

РЕФЛЕКСИЯ ИСКУССТВА

*А. К. СЕКАЦКИЙ, ВАКАНА КОНО (Япония)**

СУВЕРЕННЫЕ ЗЕМЛИ ИСКУССТВА

Аннотация: В статье на конкретных примерах Антарктического Биеннале и положения современного актуального искусства в Японии рассматривается расширение эстетического измерения социальности, в значительной степени определяющее горизонт современности как таковой. Искусство, действительно востребованное сегодня не распадается на отдельные произведения, а скорее представляет собой устойчивые формы деятельности, возобновляемые в рамках Больших Проектов. Современный художник выступает уже в роли потенциального работодателя для тех, кто не обрел места в жизни, а искусство некоторым образом замещает практики, утратившие актуальность в рамках науки, политики или прибыльной экономики. Соответственно, эстетическая юрисдикция подчиняет себе все новые и новые регионы сущего и происходящего.

Ключевые слова: опус, эстетическое измерение социальности, искусство и суверенность, жертвенные практики, авторствование и демиургия.

A. K. SEKATSKIY, WAKANA KONO (JAPAN)

SOVEREIGN LANDS OF ART

Annotation: The article considers the expansion of the aesthetic dimension, taking as examples The Antarctic Biennsle and the situation in modern Japan. Art, which is really in demand today does not consist of separated works, but rather represents a sustainable form of general human activity or so called Large Projects. The modern artist already acts as a potential employer for those who have not found a place in the world

* *Секацкий Александр Куприянович*, кандидат философских наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет;

Вакана Коно, кандидат филологических наук (РГГУ), Ph.D. (Токийский университет), профессор Университета Васэда (Япония).

and art in some way replaces the practices that have lost relevance within the framework of modern science, politics and productive economy. Accordingly, the aesthetic jurisdiction subordinates more and more regions of human existence.

Key words: Opus, aesthetic dimension of sociality, art and sovereignty, sacrificial practices, authorship, demiurgia.

* * *

Они, эти земли, расположены в префектуре Ниигата, в частности, в окрестностях города Мацудаи. По большей части это опустевшие, брошенные школы (больше нет в деревнях такого количества учеников), которые стали *имениями* (поместьями) художников. Эти земельные наделы были предоставлены или, если угодно, вручены, известным художникам — примерно так же, как раньше имения вручались отличившимся рыцарям, которые могли там устроить родовое гнездо и включить соответствующий топоним в состав своей фамилии. Фактически уже существуют *новые графы* — это признанные художники, штурмовавшие труднодоступные высоты искусства и завоевавшие их. Некоторые владельцы имений живут там подолгу, продолжая обустраивать территорию, другие, оформив экспозицию, наезжают изредка, оставляя «управляющих», ответственных за прием посетителей, — так примерно и было у русских помещиков 200 лет назад. Опять же, в разных поместьях возделывались различные культуры: кто-то специализировался на зерновых, кто-то на бобовых, иные держали лошадиный завод или псарню...

Теперь в этих новых имениях повсюду возделывают искусство — всевозможных сортов, и поскольку оно принципиально авторизовано, сорта не повторяются. Таково вообще условие произрастания искусства — в предсказуемой регулярности оно чахнет и погибает как искусство, и лишь в сингулярности цветет. И процветает.

В общей сложности я посетил больше десятка таких латифундий: от проекта Марины Абрамович, представляющего собой дом с гробами (в гробах предлагалось спать и потом записывать сновидения) до тайваньского художника Чжи Фа, представившего разрисованный фургон, где непрерывно шел трогательный мультик, персонажи и сцены из которого были изображены на стенах фургона изнутри и снаружи...

Было много интересного, поучительного, увлекательного — и все же наиболее впечатляющей была сама идея предоставления художникам полноты

прав внутри доставшихся им наделов. Если согласиться с очевидными, напрашивающимися параллелями, перед нами предстанет идея новой земельной аристократии: это те, кому удалось пленить наибольшее количество людей. На моих глазах сюда приезжали уже плененные, заглядывали просто проезжающие — некоторые из них, в свою очередь, попадались в плен. В Европе уже более двух десятков лет желающим заниматься искусством достаются во владение фабрики и заводы — места, где производится сборка самой различной продукции, и, стало быть, вполне уместно говорить о консолидации арт-пролетариата, кующего искусство там, где прежде стучал молот и закалялась сталь. Феномен арт-пролетариата, новых обитателей фабричных цехов, уже отчасти исследован — хотя любопытно было бы всесторонне сравнить характер прежнего, классического, и нового пролетариата. Но здесь, в Японии, перед нами неожиданно предстали «арт-помещики и арт-крестьяне». Тем самым высветилась теллурическая составляющая искусства — она пока еще только в потенции, и кажется каким-то странным пережитком — но ведь эти латифундии искусства существуют, и очень хотелось бы разобраться, что же они в себе таят...

