

УДК: 574: 71+7.01

Основные идеи современного инвайронментального искусства: экологический аспект^{*}

Львов А.А. camenes@yandex.ru

Университет ИТМО

191002, Санкт-Петербург, ул. Ломоносова, 9

Инвайронментальное искусство ставит перед своим исследователем сложную двоякую проблему: во-первых, необходимость изучения его с точки зрения глобальной экологической ситуации, экологической этики художественных принципов, наконец, отношения разумного использования природных условий в творчестве, во-вторых, с позиций эстетической теории, классических и неклассических подходов в ней, философских оснований его главных идей. Предлагаемая статья представляет собой попытку очертить круг первостепенных вопросов, с которыми работает современный инвайронментализм, а также определить его основные идеи в аспекте экологической проблематики. Учитывая специфику актуальных исследований в области экологии и эстетической теории, мы надеемся раскрыть важное значение выявления принципов художественного творчества для сохранения экологической ситуации на планете, равно как указать на осмысление классических эстетических проблем в творчестве художников-инвайронменталистов.

Ключевые слова: инвайронментальное искусство, экология как художественная среда, гипотеза Геи, ленд-арт, ландшафтное искусство.

The Main Ideas of Contemporary Environmental Art: the Ecological Aspect

Lvov A.A. camenes@yandex.ru

ITMO University

191002, Russia, St. Petersburg, Lomonosov str., 9

The environmental art puts a difficult twofold problem before its scholar. On the one hand, there is a necessity to study it in terms of global ecological situation, ecological ethics in the artistic principles, finally, in respect of using natural conditions in the works of art. On the other hand, it is mandatory to study it from the viewpoint of aesthetic theory, classical and non-classical approaches in it and philosophical bases of its main ideas. The paper investigates into the representative circle of the prime questions that environmental art deals with, as well as the definition of its main ideas in the ecological aspect. We hope to reveal the importance of the principles of the art work by taking into consideration the specificity of the topical investigations in the sphere of ecology and aesthetical theory. We also would like to trace the classical aesthetical problems in the works of the environmental artists.

Key words: environmental art, ecology as the art milieu, Gaia hypothesis, land art, landscape art.

Знаменитое гегелевское высказывание о том, что «формально говоря, какая-нибудь жалкая выдумка, пришедшая в голову человеку, выше любого создания природы» [9, с.80], кажется порою

* Статья подготовлена в рамках исследовательского проекта №12-03-00533 «Роль экологической эстетики в сохранении ценностей культуры», поддержанного РГНФ.

лучшим объяснением современного искусства. Все то, что сегодня делает тот или иной художник, нередко окружено ореолом недоверия, непонимания и в то же время какой-то маниакальной осторожности «не упустить» гения. Представители послевоенного искусства экспериментировали с собственным телом, с его содержимым, с внутренностями живых существ; более поздние авторы уже саркастически смотрят на достижения современной массовой культуры, приведшей западный мир к пресловутому «обществу потребления»; рубеж XX – XX вв., уже после совершившегося принципиального отхода от прежних принципов репрезентативности и художественности, поставил под вопрос и само будущее искусства, возможные пути его развития.

Однако есть всегда нечто незыблемое в искусстве – как и в чем бы то ни было, – к чему возвращаешься за ответом на самые провокационные вопросы. Так, например, искусство возможно только посредством чего-то: холста, кистей и красок; слова; аппаратуры; движений, звуков и инструментов и т.п. Вообще, в работе с посредником, быть в самой работе посредником – в этом кроется нечто художественное. Опосредованность, медиативность, дает пищу для осознания своего искусства, для медитативности. Многие художники ищут оснований своего искусства, своей художественной деятельности в критике, в создании манифестов, в теоретических семинарах и исследованиях – и это все тоже как бы посредническая деятельность по отношению к искусству. Сегодня зачастую художник выговаривается, договаривается до предельных оснований прежде чем начинает творить. В таком порядке действий есть и своя традиция: начиная с модернистских проектов начала двадцатого века, художники предлагали манифесты прежде или наряду с тем, что они творили. Сюрреалисты, футуристы, кинематографисты Новой волны – все они предлагали так или иначе выраженные в виде декларируемых положений принципы своего художественного творчества. В сочинении таких манифестов есть своя необходимость: они с большей или меньшей очевидностью прописывают им присущие, ими исповедуемые эстетические принципы.

