свет, как духовный импульс, действует на нас, по словам Кандинского, «как не-звучание» полноты возможностей, «как великое безмолвие, которое для нас абсолютно» («О духовном в искусстве»). Достаточно близкая трактовка к точке зрения философии мадхьямика-прасангика, традиции которой развил Шантидева — выдающийся наставник университета

Наланды, смиренно предупреждавший учеников: «Я — не художник слова, / И все, что я скажу, уже и так известно. / А потому, не помышляя о пользе для других, / Я пишу это, дабы утвердиться в понимании...» [19, с. 3]. Безусловно, великую силу духовной энергии света обретет каждый, кто стремится найти истину как освобождение от неведения, и познать абсолютную сущность искусства. Для начала же, советует Шантидева, следует крепко задуматься над тем, что: «Жизнь пролетает стремительно и без пользы, / А истинное понимание нелегко обрести. / Как же избавиться / От привычных отвлечений ума?» [19, с. 100]. Специфические практики випашьяны и шамадхи для западного ума, конечно же, ничего не сообщат в большинстве случаев, но техники тренировки сознания, в условиях тотальной глобализации культур и раз уж современный художник гордится своим умением концептуально мыслить, было бы полезно освоить хотя бы в первом приближении. Для пользы дела, разумеется, чтобы, говоря словами Татхагаты, сознание (художественное сознание), наполнялось благим ароматом дхармо-частиц, проносясь над благоуханными просторами красоты, избегая тлетворного запаха нечистых мест, как негативного опыта мысли, речи и деяний [21, с. 3, 6–7]. И велосипед изобретать не нужно, «профессура Наланды», как не устает повторять Далай-лама XIV, давно побеспокоилась о доскональном изложении теории и практики обретения истинной духовной свободы. Стоит ли напоминать, что Украина исторически расположена на перекрестке культур Запада и Востока, и кому как не нам без предубеждений синтезировать древние знания разных традиций с современными открытиями ученых, применяя многогранность знания для профессионального и внутреннего роста. Ведь негоже хвататься концептуальными измышлениями там, где здравомыслие и «не ночевало». А потому полезно помнить об относительном и абсолютном уровнях реальности, стараясь различать их, как и порождаемый диаметрального качества художественный продукт, ибо: «Подобно тому, как лезвие меча не может отсечь само себя, / Так и ум не видит себя. ... / То, что светильник освещает самого себя, / Постигается посредством познания. / Но кем познается, / Что ум освещает себя самого?»; «Хотя иллюзия и не существует в реальности, ее можно видеть. / Так же и со зрящим — умом», «Благодаря возвращению тенденций к восприятию пустоты, / Склонность воспринимать бытие как истинную реальность исчезает. / А вследствие упражнения в мысли: “Ничто не существует”, / Исчезнет и тенденция к восприятию пустоты» [19, с. 86–88]. За многие столетия до формулировки принципа неопределенности Гейзенберга, Шантидева объясняет запутавшимся в бытийных сетях: тело не самосущее, его органы и части, которые можно делить до атомов, — это не само тело, ведь точно также «сам атом можно разделить на фрагменты по направлениям. / Этот фрагмент — пустое пространство, поскольку он не имеет частей. / Следовательно, атома не существует. / И разве мыслящий человек / Станет привязываться к телу, подобному сновидению?» [19, с. 93].