* * *

Всмотримся в это удивительное явление. Ведь актуальное искусство окончательно избавилось от национально-этнической специфики, а значит, и от теллурической составляющей, от тяжести и плотности. Уже к концу XX века о национальном актуальном искусстве можно было говорить не более, чем о национальной математике. Есть, конечно, математические школы (как и физические), отличающиеся друг от друга в рамках единой математики, но эти различия возникают в силу ряда случайных обстоятельств и точно не несут в себе ничего теллурического, ничего общего с диалектами, орнаментами, размерностями образа жизни, благодаря которым крестьянство Ниигаты отличалась, скажем, от крестьян японского юга, а японское земледелие в целом от хозяйственного уклада Маньчжурии. Актуальное искусство разрабатывается точно так же без учета гравитаций земли в смысле хайдеггеровской «почвы». Если в какой-то момент существует актуальный палестинский художник, в его искусстве не следует искать чего-либо сугубо теллурического — ничего, кроме политики (как непрременной составляющей современного искусства), так «актуальным палестинским художником» вполне может стать

хоть уроженец Тасмании, если он проникся этой животрепещущей проблемой. Никому и в голову не придет говорить о неподлинности искусства в данном случае: как раз таков эстетический смысл «актуальности». Что ж, подобный тезис был известен еще давно и даже цепочка тезисов: капитал не имеет отечества, пролетариат не имеет отечества, и вот теперь художник, а, значит, и его искусство изначально всемирны (поскольку актуальны) и не испытывают в отечестве нужду. И бесполезны гневные протесты... Но вот начинается раздача пустующих земель, как-то географически привязанных, каким-то образом локализованных — и вдруг выясняется, что отнюдь не полностью выветрилась история этих мест, что растущие здесь деревья и травы, возделываемые культуры, сами дома, кое-какую гравитацию все же создают — и весьма действенную гравитацию. И тут уже просматривается нечто вторично-теллурическое, хотя семена возделываемого искусства могут быть занесены сюда откуда угодно, как семена перекасти-поля — что, собственно, и случилось в Мацудаи. Возможно, что эта новая теллурия не этична и не антропологична, но искусство, создаваемое арт-пролетариатом, нацелено на чистую демиургию, а искусство, возделываемое в усадьбах и на фермах теллурично, «почвенно», хотя бы его содержанием, даже первоначальной интенцией, и был уход в абсолютную экстерриториальность современного глобализма.

Тут все дело, конечно, в воплощенности, а стало быть, и в особой темпоральности такого рода искусства. Это «неспешная темпоральность», если можно так выразиться; в частности, здесь время расходуется на то, на что оно не расходуется в процессе созидания, осуществляемого арт-пролетариатом — на образование размерностей и регулярностей неспешного типа. Все это пока еще характеризуется неокончателностью, но соответствующее направление поэзиса задано, и речь идет об условиях бытования. На брошенную фабрику, «подхваченную» художниками, можно ходить как на работу — толпами, штампуя легкое искусство из полуфабрикатов времени. Ясно, что локализация подобного завода не имеет никакого значения, тут все равно, что Осака, что Санкт-Петербург.

А вот сельская местность требует иного времени, причем не только в смысле продолжительности. Поместья расположены на некоторой дистанции друг от друга, и время уходит и на то, чтобы добраться до них. Даже если ты приехал на автобусе (но лучше, конечно, на велосипеде или пешком)

и поездка заняла час, то ясно, что и осмотр займет не менее часа. В дальнейшем, по мере того, как практика расселения искусства по латифундиям будет совершенствоваться, визиты могут стать еще более продолжительными — например, с ночевкой в гостевом домике по соседству. И с глубоким погружением в ритмы и регулярности, составляющие в данном случае саму суть особого эстетического восприятия.

