

---

## **(СВОЕ)ВРЕМЕННОСТЬ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА: ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ ЭПОХИ МОДЕРНА И ИХ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОПИСАНИЯ**

**Д.Г. Подвойский, П.Б. Жураковская**

Российский университет дружбы народов  
ул. Миклухо-Маклая, 10/2, Москва, Россия, 117198

В статье представлена характеристика некоторых особенностей «модернистского» (в специально-эстетическом смысле) искусства как комплексного социокультурного феномена. Эстетические практики, определяющие черты указанного этапа в развитии искусства, рассматриваются в контексте широкого спектра влияний и тенденций, образующих своеобразие «эпохи модерна» (в социологическом смысле) и ее общественных структур. Анализируются ключевые положения концепций современного искусства, предложенных К. Гринбергом, Т. Адорно и У. Эко.

В речи, произнесенной по случаю вручения премии Т. Адорно и превратившейся впоследствии в статью под названием «Модерн — незавершенный проект» [15], Юрген Хабермас задается вопросом о будущем модерна в условиях постмодерна. И хотя с момента этого выступления (11 сентября 1980 года) прошло уже почти тридцать лет, оно и по сей день сохраняет свою актуальность.

Хабермас говорит в своем докладе не о модерне в широком социологическом смысле, историческом поле тенденций, знаменующих разрыв с традиционным обществом и утверждающих ценности и институты индустриальной цивилизации. Скорее, речь идет о художественном модернизме, т.е. о более позднем явлении, характерном для конца XIX — начала XX века. Актуальность разговора о модернизме и его ценностях в последнее время заметно обострилась в связи с очередным кризисом современного (contemporary) искусства. Так, скажем, сквозная тема прошлогодней кассельской «Документы XII» (одной из наиболее важных и уважаемых выставок современного искусства) была сформулирована ее художественным руководителем Рогером Бюргелем следующим образом: «Является ли современность нашей античностью?» («Ist die Moderne unsere Antike?»). Является ли она «осевым» вектором (в ясперсовском смысле), задающим направленность последующей эволюции искусства, источником и образцом, тем, из чего «вырастают», но и также тем, что «перерастают», т.е. именно тем, чем была античность для эпохи Ренессанса? Иными словами, можно ли говорить о релевантности модернистских ценностей реалиям художественной жизни в настоящее время?

Согласно Клементу Гринбергу, модернизм начался во Франции, с Бодлера, Флобера и Моне. Расцвел он в Парижской школе в виде импрессионизма, постимпрессионизма и кубизма, распространился по всей Европе и в XX веке пересек Атлантику. Термин «авангард» изначально применялся для описания того явления, которое сейчас принято обозначать как «художественный (или эстетический) модернизм».

В своем труде 1962 года «Теория авангарда» [27] итальянский эссеист Ренато Поджоли, подразумевающий под «авангардом» то же самое, что сейчас принято обозначать термином «модернизм», связывает это явление с романтическим наследием. Истоки модернизма следует искать в немецком романтизме конца XVIII века. Романтизм явил миру образ гения, у которого нет правил, навязанных извне, но при этом есть правила внутренние, соответствующие эстетическим нормам. Вместо классицизма с его устойчивостью, порядком, единством действия, времени и места — «вечный порыв» (*Streben*), неудовлетворимая тоска (*Sehnsucht*), сочетание стихии жизни со строгостью формы, стремление обнаружить подлинную реальность в искусстве. Эти импульсы романтизма привели к возникновению явления, которое мы теперь называем современным (*modern*) искусством.

Художественный модернизм ставит под вопрос принятые условности, тематизирует актуальность, обновление, критику. В связи с этим искусство начинает пониматься по-новому, а именно как «ориентация «вперед», предвосхищение неопределенного, случайного будущего, культ нового» [15. С. 10]. Искусство противопоставляется тому, что представляется как «классика», как история искусства. Историю затачивают в музей, где она одновременно создается и опровергается; возникает универсальный художественный контекст, зона видимости для искусства [6. С. 27—41]. Именно на фоне этого контекста искусство определяется как новое и достойное внимания. Эстетическое сознание постоянно восстает против традиции, живет «опытом бунта против всего нормативного» [15. С. 11], отказывается от категорий добра и практической пользы.

Параллельно с развитием эстетических практик в XIX—XX столетиях совершается процесс осмысления самого феномена «эстетического» (как в рамках искусства, так и за его пределами). Ставится вопрос о своеобразии сферы искусства, ее ценностных основаниях и возможных каналах взаимодействия с другими областями человеческого опыта. Отношения искусства и общества проблематизируются множеством различных способов в философии культуры и социальной теории.