Мне приходится останавливаться столь детально на древнем трактате потому, что аргументы Шантидевы, как и Нагарджуны, убедительны и не противоречат открытиям современных наук, поэтому только тщательный «подобный анализ / Является противоядием против ложных концепций» [19, с. 94]. Такой анализ вполне применим к искусству в сочетании с сосредоточенным размышлением над целым корпусом связанных с ним проблем, позволяя разобраться в массовых заблуждениях касательно техноидно-контемпорарных проявлений художественного сознания. Можно, конечно анализировать сложившуюся ситуацию профессиональной деградации с позиций теории классической неодновременности Э. Блоха, ведь капитал в Украине также использует незрелое сознание творческой интеллигенции в собственных целях, манипулируя современными направлениями искусства так, как это имело место в Германии начала прошлого века. Однако можно обратиться и к теории Зедльмайра, обеспокоенного «смертью света» художественной культуры, ведь искусству, истинная свобода которого именно там, «где оно сберегает свою собственную сущность», «не позволительно покоряться ни всемогущему государству, ни почти столь же всесильному торговцу, ни фальшивой свободе “Я”, провозглашающего собственное всевластие» [5, с. 486]. И чтобы действительно обрести творческую свободу, современный художник, в какой бы части света он не проживал и не работал, обязан осознать: «Видимое и осязаемое / Обладают природой сновидения и наваждения», поскольку с позиций абсолютной реальности «ощущение не может пережить себя» и «ощущающего не существует», а значит, визуальные измышления артизма ложны, ибо: «Ум не пребывает ни в органах чувств, / Ни в формах и других объектах чувств», и только тонкий ум человека «по своей природе свободен», не опираясь на относительную истину, где воображение и воображаемое — взаимозависимы, и, следовательно, бессамостны [19, с. 95]; «Если познаваемое существует в силу познания, / Как тогда устанавливается подлинное бытие познания? / Если познание существует в силу познаваемого, / Как тогда устанавливается подлинное бытие познаваемого? / Если они взаимно обуславливают друг друга, / То ни одно из них не обладает подлинным бытием. <... > / Каким образом познается существование познания, / Если истинность познаваемого устанавливается с помощью этого познания? / Мирские люди видят все причины / Посредством прямого восприятия, / Поскольку части лотоса, например стебель и прочее, / Возникают из разнообразия причин», причем бессамостная иллюзия «существует до тех пор, пока проявляется совокупность условий» [19, с. 86, 96]. В многочисленных лекциях Далай-лама XIV подчеркивает: буддизм — это традиция, в которой вырабатывается умение контролировать свой ум, неслучайно тибетцы говорят «эпистемология и мадхьямика подобны львиному рыку»; однако западный мир за рассуждениями о гигиене тела, забыл о гигиене ума, как умиротворении и пресечении неведения (кстати, эта идея высказывалась еще Платоном). Чтобы искоренить омраченность мыслей и деяний,

необходимо тщательно размышлять о глубине философских текстов, и, устраняя относительную природу ума, медитировать, чтобы породить в потоке сознания противоядие от омрачений, ибо под воздействием негативных мыслей и эмоций человек совершенно не способен отличить благое от неблагого, добро от зла [7].