Искусство творимое, создаваемое и возделываемое в латифундиях будет другим — сущностно иным, чем творчество арт-пролетариата. И связано это вовсе не с особенностями отдельных опусов и даже не с жанровым составом, хотя он тоже имеет значение. Связано это с другим набором скоростей, как раз с неспешной темпоральностью, благодаря чему меняется и смысл отдельных произведений и, так сказать, характер их воздействия. Каким бы абстрактным и каким бы «актуальным» ни было искусство, представленное в поместьях, оно входит в плотные слои воплощенности и, будучи сингулярным, создает вокруг себя пробные регулярности и образует из них узор. Тем самым это искусство иначе входит в воронку присутствия, конституируя и собственный мир, отличающийся и от производства арт-пролетариата, и от *искусство хранимого*, базирующегося в музеях. Сейчас творение этого мира или миров только в самом начале, пока художественные поместья Ниигаты представляют собой только набросок, но перспективы вырисовываются крайне интересные.

* * *

На ум приходит словосочетание «гибрид искусства и земледелия» и приходит в связи с тем, что инстанция эстетического является последней инстанцией хранения человеческих феноменов. Географические карты, которыми уже больше не пользуются купцы и мореплаватели, не потеряли своей ценности, но она теперь в другом — в доставленном эстетическом удовольствии. Это же относится и к медицинским трактатам, к заводам и фабрикам и вот — к сельским школам. Вокруг усадеб и внутри их сохранились посадки риса и огородики. Они потеряли прежний смысл, но повсюду продолжают выращивать овощи и рис. Почему? Потому что так земледелие вплетается в искусство и переплетается с ним. На память сразу приходит Антарктида, покинутая станция Великобритании, где сохранились инструменты и оборудование полувековой давности. Вот рация — она вряд ли представляет сейчас какую-нибудь практическую пользу, то же относится и к архаическому снегоходу, барометру,

гидранту. Но все эти вещи живописны, и художники, случись им получить эту станцию, воспользуются удивительными приборами в своих собственных интересах — они готовы продолжать измерения, повинувшись требованиям полярной эстетики.

Протагор однажды провозгласил, что человек есть мера всех вещей. И это правда, но последней мерой самих вещей человеческих является искусство. То, что прошло подтверждение искусством, получает пометку «хранить вечно» (во всяком случае, на уровне всеобщего пожелания), то, что не прошло — исчезает навсегда. Что ж, префектура Ниигата получила шанс сохранить на новых основаниях некоторые исторически сложившиеся формы жизни: памятник крестьянам, выращивающим рис и самому рисовому полю, в одном из поместий весьма характерен в этом отношении. Но и экспозиции других художников, не содержащие ничего специфически японского, поскольку они, тем не менее, привязаны к этой земле и обрели теллурическое измерение, непременно воспроизводят в процессе своей продолжающейся воплощенности некое послание *genius loci*. Осматривая стационарные выставки-поместья, трудно удержаться от мысли, что когда-нибудь эстетическим объектом станет сама Земля. Для этого Земля должна обрести способность к произрастанию актуального искусства, а само искусство — выти из свернутого измерения и придать своей демиургии онтологический статус.

Придется признать, что искусство столетиями хранилось в микрочайках, произрастало в рассадниках и теплицах, создавая каждое произведение посредством штучного поэзиса. И вот наступает пора, когда производительные силы искусства должны заработать на полную мощь. Среди прочего, а может и прежде всего, выход из лаборатории, переход к «массовой посевной», означает изменение вида и характера конечной продукции. Важнейшим, хотя пока еще и не очевидным вектором здесь может служить переход от поэзиса к генезису. Рассмотрим его повнимательнее.

* * *

Стоит присмотреться к практике современного художника Александра Пономарева, автора и руководителя целого ряда *больших проектов*. Среди них — «подписание» Черного моря огромными плавучими буквами, чтобы каждый, пролетающий над ним пассажир самолета (а то и космонавт) мог прочитать название. Или установка модели океанского лайнера в натуральную

величину на гигантском бархане в пустыне Сахара, создание таких же «сухопутных судов» в Японии и, наконец, Антарктида. Свести эти проекты к конечному результату, к тому же готовому кораблю, стоящему на бархане, значит упустить саму суть происходящего. А она, эта суть, связана с куда более радикальным воздействием на естественный порядок вещей, чем это возможно в случае «точного экспонирования» произведений искусства. Сам Пономарев рассказывает: «Строить «Конкордию» на бархане помогали жители близлежащих берберских деревень. Сначала они, конечно, недоумевали и пожимали плечами, но работа продолжалась своим чередом и постепенно все вовлеклись в нее: лучших помощников нечего было и желать!» В другом сухопутно-мореходном проекте точно также помогали японские крестьяне и рыбаки — и на них объект искусства воздействовал не через экспонирование, а через прямую вовлеченность в творение.

