

Марк Найдорф

ПОСЛЕ КРИЗИСА

К ИТОГАМ
ИНСТИТУЦИОНАЛЬНОГО
КРИЗИСА ИСКУССТВ В XX ВЕКЕ

Одесса

ББК 87.812 + 87.3(4)7–651 г
УДК 7.01 : 165.611 (09)

Н 203

Найдорф Марк Исаакович

После кризиса: к итогам институционального
кризиса искусств в XX веке.

— Одесса, 2009 г. , Б.И. — 64 с.

Работа посвящена описанию институционального перелома в европейском искусстве, который произошел в течение XX века, его итогам, а также пониманию особенностей современного искусства.

This paper is devoted to the description of the institutional revolution in European art, which occurred during the twentieth century, and its outcome, as well as the understanding of contemporary art.

© М. Найдорф, 2009

© М. Кордонский, макет, обложка, 2009

В оформлении обложки использован фрагмент фотоработы Claudia Rogge (Германия) с сайта журнала «Артхроника» (http://2photo.ru/2007/11/29/fotograf_claudia_rogge.html)

Н 0301080000
2009

1. КЛАССИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО КАК ИНСТИТУТ

«Что есть искусство?»¹ — типичный вопрос XX века. Сейчас ответ на него далеко не очевиден. В предыдущую эпоху на этот вопрос можно было ответить, указав прямо на классические живопись, ваяние, зодчество, литературу, музыку, театр. Эти виды искусства принято было считать постоянными спутниками цивилизованного человечества.

Трудности возникли в XX веке, когда в круг признанных вошли технические искусства (фотография и кино) и были приняты во внимание памятники эпохи Архаики (рисунки на скалах, на стенах пещер, статуэтки, маски и т.д.). Кроме того, с конца XIX века в сферу интересов европейского образованного общества стали интенсивно входить многочисленные образцы народного творчества далеких стран — Азии, Африки, Австралии, Океании. Постепенно и они стали считаться произведениями искусства, правда, не классического. Том «Малой истории искусств», посвященный описанию этих артефактов, назван «Первобытное и традиционное искусство» (М., 1973). Таким образом, в *наше время искусство распадается на классическое, первобытное, традиционное (народное) и современное*. Это деление показывает, до какой степени в XX веке расширилось понятие искусства: в сущности, теперь не только живописное полотно — любое изделие, выведенное за пределы утилитарного употребления, может, при известных условиях, считаться явлением искусства: в равной степени и каменное надгробье эпохи неолита, и давно уже не работающий телевизор, в качестве экспоната выставленный вместе с другими такими же в музее современного искусства.

Утилитарный, говорит нам БЭС, значит, «сообразующийся исключительно с практической выгодой или пользой, практичный, прикладной». Не получится ли тогда, что «неутилитарный» означает «бесполезный», и не означает ли это, что искусство — это просто мир бесполезных вещей? Кажется, что да, означает. Старый телевизор и неолитическая фигурка теперь действительно бесполезны — с точки зрения их первоначальной «пользы» (назначения). Новая, современная «польза» состоит в их символичности, способности указывать на что-то важное вне себя, например (хотя и не только),

на бытовой дизайн 1960-х годов и на особенности первобытных представлений и верований — соответственно.

Взятые в качестве символических отображений современного им мироустройства, эти артефакты вполне разумно могут быть поставлены в один ряд с античными или средневековыми храмами, ренессансными изваяниями, картинами великих европейских художников, симфониями и романами. Но при таком понимании фактом искусства может стать практически всё что угодно! А это значит, что такой («символический») подход в указанном аспекте мало что дает. Ведь, называя какую-то часть артефактов «произведениями искусства», мы хотим закрепить за ними *особое* значение, которым наделяем их среди других окружающих нас символов, знаков и просто вещей.

Эту проблему обычно пытаются разрешить, вводя дополнительные признаки произведения искусства.

Например, признак *красоты*. Он кажется решающим, если сравнивать, скажем, Венеру Милосскую (искусство) и женские статуэтки эпохи палеолита (не искусство?). Но, в других случаях руководствуясь этим признаком, можно прийти к парадоксальным выводам. Например, безусловно относятся салонные женские портреты XIX века к образцам искусства, критерий *красоты* может принудить нас вывести за пределы искусства женские образы на полотнах Пикассо.

Или такой весьма надежный во многих случаях признак как *авторское самовыражение*. Но знаменитое «Я вас любил» А. С. Пушкина, оцененное только по этому критерию, станет в одном ряду с любым частным письмом любовного содержания.

Еще один критерий искусства — *мастерство*. Если определить, что китайский божок или африканская маска выполнены, что называется, по-любительски, тогда как скульптура «Давид» требовала от Микеланджело исключительного владения техникой ваения, то последнее, с данной точки зрения, можно отнести к произведениям искусства, а первые — к народным ремеслам. Или, если установить, что симфония Чайковского композиционно сложнее крестьянской песни, то симфонию, а не песню следует по этому признаку считать произведением искусства. Но верна ли такая расстановка? И как сравнивать мастерство ваятелей в совершенно разных жанрах? Сплошь и рядом признак мастерства оказывается противоречивым, оценки путаются.

Критерий *сложности* тоже мало что дает: переход от хорового одноголосия к 2-х и 3-хголосию в церковной музыке XIII века представляет собою безусловное усложнение техники, но дело-то в том, что эти «многоголосные композиции настолько далеки от нашего художественного восприятия, что мы почти не в состоянии произвести их эстетическую оценку», — утверждал авторитетный историк музыки Е. М. Браудо², — т.е. мы не в состоянии признать в них произведения искусства.³

Вывод, который может быть стоит сделать из этих наблюдений, заключается в том, что критерии принадлежности к искусству и вообще определение искусства не стоит основывать на свойствах созданных человеком вещей (сложных или простых, красивых или не красивых, уникальных или серийных, утилитарных или бесполезных и т.д.) или на особых личных качествах их создателей (талант, мастерство, фантазия, воля к самовыражению и т.п.). Следует взглянуть на искусство шире, а именно, как на *систему человеческих отношений, опосредуемых особым рода вещами — художественными произведениями (произведениями искусства)*. В этом случае можно будет говорить, что, хотя многочисленные артефакты самого разного (ритуального, административного, бытового, промышленного, спортивного и даже военного) назначения весьма часто обнаруживают те или иные качества, присущие художественным произведениям, такие как красота, сложность, значимость и т.п., они, тем не менее, не являются произведениями искусства в строгом (классическом) значении этого слова. *В истории есть только один случай, когда артефакты создавались единственно и только как художественные произведения. Этот случай — европейское классическое искусство Нового времени (XV-XIX вв.).*

Для того, чтобы понять, как это возможно, следует посмотреть на классическое искусство как на *социокультурный институт*.

Искусство, принявшее форму особого социокультурного института — это искусство самостоятельное, самоорганизованное и самоценное. Оно существует в присутствии, но вне рамок других институций — государства, рынка, церкви и т.п. Если сравнить придворные оперные постановки XVII века, организуемые исключительно к торжественным событиям

придворной жизни, например, коронациям или бракосочетаниям, с деятельностью оперных антреприз⁴ XIX века, то вторые могут служить примером самостоятельности этого вида искусства, тогда как первые дают представление о ранней опере как необходимой части придворного ритуала.

Институциональная самостоятельность классического искусства складывается из взаимодействия творцов и публики, точнее говоря, из:

(1) авторской художественной деятельности (композиторов, писателей, художников и т.п.),

(2) значительного числа произведений, настолько содержательных, что они, переходя от поколения к поколению, способны жить собственной исторической жизнью («биография» портрета Моны Лизы Леонардо да Винчи длится уже более 500 лет), и

(3) публики, умеющей относиться к этим произведениям не как части гражданского или религиозного ритуала, не как к иллюстрациям к чему-то (например, к книгам или религиозным учениям), не как к элементам украшения — храма, дворца, городской площади, кабинета, ресторана, жилой комнаты и т.п., а как к особому роду текстам, имеющим самостоятельную ценность и собственную историю существования.⁵

Так понимаемое «искусство» — исключительно европейское порождение. Его формирование длилось два-три столетия, причем каждое из искусств институционализировалось самостоятельно и в свое время, но важно заметить, что все три перечисленные выше составляющие одного вида искусства как института формировались одновременно и образуют искусство как институцию лишь в этом триединстве (авторство — художественный фонд произведений данного искусства — публика).

Классические виды искусства сложились или начали складываться в эпоху Возрождения. Это легко увидеть, присмотревшись к альбомам по изобразительным (визуальным) искусствам, которые отображают художественные собрания крупнейших музеев мира, таких как Лувр, Эрмитаж, Прадо, Уффици, Лондонская Национальная галерея, Дрезденская картинная галерея и т.п. Хронологически коллекции европейской живописи и скульптуры обычно начинаются в них с XV века или чуть ранее.

Поскольку так понимаемое искусство — явление европейское, то европейская живопись, скульптура, архитектура,

театр, литература и музыка XV-XIX вв. обычно явно или неявно рассматриваются в искусствоведении как образцовые («классические») для всех времен и народов. Выдающийся теоретик искусства Генрих Вёльфлин (1864–1945) называет свою книгу «Классическое искусство» и дает ей подзаголовок «Введение в итальянское Возрождение». Эта связь для него очевидна: всё, что не возникло в лоне итальянского Возрождения, то — не классическое, т.е. не образцовое искусство. Такова общепринятая практика.

Например, основной формой живописи в искусствоведении признается «картина, отделенная рамой от окружающей обстановки», т.е. за основу берется изобразительная форма, которая получила всеобщее распространение именно и только в европейском искусстве Нового времени. Или, скажем, искусство архитектуры. Оно определяется в БЭС как «возведение зданий с соблюдением требований законов красоты и изящного вкуса». Последние же полагаются здесь неизменными на все времена, но выявленными наиболее полно в Европе Нового времени. И, напротив того, всё эстетически значимое, но созданное до эпохи Возрождения или в неевропейских культурах, обозначают дополнительным атрибутом, указывающим на то, что речь идет об искусстве не в классическом смысле этого слова: «средневековая архитектура», «античная скульптура», «африканская маска», «японская гравюра», «китайский фарфор» и т.д.

Определяющее значение эпохи Возрождения для истории европейского искусства обычно не подвергается сомнению. Но суть ренессансных новаций не всегда проговаривается полностью. Она состояла не только в том, что в Италии и потом в других странах Европы появляются масштабные авторские фигуры (как о них говорят иногда, «титаны» Возрождения), но и в том, что именно в эту эпоху, в Европе, начиная с итальянских городов XV в., публика научается ценить эту связку: художника как *автора* и его *произведение* — как реализованный авторский замысел.

«В эпоху Возрождения, — читаем в одной из искусствоведческих книг, — в области искусств и архитектуры на первый план выдвигается творческая личность мастера-художника, мастера-архитектора, обладавшего определенной творческой индивидуальностью. Архитектор эпохи Возрождения сменяет мастера эпохи готики. В мировую историю архитек-

туры эпоха Возрождения вписала великие имена Брунеллеско, Альберти, Браманте, Микельанджело, Делорма, Джонса, Эрреры». ⁶ В эпоху Возрождения «автор» сменяет «мастера» эпохи Средневековья. Данное наблюдение безусловно применимо к создателям не только зданий, но и картин, литературных, а позже театральных (с XVII в.) и музыкальных (с XVIII в.) сочинений.

Изучая свойства выдающихся художественного произведения, искусствоведы подчеркивают *исключительность* творческого вклада автора, выраженного в данной вещи или вещах искусства. Например, обсуждая творчество ренессансного художника Мазаччо, Г. Вёльфлин пишет: «Прежде всего он поражает нас окончательным преодолением проблемы пространства. Картина впервые становится сценой, конструируемой с учетом определенной точки зрения. Пространством, в котором люди, деревья, дома обретают свое определенное, геометрически исчислимое место». ⁷ Как можно видеть из этого отрывка, теоретик искусства строит своё понимание творческого вклада Мазаччо не изолированно, а в контексте современных ему художественных исканий («проблема пространства»). Исключительность же данного автора состоит в том, что он решительно утвердил новую художественную парадигму (или дискурс, т.е. определенную для данной культуры систему правил высказывания). ⁸ В данном случае — правила художественного повествования в живописно сконструированном пространстве.

Другой пример возьмем из книги Н. А. Дмитриевой «Краткая история искусств» (М., 1991). Характеризуя значение (художественный смысл) картин Рембрандта на библейские темы, автор пишет: «Рембрандт приблизил библейские мифы к современному духовному опыту, но он не просто «переносил» их в современность, а сочетал их с современностью силой своего гениального воображения. В этом фантастическом сплаве он воплощал и утверждал непреходящие человеческие ценности». ⁹

Третий пример — о музыке И.-С. Баха. Вот, как пишет о художественном значении его «Страстей по Матфею» музыковед Т. Ливанова: ««Вне сомнений, трагедийная концепция баховских «Страстей» исторически нова в сравнении со всем предыдущим. Новы и композиционные приемы, примененные здесь композитором. Бах был в первых рядах среди тех, кто в принципе сблизил музыку пассионов ¹⁰ с лучшими до-

стижениями оперного искусства. К оперным формам в «страстях» обратились и современники Баха Гендель, Кайзер, Телеман. Однако Бах особенно смело и свободно соединил в своих произведениях оперные и неоперные (полифонические, хоральные, инструментальные) формы, одновременно сообщив оперным по происхождению (ариям, ариозо) необычайную глубину и серьезность»¹¹.

Эти примеры показывают, что в мире искусства художественные произведения группируются на основе сходства и различия, они как бы «видят» один другого, вступают в диалог, подтверждая, дополняя или отрицая парадигмы, дискурсы, видовые, стилевые, жанровые признаки — всё то, что, позволяет говорить не об отдельных вещах, а о художественных произведениях в рамках того или иного *корпуса художественных текстов*¹², который складывается вследствие исторически обусловленной устремленности групп авторов к решению сходных творческих задач.

Наличие исторически сложившихся корпусов текстов на основе их стилового единства (барокко, классицизм, сентиментализм, романтизм и т.д.) или видового (станковая картина, опера, симфония, роман, драма), или, наконец, формально-жанрового (портрет, пейзаж, статуя, скульптурная группа, комедия, трагедия, поэма, сюита и т.п.) единства — необходимое, хотя и не достаточное условие институализации искусства.

Другой стороной этого процесса является формирование творческих *профессий*, предполагающих специальную подготовку авторов, которая дает им не только ремесленно-техническую оснащенность (живописное, музыкально-исполнительское, актерское и т. п. мастерство), но и основательную компетентность в области соответствующего корпуса текстов, как минимум в своей области художественной деятельности. Профессиональное обучение авторов и профессиональное исследование художественного творчества и художественных текстов — еще одно условие институализации искусства.

Третьей стороной институализированного художественного процесса выступает *публика* — «формально не организованная группа, члены которой имеют общие интересы, осознаваемые ими в качестве таковых при непрямом общении и контакте. Публика воспринимает информацию с точки зрения этих общих интересов».¹³ Исторически публика

искусства формировалась вместе с самим искусством. В XVII–XVIII вв. на стадии формирования придворных коллекций, придворного театра, придворной музыки публикой было само придворное общество. Аристократическая среда, к которой первоначально обращены художественные произведения, была и организованной, и сплоченной. Лишь в XIX веке переход искусства от придворной к публичной форме существования — в виде музеев и выставок, общедоступного театра и концерта, литературных журналов, — создал публику в приведенном выше значении этого слова.