Вспоминая тот факт, что эволюция имеет спиралевидно-цикловую восходящую развития, и наша культура ныне переживает внутри малого круга нисходящий вектор фазы теодицеи, предшествующий грядущему вектору взлета, есть смысл вспомнить тезис Шеллинга, интерполируя его на ситуацию в искусстве: «Необходимость и свобода заключены друг в друге как единая сущность, которая являет себя той или другой, только будучи рассмотрена с разных сторон; сама по себе она — свобода, формально — необходимость», и дело тут не в фатализме, в котором могут обвинять философа, а в уровне сознания и решимости изменять себя для всеобщего блага, ведь все в мире взаимозависимо, в противном случае: «То, что Иуда предал Христа, не мог предотвратить ни он, ни кто-либо другой из созданных существ, и все-таки он предал Христа не вынужденно, а добровольно и вполне свободно» [14, с. 130, 131–132]. Так вполне свободно предается артизмом достоверное искусство. Артизм мнит себя самым актуальным и «продвинутым», поскольку в нем, согласно аргументации Шеллинга, темное начало самости теряет гармонию с божественным светом, и торжествует сущность, «которая никогда не есть, но всегда хочет быть и поэтому, наподобие материи у древних, может быть постигнута (актуализирована) как действительная не совершенным разумом, а только ложным воображением..., что и есть грех», соблазняющий «познать ложные радости и допустить в свое воображение не-сущее; этому способствует собственная склонность человека к злу, чей взор, не способный длительно созерцать сияние божественного и истины, всегда обращается на не-сущее» [14, с. 135]. Таким образом, начало греховной омраченности искусства состоит в том, что художник переходит из состояния «подлинного бытия к небытию, от истины к лжи, из света в тьму, чтобы самому стать творящей основой и посредством содержащейся в нем мощи центра господствовать над всеми вещами. <...> Отсюда возникает голод себялюбия, которое в той мере, в какой оно отрекается от целого и от единства, становится все более скудным и жалким, но именно поэтому все более алчным, голодным, ядовитым» [14, с. 135]. Почти дословный портрет технократического творчества, завоевавшего мир. Но ему противостоит истинное искусство, как то добро, что утверждается «непосредственным присутствием сущего в сознании и познании», ибо это есть «сам духовный свет, в котором только и становится ясным все остальное...» [14, с. 137]. Оставляя в стороне религиозные чувства Шеллинга, нельзя не признать точность его оценки, ясно объясняющей разлад в наших культуре и искусстве, где омраченное художественное сознание «вследствие ложного воображения и познания, направленного на не-сущее, <...> открывается духу лжи и лицемерия», вследствие чего «теряет первоначальную свободу» [14, с. 136].

Таким образом, современность все еще несвободна от очередного выбора между двумя истинами двух реальностей. Но отечественное искусство должно использовать свой богатейший потенциал, не раболепствуя перед западными проектами большого социума, тем паче, что Б. Гаврилишин, чьи прогнозы всегда сбывались, оставил нам свое благословение: «Считаю, что у нашего народа очень здоровые корни, а вот верхушка немного загнила. Но я оптимист. Знаю, что в будущем Украина обязательно окажется в числе эффективных стран»; «Украине не нужно сильно восхищаться Западом и слепо следовать его рекомендациям», ибо у нас «есть много своих преимуществ, которые нужно знать и понимать как использовать» [22].

Література

1. Ядичикко А. «Будда как философ столь же велик, как и Сократ». Дата обновления: 30.09.2012. URL: <http://inosmi.ru/europe/20120930/200084079.html> (дата обращения: 28.11.2017).
2. Андросов В. П. Учение Нагарджуны о Срединности / исслед. и пер. с санскр. «Коренных строф о Срединности» («Мула-мадхьямака-карика»); пер. с тиб. «Толкования коренных строф о Срединности, [называемого] Бесстрашным [опровержением догматических воззрений]» («Мула-мадхьямака-врити Акутобхай») / Ин-т востоковедения РАН. Москва: Вост. лит., 2006. 846 с.
3. Бычков В. В. Проблемы и «болевы точки» современной эстетики // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Москва: ИФРАН, 2005. 238 с.
4. Валлерстайн И. Социальное изменение вечно? Ничто никогда не изменяется? // Социологические исследования. 1997. № 1. С. 8–21.
5. Зедльмайр Х. Утрата середины. Москва: Прогресс-традиция; Изд. дом «Территория будущего», 2008. 640 с.
6. Шеллинг Ф. В. Й. Система трансцендентального идеализма // Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения: В 2 т. Москва: Мысль, 1987. Т. 1. 637 с. URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000398/st000.shtml> (дата обращения: 28.11.2017).
7. Далай-лама XIV. Учения в Японии. «Бодхичарья Аватара» / Official Russian language Livestream page of the Office of His Holiness the Dalai Lama. Osaka International Convention Center, Japan. May 10–13th, 2016. URL: http://livestream.com/DalaiLamaRussian/guide-japan?origin=event_published&mixpanel_id=a38174f5ffd6d-0e2c32cec-43681f0a-2ee000-a38174f600e64&acc_id=16627314&medium=email (дата обращения: 28.11.2017).
8. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. Москва: Художественная литература, 1986. 543 с.
9. Помян К. Порядок часу. Київ: Український Центр духовної культури, 2008. 462 с.
10. Свифт Д. Сказка бочки. Путешествие Гулливера. Москва: Правда, 1987. 480 с.
11. Андросов В. Буддизм Нагарджуны: Религиозно-философские трактаты. Москва: «Восточная литература» РАН, 2000. 799 с.