Заметим, что повседневная жизнь ни японских, ни берберских крестьян не предполагала такого рода мотивации, круг их занятий был, в общем, предопределен, хотя порой приходилось и держать круговую оборону от мира и сталкиваться с медленным, но нарастающим обесмысливанием традиции. Что касается «занятий искусством», то оно начинается с быстрого, практически мгновенного обесмысливания. Можно представить себе, что значит строить корабль в центре пустыни: от повседневной мотивации тут не остается и следа. И решающая роль, разумеется, принадлежит увлеченности самого художника, которого не только не смущает бытие-вопреки, но, напротив, именно это бытие и утверждается им как настоящая жизнь.

Тем самым происходит обновление экзистенциального измерения человека, и люди далекие от искусства, тем более искусства *актуального*, вдруг понимают, что смысл может и таким, и это понимание расставляет все по своим местам. Так случилось и с экипажем судна «Академик Вавилов» во время Антарктического биеннале, и мы были свидетелями, как демиургия художника сработала. На наших глазах искусство расширило свой суверенитет, подчинив себе то, что управлялось простой рутинной. Волна радикального перепричинения дел человеческих проходит по планете подобно сейсмической волне или цунами, смывающим все, что держится просто по инерции. Что же несет с собой эта волна? Может, энергию созидания, ведь речь идет об искусстве? Такой ответ, однако, будет слишком общим, ведь и производство точечных опусов, безусловно, есть созидание, причем осуществляемое в высоком

энергетическом режиме авторствования. Волна новой демиургии, еще только собирающаяся с силами скорее может быть охарактеризована как волна перепричинения и сохранения выборочных (избранных) форм.

При этом по-прежнему появляются новые опусы, их количество не уменьшилось, однако нарастают сомнения в отношении эпитета «новый» в применении к очередному появившемуся опусу; ясно, что куда точнее тут будет сказать не «новый», а «еще один». И понятно, что не в очередном опусе дело. Вторжение энергии искусства в обветшавшую инфраструктуру повседневности проходит под девизом, похожим на девиз Заратустры: «падающего — толкни!», и те формы или, скажем так, практики повседневности, которые окажутся неспособны вместить преобразующий напор художника, рухнут под этим напором или просто окажутся незамеченными искусством: вымрут, уступят место прогрессивным технологиям, которые в свою очередь обветшают... Но те практики, которые будут подхвачены и перепричинены искусством, приумножат свое присутствие, как по параметру прочности, так и в чисто представительском смысле. И именно такая возможность кое-где уже становится действительностью и характеризует то новое, что несет в себе демиургия второй волны, некий генезис, способный показать ростки нового символического — и даже семена искусства, пересаженные из оранжерей и теплиц в поля. Именно *это* и является сегодня художественным новаторством. Ясно, что множество опасностей еще подстерегает опусы нового типа на пути воплощенности. Но вот полярники, они ведь бросили свою станцию вместе с приборами, которые, и это — правда, актуального научного значения сегодня уже не имеют, им на смену пришли спутники и компьютеры. Однако *эстетическое основание* для деятельности полярника может быть сохранено, будучи включенным уже в иной контекст, например, в контекст долгосрочного перформанса.

Некоторые практики, захватываемые новой волной художественной демиургии, со стороны, например — с позиций представителя дисциплинарной науки, наверняка напоминают карго-культ. Но, во-первых, кто сказал, что это однозначно плохо? Благодаря Бруно Латуру, мы теперь знаем, что в любом долгосрочном научном эксперименте имеются собственные элементы карго-культу. Во-вторых, успешный проект искусства непременно подчинен принципам эстетики, то есть точности совсем иного ранга, изнутри которой

и определяется уместность тех или иных действий, а также — уместность сопутствующих произведений и объективаций.

* * *

Итак, еще раз рассмотрим границы формирующихся суверенных территорий искусства. Они проходят и по суше, и по морям-океанам, взламывая перегородки рутинных человеческих занятий. Само символическое меняет свои очертания и постепенно углубляется в толщу материи.