В данном контексте обнаруживается, что понятия эстетического и социологического модерна отчасти пересекаются, хотя и не накладываются друг на друга. В широком смысле сохраняется лишь словесная рамка (модерн, современность), указывающая на «соотносительность» термина, означающего «современный по отношению к чему-то другому, к тому, что было раньше». Общество и культура модерна в социологии описываются через сопоставление с характеристиками традиционных социальных систем, искусство модерна в области эстетической рефлексии — через сравнение с классикой и классицизмом, стилями и формами, устанавливающими канон. Модерн утверждает себя как нечто новое, противостоящее утвердившимся в прошлом образцам и ниспровергающее их. Эта интенция отражается среди прочего и в конкретных самоназваниях его различных версий (Новый Завет, Новое время, Новый мир, *Art nouveau*, *Jugendstil*). Обычно модерн, особенно «на ранних этапах жизни», демонстрирует свою революционность на словах и на деле, для него типично юношеское, бунтарское мирочувств-

вание. Но ему, как и любому другому культурному феномену, не удается сохранять вечную молодость. Модерн может не только повзреть, он может состариться, получив при этом название «зрелого», «позднего», «высокого». Содержание идей и ценностей, которые несет с собой модерн, может сохраниться, но его роль и статус изменяются: он сам начинает формировать новую традицию, новые стандарты и образцы. Наступает момент, когда «старый модерн», победивший своих былых врагов, приступает к выработке норм, превращаясь в консервативную силу, рождающую протест со стороны разного рода «постмодернов».

Искусство модерна оказывается возможным только в обществе модерна. И первое, и второе суть порождение процессов социальной и культурной дифференциации (той самой, о которой так много говорили эволюционисты и функционалисты). Институты и практики, мышление и поведение человека «архаических» времен синкретичны, объединены «неопределенной бессвязной однородностью» (vers.: Спенсер). Специфичность отдельных сфер опыта не выделена, не артикулирована, не осмыслена. Все перемешано: политика и экономика, религия, искусство, философия, наука, технология. Представитель некоей дописьменной культуры («дикарь») не разделяет стратообразующих оснований власти, собственности и престижа, не различает процессов поклонения богам, любования красотой, поиска истины, познания и преобразования мира. Он делает и то, и другое, и третье одновременно. Но постепенно названные «регионы» дифференцируются, утверждая собственную автономию. В новоевропейской философской традиции, начиная с Канта, обосновывается своеобразие областей науки, морали и эстетики, их принципиальная несводимость друг к другу. Переживание красоты, усмотрение гармонии в вещах приписывается субъекту как априорная склонность, вполне самостоятельная, независимая от иных человеческих способностей. Данную линию продолжает Макс Вебер в своей концепции «ценностного политизма» (или «войны богов»). «Сегодня мы хорошо знаем, — пишет он, — что священное может не быть прекрасным, более того, оно священно именно потому и постольку, поскольку не прекрасно... Мы знаем также, что это прекрасное может не быть добрым и даже, что оно прекрасно именно потому, что не добро; это нам известно со времен Ницше, а еще ранее вы найдете подобное в „Цветях зла“... И уже ходячей мудростью является то, что истинное может не быть прекрасным и что нечто истинно лишь постольку, поскольку оно не прекрасно, не священно и не добро» [4. С. 725—726]. Выражаясь языком теории Н. Лумана, можно сказать, что искусство модерна предстает как самореферентная система, имеющая специфическую логику функционирования и собственные ценностные критерии, управляемая особыми правилами. Они являются присущими только данной системе и не работают за ее пределами.

В принципе автономии эстетического находит свое обоснование идея «искусства для искусства». Царству красоты приходится вступать в отношения с другими («не столь прекрасными») царствами — экономикой, политикой, наукой, техникой и т.д. При этом одной из стратегий взаимодействия становится «закрывание границ» и «задраивание люков». Мир вне искусства определяется как

рассадник пошлости, область, в которой господствуют приземленность, низменность, посредственность. И от всего этого нужно как-то защищаться, чтобы остаться «чистым», чтобы сохранить верность себе и своему призванию. Но как? — Уйти в себя, ограничить контакты с чуждыми духу красотами регионами действительности? Поэт XIX века, хватаясь руками за голову, изрекает: «Век шестует путем своим железным, / В сердцах корысть, и общая мечта / Час от часу насущным и полезным / Отчетливей, бесстыдней занята». Комедийный персонаж, сошедший со страниц литературы эпохи НЭПа, находясь «в изрядном подпитии», произносит: «Грубый век, грубые нравы — романтизма нету». Сама эта тема, конечно, стара, ведь для «высоких ценностей» не бывает хороших времен. Но в эпоху зрелого модерна с ее всеобщей рационализацией, доминированием денежного хозяйства, массовизацией культурных образцов она звучит особенно остро.

Социальный и экономический контекст существования творческих профессий меняется. Раньше некоторые венценосные особы — от ума, от праздности, по прихоти, из демонстративно-престижных соображений или по иным причинам — окружали себя художниками, писателями, мыслителями. Теперь их больше нет. Сегрегация элитарной и народной культуры поддерживалась стратификацией традиционных обществ. Высокоресурсные группы противопоставляли себя «черни» в том числе и при помощи символического средства «приобщенности к прекрасному». Досуг и образование для одних, тяжелый труд и невежество для других: для первых — изящество и тонкий вкус, для вторых — балаган и похабные частушки. В таких условиях «авторское», «инновационное» искусство могло развиваться, хотя и в очень ограниченном социальном сегменте. Модерн делает культурные блага (потенциально) доступными для всех. Но обратной стороной демократизации становится омассовление. Дворцы, становясь музеями и галереями, открывают свои двери для посетителей. Достаточно лишь купить входной билет за небольшую цену, и появляется возможность ходить по мраморным полам в грязной обуви или, окружив статую Афродиты, громко и весело обсуждать ее женские прелести.

