

И. Г. Михайлова

Роль искусства фантастического реализма в создании глобального музея воображения

"Le Musee Imaginaire n'est pas un heritage de ferveurs disparues, c'est une assemblee d'oeuvres d'art - mais comment ne voir dans ces oeuvres que l'expression de la volonte d'art?"

Andree Malraux "Le Musee Imaginaire"¹

"Музей Воображения не является наследием исчезнувших усилий, это собрание художественных произведений, - но как же видеть в этих произведениях только выражение художественной воли?"

Андре Мальро "Музей Воображения"

1. Новый методологический подход к мировой художественной культуре как единственному пути достижения креативным человечеством общечеловеческого (глобального) идеала

Основу современной глобализации составляет некоторый культурный процесс, в качестве глубинного основания имеющий определенную логику, пронизывающую все сферы деятельности современного общества. Специфической формой подобной логики служит художественная логика, или логика художественного синтеза (зафиксированная в философии и в качестве социальной логики носящая интегративный характер), реализующаяся в направлении интеграции мирового сообщества. Несмотря на то, что на современном этапе глобализации эта логика еще не получила достаточного выражения, с ростом художественной культуры, ведущей, в свою очередь, к росту значимости логики культуры в целом и художественного творчества (в качестве носителя этой логики), в частности, отчетливо прослеживается тенденция к возрастанию значения логик синтеза, обусловленному как возрастанием роли художественной культуры, проникающей во все сферы мирового сообщества, так и трансформацией этой особой логики в логику произведения.

¹ *Malraux A. Psychologie der Kunst. Bd.2. Die kunstlerische Gestaltung. Paris: Editions du Seuil, 1961.136-137*

Трактовка категории "произведение" в самом широком смысле восходит к концепции французского философа Анри Бергсона (1859-1941гг.), впервые в философии предложившего рассматривать жизнь, каждый момент которой служит своего рода творческим актом, в качестве произведения¹. Концепция А.Бергсона, в свою очередь, получила дальнейшее развитие в учениях французского культуролога Андре Мальро (1901-1976гг.) о Глобальном Музее Воображения² и современного отечественного философа В.П.Бранского об абсолютном художественном произведении³. Более того, Бергсоновское представление о произведении было положено известным отечественным философом В.С.Библером в основу трактовки общечеловеческой культуры в качестве произведения, рассматриваемого как умозрительная способность креативного человека сворачивать культуру в точку вне времени и пространства и разворачивать ее, превращая, тем самым, в произведение⁴.

Рассматривая Глобальный Музей Воображения в качестве собрания произведений, не являющихся, единственно, выражением художественной воли креативного человека, А.Мальро осмыслял его в качестве культуры самодетерминирующегося общества, обладающего способностью, в конечном счете, трансформироваться в произведение⁵. Продолжая мысль А.Мальро, В.П.Бранский, в свою очередь, предложил рассматривать абсолютное художественное произведение в качестве конечного предела социокультурного развития, понимаемого как глобальный процесс реализации абсолютного идеала⁶. Опираясь, таким образом, на концепцию суператтракторного эстетизма⁷, В.П.Бранский усматривал смысл истории в трансфор-

1 *Bergson H. L'évolution créatrice. Paris: Alcan, 1929. p.15*

2 *Malraux A. Psychologie der Kunst. Bd.2. Die künstlerische Gestaltung. Paris: Éditions du Seuil, 1961.136-137*

3 *Бранский В.П. Искусство и философия. Калининград, 2000. С.586*

4 См.: *Ахиезер А.С. Философия катастрофического мира. К выходу в свет двухтомника В.С.Библера. // "Полития". Журнал политической философии и социологии политики, 2003, №3(30), С.194-195. Библер В.С. Самостоянье человека. "Предметная деятельность" в концепции Маркса и самодетерминации индивида. Кемерово, 1993. С.53*

5 *Malraux A. Le Musée Imaginaire. Paris: Éditions du Seuil, 1965. p.237*

6 *Бранский В.П. Искусство и философия. Калининград, 2000. С.586*

7 Суператтрактор, согласно В.П.Бранскому, служит материальным воплощением абсолютного идеала.

мации общества в шедевр искусства для креативного человечества. Основываясь, таким образом, на концепциях А.Бергсона, А.Мальро и В.П.Бранского, В.С.Библер предложил трактовать выразительные материальные модели (произведения) не только и не столько в качестве живописных, литературных или музыкальных произведений, но как человеческое общество в целом, прогресс которого определяется научными и художественными открытиями, служащими производными (произведениями) креативного человека (ученого-исследователя или художника-новатора), вступающего посредством внутреннего диалога в общение с безграничным массивом творчества глобального креативного человечества современной и предшествующих эпох. Тем самым, были заложены фундаментальные основы для нового методологического подхода к мировой художественной культуре как единственному пути достижения креативным человечеством общечеловеческого (глобального) идеала. Основная роль искусства, рассматриваемого, при этом, в качестве лаборатории художественных открытий креативного человечества, отводилась генерированию неутилитарной (духовной) самоценности и самоорганизации творческой деятельности, реализуемому посредством формирования новых логик и обусловленных ими новых духовных (этических и эстетических) идеалов. Более того, в качестве специфического признака самоорганизующегося сознания нового креативного человека выдвигалась его умозрительная способность сворачивать и разворачивать мировую культуру. Реализация этой уникальной способности обеспечивалась посредством трансформации накопленного в Глобальном Музее Воображения креативного человечества культурного потенциала, инкорпорированного в отношении людей (членов мирового сообщества) и выразительные материальные модели, предполагающие образование новых связей, новых форм общения и новых диалогов.