Что же в онтологическом плане характеризует все эти территории, переходящие под суверенитет искусства? Скажем так: это — смена оснований бытия или перепричинение. На большом протяжении внешние очертания феноменов могут оставаться теми же самыми (или *точно такими же*) и лишь концентрация нашего внимания, правильная фокусировка, расставляет все по своим местам, — впрочем, и сами места, топография новой наступающей демиургии, определилась пока лишь в контурном виде. На землях искусства могут выращивать рис (и выращивают и в самих имениях, и по соседству), возделывать ниву, а если речь об Антарктиде, то *нести вахту*, но делается это по причинам, далеким от утилитарности, совсем не для того, например, чтобы выгодно продать, набить закрома, написать статью в научный журнал, а лишь потому, что в этом есть нечто *прекрасное*, если угодно, новая правдивость... Мир пока не слишком готов принять новое законодательство, но ведь что-то подобное уже было в человеческой истории и, возможно, неоднократно. Можно вспомнить хотя бы монастыри средневековой Европы, имевшие вполне развитое производящее хозяйство: огороды, теплицы, мастерские. С позиций позднейшей сберегающей экономики это — «хозяйствующие субъекты», ориентированные на прибыль и производительность. Но изнутри собственной формации духа монастырский труд был, прежде всего, разновидностью послушания, адресованной Богу жертвенности, плоды которой лишь впоследствии были изъяты в пользу утилитарности (пользоприношения).

Что ж, практики, которые когда-то существовали автономно и даже суверенно, не подчиняясь законам политической экономии, могут вновь быть изъяты из сферы пользоприношения и обрести независимость или присоединиться к юрисдикции другого суверенного законодательства. Говоря образно, искусство, набравшее силу в заповедниках и теплицах художественных

галерей и музеев, теперь, прорвавшись в слои воплощенности, способно стать такой же организующей и законодательствующей инстанцией, какой в эпоху своего могущества была религия. Пока преобразующие волны искусства вторгаются, в основном, в пустоты, не встречая особого сопротивления, художник имеет дело, скорее, с *приглашающей пустотой* в трактовке средневековой схоластики. Пустующие предприятия, школы и Антарктические станции относятся как раз к этому разряду. Но от успеха освоения и обустройства пустующих земель будет зависеть многое, ведь искусство непременно вступит в борьбу за власть. Гарантией тому является и неустанно продолжающийся численный рост арт-пролетариата, и переход под юрисдикцию искусства пустующих территорий (вот почему опыт префектуры Ниигата так важен). То есть, среди прочего, искусство должно будет решить проблему занятости, причем не столько в плане жизнеобеспечения, сколько в плане обеспечения смыслом, оно должно утвердить свой смысл среди прочих (а может и усомниться в осмысленности прочих смыслов), — иными словами, борьба предстоит нешуточная, но ведь и власть без борьбы не дается.

Следующим, принципиально важным моментом для конституирования пятой ветви власти, выступает необходимость отцепиться от текущей политики и от ее давно прокисшей повестки дня — перестать довольствоваться жалкой подачкой, осуществляемой в рамках «художественной политики», которую, в свою очередь, определяет кто угодно, но только не художник. Художники же, которым следует *пленять*, сами попали в плен. Им действительно необходим и очень полезен в том числе и опыт феодальной независимости, — может быть, для того, что, если когда-нибудь ответственность за этот мир будет возложена на художника, он имел бы за плечами, пусть в сокращенном и конспективном виде, всю социально-историческую лестницу. Да, пусть не такую длинную, какую имели правящие политические классы, но опыт земледелия и землевладения не менее важен, чем опыт предпринимательства и предприимчивости. Кстати, опыт рыбака, мореплавателя и полярника здесь тоже вовсе не лишней.

Так происходит замещение, как бы переход человеческих практик на иные основания, в том числе и тех практик, которые казались навеки привязанными к пользоприношению. Новая панорама занятости, вовлеченности художественного сословия, создает впечатление, что собственно эстетические задачи

отступают на второй план. Это, однако, ошибочное впечатление: с позиций утилитарного разума деятельность художника по-прежнему выглядит как «целесообразность без цели» (Кант), и ядром любой локальной и глобальной кристаллизации остается чистая демиургия и побуждение к творчеству миров или к редактированию, авторизации сущего мира.