Для организации «общих интересов» публики возникла профессиональная художественная критика. Ее задачей была институализация публики как части художественного процесса. А именно: поддержка квалификации публики, которая необходима для понимания ею всего корпуса текстов и каждого произведения в отдельности. Масштаб присутствия художественной критики в культуре позднего Нового времени можно оценить по такому отрывку из Л. Н. Толстого: «Возьмите какую бы то ни было газету нашего времени, и во всякой вы найдете отдел театра и музыки; почти в каждом номере вы найдете описание той или другой выставки или отдельной картины и в каждом найдете отчеты о появляющихся новых книгах художественного содержания, стихов, повестей и романов. /.../ Каждый день почти выходят новые романы, стихи, отдельно и в журналах, и газеты считают своим долгом в подробности давать отчеты своим читателям об этих произведениях искусства». (Л.Н.Толстой. Что такое искусство?)

Таким образом, в своей наиболее зрелой форме институт классического искусства включал в себя: опытную в восприятии искусства публику, руководимую профессиональными критиками, а также авторов (творцов), чья подготовка обеспечивалась профессиональным образованием, и обширный корпус художественных произведений, которые создавались с учетом сложившихся критериев «художественности». Эти критерии служили не столько отсеку технически слабых любительских сочинений, сколько тому, чтобы удерживать композиционное и стилистическое единство корпуса художественных текстов, обеспечить «узнаваемость» их в восприятии публики.

Классическое искусство, следовательно, существовало в рамках двух противоположных требований — новизны и повторности. Причем, чем шире и разнообразнее становилась публика (во второй половине XIX века), тем менее квалифицированной она была в целом, и тем важнее для сохранения художественной коммуникации — из указанных двух условий — становилась повторность. Новичок-зритель, читатель или слушатель легче воспринимает и переживает знакомое. Следовательно, консерватизм авторов в выборе художественных тем, образов, средств был оправдан коммуникативной ситуацией в рамках позднего классического искусства.

В художественном мире эта тенденция была определена как «академизм»¹⁴.

2. ВОСПРИЯТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В КЛАССИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

В рамках «классического искусства» произведение (opus) является в двух качествах. Во-первых, как вещь среди вещей обычного мира, как книга на полке, как актеры на сцене, как организованные звуки в концертном зале и т.п. Произведения классического искусства легко отличить от других вещей. Легко опознать картину, игру на рояле, балетную сцену как явление искусства. Но это лишь первая ступень восприятия искусства. Во втором своем качестве произведение классического искусства являет себя как знаковая система, удерживающая особое художественное пространство, созданное художником, и управляющая смыслообразовательным процессом в сознании человека, в то время, когда он «воспринимает» произведение искусства.¹⁵

Термин «воспринимать» в отношении произведения искусства — дань традиции¹⁶, но не фактическому положению дел. Если верить этому слову, то можно подумать, что произведение искусства, а не человек, является активной стороной художественного взаимодействия. На практике, конечно, это человек познавательно взаимодействует с художественной вещью,¹⁷ выстраивая в своем сознании художественный мир, задуманный автором и означенный произведением искусства. (Впрочем, такое ощущение, что вещь «сама диктует» способ ее использования — обычное явление в нашем мире. Например, когда мы ищем выключатель на стене, чтобы зажечь в комнате люстру единственно возможным в этом слу-

чае образом, можно сказать, что это люстра диктует нам, как поступить, чтобы зажечь ее.)

Особенность художественной вещи состоит лишь в том, что, «пользуясь» ею, мы получаем свет особого знания, а именно, образ вымышленной реальности, реальности самобытного художественного мира, который возникает в нашем сознании, когда мы подчиняем его образной системе художественной вещи. Обычно обладание еще и еще одним (художественным) миром несет радость — открытия, познания нового, ощущение силы собственной фантазии и ума, наконец, встречи с могущественным творческим интеллектом автора — создателя этого художественного мира.¹⁸ Мы ведь так и говорим, что в искусстве нам открываются «художественные миры» Шекспира, Бальзака, Бетховена, Малера, Рембрандта, Чехова или, скажем, Роберта Шекли. Существование множества автономных художественных миров, не совпадающих с действительным миром человеческой жизни, создало огромные смысловые резервы их взаимного сопоставления и символизации. Поэтому «эстетическое отношение искусства к действительности»¹⁹ — классическая тема философии искусства.

Деятельность восприятия искусства требует немалой и весьма специфической квалификации. Художественное восприятие формируется и углубляется самою практикой общения с искусством, когда оно осуществляется одновременно и совместно с другими, более опытными «знатоками и любителями»²⁰. Говоря иными словами, *навык восприятия искусства транслируется традицией*, а этот способ передачи имеет свои сильные и слабые стороны. С одной стороны, систематическое общение с искусством сравнительно просто вписывалось в «просвещенный» образ жизни, как тогда говорили, образованных классов, обеспечивая постоянную практику — регулярное посещение театра, салонов, выставок, чтение книг и литературных журналов и т.д. С другой стороны, то, что унаследовано по традиции, уязвимо для перемен. Каждый раз, когда художественная воля автора выводит его создание за пределы более или менее привычных образов и структур, возникает опасность непонимания и отторжения его с «воспринимающей» стороны.

Взаимопонимание между авторами и публикой — при посредстве художественных произведений — является ре-

шающим условием для того, чтобы «классическое искусство» в качестве социокультурного института воспроизводилось во времени. Это значит, что проблема взаимопонимания является ключевой для поддержания нормального функционирования данного института. Она возникает тогда, когда участники коммуникации (слушатели, зрители, читатели) обнаруживают, что они не могут воспользоваться художественным произведением в качестве предмета собственной перцептивной деятельности: его «не понимают», отвергают его художественность, не признают произведением искусства.

Почти в каждой биографии выдающегося художника есть моменты решительного неприятия его творения публикой. Если для примера выбрать «провалы» только тех произведений, которые позже стали признанными шедеврами, получится внушительный список упоминаний. Вот некоторые примеры. Постановка «Дон Жуана» Моцарта в Вене в мае 1788 закончилась провалом; на приеме после спектакля оперу защищал один Гайдн. Премьера оперы Дж. Верди «Травиата» на сцене венецианского театра «Ла Фениче» в 1853 году завершилась скандальным провалом²¹. Провалилась на премьере чеховская «Чайка».²² Можно назвать много примеров неприятия современниками живописи из-за ее образного новаторства. «Салонотом Отверженных» была названа большая парижская выставка (1863) художников, чьи работы не отвечали традиционным вкусам публики и жюри официальных Салонов. Среди «отверженных» были художники Курбе, Моне, Мане, Ренуар, Сезанн, Сислей и некоторые другие, чьи имена и картины стали впоследствии знаменитыми. О «Салонотом отверженных» подробнее говорится ниже, в разделе «4».

Составление комментированного списка только знаменитых провалов художественных произведений у публики, критики и коллег по искусству могло бы стать отдельным предметом исследования. Примечательно, что какие бы объяснения этих случаев не выдвигались современниками (неудача замысла, несовершенство исполнения, неподготовленность публики или консерватизм её вкусов и т.п.), до начала XX века каждый провал считался бедой тех, кого он непосредственно затронул, но никакой казус не приводил к сомнениям в незыблемости самого искусства в целом, как института.

Но так было только до начала XX века, когда «закат Европы» втянул в эпоху кризиса классическое европейское искусство Нового времени.

3. КРИТИКА КЛАССИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Поворотным пунктом в осмыслении кризиса классического искусства в начале XX века, по крайней мере, в русской мысли, считается публикация лекции Н.А.Бердяева «Кризис искусства»,²³ на которую нередко ссылаются в связи с этой темой. «Мы присутствуем при кризисе искусства вообще, при глубочайших потрясениях в тысячелетних его основах», — заявил философ свой исходный тезис. И объяснил, развивая его: «Окончательно померк старый идеал классически-прекрасного искусства и чувствуется, что нет возврата к его образам. Искусство судорожно стремится выйти за свои пределы. Нарушаются грани, отделяющая одно искусство от другого и искусство вообще от того, что не есть уже искусство, что выше или ниже его. Никогда еще так остро не стояла проблема отношения искусства и жизни, творчества и бытия, никогда еще не было такой жажды перейти от творчества произведений искусства к творчеству самой жизни, новой жизни». Вот это и есть новый мотив, сформулированный Н.Бердяевым в этой лекции: *дискуссия перенесена с привычного обсуждения спорных художественных произведений на спорность самого искусства в целом*, искусства как социокультурного института, который для современников философа — из формулировок Бердяева видно, что и для авторов, и для публики — терял свою значимость в сравнении с самой жизнью. Взгляд этот был выражен так отчетливо и резко потому, что Бердяев не начинал, а итожил примерно четверть-вековой процесс нараставшего сомнения в привычном понимании назначения искусства и его организации для жизни современного общества.

Идея *ложности классического искусства по сравнению с правдой самой жизни* была неоднократно выражена Л. Н. Толстым. Больше всего — за её искусственность — Толстой критиковал оперу. В романе «Война и мир» (1860-е гг.) есть остранинное до неприятности описание оперного спектакля, каким его увидела впервые попавшая в театр Наташа Ростова. «Толстой отрицал не отдельный тип оперы, а оперу

как вид искусства вообще», — суммировал позицию писателя специально изучавший этот вопрос ленинградский музыковед А.Гозенпуд²⁴. Как ложный вид искусства, следовало бы сказать. Толстой не был одинок в своих воззрениях на оперу. В статье А.Гозенпуда есть ссылка на переписку П. И. Чайковского с Н. Ф. фон Мекк, которая также выразила недоверие к опере как жанру. Не согласный с нею композитор отвечал немного уклончиво: «Конечно, с точки зрения простого здравого смысла бессмысленно и глупо заставлять людей, действующих на сцене, которая должна отражать действительность, не говорить, а петь. Но к этому абсурду люди привыкли». И далее, ссылаясь на пример «Дон Жуана», Чайковский пишет: «Забыв отсутствие правды ... я поражен глубиной условной правды».²⁵

Во взглядах на музыкальное искусство Чайковский и Толстой были антиподами. Это помешало их личному сближению, хотя оба относились деятельности друг друга с большим уважением.

Через три десятка лет после «Войны и мира» в трактате «Что такое искусство?» (1898) Толстой вновь начинает свою критику современного ему искусства с оперы. Чтобы преодолеть привычное своё и читателя почтение к этому жанру, автор описывает впечатления от оперного спектакля, виденного на репетиции, к тому же не с самого начала и отчасти из-за кулис. «Трудно видеть более отвратительное зрелище», — восклицает Толстой, и продолжает: «Кому это может нравиться? Если и есть в этой опере изредка хорошенькие мотивы, которые было бы приятно послушать, то их можно бы было спеть просто без этих глупых костюмов и шествий, и речитативов, и махания руками. Балет же, в котором полюбнаженные женщины делают сладострастные движения, переплетаются в разные чувственные гирлянды, есть прямо развратное представление. Так что никак не поймешь, на кого это рассчитано. Образованному человеку это несносно, надоело; настоящему рабочему человеку это совершенно непонятно. Нравиться это может, и то едва ли, набравшимся господского духа, но не пресыщенным еще господскими удовольствиями, развращенным мастеровым, желающим засвидетельствовать свою цивилизацию, да молодым лакеям».

Начав с оперы, Толстой распространил свою критику на все современное ему искусство как институт, структура которого способствует производству поддельного и вредного

для общества продукта. В главе XII, специально посвященной критике художественных институтов, он пишет: «Производству в нашем обществе предметов поддельного искусства содействуют три условия. Условия эти: 1) значительное вознаграждение художников за их произведения и потому установившаяся профессиональность художника, 2) художественная критика и 3) художественные школы». «Поддельное» в этом случае означает: не выполняющее никакой полезной функции. Классическое искусство, на взгляд Толстого, существует лишь постольку, поскольку к институтам искусства привыкли, а «высшие классы» культивируют профессиональное искусство ради соблазна и развлечения, т.е. ложных целей, противоречащих тем, что естественны для большинства простых людей. «Ужасно подумать, что очень ведь может случиться, что искусству приносятся страшные жертвы трудами, жизнями людскими, нравственностью, а искусство это не только не полезное, но вредное дело», — писал Толстой.

Как видим, критика искусства Толстым была системной, институциональной, основанной на представлении об искусстве (вернемся еще раз к приведенному выше определению) как «системе человеческих отношений, опосредуемых особого рода вещами — художественными произведениями (произведениями искусства)». Именно отношения между людьми, ложно организуемые, по мнению Толстого, современным ему искусством, писатель находит неприемлемыми. Сущему он противопоставляет должное: «Совершенно отлично от того, что теперь считается искусством, будет искусство будущего и по содержанию и по форме, — пишет Толстой. — Содержанием искусства будущего будут только чувства, влекущие людей к единению или в настоящем соединяющие их; форма же искусства будет такая, которая была бы доступна всем людям. И потому идеалом совершенства будущего будет не исключительность чувства, доступного только некоторым, а, напротив, всеобщность его».

Иная форма — это иная организованность, иная институциональность.

Другой вариант критики классического искусства находим в программной работе основателя абстракционизма — жившего в Германии русского художника Василия Кандинского — «О духовности в искусстве» (Мюнхен, 1911). Если подход Толстого можно условно обозначить как социологиче-

ский, т.е. мотивированный интересами общества, то подход Кандинского, поскольку он мотивирован в первую очередь интересами продолжения искусства, можно условно обозначить как искусствоведческий. Кандинский, однако, начинает так же как и Толстой, остранным взором обнажая ложность привычно происходящего. Его исходным образом является художественная выставка, наполненная произведениями художественно вторичными, «академическими», ничего не открывающими зрителю:

«Все стены комнат завешены маленькими, большими, средними полотнами. Часто несколькими тысячами полотен. На них, путем применения красок, изображены куски «природы»: животные, освещенные или в тени, животные, пьющие воду, стоящие у воды, лежащие на траве; тут же распятие Христа, написанное неверующим в Него художником; цветы, человеческие фигуры — сидящие, стоящие, идущие, зачастую также нагие; /.../ Все это тщательно напечатано в книге: имена художников, названия картин. Люди держат эти книги в руках и переходят от одного полотна к другому, перелистывают страницы, читают имена. Затем они уходят, оставаясь стать же бедными или столь же богатыми, и тотчас же погружаются в свои интересы, ничего общего не имеющие с искусством. Зачем они были там? /.../ Знатоки восхищаются «ремеслом» (как восхищаются канатным плясуном), наслаждаются «живописностью» (как наслаждаются паштетом).

Голодные души уходят голодными.