12. Хокинг С. Теория Всего // Хокинг С. Три книги о пространстве и времени. Санкт-Петербург: Торг.-изд. дом «Амфора», 2014. 366 с.
13. Андросов В.П. Некоторые аспекты идеологии Нагарджуны по тексту «Ратнавали» // Буддизм: история и культура. Москва: Наука, 1989. 227 с.
14. Шеллинг Ф. В. Й. Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах // Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения: В 2 т. Москва: Мысль, 1989. Т. 2. 641 с. URL: http://anthropology.rchgi.spb.ru/shelling/shelling_t.html (дата обращения: 28.11.2017).
15. Каку М. Physicists have long debated the definition of «nothing». URL: <http://tax.sh/1ZNbVPJ>; <https://www.facebook.com/michiokaku/> (дата обращения: 28.11.2017).
16. Хокинг С., Пенроуз Р. Природа пространства и времени / Удмуртский гос. университет. Ижевск, 2000. 160 с.
17. Шкелю М. А. Архитектоника общественного времени: Моногр. / науч. ред. Л. А. Боровская. Киев: Киев. нац. торг.-экон. ун-т, 2012. 344 с. URL: <http://www.culturalnet.ru/main/person/765> (дата обращения: 28.11.2017).
18. Бор Н. Атомная физика и человеческое познание. Москва, 1961.
19. Шантидева. Путь Бодхисаттвы (Бодхичарья Аватара) // Интернет-библиотека буддийских текстов. URL: <http://www.lojong.ru> (дата обращения: 28.11.2017).
20. Торчинов Е. А. Классическая буддийская философия: Мадхьямика (Шуньявада). Лекция. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/torchinov-ea/lekcija-5-klassicheskaya-buddiyskaya-filosofiya-madhyamika-shunyavada#lekcija-5-klassicheskaya-buddiyskaya-filosofiya-madhyamika-shunyavada> (дата обращения: 28.11.2017).
21. Разъяснения относительно сознания. Из собрания сутр Махаратнакуты / пер. Д. Устьянцева. URL: <http://abhidharma.ru/A/Vedalla/Content/TK/0010.pdf>; Сутра 39. Тайсэ 347, С. 178–186. / Пер. на китай. Дивакара. URL: <http://buddadharma1.livejournal.com/tag/%D0%A1%D1%83%D1%82%D1%80%D0%B0> (дата обращения: 28.11.2017).
22. Богдан Гаврилишин о... URL: <http://strana.ua/articles/istorii/37391-umer-chlen-mirovogo-pravitelstva.html> (дата обращения: 28.11.2017).

References

1. Iadichikko A. «Budda kak filosof stol je velik, kak i Sokrat» [Iadichikko A. Buddah as a philosopher is as great, as Socrates]. Updated: 30.09.2012. URL: <http://inosmi.ru/europe/20120930/200084079.html> (last accessed: 28.11.2017).
2. Androsov V.P. Uchenie Nagardjuny o Sredinnosti [Androsov V. Naradjuna's teaching of the Middle Path] / issled. i per. s sanskr. «Korennyh strof o Sredinnosti» («Mula-madhiamaka-karika»); per. s tib. «Tolkovaniia korennyh strof o Sredinnosti, [nazyvaemogo] Besstrashnym [oproverjeniem dogmaticheskikh vozzrenii]» («Mula-madhiamaka-vriti Akutobhaia») / In-t vostokovedeniia RAN. Moskva: Vost. lit., 2006. 846 s.
3. Bychkov V.V. Problemy i «bolevye tochki» sovremenno estetiki [Bychkov V. Issues and pain

spots of contemporary aesthetics] // Estetika: Vchera. Segodnia. Vsegda [Aesthetics: Yesterday. Today. Always]. Moskva: IFRAN, 2005. 238 s.