Таким образом, новый, прогрессивный подход к мировой художественной культуре (предполагающий новые критерии оценки ее истинности в качестве креативной, а не производной культуры) должен учитывать ее уникальную способность быть умозрительно сворачиваемой креативным художником и разворачиваемой им в выразительных материальных моделях, в качестве производных творчества получающих возможность освободиться от пространственно-временных ограничений. Реализация подобной свободы становится возможной потому,

что код, закладываемый креативным художником в выразительных материальных моделях, способствует формированию надъязыковых контактов членов мирового сообщества и установлению на этой основе межнациональных, межгосударственных и межличностных контактов субъектов (образующих качественно новое мировое сообщество) посредством их интеграции в единое синтетическое художественное пространство Глобального Музея Воображения, способное обеспечить надъязыковой уровень общения.

Именно поэтому новый методологический подход к измерению процессов роста художественной культуры в современном глобализующемся обществе должен учитывать два определяющих фактора: во-первых, возрастающую роль синтеза на новой художественной основе в динамике развития ее глобальных магистралей; и, во-вторых, специфическую природу архетипов, в качестве неосознанных общезначимых стереотипов пра-предков обладающих громадным нерастраченным интегративным потенциалом, и формируемых с их помощью этических и эстетических идеалов, участвующих в создании нового, единого синтетического художественного пространства Глобального Музея Воображения. Это структурированное, наподобие кристаллической решетки, коммуникативно-диалоговое художественное пространство, упорядочиваемое и организуемое синтетическими архетипами, способствует образованию качественно новой циклической структуры, обусловленной диалогом, разворачивающимся между субъектами, принадлежащими как к одной, так и одновременно нескольким пространственно-временным сферам. Тем самым, реализуется интегративная функция выразительных материальных моделей, проявляющаяся в особой, неограниченной способности к организации опосредованного диалога, обеспечивающего интегрирование субъектов в процесс диалоговой коммуникации в рамках единого синтетического художественного пространства Глобального Музея Воображения.

2. Искусство фантастического реализма как основа Глобального Музея Воображения

*"Peut-etre me direz-vous: "Es-tu sur que l'imaginaire soit le reel?"
Qu'importe ce que peut-etre l'imaginaire place en moi et le reel hors de moi, si
l'imaginaire m'a aide a vivre, a sentir que je suis et ce que je suis."
Charles Bodelaire "Curiosites esthetiques"¹*

*"Возможно, вы скажете мне: "Уверен ли ты, что фантастическое есть
реальность?"
Экая важность, что фантастическое, возможно, пребывает во мне, а ре-
альное вне меня, если фантастическое помогало мне жить, чувствовать,
что я есть и то, чем я являюсь."
Шарль Бодлер "Эстетические редкости"*

Специфическая природа современного искусства фантастического реализма характеризуется интегральным смещением планов реального и фантастического, обуславливающим синтетический сплав инкорпорированных в различные пространственно-временные сферы элементов, интерпретацию и синтез их исходных архетипов и формирование качественно нового, единого синтетического художественного пространства Глобального Музея Воображения посредством синтетических архетипов, в качестве производных этого синтеза обладающих мощным интегративным потенциалом².

2.1. Понятие фантастического

*"Tant le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inalterable legalite quotidienne, et non substitution totale a l'univers reel d'un univers exclusivement miraculeux."
Roger Caillois "Au coeur du fantastique"³*

*"Фантастическое - это трещина в знакомом порядке, вторжение неприемлемого в существо нерушимых обыденных законов, а не полная подмена реального Универсума Универсумом фантастическим."
Роже Кайюа "В сердце фантастического"*

1 *Bodelaire Ch. Oeuvres complètes II. Curiosités esthétiques.*—Paris:Librairie E.Dentu,1908.p.220

2 *Михайлова И.Г. Философско-методологический анализ искусства фантастического реализма.* СПб., 2005. С.48-66

3 *Caillois R. Coherences aventureuses. Esthetique generalisee. Au coeur du fantastique. La dissymetrie.* Paris: Gallimard, 1973. p.174.

Природа фантастического в искусстве предполагает дуальный характер отображения явлений макро- и микрокосма и событий, происходящих одновременно в мире видимой и фантастической реальности. Мистическая глубина жизни временами столь близка к поверхности бытия, что даже "растительный покров" обыденного сознания не в состоянии воспрепятствовать обнаружению проявлений мистического в окружающей нас действительности.

Понятие фантастического в произведениях Глобального Музея Воображения обусловлено соотношением понятий реального и воображаемого. Появление любого необычного феномена всегда предполагает дуализм интерпретации природы его происхождения, один полюс которой объединяет естественные причины, а другой - сверхъестественные. Колебания от одного полюса к другому и составляет эффект фантастического. Дуальный характер фантастического, с одной стороны, предусматривает наличие повседневного характера отдельных подробностей, а с другой, - апелляцию целого (во всех присущих ему связях) к качественно иной, нуминозной (мистической) причинности. При этом, фантастическое характеризуется неизменным наличием в нем реальных явлений, происхождение которых обусловлено более глубокой внутренней связью и столь же глубоким смыслом. Только такая связь отображаемых явлений с другими явлениями способна породить качественно новый смысл, интерпретация которого предусматривает как обыденную (поверхностную), так и нуминозную (глубинную) трактовку.