Элитарное искусство эпохи модерна отличается от элитарного искусства традиционных обществ. На другой стороне баррикад — уже не простонародье, а массы. Вкусы улицы и рынка можно было презирать или относиться к ним снисходительно, если ты пользуешься покровительством какого-нибудь просвещенного сеньора — курфюрста или герцога — и живешь за его счет, в его замке. Но что делать, когда ты сам являешься лишь песчинкой в уличной толпе и приходишь на ночлег в маленькую квартиру на окраине города? Социальные и имущественные барьеры более не отделяют художника от враждебного ему мира. Существует лишь «внутренне переживаемая» (культурная) граница, своего рода «барьер непонимания»: ты такой же, как и они, ты ешь с ними за одним столом, но ты — другой, вы служите «разным богам» — ты музам, а они мамоне. Но массы «не равнодушны к искусству», они хотят заказывать музыку и готовы платить за эстетический продукт, соотносящийся с их вкусами. «...Граждане-новоселы, внедряйте культуру, — вешайте коврики на сухую штукатурку. Никакого мо-

дернизма, никакого абстракционизма, сохраняет стены от сырости, Вас от ревматизма. Налетай, торопись — покупай живопись...» Предпочтения массового потребителя обычно поверхностны и стандартизированы, сформированы модой и общественным мнением. А поскольку конкретные образцы последних содержательно и стилистически не определены и могут меняться, абстракционизм и кубизм, авангард и экспрессионизм с течением времени также могут становиться «культуркой». Некоторые формы альтернативного искусства пополняют «ассортимент» создаваемого на продажу популярного искусства. «Культуркой» становятся Пикассо и Мунк, Филонов и Шагал. Обыватели и туристы с удовольствием посещают кафе, где любили проводить время Хемингуэй и Сартр. Будущие менеджеры и клерки расхаживают в майках с портретами Че Гевары.

Хосе Ортега-и-Гассет в «Дегуманизации искусства» [12] точно обрисовал механизмы, используемые «эстетствующими виртуозами» для выживания в условиях культурного доминирования масс. Новое искусство элитарно в том смысле, что оно создается для узкого круга лиц, способных оценить по достоинству его произведения. Но эти избранные — не сильные мира сего (у последних вкусы как раз могут быть вполне массовыми). Аудитория такого искусства — люди «посвященные», обладающие особым рода компетентностью: они способны понимать его причудливый язык. Массовый человек не может расшифровать это искусство, оно пугает его, отталкивает, он не знает, как к нему подобраться, что в нем красивого. А посвященные обретают через подобные эстетические практики собственную групповую идентичность, противопоставляя себя армии «профанов». Здесь открывался огромный простор для разного рода формотворчества и стилевого экспериментирования, — всего того, чем была столь насыщена история искусства минувшего столетия.

Важная особенность современного немассового искусства заключалась в том, что оно ощущало себя островком свободы в несвободном мире. Внутри самой эстетической сферы стремление к свободе воплощалось в борьбе с тоталитаризмом традиции и устанавливаемыми ей канонизированными формами. Институционально подкрепленное давление образцов академического искусства ощущалось остро, как нежелательный «социальный факт», репрессивная сила. В философии жизни и экзистенциализме — направлениях мысли, оказавших сильнейшее влияние на самосознание европейской интеллигенции XX века, — творческие потенции человека и объективированные культурные формы прямо противопоставлялись. На одной стороне — «жизненный порыв», воля и витальные силы, движение и становление, индивидуальное существование, экзистенция, пограничная ситуация, муки выбора, личная свобода и личная ответственность, дионисийское начало, Иерусалим, томление и волнение, страх и трепет, на другой — разум и рассудок, порядок и статика, абстрактные сущности (эссенции), правила, отчуждение и рутинизация жизни, «неподлинное бытие», хайдеггеровское *тап*, аполлоническое начало, Афины, черствость и трезвость, спокойствие и скука. В области искусства первый тип жизненной установки восходил к романтизму, а второй — к классицизму. Ситуация радикального модернистского прорыва рубежа XIX—XX веков была концептуализирована Георгом Зиммелем в идее «борьбы жизни против принципа формы как такового»

[8]. Последующее развитие искусства потребовало модификации данной идеи. Творчество без формообразования невозможно, но тем не менее для современного художника характерным становится вольное обращение с формами, не преклонение перед ними, но игра. Формы — лишь подручные средства, инструмент. Они сделаны не из стали, а, скорее, из пластилина. Их можно менять, объединять и скрещивать, создавая новые комбинации, жанры и стили. Провозглашается лозунг: ничто не должно ограничивать свободу творческого поиска и самовыражения. Таким образом, плюрализм эстетических форм признается в области современного искусства легитимной нормой деятельности.