Толпа бродит по залам и находит, что полотна «милы» и «великолепны». Человек, который мог бы сказать что-то, ничего человеку не сказал, и тот, кто мог бы слышать, ничего не услышал./.../ Это уничтожение внутреннего звучания, звучания, являющегося жизнью красок, это сеяние в пустоту сил художника, есть «искусство для искусства». (14)²⁶

«Каждый культурный период создает свое собственное искусство», — в другом месте пишет Кандинский.²⁷ «Произведения Моцарта воспринимаются нами, возможно, с завистью, с элегической симпатией. Они для нас — желанный перерыв среди бурь нашей внутренней жизни; они — утешение и надежда. Но мы слушаем его музыку, как звуки из иного, ушедшего и, по существу, чуждого нам времени. Борьба тонов, утраченное равновесие, рушащиеся «принципы», внезапный барабанный бой, великие вопросы, видимо бесцельные стремления, видимо беспорядочный натиск и тоска, разби-

тые оковы и цепи, соединяющие воедино противоположности и противоречия — такова *наша* (курсив мой — М.Н.) гармония». (82)

«Мы полагаем, что находимся на рубеже двух больших эпох», — написано на первых страницах альманаха «Синий всадник» (Мюнхен, 1912), одним из инициаторов и редакторов которого был В. Кандинский. В своей книге он решительно ведет к тому, что новый период истории потребует и нового искусства. При этом, однако, основная масса публики искусства своими консервативными вкусами принадлежит прошлому: «В научном отношении эти люди — позитивисты. Они признают только то, что может быть взвешено и измерено. /.../ В искусстве — они натуралисты. Они признают и ценят личность, индивидуальность и темперамент художника, но только до известной границы, проведенной другими, и в эту границу поэтому они твердо верят». (24) Публика, описываемая Кандинским, лишена проницательности, враждебна новому.

Такова же и художественная критика, основанная на теории. Она теперь — тормоз для художника. «Теория — это светоч, который освещает кристаллизовавшиеся формы вчерашнего и позавчерашнего». (25) «Критика — инстанция, осуществляющая надзор за тем, чтобы принципы неукоснительно соблюдались. Теоретики от искусства, искусствоведы, художественные критики по сути дела являются аппаратом, сдерживающим поступательное прогрессивное движение духовности». ²⁸

Преграды создаются не только теоретиками искусства и критиками. В периоды перехода искусство «специализируется, становится понятным только самим художникам, которые начинают жаловаться на равнодушие зрителя к их произведениям» ²⁹. (20) Но, и в тех случаях, когда зритель не отворачивается от художника, связь их всё равно затруднительна: «Пикассо делает прыжок и, к ужасу неисчислимой толпы своих последователей, — он уже на другой стороне. Они-то думали, что вот уже догнали его, а теперь им снова предстоит тяжкие испытания спуска и подъема». (36)

Василий Кандинский написал «О духовном в искусстве» для обоснования новых форм изобразительного искусства, получившего название «абстракционизм». Искусство, наступление которого он пророчествует, будет уже не клас-

сическим. Кандинский видит как неудержимо распадается институциональность искусства Нового времени (авторы, критика, публика плохо понимают друг от друга). Этот факт вполне очевиден мыслителям начала XX века. При всех различиях в понимании содержания и назначения искусства, Кандинский совпадает с Толстым и Бердяевым в констатации институционального распада классического искусства и в ожидании совершенно новых его социокультурных форм.

Нам не следует теперь, спустя столетие, заблуждаться, полагая, что эти и некоторые другие мощные умы, отчетливо видевшие на грани XIX-XX веков кризис классического искусства, писали об общеизвестном. Для большинства их современников классическое искусство представлялось вечным, и его повседневная практика не вызывала опасений. Так что эти высказывания казались всего лишь скандальными выходами немногих интеллектуалов.

4. СКАНДАЛ КАК СИМПТОМ

Всякий социокультурный институт воспроизводит не только предусмотренные в нем действия, но и устойчивую связь участников, согласие их взаимных ожиданий. В этом состоит психологический аспект социальных ролей (социальных позиций) его участников. Удовлетворение ожиданий является очевидной психологической основой воспроизводимости искусства как института: люди чувствуют, что любят читать, смотреть, слушать переживать и обсуждать произведения искусства, другие чувствуют, что любят и могут их создавать, третьи посвящают жизнь их хранению и изучению и т.д. — и так на всех позициях участников. Поэтому сбой взаимодействия (по какой бы причине он не произошел) вызывает реакцию, характерную для психологической фрустрации³⁰ — напряжение, разочарование, возмущение, раздражение и отторжение. Функционирование системы классического искусства в целом не стоит представлять себе слишком идеализированно. Взаимодействие чревато конфликтами.

В истории искусства нередко случалось, что гениальный творец, нарушавший установившуюся художественную конвенцию, переставал привлекать интерес и материальную поддержку со стороны любителей и знатоков искусства. Биографии Рембрандта или Моцарта могут напомнить, о чем идет речь. Вспоминая о более поздних временах, легко пред-

ставить себе, наоборот, скуку и раздражение образованных людей, вынужденных присутствовать на любительских концертах или спектаклях в эпоху, когда они еще сохраняли свое бытование наряду с профессиональным исполнительством.³¹ До поры эти конфликты не выходили за пределы частных или узкогрупповых масштабов.

Когда во второй половине XIX века в западных странах общественная сфера расширилась, выросло значение публичности вообще и, в том числе, значение искусства как публичной сферы. Газеты и журналы, достигшие значительных тиражей, придали событиям художественной жизни — выставкам, концертам, спектаклям, книжным изданиям — общественное значение, выдающиеся деятели искусства становились публичными фигурами. Фрустрация в системе классической художественной коммуникации тоже стала проявляться в форме общественного возмущения, в облике «публичного скандала». Освистывание с галёрки плохого артиста (в противовес шумным овациям) — пример публичного выражения зрительской фрустрации.³² Публичные скандалы еще более широкого масштаба — это скандалы в салонах и в прессе.

Скандал — это реакция на чье-то поведение, которое отклоняется от общепринятых правил, регулирующих данный тип отношений. Смысл скандала в том, что он является открытой демонстрацией протеста, когда такое отклонение воспринимается как нарушение согласия. Общественный скандал — это реакция на предательство сложившихся в обществе обязательств и ожиданий, понятое как моральное зло. Скандал поэтому всегда несет в себе моральный упрек — в какой бы сфере не происходила провоцирующая его деятельность.

Скандалы в искусстве тоже принимают форму морального осуждения. Возмутительным может оказаться всё, что признается значимым в классическом искусстве — сюжет и технические приемы, примененные художником, трактовка сценического образа, избранная тема и степень подробности повествования, выбор репертуара и т.п.

Обратимся к примерам.

«Салон отверженных». Значение этого события легче оценить в контексте его истории. По давней традиции, идущей от середины XVII века, государство в лице короля поддерживало

художественную жизнь Франции организацией ежегодных выставок изобразительного искусства. С 1725 года вставки происходили в Квадратном салоне Лувра и поэтому стали называться Салонами. В 1759 году Дени Дидро написал подробный разбор Парижского Салона, положив тем самым начало академической художественной критике. После Французской революции выставки были возобновлены. Государство оставалось покровителем искусства. Это выражалось, в частности, в том, что художники, чьи работы были отобраны специальным жюри для участия в Салонах, пользовались рядом привилегий в своей профессиональной деятельности. С другой стороны, строгий предварительный отбор давал публике уверенность в том, что перед ней — самое достойное из сделанного в области «изящного искусства» за прошедший год.

Кроме очевидных достоинств, у этой системы оказался существенный недостаток, который проявился со временем. Художественные вкусы членов жюри становились все более определенными и неподвижными. Стало привычным ценить в первую очередь техническое мастерство исполнения тщательно выписанных «возвышенных» (исторических или мифологических) сюжетов. Вследствие этого по-настоящему новая живопись в Салоны почти не попадала. Для части публики эта позиция жюри, отвергавшего все необычное и спорное, создавала иллюзию устойчивого благополучия и собственной компетентности.

В 1863 году ситуация взорвалась скандалом. Жюри парижского художественного Салона отвергло тогда почти две трети представленных для ежегодной выставки картин. Методы отбора работ на Парижский салон были подвергнуты всеобщей критике. Предложенный (от имени императора Наполеона III) компромисс состоял в том, чтобы выставить отвергнутые работы в отдельном помещении. Выставка, получившая название «Салон отверженных» привлекла огромный интерес.³³ Практика «двух Салонов» продолжалась в 1860-х и 1870-х годах. Причем, «отверженные» оставались провокаторами все новых скандалов.

На первой выставке «отверженных» самым скандальным было полотно Эдуарда Мане «Завтрак на траве». Те, кто приветствовали новую работу, отмечали, что «Завтрак» выделяется на фоне остальных холстов своим новаторством, живостью колорита, «блеском, вдохновением, пьянящей сочностью» живописи.

Однако, новаторство полотна ограничивалось не только живописными достоинствами, но и сюжетом. Мане в сцене пикника изобразил обнаженную женщину, сидящую в компании одетых мужчин и спокойно глядящую на зрителя. Император с супругой как и многие посетители выставки сочли картину «непристойной». Обнаженные женские фигуры были обычными в академической живописи того времени, но только в сюжетах, имевших мифологическое обоснование. Мане изобразил не богов, а людей. И этот перенос женской наготы из мифологического в социальное пространство был воспринят как вероломное нарушение конвенциональных рамок классического искусства, как «непристойность».

Еще один «парижский» пример. В 1884 году родившийся и выросший в Европе американский художник Джон Сингер Сарджент (John Singer Sargent, 1856—1925) показал в Парижском Салоне картину «Мадам X», портрет Вирджинии Вотро, американской эмигрантки, жены банкира, красота которой сделала ее известной в аристократических кругах Парижа. На полотне в полный рост изображена женщина в черном бархатном платье с большим декольте в изящной позе, развернутой на зрителя, и головой, повернутой строго в сторону. Это — поза, которая кажется эротичной. Наиболее скандальной показалась публике приспущенная бретелька ее платья на немного выдвинутом к зрителю плече (после выставки художник «переместил» бретельку на ее место). Другой раздражающей деталью оказался контраст между красным ухом и подчеркнутой белизной кожи, в котором зрители видели указание на постоянное употребление косметики. Эта практика вызывала в то время общественное неодобрение. В итоге публика восприняла портрет «Мадам X» как образ «профессиональной красоты» — соблазнительной и недоступной сексуальности. После дебюта картины мадам Вотро и ее семья потребовали снять ее с выставки. Но художник отказался. Он не ожидал скандала. После выставки Сарджент оказался художником известным, но отвергнутым парижской аристократией. И вскоре ему пришлось перебраться в Лондон.³⁴

Еще один пример скандала, на сей раз музыкального, возьмем из парижской художественной жизни следующего поколения.

В апреле 1917 года, в разгар Первой мировой войны, в Париже (театр Шатле) был показан балет «Парад».³⁵ Спектакль

был подготовлен труппой «Русского балета Дягилева»,³⁶ гастролировавшей в Европе и США с 1911 года вплоть до кончины ее руководителя в 1929 году. Все авторы «Парада» стали знаменитостями в мире искусств XX века: либреттист Жан Кокто (1889-1963), балетмейстер Леонид Мясин (1895-1979), композитор Эрик Сати (1966-1925), художник Пабло Пикассо (1881-1973). Названный балетом, этот спектакль так же радикально отличался от привычного «классического» балета, как кубистические картины Пикассо — от классической живописи, как стихотворения В. Хлебникова — от классической поэзии, как додекафонные опусы А. Шёнберга — от классической музыки и т.д. Известно, что каждый из таких переворотов в искусстве (иногда они происходили как сломы в творчестве одного и того же автора) отзывались скандалами, вызывали гнев или ликование в публике.

Особая скандальность премьеры «Парада» была связана, возможно, с отношением современников к балету как самому утонченному из искусств XIX века. Долгие десятилетия³⁷ этот вид искусства сохранял неизменность, благодаря суровому консерватизму балетного ремесла. В начале XX века большинство из классических искусств — опера и симфония, живопись и вагнеризм, литература и драма — нашли свои пути к «реализму», то есть к воплощению миропредставления, проблем и жизненных интересов буржуазных или, как тогда говорили, образованных классов. И только романтический «белый» балет оставался еще искусством, которое намеренно противостояло реальности, сохранило верность образной сфере романтической сказки, вечных, неземных чувств. Привычная стилистика по сути своей женского балета, сформировавшаяся в середине XIX века, удерживала на сцене образы мистических, сказочных, бесплотных, как грезы, и непостижимо влекущих героинь. Духи воздуха, русалки, фантастические крылатые создания, призраки и тени покинувших этот мир девушек, невест, принцесс были в центре этого балетного мира, в котором культивировалась система сложнейших приемов эстетически утонченного танца: выворотность стоп, зависающие прыжки, замирание на пальцах одной ноги, непостижимая легкость вращений и т.п.

К началу XX века такой балет далеко разошелся с чувством наступившего времени. Но для того, чтобы он ушел в историю — как уходят в музей вечные ценности — нужно было вытеснить его из театральной современности. Дягилевский

балет уже сделал важный шаг в этом направлении, выпустив в 1913 году на парижскую балетную сцену языческую Русь «Весны священной». «Парад» был следующим и еще более решительным шагом. Скандал, вызванный «Весной», был спровоцирован прежде всего «варварской» музыкой И. Стравинского. «Парад» скандализировал respectable балетную публику всем — идеей, хореографией, костюмами, сценическим оформлением и музыкой, которая звучала тоже вызывающе немзыкально.

Человеку XXI века, который с детства погружен в мир искусственных (синтезированных) звуков, нелегко представить себе сколь неожиданной была партитура Сати для тогдашнего балетомана. В музыке «Парада» Эрик Сати впервые использовал элементы, впоследствии названные «конкретной музыкой»: звуки сирены, мотора самолета, паровой машины, телеграфного аппарата. В партитуру наряду с инструментами традиционного оркестра был включен бутылофон — выстроенная в качестве ударного инструмента батарея бутылок и звук работы четырех пишущих машинок.

Действие балета происходило на площадке перед ярмарочным цирком, куда, по старинной традиции, артисты выходят, чтобы зазвать зрителей, показывая им отрывки их своего представления. Как и сама площадка, этот демонстрационный показ назывался «парад». Поскольку «Парад» рассказывал о жизни бродячего цирка, он состоял из ряда хореографически решенных цирковых номеров: акробатов, китайского фокусника, коня. Последнего, по описанию современников, представляли два танцовщика, которые «выкаблучивали» довольно сложные па под ритмы, заменившие музыку.

«Некоторым спектакль показался вызовом здравому смыслу. — вспоминал впоследствии знаменитый французский композитор Франсис Пуленк, — Музыка Сати, такая простая, обыденная, наивно-искусная, подобно картине таможенника Руссо, вызвала скандал своей обыденностью. Впервые — позднее это случалось довольно часто — мюзикхолл заполонил Искусство. Искусство с большой буквы. И действительно, в «Параде» танцевали уан-степ. В этот момент зал разразился свистом и аплодисментами. Весь Монпарнас ревел с галерки:

«Да здравствует Пикассо!»

Орик... и многие другие музыканты орали:

«Да здравствует Сати!»

Это был грандиозный скандал. В моей памяти, как на экране, возникают два силуэта: Аполлинер, в офицерской форме, с забинтованным лбом... Для него это был триумф его эстетических взглядов. И другой силуэт, как бы в тумане — Дебюсси, на пороге смерти, шепчущий, покидая зал:

«Может быть! Но я уже так далеко от всего этого!»³⁸

Сравнивая этот и многочисленные другие скандалы в искусстве начала XX века со скандалами 1860-70-х гг. можно увидеть принципиальную разницу: темой тех, более ранних, скандалов, были границы допустимого в искусстве, тогда как скандалы XX века были вызваны сомнением в границах самого искусства, сомнением в дальнейшем его существовании как социокультурного института.