Одним из требований к произведениям Глобального Музея Воображения служит насыщенность фантастическими элементами, растворенными в реальности бытия и никогда не проявляющимися открыто в своей очевидности. Выразительные материальные модели фантастического реализма не предполагают, тем самым, ни одной детали, имеющей нуминозный характер, но не допускающей естественной интерпретации. Любая из этих моделей должна служить элементом сложного фантастического орнамента, покрывающего поверхность видимой реальности и предусматривающего не фиксируемые сознанием переходы к ирреальному.

Фантастический элемент, при этом, призван исполнять функцию гештальта (формы), а смысловая канва, - функцию но-

сителя нуминозной интерпретации отображаемых креативным художником явлений или событий.

В ходе формирования Глобального Музея Воображения следует учитывать три подхода к определению фантастического:

1. Дуалистический (В.С.Соловьев, О.Рейманн, М.Джеймс, Г.Лавкрафт);
2. Мистический (П.Кастис, Л.Вакс);
3. Архетипический (И.Мушик, А.Мальро, Р.Кайюа, А.Хевиг).

Дуалистический подход

Известный русский философ В.С.Соловьев выдвинул четыре критерия оценки фантастического:

- Непроявленность фантастического в открытой форме;
- Добровольное признание мистического смысла фантастического;
- Скрытая аллюзия на присутствие мистического элемента;
- Наличие формальной возможности объяснения фантастического, исходя из естественно существующей, очевидной связи отображаемых явлений или событий, при отсутствии внутренней вероятности¹.

М. Джеймс, в свою очередь, развивая подход В.С.Соловьева, отмечал дуальный характер возможной интерпретации фантастического, предполагающей выбор одной из двух альтернатив (естественной или сверхъестественной)².

О.Рейманн понимал под фантастическим фиксируемые сознанием противоречия, возникающие в процессе одновременного восприятия двух сфер фантастической и видимой реальности³.

Г.Лавкрафт, переосмысливший подход В.С.Соловьева и М.Джеймса, усматривал критерий подлинности фантастического в наличии специфического ощущения неординарности отображаемого явления или события, не поддающихся однозначной интерпретации и, тем самым, инициирующего колеба-

¹ Соловьев В.С. *Философия искусства и литературная критика*. М., 1991. С.608-612.

² James M.R. Introduction.// In: *Ghosts and Marvels*. Oxford: Oxford University Press, 1924. p.23

³ Reimann O. *Das Märchen bei E.T.A.Hoffmann*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität zu München. München: Beck-Verlag, 1926. S.35. Castex P.-G. *Le conte fantastique en France*. Paris: José Corti, 1951. p.8

ния и сомнения относительно природы их происхождения (между двумя полюсами обыденного и сверхъестественного)¹.

Мистический подход

П.Кастекс рассматривал фантастическое в качестве неожиданного вторжения в видимую реальность нуминозного элемента, не поддающегося рациональной интерпретации, исходя из естественной связи явлений².

Л.Вакс, развивая идею П.Кастекса о вторжении нуминозного, экстраполировал понятие фантастического на сферу социальных интересов, интегрировав в него человеческий фактор. Таким образом, он определил фантастическое в качестве отображения человека, существующего в видимой реальности и сталкивающегося с явлениями и событиями, не поддающимися объяснению с позиций "здорового" смысла³.

Архетипический подход

Один из главных идеологов Венской Школы фантастического реализма И.Мушик рассматривал фантастическое в качестве маятника, обеспечивающего колебания в сфере между двумя полюсами: архетипическим и эктипическим (производным)⁴.

А.Мальро понимал фантастическое в качестве фиксируемой динамики архетипических образов с присущей им способностью разоблачать эктипический (производный) характер видимой реальности и являть пра-образы первозданной гармонии (жизни) и свойственных ей ощущений⁵.

Р.Кайюа характеризовал фантастическое как нарушение установленного в материальном мире порядка, инкорпорирование архетипического (понимаемого в качестве ирреального) в неизменно закономерную повседневную реальность⁶.

1 *Lovekraft H.R.* Supernatural Horror in Literature. – New York: Ben Abramson, 1945. p.34

2 *Castex P.-G.* Le conte fantastique en France. – Paris: José Corti, 1951. p.8

3 *Vax L.* L'art et la littérature fantastique. – Paris: Éditions du Seuil, 1960. p.5

4 *Muschik J.* Gespräch über das Archetypenkonzept und die mächtigen archetypischen Phantasien. // In: *Eranos-Jahrbuch*, 1951, vol.20. Zürich: Ascona, 1952. S.114-237

5 *Malraux A.* Psychologie der Kunst. Bd.2. Die künstlerische Gestaltung. Paris: Éditions du Seuil, 1961.136-137

6 *Caillois R.* Au coeur du fantastique. Paris: Gallimard, 1965. P.161

А.Хевиг, развивая подходы И.Мушика и Р.Кайюа, предложила считать фантастическим любое порождение творческой фантазии (продуктивного воображения), ориентированной на сферу архетипического, в ходе воспроизведения которой формируется такое синтетическое художественное пространство, в котором создатель одновременно становится творением, режиссер - актером, а актер - зрителем¹. Тем самым, основу этого нового синтетического художественного пространства составляет архетип, выступающий в роли горна, раздувающего меха колебаний между полюсами дуальной оппозиции: архетипическим (под которым понимается сверхреальное) и экипическим (под которым понимается ординарное, производное)².