4. Vallerstan I. Socialnoe izmenenie vechno? Nichto nikogda ne izmeniaetsia? [Wallerstein I. Is the social change eternal? Nothing ever changes?] // Sociologicheskie issledovaniia [Sociological studies]. 1997. No. 1. S. 8–21.

5. Zedlmar H. Utrata serediny [Sedlmayr H. The lost center]. Moskva: Progress-tradicia; Izd. dom «Territoria buduscego», 2008. 640 s.

6. Shelling F. V. Sistema transcendentnogo idealizma [Schelling F. W. J. System of Transcendental Idealism] // Shelling F. V. Sochineniia: V 2 t. [Schelling F. W. J. Writings: In 2 volumes]. Moskva: Mysl, 1987. T. 1. 637 s. URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000398/st000.shtml>; 28.11. 2017).

7. Dala lama XIV. Ucheniia v Iaponii. «Bodhicharia Avatara» [14th Dalai Lama. Teaching in Japan] / Official Russian language Livestream page of the Office of His Holiness the Dalai Lama. Osaka International Convention Center, Japan. May 10–13th, 2016. URL: http://livestream.com/DalaiLamaRussian/guide-japan?origin=event_published&mixpanel_id=a38174f5ffd6d-0e2c32cec-43681f0a-2ee000-a38174f600e64&acc_id=16627314&medium=email (last accessed: 28.11. 2017).

8. Bahtin M. M. Avtor i gero v estetichesko deiatelnosti [Bakhtin M. Author and hero in aesthetic activity] // Bahtin M. M. Literaturno-kriticheskie stati [Bakhtin M. Literary-critical studies]. Moskva: Hudojestvennaia literatura, 1986. 543 s.

9. Pomian K. Poriadok chasu [Pmian K. Order of time]. Kiyv: Ukraynski Centr duhovnoy kulturi, 2008. 462 s.

10. Swift D. Skazka bochki. Puteshestvie Gullivera [Swift J. tale of a tube. Gulliver's travel]. Moskva: Pravda, 1987. 480 s.

11. Androsov V. Buddizm Nagardjuni: Religiozno-filosofskie traktaty [Androsov V. Nagarjuna's Buddhism: Religious-philosophical treatise]. Moskva: «Vostochnaia literatura» RAN, 2000. 799 s.

12. Hoking S. Teoriia Vsego [Hawking S. Theory of everything] // Hoking S. Tri knigi o prostranstve i vremeni [Hawking S. Three books on time and space]. Sankt-Peterburg: Torg.-izd. dom «Amfora», 2014. 366 s.

13. Androsov V. P. Nekotorye aspekty ideologii Nagardjuni po tekstu «Ratnavali» [Androsov V. Some aspects of the Nagarjuna's ideology based on the text of «Ratnavali»] // Buddizm: istoriia i kultura [Buddhism: history and culture]. Moskva: Nauka, 1989. 227 s.

14. Shelling F. V. Filosofskie issledovaniia o suscnosti chelovechesko svobody i sviazannyh s ne predmetah [Schelling F. W. J. Philosophical inquiries concerning the nature of human freedom] // Shelling F. V. J. Sochineniia: V 2 t. [Schelling F. W. J. Writings: In 2 volumes]. Moskva: Mysl, 1989. T. 2. 641 s. URL: http://anthropology.rchgi.spb.ru/shelling/shelling_t.html (last accessed: 28.11. 2017).

15. Kaku M. Physicists have long debated the definition of «nothing». URL: <http://tax.sh/1ZN-bVPJ>; <https://www.facebook.com/michiokaku/> (last accessed: 28.11. 2017).