* * *

На пороге XX века распадался не только мир искусства. Кризис постиг всю культурную систему европейского Нового времени. В соответствии с основной парадигмой этой культуры искусство развивалось как инструмент познания — наряду с наукой, но было нацелено на ту часть мира, которую наука познать не могла. Классическое искусство чувствовало себя призванным к познанию «вечных ценностей» — духовной природы человека и общества, морали и красоты. В эпоху классики искусство познавало и учило этому человечество.

Именно эта базовая — познавательная — парадигма Нового времени сдвинулась в период от 1870-х до Первой мировой, и этот сдвиг нашел свое четкое отражение в искусстве. Участники этой институции все больше убеждались в том, что должны делать что-то иное по сравнению с тем, что диктовали им их позиции в рамках искусства. Зрители все меньше искали в картинах истины о (человеческом) мире, реализму и натурализму предпочитая символизм, эстетизм, авангардизм (и все его «измы», вроде футуризма, дадаизма, кубизма, сюрреализма и т.д.). Художники, покидая «художественное исследование жизни», все больше склонялись к самовыражению. «Старое» искусство начало казаться, хоть и уважаемым, но не актуальным.

Каждый новый шаг на пути этого отказа от привычного, сопровождался скандалами разных масштабов. В итоге в XX веке складывается новый институт с тем же названием — искусство, но с иной структурой ролей, с другим содержанием позиций, с другим представлением о художественном произ-

ведении («артефакте искусства») и на других парадигматических основаниях, в русле становящейся новой современной Массовой культуры.

5. РЕВОЛЮЦИОНЕРЫ ИСКУССТВА

Череда публичных скандалов, вызванных протестами публики против нарушения авторами художественной конвенции в первые десятилетия XX века сделала скандал привычной частью художественной жизни. И это постоянное давление вкусов протестующей публики следует иметь в виду в дальнейшем при обсуждении структуры современного искусства.

Не менее скандальным, если трактовать значение этого слова немного шире, было настойчивое и широко декларируемое стремление многих талантливых и даже выдающихся авторов к разрыву с «классикой». Во-первых, сами художественные жесты авторов, так раздражавшие публику, были, в сущности, скандальными. Во-вторых, намеренно скандальными были декларации или манифесты, ставшие тогда неременной частью художественной жизни.³⁹

Возьмем для примера один из них — «Технический манифест футуристической литературы»⁴⁰ (1912) Филиппо Маринетти. Его основной мотив, как можно догадаться, призыв к созданию совершенно нового искусства. Основной аргумент — появление техники, изменившей жизнь человека и его восприятие себя и мира. Основной метод — ломка классического синтаксиса.⁴¹

Манифест Ф. Маринетти начинается декларацией нового взгляда на искусство и жизнь. Буквально нового — с недоступной ранее точки зрения: «Я сидел на бензобаке аэроплана. Прямо в живот упирался мне головой авиатор, и было тепло. Вдруг меня осенило: старый синтаксис, отказанный нам ещё Гомером, беспомощен и нелеп». Далее манифестант перечисляет методы борьбы с существующим литературным языком, чтобы «выкинуть это латинское старье». Ради чего? Чтобы не потерять способность воздействовать на читателя: «Образы — это плоть и кровь поэзии. Вся поэзия состоит из бесконечной вереницы новых образов. Без них она увянет и зачахнет. Масштабные образы надолго поражают воображение. Говорят, что надо щадить эмоции читателя. Ах-ах! А может, нам лучше позаботиться о другом? Ведь самые яркие об-

разы стираются от времени. Но это ещё не всё. Со временем они всё меньше и меньше действуют на воображение. Разве Бетховен и Вагнер не потускнели от наших затянувшихся восторгов? Потому-то и надо выкидывать из языка стёртые образы и полинявшие метафоры, а это значит — почти все». «Человек, испорченный библиотеками и затюканный музеями, не представляет больше ни малейшего интереса», — написано в «Техническом манифесте».

Маринетти, в сущности, призывает к революции как плодотворному хаосу: «Сплетать образы нужно беспорядочно и вразбой. Всякая система — это измышление лукавой учёности». А в этом пункте он, похоже, более, чем на полвека опередил идею «Смерти автора» Р. Барта (1968), утверждая: «Полностью и окончательно освободить литературу от собственного я автора, то есть от психологии».

Как и всякий революционер, Маринетти рисует невнято-привлекательный образ освобождения для будущего блаженства: «Смелый поэт-освободитель выпустит на волю слова и проникнет в суть явлений. И тогда не будет больше вражды и непонимания между людьми и окружающей действительностью. /.../ Жизнь воспринимать нужно интуитивно и выражать непосредственно. Когда будет покончено с логикой, возникнет интуитивная психология материи. Эта мысль пришла мне в голову в аэроplane. Сверху я видел всё под новым углом зрения. Я смотрел на все предметы не в профиль и не анфас, а перпендикулярно, то есть я видел их сверху. Мне не мешали путы логики и цепи обыденного сознания».

Манифест Филиппо Маринетти технологичен в самой своей сути. Там по пунктам расписана методика, которой необходимо следовать для разрыва с традицией. И он не один такой. Точно так же технологично поступал венский композитор Арнольд Шёнберг, разрабатывая приемы композиции, которые гарантируют автору разрыв со всей системой музыкального языка Нового времени (так называемый «додекафонный» метод⁴²). Смысловая сторона этого метода — способствовать освобождению музыки от привычных жанровых, бытовых и психологических связей с жизнью ради увеличения значимости музыкального материала и музыкальной техники самих по себе. И Маринетти, и Шёнберг как будто говорят только о смене языка и новом облике произведения искусства, но масштаб их революции намного больше: вме-

сте с языком и структурами текста неизбежно меняются структуры коммуникации, которые этими текстами опосредуются. Их для другого сочиняют, их для другого слушают и созерцают. И делают это, в сущности, другие люди, люди другой эпохи. Таким образом, на месте классического искусства появляется иная институция «современное искусство» с наполовину старым названием — обстоятельство, постоянно вводящее в заблуждение тех, кто наблюдает за искусством, находясь в отдалении.

Примеры институционального сдвига в разных искусствах могут удивить своей одновременностью и однонаправленностью. Начало институциональной революции в области театрального искусства связывают с именем Альфреда Жарри (1873—1907), автора пьесы *Король Убю*, впервые поставленной в 1896 на сцене символистского театра «Творчество» в Париже. «Трагифарс о разлагающем действии власти на человека, осуществленный О.Люнье-По в жанре буффонады, произвел грандиозный скандал в обществе и революцию в театре. Парижане, воспитанные на классицизме, были шокированы непристойным слогом и озадачены непривычной формой пьесы. Один из важнейших манифестов Жарри назывался «О бесполезности театра для театра».⁴³

Театральные деятели следующего поколения, футуристы и дадаисты поставили под сомнение современное им театральное искусство в целом. Новые театральные решения футуристы обосновали в двенадцати теоретических документах-манифестах (1911—1915). Их критика начиналась с осуждения примата драматургии в театральном искусстве, которая расценивалась как насилие над игрой — свободной творческой стихией. В «Манифесте синтетического театра» (1915) футуристы заявили о создании нового театра — импровизационного, динамичного, симультанного, алогичного, ирреального. Они отняли приоритет у слова, главного элемента академического театра, и отдали его физическому действию: хэппенингу и перформансу, которые стали формами футуристического и дадаистского театра действия и пространственных акций (в России аналогичными экспериментами занимался С. Эйзенштейн — концепция *монтажа аттракционов*, 1923). Место драматургии заняли короткие пьески без слов, синтезы, которые можно сравнить со сценариями итальянской комедии масок (комедии дель арте), в них существовали каркасы сценок, но отсутствовали логика

действия, психологическая разработка образа. Разрушение рампы, разделяющей сцену и публику, привело к тому, что идеальной моделью для авангардистов стал цирк, кабаре, вальс и мюзик-холл. Отказ от рампы — рамки условности художественного действия, общего элемента всех классических искусств — означал переход к иной художественной форме, к другому искусству, к другой институциональной структуре, в которой задачи актеров, зрителей, авторов и организаторов театрального действия стали совсем иными. «Человек становился в новом театре клоуном, марионеткой, маленьким электрическим роботом (теория художника Ф. Деперо) или вовсе исчезал со сцены./.../ Клоуна футуристы считали главным артистом перформанса, и клоун из артиста низкого жанра превратился в хозяина революционных утопий авангарда».⁴⁴

Ограничимся здесь приведенными примерами. Параллельность этого отказа от «классики», который происходил во всех искусствах одновременно, говорит сама за себя. События такого масштаба могут означать лишь смену эпохи, в данном случае, смену искусства, которая касается сразу всех его сторон, всех его участников. Или наоборот. Все участники художественного процесса в равной мере испытывали огромное давление нового социального опыта, осмысленного позже, как становление массового общества. И каждый участник — в соответствии со своим местом в структуре «классического искусства» — строил новые требования в отношении известных институциональных элементов «классики»: применительно к языку и структуре художественных текстов, к содержанию и к значению сложившегося корпуса произведений, к условиям внутривидового общения и т.д., для того, чтобы подтянуть «классику» вровень с требованиями новейшего времени.

Но довольно скоро выяснилось, что эти требования — со стороны публики, авторов, критиков, издателей, антрепренеров, эти ожидания, порожденные новыми экономическими и политическими контекстами, новыми условиями социальной жизни, новым самоощущением людей, их опасениями, надеждами и целеполаганиями и т.д. — в совокупности своей несовместимы. *Одновременная реализация несовместимых требований и есть то, что называется катастрофой.*

С наступлением массового общества случилась катастрофа классического искусства.

6. КРИЗИСНОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ 1930-Х ГГ.

Новые институциональные связи, которые постепенно устанавливались в послевоенной европейской (западной) культуре на месте классического искусства, были предметом философского, социологического и искусствоведческого осмысления непрерывно, начиная с конца 1920-х годов. Искусствоведческие работы этого времени интересны тем, что их авторы сами были свидетелями и участниками исторического слома художественной жизни и могли рассматривать новое на фоне своего собственного опыта. Для исследователей и публицистов поколения 1890-х важнее всего было отметить фундаментальные различия между «классикой» и новыми — массовыми и авангардными художественными формами. Более молодые авторы сосредотачивались на осознании устройства и функционировании искусства, уже осмысленного как «современное».

Всякая революция имеет две стороны — отрицаемую и заново устанавливаемую. В 1930-х гг. можно было собственными глазами близко и подробно наблюдать как классическое искусство уходит в историю, как вытесняется новыми подходами к человеку и миру, новыми условиями коммуникации, которые, в свою очередь, задавали новые критерии произведениям, способным привлечь внимание и удерживать интерес публики. «Мы становимся лицом к лицу то с человеком без искусства, хотя и способным к нему, хотя и страстно о нем тоскующим, то с искусством без человека — голой игрой все более отвлеченных, все более ускользающих от смысла форм», — писал русский искусствовед в эмиграции Владимир Вейдле (1895-1979) в книге «Умирание искусства» (Париж, 1937)⁴⁵. Это была одна из первых попыток исследования новейшей художественной революции — пока с точки зрения утрат, а не приобретений.

Свою картину «умирания искусства» В. Вейдле строил на материале литературы. Его наблюдение сосредоточено на изменениях в области романа и рассказа (англ. — fiction); его исходная идея — упадок художественного *вымысла*. Говоря так, Вейдле сознает, что это важнейшее, по его мнению, качество классического искусства ускользает от простой форма-

лизации в понятиях. Но именно в момент, когда художественный вымысел уходит в прошлое литературы, его значение становится еще более очевидным. «Лучше, чем когда-нибудь мы понимаем теперь, — писал Вейдле, — что существо романа не в том или ином способе строить и разворачивать его, что существо это вообще не может быть выражено на языке формального анализа, и что роман, не будучи «подражанием» жизни, есть, прежде всего, заново сотворенное живое бытие, неразложимое ни на какие рассудочные формулы и механически выделенные составные части».⁴⁶ Именно это — художественно создаваемое «живое бытие», в котором может найти себя любой читатель, на глазах поколения В. Вейдле уходило в историческое прошлое, заменяемое литературной игрой, литературой психологического самонаблюдения, литературой документа, фантастики, бытописания и т.д.

Сложность, непонятность, неохватность нового социального порядка заставляет современного автора «сменить оптику». На месте классической уверенности в целостной картине мира, у новейшего автора остается уверенность к тому лишь, что видит или хочет увидеть он сам. Типичным становится рассказ о себе, а не об общем для всех мире. Такой рассказ невольно устанавливает отношения разнобытия автора и публики (вещь для «классики» невозможная!): «Театр не осуществим там, где зритель и драматург живут в мирах, не сообщающихся друг с другом. Древний эпос и старый роман предполагают, что повествователь в ту же самую жизненную стихию погружен, что и его слушатель или его читатель. Но современный драматург, повествователь и поэт, не только в обход своего творчества, но и в творчестве самом, не престаёт твердить: «Это я, а не вы; это мой мир, а не ваш, это я впервые увидел то, что до меня никто не сумел увидеть».⁴⁷

Описывая обстоятельства, которые подвигают искусство к радикальному преобразованию, Вейдле пишет об особом рода одиночестве современного ему человека — одиночестве в массовом обществе: «Именно потому, что личность в этом мире как никогда придавлена нечленораздельной массой, что ежеминутно ее грозит затоптать многоногая толпа, именно поэтому она отвергнута, потеряна, забыта, хоть и не знает о том, хоть и шагу нельзя ей ступить, не наступая не мозоль соседа, хоть от непрестанного трения и стираются постепенно те самые черты, что делают ее личностью».⁴⁸ Что бы ни называл Вейдле термином «личность», смысл его слов понятен:

с наступлением новой эпохи, люди кардинально меняются и вместе с ними меняется искусство. «После переворота, — пишет он, — романист все еще хочет изображать мир, но он делает это непрестанно подчеркивая, что мир воспринимает именно он, или его герой, или несколько его героев попеременно. Все больше уподобляется он человеку, подошедшему к окну не для того, чтобы посмотреть наружу, а для того, чтобы рассматривать самое стекло, с его мелкими изъянами. Особым оттенком и небезукоризненной прозрачностью».⁴⁹

«Когда из художественного текста уходит интерес к личности, — замечает далее Вейдле, — живому человеку это трудно перенести. Читатель потому и обращается к биографиям и прочим «документам», что жизнь и человека он находит только в них». Но не только читатель: «Движимый тем же отвращением и той же потребностью, «документы» начинают предлагать ему и сам писатель. Вместо романа или драмы пишет он воспоминания, исповедь, психоаналитические признания, вроде тех, какие требуются от пациентов Фрейда. В худшем случае, излагает нормальную или клиническую биографию своих знакомых, в лучшем (все-таки, в лучшем) рассказывает о себе, выворачивается наизнанку, по возможности полнее, чем кому-либо удалось вывернуться до него».⁵⁰

То, о чем пишет В. Вейдле в его подробно аргументированной книге, в общих чертах заявлено уже в ее первой главе: трещины прошли по всему полю классического искусства, отрывая автора от жизни и от публики, а сами его произведения от художественности. Разрывы глубоки и катастрофичны; «классику» вернуть невозможно. Вейдле скорбит о потерях: «Искусство без человека не вполне искусство, но и человек, в существе своем отторгнутый от искусства, — не весь, не полный человек».⁵¹

Искусствоведы следующего поколения будут относиться к утрате классики спокойнее. В эпоху революций имеет значение родиться даже на десять-пятнадцать лет позже.