Однако современное «элитарное» искусство заявляет свои права не только на свободу от давления внутриэстетических факторов (художественных, музыкальных и литературных стилей и школ). Искусство хочет быть прибежищем «духовной свободы», утверждающей себя вопреки материальным обстоятельствам. Так стремилась жить парижская богема — сообщество интеллектуалов-аутсайдеров, ставивших творческую самореализацию выше публичного признания и коммерческого успеха. Альтернативное искусство, представители которого не заседают в «худсоветах» и не получают крупных гонораров, противопоставляет ценностям «буржуазно-мещанской цивилизации». Именно на него обратили свой взор левые теоретики, оставившие надежды разбудить классовое сознание пролетариата. Призраки Маркса и Фрейда, разбуженные широким общественным запросом и личными усилиями Герберта Маркузе [10; 11] и других «пророков», снизили на новую революционную силу, призванную символизировать самим своим существованием социальное и сексуальное раскрепощение. При этом под «революционностью» искусства подразумевалась не установка на внешнее разрушение институтов несовершенного общества, но прежде всего готовность к «внутреннему преодолению» его ценностей. Такое преодоление означало отказ от игры по правилам инструментально-рациональной машинерии зрелого капитализма и его культурного сегмента, ориентированных на массовое потребление стандартизированных материальных и символических благ. Продюценты и активные реципиенты свободного искусства приобретают способность трансцендировать наличные социокультурные формы, характеризующиеся «одномерностью», выходить за их пределы в мышлении и поведении, демонстрировать своим примером, что можно жить и думать по-иному. Разумеется, подобные идеи при всей их важности и влиятельности содержали в себе значительную долю прекраснотушного утопизма. «Система» благополучно переварила контркультуру и движение новых левых, оставив в головах бывших бунтарей лишь шлейф противоречивых воспоминаний. Но горизонты общественного сознания и репертуары социальных практик в Европе и Америке, благодаря этому легкому «сотрясению мозга», постигнутому западный мир, все же были отчасти расширены.

\* \* \*

В XX столетии возникают теории, объясняющие и оправдывающие постоянно трансформирующуюся эстетику Нового времени. Сюда относятся, среди прочего, «эстетическая теория» Теодора Адорно, разграничение между «авангар-

дом» и «китчем», проведенное Клементом Гринбергом, и концепция «открытого произведения» Умберто Эко. Все три подхода принадлежат авторам, представляющим разные теоретические направления. Объединяет их лишь схожесть интереса к замкнутым, недоступным для скользкого, незаинтересованного и неподготовленного взгляда произведениям.

К. Гринберг, наиболее влиятельный арт-критик середины XX века, написал свою программную статью в 1939 году. В ней он отталкивается от уже озвученного тезиса, устанавливающего связь между обществом Нового времени, культурой авангарда и историческим критицизмом. Воззрения на существующий общественный строй как на историчный и относительный передались от интеллектуалов XIX века поэтам и художникам. Однако впоследствии художественный авангард, разочаровавшийся в перспективах «внешних» социальных изменений, отстраняется от общества, от бушующих в нем революционных стихий, и погружается в себя как в потенциальное воплощение Абсолюта. Сначала возникает «искусство для искусства» и «чистая поэзия», затем абстрактное и беспредметное искусство: нечто замкнутое и поддающееся объяснению исключительно в собственных категориях. При этом критерием абсолюта служат относительные — эстетические — ценности. Обоснование этих ценностей укоренено в «подчиненности некоему неоспоримому ограничению или первоисточнику» [5. С. 49]. И первоисточник этот — не отвергнутая реальность, но сами правила и процессы искусства, которые становятся предметом искусства. Вот и получается, что роман А. Жида — «роман о написании романа», а «Улисс» и «Поминки по Финнегану» — «сведение опыта к выражению ради выражения, причем выражения, имеющего большее значение, чем то, что оно выражает» [5. С. 50]. И такой способ существования искусства и литературы — в сосредоточенности на средствах выражения и в постоянном движении, развитии — есть единственно достойный способ существования. По мере усиления своей замкнутости, авангард лишается поддержки со стороны экономически состоятельных групп и его уделом становится выживание.

Антипод авангарда, его арьергард — китч, «продукт индустриальной революции, урбанизовавшей массы Западной Европы и Америки и создавшей то, что называют всеобщей грамотностью» [5. С. 52]. В городе бывшие крестьяне утратили вкус к традиционной культуре и их одолела скука. Для ее подавления был придуман новый товар — китч, т.е. эрзац-культура, задействующая «в качестве сырья обесцененные и академизированные симулякры подлинной культуры» [5. С. 52], не требующая от своих потребителей ни усилий, ни особых денег, ни времени. «Китч насквозь академичен; и наоборот, все академичное является китчем» [5. С. 52]. У китча та же природа, что и у прочих товаров — массовое производство. Рынки китча, как и другие рынки, постоянно растут в целях самоподдержания. Талантливые художники и писатели соблазняются огромными прибылями, которые приносит сбыт китча — так появляются Сименон и Стейнбек. Постепенно китч становится универсальной культурой.

Авангард подражает процессам искусства, а китч — его воздействию. Разрыв между ними соответствует социальному и культурному разрыву. На одной

стороне — «меритократические» меньшинства, на другой — большинство угнетенных, эксплуатируемых (возможно, и не осознающих состояния собственной угнетенности). Когда же порядок, поддерживаемый правящим классом, начинает вызывать недовольство у масс, их гнев обращается и на элитарное искусство. Главное препятствие на пути к высокой культуре для масс — отсутствие времени и жизненных удобств для осмысленного любования ею. Политики (особенно в тоталитарных странах) эффективно используют возможности китча для закачивания в головы людей пропаганды. Подлинное же искусство, искусство авангарда, напротив, позволяет «держаться голову в холоде».