Инвайронментализм – не исключение. Художники, работающие в этом направлении, творят посредством уже созданных природой объектов – холмов, озер, пустынь, долин; казалось бы, нет и не может быть ничего более однозначного, более понятного и очевидного. Природа – это то, что у всех и всегда на виду, и если я вижу гору, то никто не сможет меня убедить в том, что это кашалот или причудливой формы облако. Природа, однако, – это и то, что любит прятаться¹, и это для ленд-артистов принципиальное положение. Что значит прятаться? – это значит, что в природе есть свои скрытые смыслы, которые мы способны раскрыть, применив к ней творческий подход. Похожими исследованиями природных художественных элементов занимался и американский художник Роберт Смитсон (1938 – 1973). Его работы связаны с созданием масштабных проектов на основе окружающей среды или же при ее участии («Спиральная пристань» в Солт-Лейк-Сити, США, «Разорванный круг» и «Спиральный холм» в Эммене, Нидерланды). Художник при помощи естественных элементов воплощает в жизнь идею свободы в природе, находя в ней источник прекрасного: так, природа для Смитсона открыта, безгранична и красива, и необходимо лишь раскрыть ее эстетические потенции, обратив на нее свой взгляд. Интересно отметить здесь сходство с австрийским архитектором Ф. Хундертвассером (1928 – 2000), считавшим, что искусство должно не переделывать природу, а следовать ей [8] – Смитсоном живописность понимается не как привнесенное художником в произведение качество, а как то, что необходимо художнику раскрыть при помощи своего произведения [6]. Поразительно, но тогда пейзаж и инвайронменталистская архитектура становятся новыми методами познания эстетического в природе, и природа становится своего рода эстетическим субъектом, который раскрывается перед нами как актуально прекрасное.

В эссе-манифесте «Выпадение разума в осадок» мы можем найти важнейшие, даже основные идеи вообще всего направления инвайронменталистского искусства. Многие последователи Смитсона

¹ Гераклит, 123 DK.

значительно развили то, что он высказывает лишь как предложения, случайные мысли, брошенные им по ходу движения причудливой мысли барочные декларации затем оказываются подхваченными единомышленниками и учениками. Мы постараемся выделить четыре основные идеи инвайронментализма – на основе манифеста Р. Смитсона и работ других исследователей науки о Земле и ленд-артистов.