Немецкий философ Вальтер Беньямин (Walter Benjamin, 1892-1940), почти что сверстник Владимира Вейдле, исследовал свершившийся не его глазах художественный переворот в трактате «Произведение искусства в век его технической репродуцируемости» (1936).

Как видно из ее названия, эта работа, признанная спустя десятилетия классической, посвящена первым заметным последствиям технологической и коммуникативной модернизации искусства. Речь прежде всего идет о внедрении неограниченного тиражирования (фотография и кино) и его, как показывает автор, разрушительном влиянии на всю институциональную систему классического искусства. Беньямин исследует последствия технизации искусства для всех его сторон, включая новый статус и новые основания значимости произведения, новые, товарные (рыночные) отношения обмена в искусстве, и, если взять шире, новую роль (функции) искусства в обществе. Он описывает «обратное» воздействие механического тиражирования на классическую живопись и музыку, показывая, что «классика» как коммуникативная структура была поколеблена теми же факторами, которые укрепляли и множили искусства, существующие благодаря тиражированию.⁵²

«На рубеже XIX и XX веков средства технической репродукции, — пишет Беньямин, — достигли уровня, находясь на котором они не только начали превращать в свой объект всю совокупность имеющихся произведений искусства и серьезнейшим образом изменять их воздействие на публику, но и заняли самостоятельное место среди видов художественной деятельности».⁵³ В сущности, В. Беньямин в своей работе намечает контуры нового институционального порядка в искусстве, называемого, за неимением нового понятия, просто «современным»⁵⁴ — современным кино, современной живописью, современной литературой и т.д.

Центральный вопрос трактата в аспекте институциональности можно сформулировать так: почему появление технических средств копирования и тиражирования⁵⁵ оказывает фатальное влияние на всю систему классического искусства вместо того, чтобы просто прибавить к имеющимся видам искусств новые — фотографию и кино (телевидения тогда еще не существовало)? Сравнивая классическое и новое искусство, Беньямин обнаруживает ряд обстоятельств, которые в совокупности могут дать ответ на этот вопрос. Среди них такие:

Движущееся изображение (кино) воспринимают совсем не так, как статичное. Рассматривание картины предполагает активность зрителя, как бы «погружающего» себя в пространство картинного мира и самостоятельно выстраиваю-

щего ход своих образов (мыслей). Кино, наоборот, внедряет свои образы в сознание зрителя, навязывая свой ритм и темп восприятия: «цепь ассоциаций зрителя этих образов тут же прерывается их изменением. На этом основывается шоковое воздействие кино», — пишет Беньямин.

Оригинал и копия. В классическом искусстве произведение существует как единственная в своем роде вещь. Она служит источником, оригиналом для всех случаев ее копирования и обладает преимуществом своего значения — исключительного по сравнению с любой ее копией. Оригинал, выполненный автором собственноручно, хранит наибольшую полноту авторского замысла. В «технических» искусствах оригинал (негатив) имеет только юридическое преимущество (с точки зрения авторского права), все экземпляры, выполненные на основе этого оригинала, равноудалены от авторского исполнения. Таким образом получается, что «оригинала» в старом, классическом смысле новые «технические» искусства вообще не предполагают. В самом деле, сидя в кино, мы можем обсуждать, насколько стертую или новую фильмокопию мы смотрим, но не можем обсуждать, насколько точно она воспроизводит «оригинал», который вообще не бывает предъявлен. То же касается и фотографии, где все отпечатки — равноправные копии с авторского негатива.⁵⁶

Решающим фактором поддержки новых, тиражируемых искусств является растущее участие масс. Классическая картина, театральный спектакль, концерт далеко уступают по количеству публики новым многотиражным массовым искусствам. Согласно Беньямину, способ восприятия, характерный для масс — это развлечение: «массы ищут развлечения, в то время как искусство требует от зрителя концентрации». Концентрация и развлечение — противоположности, характеризующие способ участия публики, соответственно, в «классическом» и «современном» искусствах. При этом сам факт совместного восприятия навязывает преобладание коллективного впечатления над индивидуальным: «в кино как нигде более реакция отдельного человека — сумма этих реакций составляет массовую реакцию публики — оказывается с самого начала обусловленной непосредственно предстоящим перерастанием в массовую реакцию». В итоге, — как пишет Беньямин, — «массы — это матрица, из которой в настоящий момент всякое привычное отношение к произведениям искусства выходит перерожденным. Количество перешло в ка-

чество: очень значительное приращение массы участников привело к изменению способа участия».

Отметим как важное: «количество перешло в качество», т.е. совершился, — по мнению Беньямина, — художественный переворот, решительный сдвиг искусства в сторону массовых (многотиражных) форм.

Аура. Основное понятие, с помощью которого Вальтер Беньямин определяет родовое свойство всякого произведения «классического» искусства — это понятие «ауры» произведения, которой оно обладает благодаря своей физической единственности, неповторимой истории собственного существования и своей индивидуальной обособленности от зрителя (читателя, слушателя). «Ауру можно определить, как уникальное ощущение дали, как бы близок при этом предмет ни был», — пишет Беньямин. Благодаря этому восприятие классического художественного произведения происходит аналогично тому, как одна личность воспринимает другую. «В эпоху технической воспроизводимости произведение искусства лишается своей ауры, — замечает философ. — Этот процесс симптоматичен, его значение выходит за пределы области искусства». И далее: «репродукция в том виде, в каком ее можно встретить в иллюстрированном журнале или кинохронике, совершенно очевидно отличается от картины. Уникальность и постоянство спаяны в картине так же тесно, как мимолетность и повторимость в репродукции».

Аура — понятие, наиболее крепко спаянное с философией Беньямина. Это — понятие-образ, в котором бытие произведения искусства сближается с бытием человека, взятого в его личностной неповторимости и собственной историчности (биография). Следуя за Беньямином, можно говорить и об ауре личности в эпоху Нового времени. Исключительно продуктивное значение этого понятия стало проясняться позднее, когда представление об утрате ауры произведением тиражируемого искусства дополнилось представлением об утрате личностной ауры человеком массового общества.

Трактат Вальтера Беньямина дает ясно понять, что свойства и способ существования произведения искусства находится в теснейшей зависимости от социальных связей, человеческих отношений, потребностей и целей, ради которых это произведение существует, исполняется, хранится и обсуждается в обществе. Переход к массовому обществу, совершившийся 1920-е годы, повлек за собой полную институ-

циональную перестройку той сферы взаимодействий, которую, следуя традиции, мы называем искусством, хотя и, ради отличия, «современным».

Еще одной классической работой в области «кризисного» искусствоведения 1930-х годов, является эссе Клемента Гринберга «Авангард и китч» (Clement Greenberg, 1909-1994, «Avant Garde and Kitsch»), вышедшее в 1939 году. Эту классическую для современного искусствоведения работу часто включают в учебные курсы по соответствующим специальностям.⁵⁷

Американский искусствовед, коллекционер и арт-критик Клемент Гринберг принадлежит к следующему поколению эстетиков. Он уже не сокрушается о классике, но хочет обрисовать основные свойства современного ему искусства. Гринберг тоже подходит к проблеме с социокультурной точки зрения, обсуждая не только эстетические свойства произведений, но также новые мотивы и ожидания к ним со стороны общества, со стороны элит и масс, в среде которых искусство приобретает современные формы. Автор разделяет все поле современного ему искусства на два не равных по объему пространства, обозначенных в названии статьи. И ничего более. Классика и народное искусство остались в прошлом. Но они не отброшены совсем, так как питают современность традициями и привычными публике идеями. Такова общая картина, представленная в этом эссе.

Термин «авангард» к концу 1930-х уже не нуждался в пояснении, но следовало понять ситуацию, которая поддерживала существование художественного авангарда. Гринберг начинает с констатации распада классической картины мира, который вызвал непреодолимые трудности взаимопонимания между автором и публикой. Трудно достичь согласованности там, где общее миропредставление больше не поддерживаются обществом: «По мере того, как общество по ходу своего развития все более утрачивает способность оправдывать неизбежность конкретных форм, оно дробит принятые представления, от которых в значительной степени необходимым образом зависят писатели и художники в своем общении с читателями и ценителями живописи. Исходить из каких-либо посылок становится трудно. Все истины, обусловленные религией, властью, традицией, стилем, поставлены под сомнение, и писатель или художник более не

может оценить отклик публики на символы и отсылки, с которыми он работает».

Среди этой неопределенности значений, форм и критериев у художника (писателя, композитора) остается один критерий, который представляется независимым от тем и образов их искусства — мастерство. Художественное мастерство вышло на первый план уже в академическом искусстве второй половины XIX века (Гринберг называет это «александризмом», чтобы сблизить позднеклассический академизм с похожими явлениями в литературе поздней античности), но теперь, когда «классика» ушла в прошлое, «часть западного буржуазного общества породила нечто доселе неслыханное — авангардную культуру». «Полностью удаляясь от общест­венности, — пишет Клемент Грииберг, — поэт-авангардист или художник-авангардист стремился поддерживать высокий уровень своего искусства, одновременно сужая и поднимая его до выражения абсолюта, в котором все относительности и противоречия либо нашли бы свое разрешение, либо утратили бы смысл. Появляются «искусство ради искусства» и «чистая поэзия», а предмет или содержание становятся чем-то, от чего следует шараться как от чумы».

В пределе этого смысла, — Гринберг здесь заостряет логику происходящего, — «поэт-авангардист или художник-авангардист пытается имитировать Бога, создавая нечто, действительное и обоснованное исключительно в категориях самого себя». Но, поскольку абстракционист не может вполне игнорировать художественную коммуникацию, он должен держаться в границах уже установившихся формальных эстетических представлений и правил, унаследованных им и публикой от прошлого. «Импульс их искусства, — пишет Гринберг, — заключается, по-видимому, в основном в его чистой поглощенности изобретательством и организацией пространств, поверхностей, форм, цветов и т.д.». Значит, критерии нового «абстрактного» искусства, — показывает автор, — коренятся в прошлом искусстве, однако, представляя собою лишь часть его вместо целого — эстетику форм вместо образа мира. «Как только мир общего, явленного, внешнего опыта отвергнут, такое ограничение может быть найдено только в самих процессах или правилах, посредством которых искусство и литература ранее уже имитировали прежнюю действительность. /.../ Так художник или литератор оказывается имитатором — но не Бога, а — в данном случае

я использую слово «имитировать» в его аристотелевском смысле — правил и процессов искусства и литературы. Таков генезис «абстрактного», — заключает он.

Таким образом получается, что «авангардистская культура — это имитация имитации», т.е. отображение не образа мира, а лишь сложившихся в классическом искусстве эстетических критериев и признаков мастерства. Но это, по мнению автора эссе, «не вызывает ни одобрения, ни осуждения», поскольку новейшая художественная ситуация дана современным авторам независимо от их воли: «сегодня невозможны иные средства творения искусства и литературы высокого порядка. Вступать в конфликт с необходимостью, разбрасываясь терминами вроде «формализм», «пуризм», «башня из слоновой кости» и т.д. либо глупо, либо нечестно».

Проблема заключается в том, что многие из вышколенной в искусстве высокообразованной публики, кто ранее были способны восторгаться «смелым искусством и литературой», «теперь не могут или не хотят проходить посвящение в секреты ремесла художников». Художественный авангард теряет поддержку тех, кто мог бы его материально поддерживать, поддержку «правлящего класса». Массы же «всегда оставались более или менее безразличны к культуре в процессе развития». «Таким образом, поскольку авангард составляет единственную живую культуру, какая у нас есть, в ближайшем будущем возникает угроза выживания культуры вообще», — полагал автор эссе «Авангард и китч» в 1930-х.

«Китчем» Гринберг называет «рассчитанные на массы коммерческие искусство и литературу, с присущими им колористикой, обложками журналов, иллюстрациями, рекламой, чтивом, комиксами, поп-музыкой, танцами под звукозапись, голливудскими фильмами и т. д. и т. п.». В эти «и т. п.» он включает и определенный род академической живописи, ведущее свойство которой — быть «реалистичной», доступной восприятию художественно неискушенного массового зрителя.

Рассматривая как пример такого китча живопись русского художника Ильи Репина, Гринберг пишет: «В картине Репина крестьянин узнает и видит предметы так, как он узнает и видит их вне живописи. Исчезает разрыв между искусством и жизнью, исчезает необходимость принимать условность». И далее: «То, что Репин может писать столь реалистично, что идентификации самоочевидны, мгновенны и не требуют

от зрителя каких-либо усилий, чудесно. Крестьянину также нравится богатство самоочевидных смыслов, обнаруживаемых им в картине: «она повествует»». Следовательно, хорошо это или плохо, «Репин переваривает искусство за зрителя и избавляет его от усилия, обеспечивает ему короткий путь к удовольствию, избегая того, что по необходимости трудно в подлинном искусстве».

Следует заметить, что, начиная с 1920-х, любая работа, посвященная современному искусству, обязательно принимает во внимание потребности, возможности и интересы нового «массового» зрителя. Об этом зрителе Гринберг пишет так: «Крестьяне, поселившиеся в больших городах в качестве пролетариев и мелкой буржуазии, научились читать и писать ради повышения собственной эффективности, но не обрели досуга и комфорта, необходимых для наслаждения традиционной городской культурой. Теряя, тем не менее, вкус к народной культуре, почвой которой была сельская местность и сельская жизнь, и, в то же самое время, открывая для себя новую способность скучать, новые городские массы стали оказывать давление на общество, требуя, чтобы их обеспечили своеобразной культурой, пригодной для потребления. Для того чтобы удовлетворить спрос нового рынка, был изобретен новый товар — эрзац-культура, китч, предназначенный для тех, кто, оставаясь безразличным и бесчувственным к ценностям подлинной культуры, все же испытывал духовный голод, томился по тому отвлечению, какое могла дать только культура определенного рода».

Китч использует «в качестве сырья обесцененные, испорченные и академизированные симулякры подлинной культуры», — пишет Гринберг, — благодаря чему становится легкоусвояемым. «Китч как будто не требует от своих потребителей ничего, кроме денег; он не требует от своих потребителей даже времени». «Можно сказать, что китч берет свою кровь из этого резервуара накопленного опыта». И наконец: «Самоочевидно, китч насквозь академичен; и, наоборот, все академичное является китчем». Этот вывод стоит того, чтобы удержать его во внимании. Получается, что оба явления, схваченные автором «Авангарда и китча», являются в равной степени отзвуком классики, а новизна их стоит лишь в методах, которыми они пользуются, чтобы эксплуатировать багаж, накопленный культурой Нового времени.

Победа китча над искусством в «классическом» значении этого слова не вызывает у автора сомнения именно потому, что китч — не вид или область нового искусства, а характерная для современности форма культуры. Он пишет: «Ныне китч становится универсальной культурой, первой в истории универсальной культурой», культурой, которая равно приемлема в странах с самыми разными особенностями и традициями, поскольку замещает их новым — быстрым и легким удовольствием.