16. Hoking S., Penrouz R. Priroda prostranstva i vremeni [Hawking S., Penrose R. Nature of space and time] / Udmurtski gos. universitet. Ijevsk, 2000. 160 s.

17. *Shkepu M.A.* Arhitektonika obscestvennogo vremeni: Monogr. [Shkepu M. Architectonics of the social time: A monograph] / nauch. red. L.A. Borovskaia. Kiev: Kiev. nac. torg.-ekon. un-t, 2012. 344 s. URL: <http://www.culturalnet.ru/main/person/765> (last accessed: 28.11. 2017).
18. *Bor N.* Atomnaia fizika i chelovecheskoe poznanie [Bohr N. Atomic physics and human knowledge]. Moskva, 1961.
19. *Shantideva.* Put Bodhisattvy (Bodhicharia Avatara) [Shantideva. The path of Bodhisattva (Bodhicharia Avatara)] // Internet-biblioteka buddiskih tekstov [Internet-library of the Buddhist texts]. URL: <http://www.lojong.ru> (last accessed: 28.11. 2017).
20. *Torchinov E.A.* Klassicheskaia buddiskaia filosofii: Madhiamika (Shuniavada). Lekciia [Torchinov E. Classical Buddhist philosophy: Madhiamika (Shuniavada). A lecture]. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/torchinov-ea/lekciya-5-klassicheskaya-buddiyskaya-filosofiya-madhyamika-shunyavadaNo.lekciya-5-klassicheskaya-buddiyskaya-filosofiya-madhyamika-shunyavada> (last accessed: 28.11. 2017).
21. Raziasneniia otositelno soznaniia. Iz sobraniia sutr Maharatnakuty [Explanation about consciousness. From the Maharatnakuta sutras collection] / per. D. Ustianceva. URL: <http://abhidharma.ru/A/Vedalla/Content/TK/0010.pdf>; Sutra 39. Tas 347, S. 178–186. / Per. na kita. Divakara. URL: <http://buddhadharma1.livejournal.com/tag/%D0%A1%D1%83%D1%82%D1%80%D0%B0> (last accessed: 28.11. 2017).
22. Bogdan Gavrilishin o... [Bohdan Gavrylyshyn on...] URL: <http://strana.ua/articles/istorii/37391-umer-chlen-mirovogo-pravitelstva.html> (last accessed: 28.11. 2017).

Марина Олександрівна Протас

Техноідне мистецтво затьмареності

Анотація. Проаналізовано регресивні тенденції сучасного мистецтва як вияв теодицеї періоду пост-культури з позицій класичних філософських традицій, що застосовуються в контексті геокультурного діалогу «Захід–Схід» з використанням трансдисциплінарного методу тестування гуманітарних постулатів природничими науковими теоріями, де пріоритетні позиції посідають онтологія часу, теорія пустотності безсамостного світу речей та свідомості, котрі надають широку аргументаційну базу для критики техноідного мислення апологетів контемпорарних форм мистецтва, доводячи позачасову актуальність високих принципів творчості.

Ключові слова: культура, мистецтво, художня свідомість, теодицея, мадхьяміка-прансангіка, теорія часу, техноідне мистецтво, пустотність.

Marina O. Protas

The technoid art of delusion

Summary. The regressive tendencies of contemporary art are analyzed as manifestations of the theodicy of the post-culture period. The perspective of the analysis undertaken is that of classical philosophical traditions taken in the context of the geocultural dialogue between the West and the East. The effort is heavily based on the transdisciplinary method of testing humanitarian postulates with natural-science theories, where the ontology of time and the theory of voidness of the selfless world of things and consciousness are granted the paramount importance. They provide a broad argument for criticism of the technoid thinking represented by the proponents and advocates of contemporary art forms, proving the timeless relevance of the principles of art.

Keywords: culture, art, artistic consciousness, theodicy, Madhyamaka-Prasangika, theory of time, technoid art, voidness.