Особое место занимает понятие *site'a* – участка земли, особенного места. Смитсон рассуждает о земляных работах как художник, как рабочий-геолог и как критик; по существу, эти три функции слиты воедино самим предметом его размышления, и отделить одну от другой значило бы искусственно различить единичное в общем. Однако, анализируя это эссе, мы можем заметить, что каждая из ролей, которую проигрывает Смитсон, является смыслообразующей, поскольку каждая из них выражает то или иное представление, отношение, видение главного героя этой работы – земли. Земля роется экскаваторами, земля застраивается и пустует, земля подчиняется человеку в его творческой и трудовой деятельности: «Common shovels, awkward looking excavating devices, what Michael Heizer calls “dumb tools,” picks, pitchforks, the machine used by suburban contractors, grim tractors that have the clumsiness of armored dinosaurs, and plows that simply push dirt around. <...> Digging engines and other crawlers that can travel over rough terrain and steep grades. Drills and explosives that can produce shafts and earthquakes. Geometrical trenches could be dug with the help of the „ripper“ – steel toothed rakes mounted on tractors. With such equipment construction takes on the look of destruction; perhaps that's why certain architects hate bulldozers and steam shovels. They seem to turn the terrain into unfinished cities of organized wreckage. A sense of chaotic planning engulfs site after site»². Земля – материал, и вместе с тем она сама становится причиной и источником коррозии, разрушительных процессов, смертоносных сил всему живому на ней. В эссе не видим, но все-таки ощутим мотив стихийности земли; причем стихию ее следует рассматривать с двух позиций – и как хтоническую силу, непокорную и необузданную, и как одну из составляющих творческого процесса. Элементарные свойства земли Смитсон пытается раскрыть через обращение к тем творческим задачам, которые он ставит перед собой как художник. Каждое произведение, которое существует в мире (и здесь уместно вспомнить греческое понимание мира как *οικομενη*, т.е., «обитаемая, заселенная земля»), фактом своего существования открывает его истину, актуализирует одну из многих потенций земли. Людвиг Витгенштейн, один из собеседников Смитсона, высказывался на тот счет, что «мир есть совокупность фактов, а не вещей». В самом деле, «земляные работы» (*earth projects*) противопоставляются тому «хламу», которым загромождается поверхность земли, никак не относящемуся к ней, лишь портящему ее облик. Земля – это Гея, которая родилась (по Гесиоду) вслед за Хаосом; она сподвигла титанов на борьбу с Ураном; она же породила олицетворение разрушительных сил Тифона. Гея вместительна и способна как дарить жизнь, так и уничтожать. В этом смысле все, что ею не произведено становится выражением ее сущности, ее творческих способностей, но не ей самой; подобно тому, как факты, составляющие совокупно мир, суть не протокольные предложения, лишённые жизнеспособности, но определенное совершившееся, реализация вещи (в широком смысле слова) в ее потенции. Факт указывает на истину вещи, которая раскрывается в ее творческом становлении. Гея дает жизнь всему, что от нее, из нее происходит. Эта мифологическая линия очень важна для Смитсона, который с неослабевающим вниманием указывает как на

² «Простая лопата, неуклюжие на вид экскаваторы, которые Майкл Хайзер называет «немыми инструментами», кирки, вилы, машинерия, используемая загородными подрядчиками, ужасные тракторы с неуклюжестью бронированных динозавров и плуги, которые просто помыкают грязью. <...> Копающие машины и другие гусеничные тракторы, которые могут перемещаться по пересеченной местности и крутым уклонам. Буравы и взрывчатые вещества, которые могут произвести шахты и землетрясения. Геометрически правильные траншеи могут быть вырыты с помощью «риппера» - стальных зубчатых граблей, установленных на тракторы. С таким оборудованием конструкция принимает вид деструкции; возможно, поэтому некоторые архитекторы ненавидят бульдозеры и паровые экскаваторы. Кажется, они превращают местность в незаконченные города организованных обломков. Чувство хаотического планирования поглощает участок за участком» (перевод наш. – *А.Л.*) [7, с.101].

созидательные, так и на разрушительные способности земли. Не случайно во всем тексте прослеживается настойчивая отсылка к «первобытному великолепию» (*primordial grandeur*) процессов разрушения земной коры и самой земли. Во многом именно необузданная, дикая активность человека по изменению ландшафта, пейзажа, самого облика земли провоцирует ее на разрушение. Смитсон вовсе не спешит отказываться от «тракторов, шрамирующих лицо Земли» - напротив, он обосновывает необходимость технического отношения к материал. Однако, в технике для него слышится древнегреческий смысл ремесленничества, которое всегда сопряжено с внимательным отношением к тому, с чем работаешь. Экология, которую имеет в виду Смитсон, следует оберегать не от выхлопных газов автомобилей и заводов, не от загрязнения окружающей среды (хотя и от этого, конечно, тоже) – прежде всего ее следует оберегать от невнимательного варварства человека, неспособного отнестись к земле художественно. Человек ставит заборы, строит стены и изгороди, искусственно (но не искусно!) нарушая хтоническое единство земли. Смитсон противопоставляет этим секторам *site*'ы, участки земли, заключающие в себе некий собственный интерес, какую-то особенность, важную для художника и под его инструментом раскрывающую истину земли. Здесь уместно привести знаменитые слова Антуана де Сент-Экзюпери из его «Планеты людей», звучащие в унисон с размышлениями Смитсона: «Земля помогает нам понять самих себя, как не помогут никакие книги. Ибо земля нам сопротивляется. Человек познает себя в борьбе с препятствиями. Но для этой борьбы ему нужны орудия. Нужен рубанок или плуг. Крестьянин, возделывая свое поле, мало-помалу вырывает у природы разгадку иных ее тайн и добывает всеобщую истину» [11, с.59]. Этой всеобщей истиной может быть как геологические данные, так и реализованный художественный замысел – и в этом смысле необходимо держать в уме все то оснащение, которое может помочь нам в работе по добыванию этой истины. Земля-Гея была и остается творческим, женским началом, и она требует повелительного, хозяйского к себе отношения. В каждой женщине есть загадка, своя неповторимая особенность – и земля здесь не исключение. На эту-то особенность и указывает Смитсон, когда говорит о *site*'ах; это слово становится мощным понятием в словаре художника, с помощью которого он удерживает в неразрывном единстве контекст своей мысли.