И, наконец, политика. «Китч — культура масс», — пишет Клемент Гринберг. — Но будучи продуктом машинной, тиражирующей культуры, китч оказывается управляемым со стороны тех, кто владеет этой техникой и управляет ею. Так китч становится орудием влияния на массы — прежде всего, влияния политического (в 1939 году Гринберг имел перед собой примеры массовой пропаганды в нацистской Германии и в Советском Союзе). В конце концов, китч, — замечает Гринберг, — это «всего лишь еще один из недорогих способов, которыми тоталитарные режимы стремятся снискать расположение своих подданных. /.../ Китч поддерживает более тесный контакт диктатора с 'душой' народа».

Безвозвратный уход художественной «классики» в историю — общее место эстетических и искусствоведческих работ довоенного времени. Обсуждались причины происходящего, сущность новых явлений, новые отношения современности с классикой — эти и другие вопросы порождались трудностями перехода современников этой революции к совершенно новому пониманию искусства, его новых общественных функций. В статье 1927 года «Искусство в настоящем и прошлом» один из самых влиятельных философов искусства в XX веке Хосе Ортега-и-Гассет (Ortega y Gasset, 1883-1955) писал: «Положение настолько сложно и парадоксально, что было бы несправедливо требовать от людей, чтобы они поняли это вдруг и в полной мере». «Все это прискорбно, тягостно, печально и от этого никуда не уйти; вместе с тем положение, в котором мы находимся, не лишено и достоинства: оно состоит в том, что все это — реальность, — писал он, демонстрируя настоящее мужество исследователя. — Попытаться понять, чем она является на самом деле, представляется по-настоящему высокой миссией писателя».

Находясь в самой точке разрыва традиции, Ортега с прямотой, отталкивавшей современников, описывал, что «традиция исчерпала себя и что искусство должно искать другую форму», следовательно, как это ни парадоксально звучит, «настоящему современным является такое искусство, которое не является искусством» (в старом, «классическом» значении этого слова. — М.Н.). И теперь, превратившись «в просто прошедшее, — пишет Ортега, — искусство больше не воздействует на нас, строго говоря, эстетически; напротив, оно возбуждает в нас эмоции «археологического» свойства. Справедливости ради скажем, что подобные эмоции тоже могут доставлять великое наслаждение, однако едва ли способны подменить собственно эстетическое наслаждение. Искусство прошлого не «есть» искусство; оно «было» искусством».

Если «Веласкес тоже превратился в «археологическое чудо», — такого рода смелые суждения современники на Ортега не одобряли,⁵⁸ — то можно понять, «что причину отсутствия у современной молодежи энтузиазма по отношению к традиционному искусству следует искать не в немотивированном пренебрежении к нему». «Вера в вечность искусства, благоговение перед сотней лучших книг, сотней лучших полотен — все это казалось естественным для старого доброго времени, когда буржуа почитали своим долгом всерьез заниматься искусством и литературой. Ныне же искусство не рассматривают больше в качестве «серьезного» дела, а предпочитают видеть в нем прекрасную игру, чуждую пафоса и серьезности», — пронизательно усматривал испанский культур-философ Хосе Ортега-и-Гассет.

Революция на глазах современников рождала из «вечности» искусства его «прошлое». «Дело не в умалении достоинств искусства иных времен. Они никуда не деваются. — поразительно смело писал он еще в конце 1920-х. — Если мы воспринимаем это превращение как утрату, причиняющую боль, то только потому, что не осознаем грандиозного выигрыша, приобретаемого наряду с этой утратой. Решительно отсекая прошлое от настоящего, мы позволяем прошлому возродиться именно как прошлому. Вместо одного измерения, в котором вынуждена проходить наша жизнь, то есть измерения настоящего, мы получаем два измерения, тщательно отделенные друг от друга не только в понятии, но и в чувственном восприятии».

Писатель ясно видел укорененность происходившей художественной революции в общекультурных процессах: «Надо избавиться от иллюзорного представления, будто положение дел в художественной области сегодня — как, впрочем, в любое другое время — зависит только от эстетических факторов. — писал он. — И любовь и ненависть к искусству обуславливаются всей совокупностью духовных обстоятельств времени. Так и в нашем отношении к искусству прошедших времен свой солидный голос подает то целостное представление о его исторической значимости, которое рождается в далеких от искусства зонах нашей души».

Революция — всегда драма для тех, кто ее переживает. Она воспринимается как неизбежность и теми, кто не хотел бы быстрых и радикальных перемен, и теми, кто чувствует, что эти перемены чреватy желанным для них обновлением. Опыт слома эпох — на границе Нового времени и Современности показал, что революцию в искусстве, как и в других областях общественной жизни, следует рассматривать в связи с общей ситуацией времени. Ее мотивы запрятаны глубоко в «далеких зонах души». Во всяком случае, мотивирующая революцию смена «системы дееспособных для каждой эпохи предположений или представлений» (Ортега) с трудом осознается современниками.

Из приведенных выше работ, посвященных переходу к эпохе «современного искусства», можно видеть, что в основе кризиса лежала утрата доверия к миру в том образе, каким он представлялся в эпоху Нового времени. Главным, что подорвало это доверие, считают авторы, явилось формирование образованных городских масс, предъявивших новые требования к участию искусства в своей жизни. Эти новые требования можно свести к доступности и развлекательности. Так возник китч. Стремление, напротив того, удержать сферу особого, изысканного искусства привело к созданию художественного «авангарда» как искусства, не имеющего никаких интересов вне самого себя. «Искусство ради искусства», как показал К.Гринберг, это форма, истощающая наследие прошлого, хотя кажется она абсолютно новаторской.

Массовый зритель поддержал распространение механически тиражируемого искусства, отдавая предпочтение кино и фотографии. А они, в свою очередь, подтачивали традиции восприятия классического искусства Нового времени: склон-

ность быть объектом интенсивного эмоционального воздействия вытесняла навык неторопливого активного соперничества, эмпатического «внедрения» в мир произведения искусства. «Аура» уникального авторского произведения уже не имела значения в мире массовой культуры, где не имела значения и аура личностная. Зато все большее значение приобретала власть над художественной индустрией китча. В тоталитарных режимах это была политическая власть государства, взявшего на себя удовлетворение эстетических и рекреационных потребностей масс. В странах с демократическим устройством продуцирование массовой культуры обеспечивалось предпринимательской деятельностью в сфере китчевой индустрии.

В сущности, как мы видим, в XX веке от старых классических институций осталась одна видимость. Смысл авторства, технология распространения и восприятия, сама функция произведений массового и элитарного эстетического потребления оказались иными. Но они нуждаются в специальном анализе.

7. ИНСТИТУЦИОНАЛЬНАЯ СТРУКТУРА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

В 1917 году не очень удачливый 30-летний американский живописец французского происхождения Марсель Дюшан (Duchamp, 1887-1968), явился на выставку Сообщества независимых художников в Нью-Йорке с купленным в магазине писсуаром, заплатил вступительный взнос за право участия и поместил вещь в экспозиции на полку. Из-за разразившегося скандала экспонат через некоторое время «автору» вернули. Вот, собственно, и все. Но оказалось, что эта история прочно вошла в мифологию современного искусства, на нее и по сей день ссылаются как на одно из основополагающих событий, как на один из тех «прецедентальных актов», которые установили дух (или принципы) «современного искусства». ⁵⁹ С чего бы это? Что в том поступке Дюшана современное искусство считает органически своим? Трудно перечислить всё. Но кое-что стоит отметить.

Во-первых, и это стало причиной скандала, писсуар (вещь из бытового ряда, продукт серийного производства) занял место, предназначенное для вещи совершенно противоположного свойства — художественного произведения, т.е.

единственного в своем роде авторского создания, предназначенного для существования в публичной среде. Заняв чужое место, писсуар принял чужую значимость. Он вдруг стал не тем, что он есть. Но заимствованная таким способом значимость является в сущности фальшивой, фантомной. Она существует лишь при условии и до тех пор, пока посетитель сохраняет «презумпцию значимости» экспозиционного места, пока остается в предубеждении, что художественная выставка — это особо почетное публичное место, где экспонируются только значимые работы. Как только публика привыкнет к тому, что на выставке или в музее может быть выставлено все, что угодно, она потеряет пиетет перед этими институциями и данный вид симулятивной «фантомной значимости» исчезнет.

Таким образом, во-вторых, акция Дюшана продемонстрировала способ обращения с прошлым: если не можешь его продолжить, то можно еще паразитировать на его наследии — до тех пор, пока оно не будет истощено.. «Прошлым» в этом случае выступает сложившаяся в классическом искусстве система ожиданий и предпочтений, куда догадливый Дюшан внедрил свой писсуар. По отношению к «классике» поступок Дюшана является открытым профанированием ее ценностей.

В-третьих, Дюшан этой акцией показал преимущество демонстративного жеста над принципами: его революционное действие предстает как жест замещения — отвечающий духу того времени, своевременный тогда, и, при том, без всякого «идейного» обоснования. Вспомним приписанную В.И. Ленину мысль о том, что, дескать, любая кухарка способна управлять государством. Тут важно не то, что у Ленина нет такого утверждения, а то, что многие десятилетия оно за ним «числится». В этой мысли содержится точно тот же образ «замещения»: на политическом месте, которое в сложившейся системе предназначено для образованного и политически хорошо подготовленного человека, возможно стало ожидать человека с противоположными свойствами. В обоих случаях мы видим то, что Хосе Ортега-и-Гассет назвал «восстанием масс», замену специфического — серийным, особого — массовым, ценного — дешевым и т.д.

В-четвертых, Дюшан показал (не только в этом случае, конечно) легкий способ создания новой значимости. Как оказалось, для этого достаточно неожиданно совместить в

одной точке пространства два разнородных явления, чтобы получить нечто удивительное, занятное, развлекательное и тем привлекающее внимание публики, нечто amusing, funny, entertaining. Например, можно в качестве «художественного» экспоната закрепить велосипедное колесо на табуретке (М. Дюшан, 1913) и показать как «вещь» искусства. Можно средствами живописи на большом полотне натурально изобразить банку популярного консервированного супа «Campbell's» (Энди Уорхол, 1962), провоцируя публику решать, искусство это еще или уже нет?

В 2006 году в знаменитом московском парфюмерном магазине рекламисты развернули выставку живописи советского времени на революционную тематику, снабдив ее заголовком «Октябрьская революция цен!»⁶⁰. И мы видим в ней все тот же прием — соединение некогда чужеродных элементов (в данном случае контаминацию академической живописи и торговли парфюмерией), неожиданностью своей способное привлечь мгновенное внимания к новому предмету. Впрочем, простейший ход — пририсовать усы к репродукции «Моны Лизы», этот способ удивить, который рано или поздно приходит на ум любому школьнику, — тоже был испробован классиком Морисом Дюшаном. (Дюшан умел делать и кое-что посерьезнее, но мифологизированы именно эти его выходки!). Заметим, что подобным «соединениям» поддаются артефакты и значения, приобретшие серийное существование, и, следовательно, в понимании В. Бенямина, утратившие свою ауру. С вещами без ауры можно делать все, что угодно. И, разумеется, совмещать их в любом порядке.

Устойчивость некоторых признаков «современного искусства», которые прослеживаются уже десятки лет, позволяет говорить о новой институционализации той деятельности, которая сменила «классическое «искусство», но пока еще носит его старое имя.⁶¹ Анализ институции следует начинать со структур, которые обеспечивают ее видовую память, ее воспроизводство во времени. В нашем случае — это фонд образцов и правил, опираясь на которые общество регулирует принятые границы «современного искусства» (что к нему относится, а что — нет) и воспроизводит навыки участников, действующих на его основных позициях (авторы, публика, хранители, распространители и т.п.). Наиболее заметными частями «современного искусства» как общественной си-

стемы являются «музеи современного искусства», арт-рынок (арт-выставки и арт-галереи) и обслуживающие этот рынок медиа-ресурсы: типографские и электронные художественные журналы, соответствующие радио- и телепрограммы, публикации о выставках и продажах в общей прессе, а также профессиональные группы лиц, занятых собиранием, оценкой, рекламой, продажей вещей современного искусства.

Институт «современного искусства» в целом. Вообще говоря, всякое взаимодействие (коммуникация, «акция»), понимаемое его участниками как проявление современного искусства, служат определению (буквально: полаганию пределов) или уточнению того, что следует считать «современным искусством». В конце концов, это важнейших вопрос: что является, а что не является фактом в рамках «современного искусства»? За неимением общепризнанных эталонов, люди сами решают, как ответить на него — в каждом конкретном случае, когда организуют выставку, собирают галерейную или музейную коллекцию, продают и покупают вещи «современного искусства». А подтвердится или не подтвердится то или иное их решение, станет ясно потом, когда его примут или отвергнут в обществе — заинтересованная публика и другие авторы.

Вот Дюшан попробовал подставлять готовые вещи на готовые места, дал им название — «ready-made»-искусство (букв. «из готового»), и получил поддержку. Теперь всякий автор может сделать что-то в таком духе⁶² и быть уверенным, что соединяя несовместимое, он делает современное искусство. Можно, например, облечь энциклопедическую статью в форму поэтической строфы и заявить, что эта вещь — искусство.⁶³

Иные эксперименты, правда, могут и не привлечь внимания, остаться без продолжения. И к этому всегда нужно быть готовым. Потому, что идет, все еще идет поиск того, что считать «современным искусством». И до тех пор, пока новая институциональность не сложится окончательно, разнообразные самодельные поиски останутся предшествующими будущей социальной структуре так же как мир случайных обменов предшествовал «цивилизованному рынку».

Мы будем исходить из того, что современное искусство как новый социокультурный институт еще не сложился во

всей полноте. Но некоторые основные элементы этой структуры уже достигли определенности.

«Музей современного искусства» — одна из самых заметных институций, свидетельствующая о современном искусстве. Классический музей сложился в начале XIX века как порождение европейской культуры Нового времени, в которой господствовала идея исторического развития (прогресса). Музей был призван наглядно показать этот прогресс на документальных образцах и с научной достоверностью. Таким образом, любой классический музей (технический, зоологический, геологический, музей искусств и т.п.) — по своей первоначальной и основной идее — храм науки и просвещения.

Художественные музеи складывались тогда из готовых частных коллекций, аристократических или буржуазных собраний, «галерей», если выражаться современным языком. Основные экспонаты художественных музеев к XIX веку уже достаточно «отвиселись» и стали признанной классикой. Это позволило музею выполнить еще и «нормотворческую» функцию: удерживать представление об образцовом, эталонном в искусстве. Как, скажем, эталон длины — «метр», хранящийся в Париже. Важно, что не музей устанавливал, что есть «классическое», а собирал и хранил то, что считалось таковым.

Для других видов искусства роль хранителей эталонов выполняли национальные (государственные) репертуарные театры — драматические и оперные, а также филармонические общества, поддерживавшие непрерывное воспроизведение на концертной сцене основного («классического») репертуара. Для литературы «музеем» была библиотека. Все эти разного рода (по роду искусств) хранилища существовали как особые пространства, где произведения искусства находились во взаимном соотношении — историческом, стилистическом, жанровом, идейном и т.д., что, собственно, и сделало реально возможным искусствоведение как науку о подлинности экспонатов и о движении художественной мысли во времени. В то же время, музейные коллекции давали основу для взаимного согласия публики и авторов в представлениях относительно наиболее существенных свойств каждого из искусств.