Отличительная особенность подхода Т. Адорно — его резкая критическая направленность. Совместно с М. Хоркхаймером Адорно развил критику культуры и общества. Преимущественное влияние на него оказала гегелевская диалектика, социологическая критика товарного фетишизма и овеществления и психоанализ Фрейда.

В «Эстетической теории» Адорно также поддерживает авангард в его стремлении к постоянному освоению все новых и новых зон автономии. Он развивает тему политического в работе Гринберга, уделяя опять же значительное внимание эстетическим характеристикам искусства, через которые, собственно, только и может раскрыться политическое содержание. Авангард может защититься от захватнической экспансии китча с помощью негативной эстетики, через нежелание выражать что-то. Автономное искусство, основанное на собственных эстетических критериях, развивающее эти критерии — такая же ценность для Адорно, как и для Гринберга.

Но Адорно радикализирует позицию Гринберга, переводя его рассуждения о замкнутых произведениях, ориентированных на внутренний дискурс искусства, в общественное измерение. Автономия для него вовсе не предполагает абсолютной свободы, так как не может быть полностью свободного искусства в несвободном обществе. В лучших произведениях соединяются острейшее чувство реальности и представление об отчуждении от реальности. Искусство — это «социальный антитезис обществу, не выводимый из него самого» [1. С. 15]. Произведения живут собственной жизнью и одновременно являются артефактами, они суть явления автономные и в то же время *fait social*. В их форме проявляются противоречия и антагонизмы реальности. Невыносимость и напряжение общественной жизни «кристаллизуются во всей чистоте в художественных произведениях и благодаря их эмансипации от фактического фасада внешнего мира затрагивают непосредственно самую суть дела» [1. С. 12].

Адорно, в отличие от Гринберга, не отрицает важности понятия «ангажированность» для современного искусства и подробно развивает тему политического, лишь намеками обозначенную в тексте Гринберга. Под ангажированностью он понимает особый тип художественной практики. Эта практика связана с непримиримым противостоянием обществу посредством критической рефлексии искусства. Согласно Адорно, произведения искусства суть амбивалентные явления. Они принадлежат к двум разным сферам, будучи одновременно и эс-



тетическими, и общественными феноменами. Только в одновременном рассмотрении обоих аспектов можно понять искусство авангарда. Общественное и эстетическое измерения взаимосвязаны и обуславливают друг друга: «никакое произведение искусства не может быть истинным в общественном отношении, которое не было бы истинно и само по себе; так же мала вероятность того, что ложное в общественном плане сознание может стать эстетически аутентичным» [1. С. 357]. Если художник хочет занять критическую позицию по отношению к обществу, но использует при этом общепринятые формы, привычные и понятные любому заинтересованному зрителю, либо просто отказывается от эстетических норм (не преодолевает их, а игнорирует), то у него получится неподлинное, нерелексивное искусство. Ангажированность как сознательная позиция художника не является достаточным или необходимым условием критичности искусства по отношению к обществу. Она обладает мощным потенциалом в тех случаях, когда привносит в форму произведения нечто новое и выдающееся. Ангажированность позволяет раскрыть новые возможности искусства, выявить скрытые противоречия: «В результате ангажированности то, что скрывается в недрах искусства, часто, в результате его интенсивного использования, в силу его конкретной реализуемости выходит наружу» [1. С. 356]. Такое влияние ангажированности на форму произведения возможно в силу диалектического характера взаимосвязи между формой и содержанием.

Умберто Эко в своей работе вовсе не говорит о «подлинном искусстве», но логика его рассуждений об открытом произведении продолжает линию, начатую Гринбергом и Адорно. Для него эта логика не нацелена на выявление объективной структуры произведения (как у Гринберга и Адорно). Она представлена моделью, позволяющей понять «группу произведений, поскольку они поставлены в определенное отношение с реципиентами» [18. С. 57].

Вслед за Гринбергом Эко говорит о том, что открытые произведения ставят вопросы, а не дают окончательного ответа. Они допускают и в то же время координируют смену истолкований, смещение перспектив. Они представляют собой одновременно эпистемологическую метафору изменчивой картины, не поддающейся четкой и окончательной интерпретации, и метафору самой возможности подобных изменений.

Аспект революционности, критичности открытых произведений, выделенный Эко в контексте пояснения творчества Дж. Поллока, напоминает рассуждения Адорно. Эко подчеркивает социальную укорененность искусства: «Искусство рождается в определенном историческом контексте, отражает его и способствует изменению. Выявить наличие этих связей — значит осознать положение данной эстетической ценности в сфере культуры в целом, а также ее возможное (или невозможное) отношение к другим ценностям» [18. С. 45].

Искусство является эпистемологической метафорой и зеркалом контекста в силу собственной художественной структуры. Образование форм превалирует над любыми сюжетами, которые затрагиваются в произведении. Такой подход также сближает Эко с Адорно и Гринбергом. Открытость произведений вовсе не связана с их простотой. Как раз наоборот, это те произведения, над которыми

нужно поломать голову. Их логика — это логика лабиринта, существующего в разных измерениях. Произведение является открытым и доступным для интерпретации именно потому, что оно является произведением. Его форма (а не наши собственные фантазии) оказывается для нас «полем возможностей» [18. С. 229]. Быть произведением — значит быть структурированным в соответствии с сознательным замыслом; быть полем вариантов выбора именно в силу своей бытности полем уже осуществленных, выбранных вариантов.