Просто в прежнем, гомеопатическом и тепличном искусстве, когда создавались преимущественно изолированные артефакты, — рисунки, картины, стихотворения, спектакли — чисто эстетическая задача отодвигала все, происходящее в окружающем пространстве, на второй план (и даже на третий план) — художник занимался своим прихотливым цветком-опусом, не заботясь о его дальнейшей судьбе. Эту ситуацию в значительной мере изменила уже следующая волна, которую в данном контексте можно определить как *дизайн*. Дизайн преобразовал поверхность прилегающего пространства, при том, что полная авторизация процесса больше не требовалась, художник отвечал лишь за «оригинал-макет» в самом широком смысле слова, остальное же предоставлялось тиражированию. Собственно, искусство и сейчас пребывает в стадии дизайна и даже сохраняет внутреннее ранжирование, согласно которому *точечный опус* важнее, чем креативная идея, связанная с эстетизацией среды.

Но, как уже отмечалось, набирает силу и следующая, третья волна, которая не только омоет поверхность, но и проникнет в поры вещей, очищая их от утилитарности, проникает и в *mainstream* человеческой деятельности, возможно третьей волне искусства предстоит изменить его русло. Осуществляемая здесь миссия художника по праву может быть охарактеризована термином демиургия, но вот является ли она эстетической, это вопрос, и, возможно, что лишь теперь эстетическая составляющая присутствия *Dasein* обретает свой подлинный смысл.

Может быть, и неслучайно, что современная Япония стала передовой, или пробной страной для сегодняшнего актуального искусства, для его третьей волны, похожей на замедленное цунами. Ведь именно история Японии богата уникальным опытом изъятия вещей и практик из сугубо утилитарного контекста. От икебаны до созерцания кончика сосновой иглы мы всюду обнаруживаем вкрапления чистого созерцания и волю к авторской редакции мира. Поэтому усилия актуального искусства по расширению юрисдикции

эстетического легко находят подходящую струнку в душе японца — и это не смотря на то, что на протяжении многих десятилетий в Японии практиковалась самая жесткая трудовая этика: кто только не называл Японию страной трудоголиков...

Но опыт префектуры Ниигата как бы пробуждает впавшие в анабиоз семена все проникающего эстетизма, и как знать, может не технологический прорыв, совершенный в 60-е — 80-е годы прошлого века, окажется главным вкладом Японии в новейшую историю, а опыт перехода людей под юрисдикцию искусства. Не говоря уже о том, что для истории самого искусства такой переход станет куда более важной вехой, чем, к примеру, смена стилей.

* * *

Наконец, говоря о метафизическом смысле этого сдвига, следует иметь в виду долгожданную реабилитацию трансцендентного начала человеческого в человеке. Экзистенциальное измерение человеческого бытия не может быть гарантировано и даже просто удержано имманентной причинностью, например, экономикой, основанной на простых симметричных обменах, или законопослушностью, или традицией, смысл которой в том, чтобы день сегодняшний максимально соответствовал дню вчерашнему.

Человек по определению есть существо не от мира сего, этот статус всегда задавался жертвоприношением и поддерживался опытом веры. Жертвенная практика обеспечивала человеку полноту субъективности, не позволяя ему стать простым агентом производства и обмена вещей. Пока все жертвенники не погасли, душа человека обладает суверенностью. Однако опыт веры в прежнем смысле этого слова повсеместно угасает (вспышки фанатизма не должны вводить нас в заблуждение). Жертвенные практики утратили свою достоверность, и даже если они продолжают по инерции, то ничего больше не учреждают. И нечего не возобновляют помимо пустого воспроизводства слепой формы (формальности). Единственное, что по своему метафизическому потенциалу и значимости может идти в сравнение с жертвоприношением, — это практика искусства, причем искусства третьей волны. Напомним: первая волна на гребне своем приносит опус, то есть, точечное произведение как цель искусства. Вторая — дизайн, или оформление и переоформление поверхности вещей. А третья волна врывается в саму экзистенцию, преобразуя базисные параметры человеческого бытия.

И резюмируя суть происходящего, отметим: люди заступают на вахту в Антарктиде, но теперь это не просто полярники, это, быть может, художники в своей Антарктической командировке, теперь они готовы *отвечать за континент*, что, разумеется, не помешает науке — как минимум не помешает. На суверенных землях искусства продолжают засеивать рисовые поля, и дети заглядывают в сельские школы Мацудаи. Но не во имя земледелия и коммерции — во имя искусства. Пока это разрозненные очаги, но если соединить их друг с другом, если они соединятся, мы получим новую универсальную практику, решающую те же задачи, которые решало жертвоприношение, и — прежде всего — задачу утверждения человеческой суверенности. Или, иными словами, задачу производства души.