Музеефикация, помещение в классический музей, какого-то объекта (в данном случае, произведения искусства)

— это не просто помещение под охрану, это превращение его в памятник, в предмет почитания, хранения и изучения и — тем самым — в парадигматическую модель художественного творчества. Симфонии Бетховена, сочиненные в начале XIX века, считались образцовыми для этого жанра и в этом качестве постоянно воспроизводились в домашнем музицировании (в фортепианных переложениях для игры в 4 руки) и в репертуаре симфонических оркестров. С ними сравнивали все симфонии, написанные последующими поколениями композиторов. Созданные через полста лет и позже симфонии П. Чайковского или Й. Брамса все еще истолковывались ими самими и их поклонниками как сочинения, развивающие «принципы бетховенского симфонизма». В живописи оправдание скандального «Завтрака на траве» Эдуарда Мане (1863) начиналось с указания на его классические композиционные и тематические прототипы, такие, например, как «Сельский концерт» (1510) Джорджоне.

Первые музеи современного искусства были основаны еще до Второй мировой войны⁶⁴. Они начинались с коллекций произведений авангарда. По форме эти вещи были похожими на классику — пусть уже очень необычными, но все еще картинами и скульптурами, музыкальными и сценическими опусами, хотя по содержанию и основному своему пафосу авангард были отрицанием «классики». Кроме того, в межвоенное время авангард воспринимался и высоко оценивался как элитарное искусство, противоположное тиражируемой массовой продукции (китчу), и пользовался поддержкой общественной элиты. Произведения авангарда отчасти еще вписывались в традиционные условия классического музея — как особого места для собирания, хранения и изучения «вещей», предназначенных для зрительского (а в концертах «обществ современной музыки» — слушательского) наблюдения и сопереживания. Однако, чем дальше, тем более двусмысленным становилось соединение старого понятия «музей» с новым понятием «современного искусства»: классический музей — прежде всего памятник сохраняемому прошлому, тогда как сила современного экспоната в его очевидной новизне, способной объединить участников музейной коммуникации общим чувством своего времени.⁶⁵

В быстрой или даже преждевременной музеефикации авангарда, начатой в период до Второй мировой войны, про-

явилось новое отношение к вещи современного искусства — вместе с утратой веры в ее вечное достоинство появилось увлечение остротой ее ситуативного содержания. Ситуативным можно назвать, например, содержание произведений авангарда, поскольку оно было художественным опровержением того, что еще недавно считалось неизблемым (авангардистское отрицание красоты, правды жизни, нравственности и иных «вечных целей» искусства). В других случаях содержание могло быть заимствовано из политической ситуации («антивоенное» искусство) или быстроменяющейся популярной культуры (например, серия портретов поп-звезды) и т.п. Для выражения этого феномена — «вещей», остро интересных, но со сменой ситуации быстро теряющих свое значение, в русском языке появился термин «актуальное искусство».⁶⁶

Кроме того, при формировании экспозиций музеев современного искусства обнаружились и новые обстоятельства. Поскольку в музейные коллекции приобретаются вещи современные, то их закупка всегда является чьим-то персональным решением, которое может оказаться недостаточно обоснованным или вообще произвольным. С другой стороны, приобретение той или иной «вещи» музеем всегда оказывает влияние на цену других «вещей» этого экспонента. Всё это переводит музей современного искусства из положения удаленного острова научной объективности в положение активного участника художественного рынка.

В наше время считается, что собственно современное искусство (не по времени создания, а по его новому качеству) утвердилось в западном мире после Второй мировой войны или даже позже. Тогда же начался рост числа коллекций и музеев современного искусства во всем мире.⁶⁷ За столетия эти музеи эволюционировали от учреждений, имитировавших музей классической эпохи, до новейших институций, суть которых лучше выражается термином «дом современного искусства». Здесь посетителю предлагают совершенно новую идею арт-пространства и правил поведения в нем. Экспонаты здесь не имеют святости «великих» произведений. Это, скорее, замечательные изобретения, чтоб не сказать «конструкции», — в самых разных материалах и техниках. И общение с ними должно прежде всего удивлять, развлекать и развивать фантазию зрителя. И, в то же время, отвлекать от повседневности, помочь восстановлению душевных сил.⁶⁸ «В дополнение к экспонированию истории искусства или есте-

ственной истории музеи в наше время создают площадки для покупок, еды, представлений и общественных мероприятий; они становятся также важными элементами развития городской среды. /.../ Более того, то, что было главным образом праздничной средой (за редким исключением, вроде медицинских музеев), сейчас замещаются порой намеренно тревожащим опытом. Например, очевидца, в Мемориальном музее Холокоста (1993) в Вашингтоне», — пишет американская исследовательница современных музеев архитектор Виктория Ньюхаус.⁶⁹

Таким образом, в наше время «музей современного искусства» — это уже не «музей» и не «искусства», если иметь в виду давно устоявшиеся, классические значения этих слов.

Арт-рынок. *Искусство — это не вещи, а взаимоотношения (коммуникация) по поводу этих вещей.*⁷⁰ И решающими здесь являются свойства институций, в рамках которой эта коммуникация осуществляется. В состав функций арт-рынка входит не только быть площадкой (галерея, музей), где публика видит, слышит, осязает, иногда даже обоняет «вещь» искусства. Но также и площадкой, на которой складываются договоренности относительно значения этих вещей и их цены. В современной культуре, где нет представлений о «возвышенном» и «вечном», автор не может найти себе оправдания в том, что его создание будет понято позже: вещь, слишком сложная для непосредственного восприятия, не удержится в потоке других, более «дружественных» зрителю. Единственным фактом, свидетельствующим о признании автора и его художественной «вещи» и о степени этого признания является покупка.

Но простая покупка любителем некоей «вещи» в антикварном магазине, на барахолке, у скупщика и т.п. «потому, что понравилось» — ставит ее в ряд других артефактов, покупаемых ради их потребительских свойств: кому-то понравилась картинка, кому-то кукла или шкатулка. А «вещь» современного искусства так не покупают. Она ценна потому, что имеет значение. И это значение она получает на арт-рынке.

Арт-рынок — это социальное пространство, где сообщество создателей, покупателей, посредников и организаторов этого пространства посредством целого комплекса общественных инструментов (галерей, выставок, конференций, публикаций и т.п.) совместно устанавливают, считать ли данный артефакт вещью искусства, каково его значение в

рамках арт-рынка и его цена. Эта цена, устанавливаемая арт-рынком, задает не только сумму, за которую данную вещь можно купить, но и ориентировочно сумму, за которую ее можно будет потом продать. В обеспечении этой обращаемости «вещи» современного искусства и состоит, быть может, основная задача арт-рынка. Большинство покупателей на нем хотели бы иметь уверенность в том, что приобретение ими «вещи» современного искусства — это разумное помещение денег, и при необходимости они смогут расстаться с данной вещью, как минимум, без материального ущерба.

Организацию и постоянное функционирование арт-рынка обеспечивают специалисты — так называемые кураторы, арт-критики, галерейщики и консультанты, арт-диллеры. У них разные задачи и возможности, но все они входят в эту систему, которая называется «современным искусством». «Система искусства — это структурно организованный комплекс социальных инстанций, институций и механизмов, обладающих вполне определенными функциями и связанных обязательствами о правилах пересмотра конвенций, — пишет теоретик современного искусства, и уточняет: — К одной из основных конвенций относится соглашение относительно границ поля искусства. От согласованности ответов на вопрос о том, что является искусством (скажем, «современным», «авангардным», «актуальным»), а что им не является, зависит и легитимация профессионализма, и признание художественной продукции в качестве художественной, и ее обращение (дистрибуция), и ее избирательное музейное сохранение, и, разумеется, — цена на рынке искусства. Ведь сказать о каком-то явлении «это не искусство» — значит отказать ему в легитимном существовании, вывести из игры, отлучить». ⁷¹

Техника и современное искусство. Требование к «вещи» современного искусства быть неожиданной, остроумной, событийной, аттрактивной и притом единственной в своем роде, ⁷² привлекает внимание авторов к новым техническим возможностям, предоставляемым сначала кино и видео, а потом и другими мультимедийными ⁷³ средствами. Действительно, использование новейших технических средств, материалов и техник позволяет осуществить более простой и наглядный отрыв от привычных форм классического искусства, обеспечивает новым «вещам» современный вид. Значительную долю новейших арт-объектов составляют полиэкранные

конструкции с параллельным демонстрациями изображений или, наоборот, разные проекции, идущие по обе стороны полупрозрачного экрана, комбинации видео и физических предметов, мультимедийные образы, сближающие музейную «вещь» с графической конструкцией, кино или мультипликацией. Привычные жанры растворяются в результате активного смешения стилей и средств. «Подобно современному сближению различных естественнонаучных дисциплин (например, сближению нейро-психологии и социобиологии) отношения равенства все более устанавливаются между видами искусства, новые жанры, такие как мультимедийные пространства, интерактивные инсталляции, контекстуальные и/или социальные исследования, интернетные и виртуальные проекты становятся общей практикой, обозначающей уход от обособленных стилей и средств в пользу гибридных версий и произведений», — пишет немецкий музеевед Урсула Фроне.⁷⁴

Но новая техника не только помогает созданию невиданных еще арт-конструкций, она закрепляет новые правила существования, новые условия и функции музея современного искусства. «Ввиду того, что цифровые технологии в течение длительного времени считаются сами собою разумеющимися в производстве искусства (*in art production*), а также в доступности музейных коллекций через Интернет (который создает прямой и, как кажется, непосредственный доступ к произведениям искусства), обычные критерии приобретения — такие как подлинность (аутентичность) артефактов и их дорогостоящее сохранение с соблюдением безопасности, выглядит устаревшим».⁷⁵ Подчеркнем здесь слово «устаревший», примененное к классическому музею.

Медиа. Наконец, надо отдать должное тому факту, что арт-рынок не мог бы существовать в сегодняшнем виде его без широкой представленности в СМИ. Один пример может пояснить, о чем идет речь. Осенью 2007 года во многих известных изданиях США, включая крупнейшую газету «Нью-Йорк таймс», крупнейшую радиосеть NPR и ведущие телеканалы, появились материалы о девочке, которая в свои 4-5 лет пишет живописные картины. В Интренете доступны фотографии девочки с ее картинами, о ней и ее семье был снят полторачасовой телефильм. Этот случай широко обсуждался как с точки зрения искусства (ведущими специалистами музейного и галерейного дела), так и с точки зрения нравственной

— насколько оправдано вмешательство прессы в частную жизнь семьи. За этим медиа-шумом остались неясными два обстоятельства: доказано ли, что девочка является автором названных картин и каковы этих картин собственные достоинства? Тем не менее, к этому случаю был привлечен широкий интерес, и после показа фильма цена картин, продаваемых как произведения этой девочки, возросла в 5 раз.

Разбирая эту историю,⁷⁶ не следует торопиться с предположениями относительно коммерческого заговора прессы. Подкупить такие медиа-киты — никаких денег не хватит. Иное дело — информационный повод. Эти же самые медиа постоянно нуждаются в поводе — о чем писать. Они с удовольствием воспользовались идеей рассказать о девочке-вундеркинде. При всей шумихе, врать, однако, не стали, вопрос о достоверности тихонечко обошли. И, как выяснилось, в большинстве своем публика этого не заметила. А источники «информационного повода» — семья девочки и торгующие ее произведениями галереи, получили свой дополнительный доход. Но не от прессы, а от покупателей картин.

«Современное искусство» и «современная массовая культура». Современный арт-рынок еще использует в отношении себя название «искусство». Этот перенос термина из эпохи классики имеет смысл постольку, поскольку в публике все еще хранится унаследованное от прошлого отношение к искусству как области возвышенной, где преобладает бескорыстие и красота. Но сам арт-рынок устроен иначе. В частности, он принципиально не обозначает свои критерии и границы. Это значит, что предметом современного искусства может оказаться самая неожиданная вещь, если она будет маркирована рынком как особенная («эксклюзивная») и дорогая, а по содержанию своему способная удивить, позабавить, развлечь. Арт-рынок хочет выглядеть сферой, которая возвышается над массовой культурой. Но для этого у него всего лишь один критерий: *исключительность* как в отношении цены, так и в отношении экзemplярности (должна быть вещь, которая может быть истолкована как единственная в своем роде). Все, что не принято арт-рынком, остается в сфере массовой китч-культуры.

В рамках данной оппозиции китчевая культура может быть определена как *культура ближайшей доступности*. Ее «ближайшая доступность» обеспечивается дешевизной (ма-

териала, техники изготовления, простотой конструкции и ее многотиражностью), а также реализуемостью функционального назначения предметов масскульта — легко и быстро «удивить, позабавить, развлечь» сразу как можно большее число людей. Одна и та же вещь, способная «удивить, позабавить, развлечь», если она помещена в позицию «далекой доступности», скорее будет отнесена к арт-коммуникации (как вещь «современного искусства»). Она же, помещенная в позицию «ближайшей доступности», окажется в сфере «массовой культуры» (китча).

Отчасти это различное позиционирование вещей артикулируется институционально. Например, «выдающийся оперный певец» в наше время — это не критерий для отнесения его к одной из этих сфер. *Критерием является система человеческих отношений (интересов), которые он опосредует.* Разумеется, что в миланском оперном театре La Scala «выдающийся оперный певец» участвует в отношениях классического искусства, где имеет значение драматургия источника, особенности постановки, исполнительская интерпретация образа. Но, выступая на олимпийском стадионе через многократное усиление, тот же оперный певец переходит в сферу ближайшей доступности для десятков тысяч, удивляя, забавляя и развлекая их красотой и техникой звучания своего голоса. Диски с записями этого звучания продаются массовым тиражом, завершающим перевод уникального в тиражированное. Так пение выдающегося певца переходит в сферу массовой культуры, где его искусство включается в отношения и обслуживает потребности участников современного массового искусства, которое Клемент Гринберг определил термином китч.

ПОДВЕДЕМ ИТОГ СКАЗАННОМУ

Прошедшее столетие было временем кризиса классического искусства. Процесс этот прошел несколько этапов. Каждый из них был зафиксирован и осмыслен творцами и философами искусства. Сейчас очевидно, что главное уже позади. Разрыв между классикой и современностью завершён, классика ушла в прошлое.

Современные отношения производства и дистрибуции вещей символического назначения еще не вполне сформировались. Оба рынка — рынок китча и рынок вещей совре-

менного искусства — всё ещё ищут собственные формы существования и адекватные способы самопознания. История культуры, однако, показывает, что с завершением кризисных периодов, периодов смены культурных систем, институциональное оформление и разграничение сфер деятельности в обществе стремятся к закреплению. В данной сфере это может произойти в ближайшие десятилетия.

Современная китчевая культура и «современное искусство» пока ещё пользуются памятью о классическом искусстве, место и функции которого в обществе они частично замещают. Надо думать, что в ближайшие одно-два десятилетия со сменой поколений общественное предназначение классического искусства будет окончательно забыто. Тогда исчезнет и смысл этого замещения. Термин «искусство» сохранит своё значение только для европейской художественной классики Нового времени, тогда как для современности будет принят термин, который сегодня, возможно, еще не известен.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Л. Н. Толстой написал трактат «Что такое искусство?» в 1898 гт., а в 2003 году гвоздем некоммерческой программы «АртМосква»-2003 стал проект Бориса Гройса «Суждения об искусстве» (серия видео-интервью на тему «Что такое искусство?») — см. материал в «Новой газете» № 36 от 22 мая 2003 года (Интернет-версия статьи: (<http://2003.novayagazeta.ru/nomer/2003/36n/n36n-s29.shtml>))

² Браудо Е.М. Всеобщая истории музыки. — Т. I. — Пб., 1922. — С. 111.