Подобные идеи разделяет и современный финский художник Марко Казагранде (1971 г.р.). Используя ландшафт в качестве идеального художественного пространства, он тем самым выражает свою убежденность в том, что не существует иной реальности, чем природа. В связи с этим, его проекты представляются междисциплинарными в свете пересечения идей научного исследования природы, ее защиты человеком и миром самого человека, его внутренней и естественной средой. Многие его проекты злободневны – например, проект *Land(e)scape* стал реакцией на истребление живой природы³. В то же самое время Казагранде много внимания уделяет сформулированной им концепции «Города третьего поколения»⁴. Город, по мысли художника, представляет собой мыслящий и чувствующий энергичный организм, формируя собой окружающую среду. Городское пространство – это также и природное пространство, в котором человек живет и работает как часть природы, как элемент естественной среды. В этом отношении он сам волен действовать, включаться в творческий процесс в городе в соответствии со своей доброй волей. Житель такого города уже не будет вредить природе, поскольку понимает, что природа – это в том числе и он сам, и всякое его действие будет направлено на творческое улучшение окружающей среды и природы, что означает и самосовершенствование. Подобного рода художественные приемы показывают единство природы – города – человека, или природы – среды – человека, их неразрывную связь взаимное влияние и дополнение друг друга. В этом слышится эхо идеи «мыслящей планеты», высказываемой в свое время В. И. Вернадским и П. Тейяром де Шарденом – хотя и на несколько иных основаниях.

Интересно отметить созвучность мыслей художников-инвайронменталистов и современного

³ См. сайт художника URL: <http://www.clab.fi/projects/landscape/>

⁴ <http://www.epifanio.eu/nr9/eng/cross-over.html>

английского ученого, независимого исследователя в области химии, медицины, экологии и науки о Земле Джеймсе Лавлоке (James Ephraim Lovelock, 1919 г.р.), предложившего в 1970-х гг. «Гипотезу Геи» (Gaia hypothesis). Гея, по Лавлоку, есть сложное существо, включающее в себя биосферу, атмосферу, океаны и почву Земли; всеобщность, утверждающая систему обратной связи или кибернетическую систему, которая ищет оптимальной физической и химической среды для жизни на этой планете⁵. Сама же гипотеза гласит, что Земля представляет собою суперорганизм, который в результате саморегуляции способен поддерживать основные параметры среды на постоянном уровне⁶. По началу это предположение не получило широкого распространения, но со временем, когда нашлись необходимые подтверждения ее, она приобрела большое количество последователей как в мире науки, так и среди любителей и защитников природы. Сам Лавлок не питает оптимистических иллюзий на счет развития эволюционных и регулятивных процессов на Земле. В одной из своих работ он говорит: «A television interviewer once asked me, 'But what about nuclear waste? Will it not poison the whole biosphere and persist for millions of years?' I knew this to be a nightmare fantasy wholly without substance in the real world... One of the striking things about places heavily contaminated by radioactive nuclides is the richness of their wildlife. This is true of the land around Chernobyl, the bomb test sites of the Pacific, and areas near the United States' Savannah River nuclear weapons plant of the Second World War. Wild plants and animals do not perceive radiation as dangerous, and any slight reduction it may cause in their lifespans is far less a hazard than is the presence of people and their pets... I find it sad, but all too human, that there are vast bureaucracies concerned about nuclear waste, huge organisations devoted to decommissioning power stations, but nothing comparable to deal with that truly malign waste, carbon dioxide»⁷. Однако и Смитсон, и его коллеги были далеки от умствований «на тему» в уютных креслах. Все их искусство – это по существу своему выраженный бунт, протест против подчинения природы технике и человеку.