Три описанных подхода можно наиболее удачно проиллюстрировать на примере американского абстрактного экспрессионизма, расцвет которого пришелся на 40—50-е годы XX века, особенно на творчестве самого известного представителя этого направления — Джексона Поллока. Гринберг был близким другом семьи Поллока, дружил с Клиффордом Стилом, Марком Ротко, Барнеттом Ньюменом и Адольфом Готлибом (в то время как Виллем Де Кунинг и Франц Клайн находились по патронажем другого известного критика — Гарольда Розенберга). Адорно и Эко не раз упоминали ведущих экспрессионистов в своих произведениях. Многие историки называют этот период в искусстве «высоким модернизмом». Немецкий литературный критик Питер Бюргер в книге 1974 года «Теория авангарда» [19] отличает этот период от «исторического (или революционного) авангарда» (русский авангард, футуризм, дадаизм, сюрреализм), который «модернизмом», по его мнению, не являлся. К «модернистскому нео-авангарду» помимо абстрактного экспрессионизма он также относит поп-арт, минимализм, флюксус и другие направления, появляющиеся во второй половине XX века. Согласно Бюргеру, главное различие между авангардом и нео-авангардом заключается в том, что исторический авангард не обладал элитаристским модернистским импульсом; он, напротив, стремился разрушить эстетическую башню из слоновой кости, преодолеть автономию искусства от других сфер жизни общества. Об этом писал в своем эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» Вальтер Беньямин [2], выводя политическую функцию на передний план и отказывая искусству в прежней автономии. Сложно принять такое противопоставление авангарда и нео-авангарда в полной мере (контраргументом может послужить, например, упоминание «авантюрной стороны сюрреализма, которая требовала беспрепятственной свободы своего движения») [3. С. 14], хотя как модель это противопоставление вполне адекватно.

Абстрактный экспрессионизм представлен художниками, отрицающими прямой политический смысл своих работ или же декларативную социальную ангажированность. Он во многом связан с идеями сюрреализма (к которому он ближе, нежели к экспрессионизму) и кубизма. Его представители вдохновлялись трудами Фрейда (Роберт Мазеруэлл и Аршил Горки) и Юнга (Адольф Готлиб, Марк Ротко, Джексон Поллок). Бессознательное открыло им плодотворные исследовательские возможности. Например, такие картины Поллока, как «Пасифая» 1943 года основаны на древних мифических прообразах. При этом точное раскрытие темы вовсе не является целью. Как и кубисты, он выстраивает изображение с по-

мощью четко структурированных линий, задающих некий ритм. Но это не выражение безликого, вневременного абсолюта, как в формальном кубистическом искусстве. Это выражение динамики, текущего времени, силы и энергии. Сложность, метафора, открытые как для прямого, так и для переносного смысла пространство и формы, неоднозначность, намеки, едва намеченные ассоциации, требующие расшифровки, допускающие сомнение и выбор — вот черты, отличающие живопись абстрактных экспрессионистов. Изображения Мазеруэлла и Горки вызывают неясные эротические ассоциации или содержат угрозу смертельной опасности (а чаще и то и другое одновременно: например, когтистая лапа как голова воображаемой женщины, восседающей на овале-мужчине, в картине Горки 1947 года «Помолвка»). В серии работ Мазеруэлла, объединенной названием «Элегия Испанской республике» 1953—1954 гг., толстые черные линии с крупными овалами по бокам перекрывают свет и цвет, символизируя мрак и разрушительную энергию диктатуры Франко. Картины Поллока «напоминают водоворот первичной материи, из которого возникла жизнь. Ущелья и овраги Стилла вызывают в уме образ пейзажей ледникового периода, а мифические существа его первых работ — животных, обитавших на земле до возникновения человека. Более буквальные, но также романтичны намеки на индустриальную цивилизацию у Де Кунинга и Клайна» [13. С. 80].

Важное качество абстрактных экспрессионистов, позволяющее говорить о них в контексте описанных выше концепций модернизма, — их связь с традицией, тематизация сугубо эстетических вопросов, которыми задавались живописцы на протяжении нескольких поколений. Кантовское понимание автономии эстетической сферы и суждений вкуса находит выражение в их творчестве. Живопись абстрактных экспрессионистов лишь на первый взгляд окончательно порывает с традицией. На самом деле она, преодолевая традицию, развивает ее. В «Принципах истории искусства» [32] Генрих Вёльфлин обозначил как важнейший момент для понимания искусства разрыв между областью линии и областью цвета. Это противопоставление сначала проявилось в живописи Пуссена (мастер линии) и Рубенса (мастер цвета), а затем — Энгра и Делакруа. Вопрос о соотношении между рисунком и живописью, линией и красками был ключевым и для американских художников 40—50-х годов XX века.