2.2. Истоки происхождения фантастического

Фантастическое в искусстве подразделяется на три основных вида³:

1. Фантастическое-необычное;
2. Фантастическое-чудесное;
3. Сверхреальное.

Фантастическое-необычное и специфика его интеграции в видимую реальность

Фантастическое-необычное предусматривает рациональную интерпретацию отображаемых явлений или событий, на первый взгляд, кажущихся сверхреальными. Подобная интерпретация достигается посредством постоянных колебаний между двумя полюсами, на одном из которых фокусируется сверхреальное, а на другом, - его вполне рациональная интерпретация (к примеру, случайность или совпадение), позволяющая редуцировать сверхъестественное к необычному. В результате рациональной интерпретации обнаруживается, что отображаемые креативным художником события или явления служат плодом его расстроенного воображения, обусловленного пребыванием в галлюциногенном состоянии под действием нарко-

1 А.Хевиг руководствуется идеей Эмпедокла (предвосхитившего понятие о Боге-живописце *"Deus pictor"*, Боге-скульпторе *"Deus statuarius"* и Боге-творце *"Deus Artifex"*) о творении космоса в качестве художественного произведения

2 *Hewig A. Phantastische Wirklichkeit. München: Wilhelm Fink Verlag, 1967. S.93;156*

3 *Schmitz O. Die Beschwörung der Dämonen oder Alfred Kubin der magische Mensch. München: Wilhelm Fink Verlag, 1961. S.38-39*

тиков или алкоголя. При этом, грань, разделяющая правдоподобное необычное и фантастическое, настолько размыта, что намечается лишь условием внутренней когерентности выразительной материальной модели условиям жанра¹.

Фантастическое-чудесное и его интерпретация

Под фантастическим-чудесным понимается фантастическое, интерпретация которого может как предполагать, так и не предполагать вмешательство сверхъестественных сил². При этом, хотя грань между обеими категориями столь же размыта, как и в первом случае, возможность альтернативной интерпретации сохраняется. Границы чудесного (в чистом виде), подобно необычному, едва уловимы, а элементы сверхреального, заложенного в выразительной материальной модели, не предусматривают особой реакции, кроме констатации факта их наличия, обусловленного их специфической природой. Более того, отображаемый феномен, традиционно относящийся к содержательным аспектам выразительной материальной модели, трансформируется в формальный, выступая в качестве одного из формальных приемов. Тем самым, отображаемые в выразительных материальных моделях сверхреальные явления или события не предусматривают удивления.

Сверхреальное и его подвиды

Сверхреальное, интерпретация которого имеет оправдательный рациональный характер, в свою очередь, подразделяется на четыре подвида:

1 *Penzoldt P. The Supernatural in Fiction. London: Peter Nevill, 1952. p.146*

2 В частности, основоположник С-Петербургского направления Венской Школы фантастического реализма Борис Черфин (Четков) вводит в фантастический реализм возможность эксплицитной апелляции к смысловому дуализму, в котором современному искусству фантастического реализма было изначально отказано основателями Венской Школы И.Мушиком и А.П.Гютерсло (в отличие от фантастического протореализма И.Босха и М.Грюневальда). При этом, шаг новизны в творчестве Б.Черфина проявился в том, что в его выразительных материальных моделях, едва ли не впервые после И.Босха и М.Грюневальда, аллегория не уничтожает фантастическое. Даже если, на первый взгляд, может показаться, что фантастическое в его выразительных материальных моделях сведено к минимуму, баланс на грани необычного и фантастического-чудесного в них всегда остается неизменным. (См.: *Михайлова И.Г. Синтез в искусстве как философская проблема // "Философия. Наука. Культура."* Вып.4. М., С.214-226)

- Сверхчудесное, сверхъестественный характер событий или явлений которого обусловлен масштабами их реализации, превышающими общеизвестные масштабы (к примеру, Змей Мидгарда Йёрмунганд, рукавица Великана Скримира, дарующие вечную молодость яблоки Фрейи¹);
- Экзотическое-чудесное, сверхъестественность явлений которого обусловлена их специфической природой (к примеру, единорог, сфинкс, феникс);
- Инструментальное-чудесное, сверхъестественная природа происхождения которого обусловлена техническими инновациями, с позиций "здорового" смысла современников требующими для их конструирования помощи сверхъестественных сил, однако реализованными человеком на более поздней стадии развития научно-технического прогресса (к примеру, ковер-самолет, подзорная труба, лазерный луч, очки);
- Научное-чудесное, сверхъестественность феномена которого предполагает рациональную интерпретацию на основе законов, не признаваемых наукой на современном этапе развития цивилизации (к примеру, магнетизм).

Одна из особенностей искусства фантастического реализма состоит в том, что его выразительные материальные модели служат производным синтеза фантастического, чудесного и необычного². При этом, художественная функция фантастического, выполняемая им в выразительных материальных моделях, имеет три аспекта³:

- Прагматический, направленный на поддержание напряжения, инициацию волнения, тревоги, страха перед тем, что грядет из будущего;
- Смысловой, ориентированный на самоманифестацию сверхъестественного;
- Моделирующий, призванный служить в качестве элемента гештальта в процессе архетипического моделирования при формировании качественно нового единого синтетического художественного пространства Глобального Музея Воображения.