В современных исследованиях в области экологической эстетики (environmental aesthetics) ведущими представляются два подхода: когнитивный, или концептуальный, или нарративный и некогнитивный, или неконцептуальный, или внешний (ambient)⁸. Первый предлагает рассматривать природу в контексте научной картины мира, с позиций суммы знаний и исследований, или с точки зрения описания естественных наук. К нему же примыкает так называемый квазикогнитивный подход, предлагающий понимать природу только «как природу», то есть с точки зрения ее самой; этот же подход ставит вопрос о природе с «ее собственной точки зрения», ее исторических и культурных традиций. Ведущее направление в некогнитивном подходе представляет собой так называемую «эстетику вовлеченности». Отвергая дистанцированную позицию наблюдателя, его незаинтересованность (в смысле кантовской эстетики вкуса), обособленность от предмета исследования, это направление требует полного погружения исследователя в объект своего исследования. С другой стороны, представители

⁵ См. http://www.environment.gen.tr/gaia/70-gaia-hypothesis.html#Lovelock.27s_initial_hypothesis – «Lovelock's initial hypothesis».

⁶ См. [2], [3], [5].

⁷ «Однажды тележурналист спросил меня: «А что насчёт ядерных отходов? Разве они не отравят всю биосферу, и не останутся в ней в течение миллионов лет?» Но я всегда знал: эта кошмарная фантазия не имеет под собой никаких реальных оснований... Удивительно, что все места, подвергшиеся серьёзному заражению радиоактивными нуклидами, отличаются богатством дикой природы. Это справедливо в отношении окрестностей Чернобыля, тихоокеанских мест, где проводились ядерные испытания, района Саванна-ривер, где в годы Второй мировой войны находилось предприятие по производству атомного оружия. Дикое растения и животные не воспринимают радиацию как опасность, и любое незначительное сокращением их жизненных сроков, которое им может грозить, не идет ни в какое сравнение с тем риском, какому подвергаются они в присутствии человека и его домашних животных... Факт печальный, но очень характерный (для человечества): при том, что существуют огромные бюрократические аппараты, озабоченные проблемой ядерных отходов, и гигантские организации, деятельность которых посвящена декомиссии атомных станций, нет сравнимой по масштабам организации, которая занималась бы проблемой загрязнения действительно злокачественного – двуокисью углерода» (перевод наш. – А.Л.) [4].

⁸ См. Current Positions in Environmental Aesthetics // Environmental Aesthetics - First published Mon Jan 29, 2007, URL: <http://plato.stanford.edu/entries/environmental-aesthetics/>

некогнитивного подхода настаивают на эмоциональном восприятии природы, скорее открытости, чем вовлеченности наблюдателя в окружающую среду. В любом случае, примат разума, характерный для сторонников когнитивного подхода, представителями этого «эмоционального» восприятия природы отвергается.