Именно Джексон Поллок стал тем художником, которому впервые удалось примирить линейное и живописное. В духе сюрреалистического автоматического письма он рисовал предельно свободно: выливал краску прямо из банки, лишь отчасти регулируя подтеки. В результате его полотна заполнены плотными сетями линий, кое-где совсем тоненьких, кое-где с грубыми утолщениями. Рисунок и живопись объединены техникой; жест рисовальщика объединен с жестом живописца. Между ними нет разрыва. Живопись представлена, таким образом, в своей предельной непосредственности. В лабиринте клубков и переплетений, заполняющих огромные, довлеющие над зрителем пространства его картин, взгляд не находит покоя. Поллок «сочетает в этом самом сложном стиле нашего века присущие аналитическому кубизму сплоченность и плотность живописной случайности, и открытость и зрительную насыщенность постимпрес-

сионизма» [13. С. 88], структурную целостность и красочную живописность. Его произведения намекают на запутанность мира, окружающего художника; на отчуждение и потерянность человека в этом мире; на неуверенность, проявляющуюся в невозможности дать точное определение своим переживаниям, ухватить точный смысл, зацепится взглядом за конкретный образ.

В определенный момент (конец 60-х — 70-е годы прошлого столетия) концепции модернистского искусства начинают давать сбой. Иное звучание приобретает вопрос о возможности нового в искусстве и о «современности» произведений, попадающих в стены музея. Не напрасно Гертруда Стайн со свойственной ей парадоксальностью упрекала Ричарда Барра, директора первого Музея современного искусства (МоМА, Нью-Йорк), в том, что «музей современного искусства может быть либо музеем либо современного но не и то и то одновременно» (1) [30. С. 47]. Сомнению подвергается критичность и автономность абстрактного экспрессионизма: к концу 60-х годов он становится классикой, на фоне картин Поллока модели позируют Сесиль Битон для журнала «Vogue». Становится известно о поддержке, которую оказывало абстрактным экспрессионистам ЦРУ. Критике подвергается сама идея свободного от политической ангажированности и идеологии искусства. Американские художники обвиняются в продвижении ценностей и идеалов американского общества. Приходит новое поколение художников, критиков и кураторов. Возникают принципиально новые музейные концепции и новое понимание искусства.

Первым их публичным выразителем становится Томас Ховинг, один из кураторов музея Метрополитен в Нью-Йорке. При нем Метрополитен превратился в самый коммерчески ориентированный музей своего времени. Для Ховинга не существовало вопроса о способе выставления произведений искусства, позволяющем лучше их понять; он превращал искусство в развлекательное зрелище [17. С. 72—75]. И, в итоге, почти превратил: впоследствии его стратегия получила самое широкое распространение.

В результате усиления этих тенденций под вопросом оказываются соотношение «подлинной новизны» и китча, открытости и возможности интерпретации (т.е. возникновения самой ситуации, в которой интерпретация бы осуществлялась). С одной стороны, ускорение абсолютно всех жизненных практик лишает искусство критического потенциала: «Быстрый взгляд не различает сложносочиненных высказываний, у него нет времени ждать встречи с произведением; он весь — в потоке узнаваемого... в зрелищном искусстве наших дней быстрота обездвиживает волю» [17. С. 90]. С другой стороны, глэм-арт, идущий рука об руку с постмодернизмом, принципиально отказывается от нового, расщепляя искусство на «несвязное множество прикладных занятий» [17. С. 99], превращая (пытаясь превратить) любую художественную практику в китч. Логика постоянного самоотрицания, ускорения, повышения автономии ослабевает и отчасти обесценивается. Впрочем, лишь отчасти. Залогом автономности искусства в новых условиях подрыва самих его основ вновь становится открытость. С одной стороны, это открытость, понимаемая почти в духе Эко, т.е. как предельная сложность в смыслах и отсылках и предельная простота в исполне-

нии, позволяющая избежать фетишизации, коммерциализации, гламуризации и прочих демонов «неолиберализма». С другой стороны, это открытость в новом для эстетики смысле — открытость по направлению к другим людям, включение Другого в произведение.

Вернемся к уже упомянутой статье Хабермаса. В ней говорится о том, что модернизм сегодня почти не встречает отклика. Подходы, связанные с отказом от размышлений в сфере искусства, подкрепляют критики вроде Даниела Белла, связывающие кризисные явления в развитых обществах Запада с разрывом между культурой и обществом. «Авангардистское искусство, по Беллу, проникает в ценностные ориентиры повседневной жизни и заражает жизненный мир настроением модернизма. Модернизм же является великим соблазнителем, который выдвигает на первый план принцип беспрепятственной самореализации, требование аутентичного самопознания, субъективизм чрезмерно возбужденной чувствительности, — и тем самым высвобождает гедонистические мотивы, несовместимые с профессиональной дисциплиной и вообще с моральными основами целерационального общества» [15. С. 13]. Но эта попытка американских либералов и немецких неоконсерваторов обвинить культурный модерн в «пробуксовке» модернизации, сделать главным смутьяном, виновником всех бед и несчастий художников и интеллектуалов с их *adversary culture* (враждебная культура (англ.)) оказывается, по мнению Хабермаса, провальной. Подобная критика строится на ложной логике, на смешении экономической и коммуникативной рациональности. Искусство (и это соответствует рассуждениям М. Вебера, к которому апеллируют критики) — обособленная ценностная сфера, развивающаяся в соответствии с собственными критериями. Нет смысла переносить на нее ответственность за неполадки в сфере хозяйственной жизни.