1 Die Edda. Göttersagen, Heldensagen und Spruchweisheiten der Germanen. Nach der Handschrift des Brynjolfur Sveinsson in der Übertragung von Karl Simrock. Berlin: Verlag Neues Leben, 1987. S.74-79

2 Fontanier J.P. Les figures du discours. – Paris: Flammarion, 1968. P.114

3 Arnim A. von, Contes bizarres. Paris: Juilliard, 1964. p.222

Таким образом, фантастическое в искусстве фантастического реализма выступает в тройной роли инициатора возбуждения эмоциональной сферы, стимулятора напряжения в ожидании развязки и индикатора элементов фантастического в синтетическом художественном пространстве формируемого Глобального Музея Воображения.

3. Искусство фантастического реализма как основа Глобального Музея Воображения

Известный австрийский историк искусств Алоиз Ригль (1858-1905 гг.) в своем учении о динамической художественной воле ("Das dynamische Kunstwellen") предложил рассматривать ее в качестве одной из основных причин возникновения и смены художественных стилей¹, на любом из этапов развития искусства препятствующей возникновению такого сквозного направления в русле развития мировой живописи, которое послужило бы залогом формирования Глобального (общечеловеческого) Музея Воображения и успешной реализации абсолютного (общечеловеческого) идеала, ввиду непрекращающейся борьбы относительных (частночеловеческих) идеалов за господствующее положение в обществе. Тем не менее, упущение А.Риглем того факта, что, начиная с XV столетия, вся история развития мировой живописи (независимо от течений и школ, в русле которых работали ее выдающиеся представители) была пронизана традициями фантастического протореализма, было замечено другим известным австрийским историком искусств, одним из основателей Венской Школы фантастического реализма, Йоханном Мушиком (1906-1970гг.). Основной заслугой И.Мушика и явилось обнаруженное им в ходе глубокого анализа тенденций мировой живописи особое направление (в конце XVIIIв. квалифицированное И.К.Лафатером и И.Г.Фюсли в качестве искусства фантастического протореализма²), красной нитью пронизывающее искусство на всех этапах его эволюции и развивающееся в недрах течений и школ, определяемых доминирующими этическими и эстетическими идеалами эпохи и обусловленным ими культурным каноном.

1 *Malraux A. Psychologie der Kunst. Bd.2. Die künstlerische Gestaltung. Paris: Éditions du Seuil, 1961.136-137*

2 См.: *Johann Kaspar. Lavaters ausgewählte Schriften. Bd.3 – Zürich: Verlag von Schultheß, 1842. S. 211*

Динамическая художественная воля А.Ригля была, в свою очередь, переосмыслена известным французским культурологом А.Мальро (1901-1976гг.) в волю креативного художника творить качественно иную реальность, компенсируя негативные последствия несовершенства окружающего мира посредством замещения присущих ему элементов элементами фантастического¹, что, собственно, и отметил И.Мушик в качестве основной задачи искусства фантастического протореализма, начиная с третьей четверти XV столетия.

Известный французский исследователь искусства фантастического реализма Роже Кайюа включил в категорию художников, развивавших традиции фантастического протореализма, три десятка представителей различных течений мировой живописи от его провозвестников Джованни Беллини и Мартина Шонгауэра до лидера современной школы искусства фантастического реализма Эрнста Фукса².

1 *Malraux A. Psychologie der Kunst. Bd.2. Die künstlerische Gestaltung. Paris: Éditions du Seuil, 1961.136-137*

2 Роже Кайюа рассматривает в качестве провозвестников искусства фантастического протореализма Джованни Беллини (1430-1516 гг.) и Мартина Шонгауэра (Martin Schön oder Nipsch / Bel Martino (1435-1491 гг.); в качестве его основоположников – Иеронима ван Акен (Босха) (1450-1516 гг.), Матиаса Грюневальда (Матхиса Готхардта Нитхардта) (1460-1528 гг.) и Ханса Бальдунга Грина (Грюна) (1476-1545 гг.); в качестве последователей их традиций – Альбрехта Дюрера (1471-1528 гг.), Лукаса Кранаха Старшего (1472-1553 гг.), Никлауса Манюэля I Немецкого (1484-1530 гг.), Урса Графа (Граффа) (1485-1528 гг.), Альбрехта Альтдорфера (1485-1538 гг.), Антуана Карона (1520-1598 гг.), Петера Брейгеля (1525-1569 гг.), Джузеппе Арчимбольдо (1527-1593 гг.), Монсю Дезидерио (I пол. XVШв.), Жака Калло (1592-1638 гг.), Джамбатиста Пиранези (1720-1778 гг.), Франсиско Гойю (1746-1828 гг.), Иоханна Генриха Фюссли (1741-1825 гг.), Вильяма Блэйка (1757-1827 гг.), Гюстава Моро (1826-1898 гг.), Одилона Редона (1840-1916 гг.), Анри Руссо (1844-1910 гг.), Эдварда Мунка (1863-1944 гг.), Хосе Клементи Орозио (1891-1976 гг.), Марка Шагала (1887-1985 гг.), Джорджа де Кирико (1888-1978 гг.), Макса Эрнста (1891-1989 гг.), Давида Алфаро Сикейроса (1896-1974 гг.), Сальвадора Дали (1904-1989 гг.), Леонор Фини (1917-1988 гг.) и Эрнста Фукса в качестве лидера современной школы искусства фантастического реализма. (См.: Caillois R. Cohérences aventureuses. Esthétique généralisée. Au coeur du fantastique. La dissymétrie. Paris: Gallimard, 1973. P.84) *Михайлова И.Г.* Искусство фантастического реализма как интерпретация креативного художника (в качестве синтеза фантастического и реального). //“Сон – Театр Души”. Материалы 5-й конференции Развивающейся Группы Аналитической Психологии С.-Петербурга. СПб.: 2005. С.23-42