Тем не менее, художник не может руководствоваться только когнитивным или некогнитивным подходом. Он стремится в своем художественном жесте актуализировать творческое начало; ленд-артисты стремятся сделать это при посредстве материала земляной поверхности Земли. Однако здесь художники имеют дело с осязаемой стихией, с тем, что очевидно превосходит их самих – не случайно Смитсон выстраивает в своем манифесте мифологические коннотации, пытаясь подчеркнуть хтоническую природу этого специфического материала. Вообще говоря, то, что и как творят художники-инвайронменталисты, вписывается в классическую практику романтизма, корни которого лежат в иронии и индивидуализме⁹. Все произведения ленд-арта – это сотворчество и соперничество художника с природой (или Господом), и каждое произведение есть в некотором смысле вызов Творцу. Однако вызов этот заключается не коренящейся идеи актуализации собственной индивидуальности – как раз наоборот, в актуализации творческой потенции Земли. Конечно, здесь присутствует ирония; так, уже упоминавшийся нами Ф. Хундертвассер стремился к созданию таких домов, в которых человек чувствовал бы себя включенным в естественную среду, в природу. Вместе с тем и природа понималась им как необходимая составляющая его архитектурных проектов: например, деревья, которые растут прямо на крышах домов, прорастают сквозь комнаты и переходы интерьера он называл «квартиросъемщиками», подчеркивая тем самым единство среды обитания деревьев и человека [8]. Свой дом в Новой Зеландии он спроектировал так, что крыша его переходила в близлежащий холм, и на ней бараны щипали траву – это ли не примеры иронии и даже самоиронии! Проекты Хундертвассера отличают отсутствие прямых линий, основным элементом архитектуры является спираль, которую художник считал основной фигурой в природе, использование мозаики, натуральных элементов украшения интер- и экстерьера, тяготение к вписыванию сооружения в естественную среду данной местности¹⁰. Хундертвассер предлагал и самим жильцам домов участвовать в их (домов) жизни, призывая раскрашивать фасады, пространства между окнами «докуда достаёт кисть», тем самым обеспечивая неповторимость личного пространства человека в его естественном доме. Одновременно с ироническим аспектом творчества Хундертвассера мы замечаем и радикальным образом переосмысленную им идею Смитсона о *site'e* – для австрийского архитектора таким «деятельным местом» всегда является дом, здание которого неразрывно связано с городом или местностью. Очевидно, что такая постройка будет как бы раскрывать потенции естественной красоты местности; художественный метод здесь замыкается на вызове, который своим творческим вмешательством бросает уже сложившемуся пейзажу творец. Как и М. Казагранде, Хундертвассер считает необходимым достижение гармонии природы – среды – человека; среда обитания человека не должна стать буферной зоной между ним и естественным миром. Напротив, это пространство должно быть местом встречи природы и человека, точкой их схождения и взаимопроникновения.

Роберт Смитсон в своем манифесте подчеркивает третью идею, которая становится влиятельной в работах инвайронменталистов. В главе «Ценность времени» (*The Value of Time*) он пишет: «A great artist can make art by simply casting a glance. A set of glances could be as solid as any thing or place, but the society continues to cheat the artist out of his “art of looking,” by only valuing “art objects”. The existence of the artist in time is worth as much as the finished product. Any critic who devalues the time of the artist is the enemy of art and artist. The stronger and clearer the artist’s view of time the more he will resent any slander on

⁹ Подробно мы рассмотрели основания романтизма в современном искусстве в другом месте [10].

¹⁰ См. об этом раздел *Hundertwasser Design // Quixote* – URL: <http://www.quixotewinery.com/hundertwasser.html>

this domain»¹¹. В самом деле, разве что-то кроме времени может иметь такое же значение для художника? Время – это мерило его зоркости, компетентности, вдохновенности; временем измеряется его труд и во времени же растворяется. Смитсон связывает вопросы времени напрямую с земляными проектами. Ранее в своем манифесте он указывал на свойства стали и на устойчивость ее к ржавчине. Для материала время есть мерка его жизнеспособности, а значит – памяти творческого замысла, художественного жеста, актуальности прекрасного.