В настоящее время с определенной долей уверенности можно утверждать, что постмодернизм не восторжествовал, и что сфера современного искусства (*contemporary*) не утратила связь ни с критической «традицией» модернистского искусства (*modern*), ни с «утопическим» потенциалом исторического авангарда. Вопрос о действительном влиянии современного искусства на другие сферы жизни общества остается открытым, но мысль о том, что где-то есть зоны автономии и солидарности, что где-то сохранилась возможность помыслить иное, отличное от данного, и тем самым подвергнуть данное сомнению, греет душу и утешает «искусством после философии» (2).

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- (1) В цитате сохранена пунктуация автора, которая по принципиальным соображениям не употребляла запятых.
- (2) «Искусство после философии» — название основополагающего для концептуализма текста Джозефа Кошута.

#### ЛИТЕРАТУРА

- [1] Адорно Т.В. Эстетическая теория. — М.: Республика, 2001.
- [2] Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Избранные эссе. — М.: Медимум, 1996.

- [3] Бретон А. «Социальное освобождение человека касалось нас не в меньшей степени, чем раскрепощение духа...» // Художественный журнал. — 1996. — Т. 11.
- [4] Вебер М. Наука как призвание и профессия // Вебер М. Избранные произведения. — М.: Прогресс, 1990.
- [5] Гринберг К. Авангард и китч // Художественный журнал. — 2005. — Т. 60.
- [6] Гройс Б. Комментарии к искусству. — М.: Издательство «Художественный журнал», 2003.
- [7] Грэм Г. Философия искусства. Введение в эстетику. — М.: Слово/Slovo, 2004.
- [8] Зиммель Г. Конфликт современной культуры // Зиммель Г. Избранное в 2-х томах. — Т. 1. — М.: Юрист, 1996.
- [9] Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Собрание сочинений. — Т. 5. — М.: Мысль, 1966.
- [10] Маркузе Г. Одномерный человек. — М.: REFL-book, 1994.
- [11] Маркузе Г. Эрос и цивилизация. — К.: ИСА, 1995.
- [12] Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. — М.: Искусство, 1991.
- [13] Роуз Б. Американская живопись. Двадцатый век. — Париж: Skira Booking International, 1995.
- [14] Фурс В.Н. Философия незавершенного модерна Юргена Хабермаса. — Мн.: Эконом-пресс, 2000.
- [15] Хабермас Ю. Политические работы. — М.: Практика, 2005.
- [16] Хоркхаймер М., Адорно Т.В. Диалектика просвещения. Философские фрагменты. — М.—СПб.: «Медиум», «Ювента», 1997.
- [17] Шурпина С. Швы и разрывы INC, или о прогрессе в молодом искусстве // Художественный журнал. — 2005. — Т. 60.
- [18] Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. — СПб.: Symposium, 2006.
- [19] Bürger P. Theory of the Avant-Garde. — Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- [20] Calinescu M. Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Post-modernism. — Durham: Duke University Press, 1987.
- [21] Collins M. This is Modern Art. — L.: Weidenfeld & Nicolson, 2004.
- [22] Craven D. Abstract Expressionism as Cultural Critique: Dissent During the McCarthy Period. — N.Y.: Cambridge University Press, 1999.
- [23] Herskovic M. American Abstract Expressionism of the 1950s. An Illustrated Survey. — N.Y.: New York School Press, 2003.
- [24] Herskovic M. New York School Abstract Expressionists Artists. Choice by Artists. — N.Y.: New York School Press, 2000.
- [25] Hughes R. The Decline and Fall of the Avant-Garde // Idea Art. A Critical Anthology / Ed. by G. Battcock. — N.Y.: I.P. Dutton, 1973.
- [26] Kelly M. The Political Autonomy of Contemporary Art: the Case of the 1993 Whitney Biennial // Politics and Aesthetics in the Arts / Ed. by S. Kemal and I. Gaskell. — Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- [27] Poggioli R. The Theory of the Avant-Garde. — Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1968.
- [28] Rosenberg H. The American Action Painters // The London Magazine. Vol. 1. № 4. Retrieved on 20 August. 2006 // <http://www.poetrymagazines.org.uk/magazine/record.asp?id=9798>
- [29] Saunders S.F. Who Paid the Piper? The Cultural Cold War: the CIA and the World of Arts and Letters. — L.: Granta Books, 1999.
- [30] Schubert C. The Curator's Egg. — L.: One-Off Press, 2002.
- [31] Wechsler J. Pathways and Parallels: Roads to Abstract Expressionism. — N.Y.: Hollis Taggart Galleries, 2007.
- [32] Wölfflin H. Principles of Art History. — N.Y.: Dover Publications, 1950.

**(CON)TEMPORARINESS OF MODERN ART:  
AESTHETIC PRACTICES OF MODERNITY  
AND THEIR THEORETICAL DESCRIPTIONS**

**D.G. Podvoiski, P.B. Zhurakovskaya**

Peoples' Friendship University of Russia  
*Miklukho-Maklay str., 10/2, Moscow, Russia, 117198*

The article gives an overview of the special features of modernist art as a complex sociocultural phenomenon. Aesthetic practices, characteristic for this period in art history, would be examined within the broad context of impacts and tendencies that constitute originality of Modernity and its social structures. The midpoints of conceptions of Modern Art by Clement Greenberg, Theodor W. Adorno and Umberto Eco are highlighted and analyzed.