Современное искусство фантастического реализма явилось прямым наследником традиций фантастического протореализма в области нейтрализации обостряющихся конфликтов "Я" и макро- и микромиров посредством трансформации механизма индикации чувствительности переходной эпохи, формирования нового единого синтетического художественного пространства Глобального Музея Воображения (в качестве нового мирового сообщества с инкорпорированным в него новым, креативным человеком) и апелляции к незадействованному интегративному потенциалу архетипов и формируемых на их основе осознанных этических и эстетических идеалов¹.

Переосмыслив концепцию сюрреализма о выразительной материальной модели, как двойнике внутреннего мира креативного художника, в концепцию об архетипической (первичной, креативной) и эктипической (вторичной, производной) природе художественного творчества в качестве особого вида рефлексии, ориентированной на освещение теневых аспектов индивидуального бессознательного, фантастический реализм взял курс на отказ от концепции линейного прогресса, возвращение к пра-истокам и реконструкцию гармонии архетипического мира на Земле².

Актуализация подобной ориентации, в свою очередь, обусловила острую потребность последователей фантастического реализма не столько в поиске объектов, подлежащих отображению и, таким образом, трансформации, сколько в выявлении глубинного предсознательного пра-импульса в качестве единственно возможного пути к гармонии архетипического мира, позволяющего разрушить грань, разделяющую материю и дух и, тем самым, реализовать переход от мира тонкой материи к видимой реальности³.

1 Михайлова И.Г. Архетипическая природа эстетических идеалов и динамика их смены в эпоху перехода. // Научные труды аспирантов и докторантов. Вып.8 (45). М., 2005. С.85-103

2 Михайлова И.Г. Искусство фантастического реализма как интерпретация креативного художника (в качестве синтеза фантастического и реального). // "Сон – Театр Души". Материалы 5-й конференции Развивающейся Группы Аналитической Психологии С.-Петербурга. СПб.: 2005. С.23-42

3 П.Кастекс усматривает сходство фантастического реализма с пандетерминизмом, предполагающим растворение граней, разделяющих физический (мир видимой реальности) и ментальный (мир фантастической реальности) миры, плотную и тонкую материю, объект и его изображение, архетип (оригинал) и его эктип (производное). (См.: Castex P.-G. Anthologie du conte

Более того, в искусстве фантастического реализма материализация этого, умозрачительно совершаемого перехода предполагает его трансформацию в переход, реализуемый в физическом пространстве (видимой реальности), где изображаемое инкорпорируется в видимую реальность, а идеи незамедлительно материализуются¹ (по аналогии с архетипическим интеллектом)².

Закон ослабления естественных связей плотной и тонкой материи, в конце XV столетия сформулированный И.Босхом и экстраполированный Э.Фуксом на сферу современного искусства фантастического реализма³, способствовал генерированию ощущения мультипликации, размножения креативной личности на множество личностей, их интеграции и синтеза с целью формирования качественно нового креативного человека, инкорпорированного в новое единое синтетическое художественное пространство Глобального Музея Воображения, организованное и упорядоченное синтетическими архетипами.

Поскольку в отличие от сюрреализма, принцип воздействия выразительных материальных моделей в искусстве фантастического реализма предполагает доминанту точек начального и конечного равновесия с введением элементов фантастического только на промежуточных стадиях с целью реконструкции нарушенного начального и достижения конечного баланса, апелляция к фантастическому осуществляется, главным образом, в процессе взаимопереходов креативного художника от реального мира к архетипическому. Тем самым, элементы фантастического становятся инструментом для подрыва изначальной стабильности ситуации (разрушения доминирующего идеала), навязываемой ему социумом (в частности, тоталитарным режимом или имперской властью с насаждаемыми ими идеалами) креативному человечеству.

fantastique français. s: José Corti, 1963. p.21)

1 *Nerval G. de, Aurelia et autres contes fantastiques*. Verviers: Marabout, 1966. p.232-234

2 Имеется в виду тезис Э.Кассирера об архетипическом интеллекте, в отличие от экзотического, обладающем способностью мыслить вещи, одновременно создавая и продуцируя их посредством самого акта мышления. (См.: Cassirer E. *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture.* – New Haven: Yale University Press, 1945.p.56)

3 *Fuchs E. Architectura Caelestis. Die Bilder des verschollenen Stils*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1973. p.113; 139-140

В связи с тем, что нарушение существующего закона и следующее за ним изменение исходной ситуации требует от креативного художника соответствующего обращения к представляющемуся, на первый взгляд, сверхъестественным явлению, внешнему по отношению к ситуации и социуму, фантастическое (под которым понимается архетипическое) наделяется двумя основными функциями: инновационной, заключающейся в обновлении ситуации и привнесении в нее шага новизны посредством вторжения в существующий порядок с целью ликвидации застоя, и упорядочивающе-организующей, состоящей в приведении образовавшегося состояния хаоса в качественно новый порядок на основе вновь сформированных креативным художником осознанных этических и эстетических идеалов и обусловленного ими культурного канона. Таким образом, единство социальных (инновационной и упорядочивающе-организующей) и художественной функций фантастического способствует последовательному подрыву осознанных доминирующих идеалов, обусловленному крахом действующих в социуме законов и порядка¹.