Нельзя не упомянуть в этом контексте об экспериментах четы художников Христо Явашева и Жанны-Клод. Их проекты по упаковыванию различных объектов – от пишущей машинки до здания Рейхстага и морского побережья – направлены на иллюстрации идеи о преходящем, о том, что ничто не вечно и смертность – это естественный процесс. Также следует отметить их знаменитый «Бегущий забор», протянувшийся от первой автострады до залива Бodega в Калифорнии, США¹². Христо говорил: «Знаете ли вы, что у меня нет никаких существующих работ? Они уходят со своим завершением. Остаются только предварительные рисунки и коллажи, сообщая моим работам почти легендарный характер. Я думаю, нужен гораздо больший кураж для того, чтобы создавать вещи, которые уйдут, чем для создания вещей, которые останутся» [1]. Внимание художника оказывается прикованным не только к исчезновению своих работ, их темпоральности, но и к тайне, скрывающейся за этой принципиальной привязанностью произведений инвайронментализма к времени. Гераклит снова дает нам подсказку к пониманию: «Все течет, и все меняется», - не является ли попытка художника, отказавшегося от притязания на увековечения своего творения, проникнуть за грань действительности, и через естественное уничтожение своих работ разгадать самую главную загадку природы?

Подводя итоги нашему небольшому исследованию, мы еще раз хотели бы перечислить четыре основные идеи современного инвайронментализма в его экологическом аспекте. Во-первых, это идея актуализации прекрасного в природе посредством творческого акта. Отметим, что в этом отношении уже не земная поверхность становится средством творчества, а замысел художника; холм и пустыня, озеро и долина становятся эстетическими субъектами. Эта идея непосредственно связана с двумя другими, а именно – идеей определения «творческого места», site'a, и идеей романтического соперничества творца и природы. Соперничество это выражается не столько в преобразовании уже существующего в природе, сколько обосновывает и определяет прекрасное через особое видение художником «места», «участка земли». Этот творческий прием приводит нас к четвертой идеи инвайронментализма – к идее временности как художественного жеста. Все в жизни, в природе временно, и эта временность должна найти свое отражение в произведениях ленд-арта, или инвайронментализма. Применяя само время к естественным или вписанным в естественные условия произведениям, художник тем самым обосновывает истину их конечности, как бы в искусстве своем запечатлев ее – то есть, преодолев ее.

Список литературы (References)

1. Getlein M. Living with Art. // URL: http://books.google.ru/books/about/Living_with_Art.html?id=egk6PgAACAAJ&redir_esc=y
2. Lovelock J. Gaia as seen through the atmosphere // *Biominalization and Biological Metal Accumulation*, Vol. 198, pp.15-25

¹¹ «Великий художник творит искусство лишь бросая взгляд. Множество взглядов может быть твердым, как любая вещь или место, но общество продолжает разводить художника на его «искусство взгляда», ценя лишь «артобъекты». Существование художника во времени так же ценно, как и конечный продукт. Любой критик, который обесценивает время художника, - враг искусства и художника. Чем сильнее и яснее видение художником времени, тем больше он будет негодовать по поводу любой клеветы в этой области» (перевод наш. - А.Л.) [7, с.112].

¹² URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Christo#cite_note-3

3. Lovelock J. Geophysiology, the science of Gaia // *Reviews of Geophysics* 17, 11 May 1989, pages 215-222.
4. Lovelock J. The regulation of carbon dioxide and climate: Gaia or geochemistry // *Planet. Space Sci.*, Vol. 30, No. 8, pp. 795-802.
5. Lovelock J. The Revenge of Gaia. – Reprinted Penguin, 2007. 253 P.
6. Sanford M. The Salt of the Earth // URL: <http://www.robertsmithson.com/essays/sanford.htm>
7. Smithson R. A Sedimentation of the Mind: Earth Projects. // *Smithson R. The Collected Writings.* – University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1996. Pp. 100 – 114.
8. Борисова Т. Хундертвассер – природа в архитектуре. – URL: <http://beiunsinhamburg.de/2010/хундертвассер---природа-в-архитектур/>
9. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике. – СПб., 2007. Т.1, 622 с.
10. Львов А. А. Ж. Бодрийяр: от производства эстетического к обществу потребления // *Общество. Среда. Развитие.* №4 – СПб, 2013. С. 183 – 188.
11. Сент-Экзюпери А. де. Планета людей. // Сент-Экзюпери А. де. Ночной полет. Планета людей. Военный летчик. Письмо заложнику. Маленький принц. – М. 336 с.