В выразительных материальных моделях, а следовательно, и в жизни социума, на который проецируются данные модели, инкорпорирование фантастического провоцирует собой установление в системе порядка и предустановленных поведенческих стереотипов. Именно поэтому художественная функция фантастического направлена, прежде всего, на достижение эффекта двойной реализации кода, закладываемого креативным художником в выразительных материальных моделях, одновременно в мире видимой и фантастической реальности.

Таким образом, одним из характерных признаков фантастического реализма служит возможность квалификации явлений или событий, отображаемых креативным художником в выразительной материальной модели, в качестве прилежащих одновременно к миру реального и сверхреального, что практически ставит современное искусство фантастического реализма в сферу "между" реальным (этипическим) и фантастическим (архетипическим) миром (хотя категория реального составляет,

1 Михайлова И.Г. Фантастический реализм как интерпретация и синтез. Путь креативного художника в диалектике смены синтетических архетипов и идеалов. СПб., 2005. С.38

при этом, фундаментальную основу фантастического реализма)¹.

Иницируя переживание колебаний между двумя полюсами, фантастический реализм подвергает сомнению существование кажущейся обыденному сознанию неустранимой грани, разделяющей сферы видимой и фантастической реальности (реального и сверхреального). Преодоление подобного барьера между реальным и сверхреальным требует, в свою очередь, изучения его специфической природы с целью реализации возможности взаимозамещения сфер². Подобная стимуляция фан-

1 Как отмечал М.Бланшо, любое искусство слишком реально, чтобы стать путем в архетипический мир, и слишком ирреально, чтобы воспрепятствовать этому. (См.: *Blanchot M. La part du feu.* – Paris: Gallimard, 1949. p.26)

2 Технику подобного замещения удачно описали Вильям Шекспир в трагедии «Макбет» и Александр Грин в повести «Алые паруса». В частности, в трагедии «Макбет» описывается, как главнокомандующие армий шотландского короля Дункана лорды Макбет и Банко попадают на место шабаша трех сестер-ведьм в окрестностях Форреса, а те приветствуют Макбета в качестве Тана Гламиса и Кавдора (хотя в тот момент Макбет лишен Дунканом Кавдорского Танства), а Банко, - в качестве лорда, чьи потомки станут править Шотландией. Подобное предсказание, естественно, представляется обоим лордам фантастическим-необычным. Тем не менее, первая его часть тотчас же сбывается, нарушая естественный порядок, когда прибывшие от короля шотландские дворяне Росс и Ангус объявляют Макбету и Банко о предательстве Тана Кавдора и соответствующей передаче его титула и прав лорду Макбет. Подобное нарушение предустановленного порядка иницирует колебания в сфере между двумя полюсами (рациональной интерпретацией обычным стечением обстоятельств и привлечением элементов сверхреального):

« – Что, может дьявол говорит правду? – задает вопрос лорд Банко.

– Не надеешься же ты, в самом деле, что твои дети станут правителями Шотландии? – отвечает ему лорд Макбет.»

Итак, первая часть предсказания реализована, дело – за второй. Тем не менее, трон Шотландии занимает ныне здравствующий король Дункан, в связи с чем обладание этим троном лордом Макбет и, тем более, потомками лорда Банко представляется вдвойне ирреальным. Но ведь реализовалась же первая часть пророчества, почему бы подобным образом неожиданно не реализоваться и второй? В конце концов, король может заболеть и умереть, погибнуть в бою и даже быть убитым заговорщиками, поскольку, хотя он и помазанник Божий, однако смертен, как и все прочие. Чья-то предательская, а, возможно, и восстанавливающая нарушаемую веками справедливость рука вернет системе утраченный ею некогда баланс. Если так, почему бы этой руке не быть рукой самого лорда Макбет? Ведь, если верить предсказанию, в сфере ирреального (архетипического) трон Шотландии всё равно уже принадлежит лорду Макбет. Следовательно, остается лишь прибегнуть к методу архетипического моделирования и вытеснить из видимой реальности

тастического к инкорпорированию в мир видимой реальности (по аналогии с именем, присваиваемым предсуществующей вещи) позволяет рассматривать современное искусство фантастического реализма в качестве одного из возможных направляющих векторов эволюции глобализующегося социума¹.

Интегрирование креативного человека (ученого-исследователя или художника новатора) в единое синтетическое (креативное) пространство Глобального Музея Воображения посредством умозрительного моделирования общезначимого эмоционального сопереживания и стремления к познанию истины в ходе создания материальных моделей (произведений) осуществляется в три этапа²:

I. Этап саморастворения креативного человека в сконструированном им синтетическом (креативном) пространстве конструируемой им материальной модели с последовательным переходом в единое синтетическое пространство Глобального Музея Воображения;

II. Этап ментальной трансформации креативного человека в сконструированном им синтетическом (креативном) пространстве Глобального Музея Воображения;

III. Этап реконструкции архетипической сущности креативного человека как неотъемлемой составной части синтетического (креативного) пространства Глобального Музея Воображения.

Тем самым, конечной целью формирования Глобального Музея Воображения служит реконструирование первоначаль-

искаженный экип правящего короля Шотландии Дункана и заместить его точно воспроизведенным архетипом в лице лорда Макбет. Именно этот замысел и реализуется в точности. (См.: *Shakespeare W. Macbeth. // In: Complete Works of William Shakespeare. Glasgow: Harper Collins Publishers, 1994. p.1053 (45-125); 1058 (1-70)*). Аналогичный механизм замещения описан Александром Грином в "Алых Парусах", где Грэй реконструирует для Ассоль архетипическую (фантастическую) реальность, носителем интегративного потенциала которой она является. (См.: *Грин А.С. Собр. Соч. в 5-ти тт. Т.4. Алые паруса. Блестящий мир. Золотая цепь. Сокровища Африканских гор. Романы. М., 1994. С.7-72*)

1 Согласно Ж.-П. Сартру, творцом фантастической реальности может стать любой "нормальный", "здравомыслящий" человек, в котором фантастическое из исключения трансформируется в правило, поскольку производный (экипический) человеческий интеллект, ориентированный на воспроизведение в видимой реальности архетипического мира, трансформируется, тем самым в "фантастический" (архетипический, отличающийся деянием мыслью). (См.: *Sartre J.-P. Situations. Paris: Gallimard, 1947. p.127; 134*)

2 *Piaget J. Six études de psychologie. Paris: Gonthier, 1967. p.20*

ной гармонии пра-мира и воспроизведение его архетипа, предполагающее преодоление различий между "Я" и макро- и микромирами в исходной точке ментального развития и возвращения человеческого организма и окружающего мира к состоянию целостности, условия которой исключают отношения субъект-объект¹.

Креативный человек ощущает при этом, что отображаемый им мир фантастической реальности существует не только в его (выразительных) материальных моделях, но одновременно инкорпорирован в мир реального. Отказываясь от созерцания этого мира извне, креативный человек стремится познать его изнутри в процессе непрерывной аутотрансформации, достигаемой посредством растворения граней, отделяющих "Я" творческого индивида от макрокосма, и реконструкции архетипической гармонии пра-мира². Таким образом, в феномене Глобального Музея Воображения достигается взаимопроникновение физического и духовного миров (видимой и фантастической реальности), результатом которого служит имеющая характер синтеза модификация фундаментальных категорий (пространства и времени) с целью формирования качественно нового глобального (общечеловеческого) синтетического (художественного) пространства.

Обращаясь к теории психоанализа в интерпретации схемы "восприятие-сознание" ("Я"), обусловленной действием неосознанных поведенческих стереотипов ("des habitus")³ ("Ты"), современное искусство фантастического реализма заимствует дуальный характер психоаналитического метода техники интерпретации доминирующих архетипов в стремлении вскрыть в выразительных материальных моделях механизмы психической деятельности креативного человека. Не просто экстраполируя психоаналитический метод на сферу искусства, но интегрируя его в методологию архетипического моделирования, фантастический реализм апеллирует как к индивидуальному и коллективному бессознательному (в качестве хранилища утра-

1 *Watts A.* The Joyous Cosmology. New York: Vintage Books, 1962. p.62

2 *Mabille P.* Le Miroir du merveilleux. Paris: Niestlé, 1962. p.268; 195

3 Согласно П.Бурдые, поведение человека в обществе обусловлено габитусами, "des habitus" (под которыми понимается спусковой механизм ("le déclencheur") инстинктивного акта, выполняющими функцию запуска человеческих взаимоотношений и их упорядочения и организации. (См.: *Bourdieu P.* Le Sens pratique. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980. p. 89;94)

тивших актуальность доминирующих архетипов), так и к сознанию креативного человека с целью анализа источника инспирации его креативной энергии. Немалую роль, при этом, играет учет специфики циклов утраты творческим индивидом смысла катарсиса, в кризисной ситуации выражающегося в сбросе избыточного эмоционального напряжения посредством создания выразительных умозрительных и материальных моделей и соответствующего кодирования в них послания грядущим поколениям в ходе формирования единого синтетического (художественного) пространства Глобального Музея Воображения и реализации абсолютного (общечеловеческого) идеала.

Таким образом, современное искусство фантастического реализма ориентировано на формирование качественно нового, глобального (общечеловеческого) синтетического художественного пространства (в ходе конструирования которого "Я" художника-новатора предполагает его изолированность от социума, частичную в переходные эпохи и полную в периоды стабильности), архетипически моделируемого в качестве пространства ирреального, инкорпорируемого в мир видимой реальности с целью реализации акта их взаимозамещения. При этом, "Я" креативного художника интегрируется в новое, единое (общечеловеческое) пространство Глобального Музея Воображения, одновременно обеспечивая последовательное внедрение "Ты" в реальный мир, в связи с чем прежнее "Я", прекращает свое существование, трансформируясь в "Я", существующее в сфере "das Zwischenmenschliche" ("между"), согласно новому принципу "Я-Ты"¹.

1 *Buber M. La vie en dialogue. – Paris: Auber-Montaigne, 1959. – p.7-8.*