³ В XVI веке в Нидерландах сочиняли технически головоломные хоровые произведения уже на десятки (так!) параллельно движущихся самостоятельных голосов. И они тоже не стали для нас художественными произведениями («произведениями искусства»), хотя они были сложно устроены и устремления века, конечно, выражали.

⁴ Антреприза — частное театральное предприятие

⁵ Вальтер Бенъямин называл это свойство неповторимости художественного произведения «аурой». См.: Бенъямин, Вальтер. Искусство в эпоху его технической воспроизводимости. Раздел III. <http://dmitriozerkov.narod.ru/benjamin.htm>

⁶ Бартенев И.А., Батажкова В.Н. Очерки истории архитектурных стилей. — М., 1983. — С. 111.

⁷ Г.Вёльфлин. Классическое искусство. — Айрис-пресс, 2004. — С.16.

⁸ М.Фуко говорит о дискурсе как о «речи, которая должна приниматься вполне определенным образом и должна получать в данной культуре определенный статус» (Мишель Фуко. Речь «Что такое автор?»)

⁹ Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Вып. II. — М., 1001. — С. 209.

¹⁰ Пассионы - произведение ораториального характера, в котором излагается история последних дней жизни Спасителя и его смерти на кресте.

¹¹ Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. Том 2. —М., 1982. — С. 52.

¹² Корпус текстов — это определенным образом организованное множество, элементами которого являются тексты.

¹³ Источник — <http://www.glossary.ru>

¹⁴ Академизм вырос на следовании внешним формам классического искусства. Он способствовал систематизации художественного образования (в художественных академиях), закреплению классических традиций, которые им превращались, однако, в систему «вечных» профессиональных канонов и предписаний.

Термин «академизм» понимается теперь расширительно — как любая канонизация, обращение в непреложную норму идеалов и принципов искусства прошлого.

¹⁵ См. Найдорф М.И. О ситуации смыслообразования // Вопросы культурологии. — М., 2008, № 2, стр. 47. Адрес статьи в Интернете: http://www.countries.ru/library/theory/on_sensegiving_situation.htm

¹⁶ В советской традиции «возник даже термин «потребление искусства — как некая разновидность физиологической функции» (Л. Тазба. Некоторые предпосылки к пониманию искусства. — <http://www.tazba.uradesign.ru/text4.html>)

¹⁷ «Существует ли восприятие как особая человеческая деятельность, как процесс, имеющий собственный мотив? Да, существует. И это можно увидеть, если задуматься на минуту над тем, что собой представляет деятельность эстетическая. /.../ Я сейчас говорю про слушание музыки, которое делается ради слушания музыки, то есть о деятельности, которая имеет свой мотив. Какая же это потребность, которой отвечает этот мотив? Это эстетическая потребность. Но реализуется-то она в такой форме, которая есть что? Воспринимание, правда? И это все равно: слушание ли это концерта, созерцание ли это произведения живописи, или, может, это воспринимание еще какого-то творения искусства — это безразлично. Ведь есть вот эта деятельность восприятия». А.Н.Леонтьев. Лекции по общей психологии. Лекция 19. Восприятие как деятельность. (<http://yurpsy.by.ru/biblio/leontev/19.htm>)

¹⁸ Вот пример того, как «восприятие» обычным зрителем картины Рафаэля осмысливается им в самонаблюдении. «Видела картины Дрезденской галереи в 1955 г. в Москве, когда в Музее изобразительных искусств была устроена их выставка перед возвращением в ГДР спасенных во время войны картин./.../ Полотна Тициана, Тинторетто, Джорджоне, Веронезе, Рембрандта - все это было прекрасно. Но мне и до сих пор кажется, что тогда, в 55 году, это была выставка одной картины - Сикстинской мадонны Рафаэля. Помню, что картина висела одна, отдельно, и к ней нужно было подниматься по широкой лестнице. Большое полотно в золотой раме. Два пухлых ангелочка внизу, наверху совсем будничные зеленые занавески на колечках, не запомнившиеся фигуры св. Сикста и св. Варвары по бокам - это я увидела сначала, не понимая, зачем эти детали. Но когда я взглянула на фигуру и лицо Мадонны, все во мне перевернулось. Я не могла оторвать взгляда от милого скорбного и светлого лица. Я все всматривалась и всматривалась, и мне казалось - да нет, я уверена, что так оно и было, - выражение лица менялось волшебным образом - как будто она говорила со мной без слов. Она знала все, что предстоит ей и младенцу. Лицо выражало и мягкую грусть, и твердость, уверенность, что так все и должно быть. Она смотрела не на дитя, а прямо мне в

глаза смотрела, объясняя все это, и шла к нам по облакам своими легкими босыми ножками, одновременно и прижимая к себе свое дитя и протягивая его людям. (Оболенская С.В. http://zhurnal.lib.ru/o/obolenskaja_s_w/)

¹⁹ Тема философской диссертации Н.Г. Чернышевского.

²⁰ Уроки музыки, рисования, танца любительского уровня являются здесь частными случаями распространения таких навыков.

²¹ «Травиата вчера вечером провалилась. Вина моя или певцов? Время рассудит», - писал Верди после премьеры.

²² 17 декабря 1896 г. в Александрийском театре. Уже с самого начала действия стало ясно, что пьеса воспринимается публикой совсем не так, как предполагали автор и постановщики. На другой день после премьеры все утренние петербургские газеты сообщали о провале спектакля; рецензенты отмечали грандиозность и скандальность провала.

²³ Лекция была прочитана 1 ноября 1917 года, издана: М., 1918; репринт — М., 1990

²⁴ Наташа Ростова на оперном спектакле // А.Гозенпуд. Избранные статьи. — Л.-М., 1971. — С. 120.

²⁵ Там же, с. 123

²⁶ Здесь и далее в скобках указаны страницы по московскому изданию 1992 года.

²⁷ Новое русское издание: «Синий всадник». Под редакцией В. Кандинского и Ф. Марка. — М., «Изобразительное искусство». — 1996.

²⁸ «Теоретики, которые принимают или отвергают произведение, исходя из анализа уже известных форм, заблуждаются больше, чем кто-либо другой, и ведут за собой по ложному пути. Они двигают преграду между наивным зрителем и произведением искусства». Цит. по: Соколов Е.Г. Русско-немецкий абстрактный роман материи и духа (http://anthropology.ru/ru/texts/sokolove/ruseur_25.html) // Сб.ст. Русская и европейская философия: пути схождения (<http://lmi.philosophy.pu.ru/PUTI/Oglavlennie.html>).

²⁹ По-старому образованный зритель «не может воспринять картины просто (особенно «знаток искусства») и ищет в картине все что угодно (подражание природе, природу, отраженную в темперементе художника, т. е. его темперамент, непосредственное настроение «живопись», анатомию, перспективу, внешнее настроение и т. д., и т. д.); не ищет он только восприятия внутренней жизни картины, не пытается дать картине непосредственно воздействовать на себя. Его духовный взгляд, ослепленный внешними средствами, не ищет того, что живет при помощи этих средств». (91)

³⁰ Фрустрация (лат. frustratio — обман, неудача) — психологическое состояние, возникающее вследствие разочарования, неосуществления какой-либо значимой для человека цели, потребности.

³¹ См. об этом: Найдорф М.И. Человек в межкультурном пространстве // «Аркадия», Одесса, 2004, №3. — С. 9-12. Адрес статьи в Интернете: <<http://www.countries.ru/library/countries/russia/ionych.htm>>

³² Смысл такого возмущения в том, что, если артист не создает на сцене художественный образ, то зрителю в зале нечего делать. И он чувствует себя обманутым.

³³ «Салон отверженных» начал свою работу 15 мая 1863 года, в то время как официальный салон открылся 1 мая. С самого начала экспозиция притягивала большое число посетителей. По воскресеньям число посетителей достигало четырёх тысяч. Выставка оказалась большим магнитом, чем официальный салон. Пресса посвящала живописцам выставленным в салоне отверженных все более обширные статьи, так что в прессе курсировала шутка о том, что художники, выставленные в официальном салоне, надеются в следующем году быть отвергнутыми жюри, и привлечь тем самым к себе особое внимание. Однако большинство статей в прессе носили негативный характер и реакция публики была отрицательной. Полотна салона подвергались насмешкам со стороны посетителей.

³⁴ Этот комментарий к картине основан на: Diana Blake — Madame X : Scandal in Parisian High Society <http://www.bellaonline.com/articles/art31508.asp>

³⁵ Это сочинение подробно описано в диссертации: ERIK SATIE'S BALLET PARADE: AN ARRANGEMENT FOR WOODWIND QUINTET by Tracy A. Doyle http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-07112005-201540/unrestricted/Doyle_dis.pdf

³⁶ Сергей Павлович Дягилев (1872—1929) — русский театральный и художественный деятель, антрепренер.

³⁷ Культура «белого» балета основывалась на таких шедеврах, как «Сильфида» (1832), «Жизель» (1841), «Эсмеральда» (1844); «Корсар» (1858), «Коппелия» (1870).

³⁸ Пуленк, Франсис. Я и мои друзья. — Л., 1977. — С. 57.

³⁹ Стоит отметить, что манифесты, стали появляться примерно с 1908-1909 годов и особенно участились в 1912-1913 годах, т.е. как раз накануне Первой мировой войны.

Примеры. Ж. Ромен. Единодушная жизнь, 1908 (манифест унаимизма). Ф.Т. Маринетти. Первый манифест футуризма, 1909. Вяч. Иванов. Заветы символизма, 1910. А. Блок. О современном состоянии русского символизма, 1910. Д. Бурлюк, А. Крученых, В. Маяковский, В. Хлебников. Пощечина общественному вкусу,

1912. М. де Унамуно. Искусство и космополитизм, 1912. Ф.Т. Маринетти. Технический манифест футуристской литературы, 1912. О. Мандельштам. Утро акмеизма, 1912 или 1913. Н. Гумилев. Наследие символизма и акмеизм, 1913. Ф.Т. Маринетти. Политическая программа футуристов, 1913. А. Деблин. Футуристическая техника слова, 1913.

⁴⁰ Постоянный адрес в Интернете <http://reliquarium.by.ru/html/articles/marinetti/futur.shtml>

⁴¹ Синтаксис (от греч. строй, порядок), в традиционном понимании совокупность грамматических правил языка, относящихся к построению единиц, более протяженных, чем слово: словосочетанию и предложению.

⁴² Додекафония (от греч. dodeka — двенадцать и phone — звук) введена около 1920 года австрийским композитором А. Шенбергом. Музыкальная ткань произведения, написанного в технике додекафонии, выводится из определенной последовательности 12 звуков различной высоты (серии или ряда), включающей все тоны хроматического звукоряда, ни один из которых не повторяется. Существо метода состоит в отрицании ладовых связей между звуками и утверждении абсолютного равноправия всех 12 тонов хроматической гаммы (без различия устойчивых и неустойчивых тонов и без выделения тоники).

⁴³ См. ст. АВАНГАРД ТЕАТРАЛЬНЫЙ в энциклопедии Кругосвет: www.krugosvet.ru/articles/117/1011779/print.htm

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Вейдле В.В. Умирание искусства.—СПб., 1996. — С. 19.

⁴⁶ Там же, с. 13.

⁴⁷ Там же, с. 29.

⁴⁸ Там же, с. 26

⁴⁹ Там же, с. 30.

⁵⁰ Там же, с. 24.

⁵¹ Там же, с. 25.

⁵² Надо отдать должное выдающейся проницательности философа, заметившего ключевой момент зарождавшейся тогда медиакультуры: принцип создания «нового» путем простого воспроизведения называют сегодня термином «copy & paste».

⁵³ Такое наделение технических средств свойствами авторства («средства ... начали превращать» и т.д.) является, конечно, метафорическим, но оно широко используется в литературе XX века. Например, последователь В. Беньямина в этой области исследований канадец Маршал Маклюэн писал черед полвека о роли техники: «С точки зрения того, как машина меняла изменяла наше отношение к друг другу и к самим себе, не имело ровным счетом

никакого значение, что она выпускала». (Маклюэн, М. Понимание медиа.- М., 2003. — С. 9). В наше время принято говорить о роли техники и технологии, например, о роли книгопечатания в формировании наций. Хотя ясно, что *играть роль*, организуя определенным образом свое поведение, может только человек.

⁵⁴ Беньямин цитирует высказывание Брехта об этой двойственной ситуации, когда новое в сущности своей явление именуется по-старому: «Если понятие произведения искусства больше не удастся сохранить для вещи, возникающей при превращении произведения искусства в товар, то тогда необходимо осторожно, но бесстрашно отринуть это понятие»

⁵⁵ Надо отдать должное выдающейся проницательности философа, заметившего ключевой момент зарождавшейся тогда медиакультуры: этот принцип создания нового путем простого воспроизведения называют сегодня термином «copy & paste».

⁵⁶ Кстати, и на телевидении на каждом экране синхронно идет «копия», даже на студийном экране в этот момент нет «оригинала».

⁵⁷ Текст статьи можно найти здесь: <http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch/>. О Кlemente Гринберге можно прочесть здесь: http://www.russ.ru/krug_chteniya/car_iskusstva_vzlet_i_padenie_klementa_grinberga и в других местах Интернета.

⁵⁸ Статья Хосе Ортеги-и-Гассета «Искусство в настоящем и прошлом» 1927 года была впервые опубликована только в 1947 году. По-русски она опубликована в книге Х.Ортеги-и-Гассет Эстемка. Философия культуры.— М.,1991. — С. 296-308. Есть в Сети: <http://ru.philosophy.kiev.ua/library/ortega/iss.html>

⁵⁹ «Наибольшее влияние на искусство XX века оказал писуар», — гласит чуть ироничный, но весьма характерный заголовок одной из заметок о популярности того давнего скандала спустя почти 80 лет (<http://www.newsru.com/cinema/02dec2004/du.html>).

⁶⁰ Пример заимствован из доклада Бориса Кагарлицкого: «Рынок, государство и кризис «классической культуры» (http://2nd.moscowbiennale.ru/ru/kagarlitsky_doklad1/)

⁶¹ Впрочем, русский язык уже уклоняется от этого названия, прикрываясь английским «арт» для выражения этой новой сущности (арт-бизнес, арт-рынок, арт-коллекция, арт-галерея, арт-диллер, поп-арт, боди-арт, стрит-арт и т.п.). Но лукавая двойственность этим устраняется не совсем (как и в случае с Уорхолловской банкой «Кэмплелла»): art — это все-таки и искусство — в классическом смысле, например, «изобразительное искусство» (fine art). Для обозначения нового явления, чтобы не путать с классическими живописью, графикой, скульптурой, применяют термин «визуальное искусство» (visual arts).

⁶² Московский журнал «Арт-Хроника» вышел в 2008 году с обложкой, на которой изображен гипсовый бюст Сталина с явно выступающей под кителем женской грудью. В сущности, это «оксюморон» или оксиморон (греч. *οξύμωρον*, буквально — остроумная тупость). Типичный для «рэди-мэйда» (ready-made).

⁶³ «Например, поэт Вера Павлова переписывает в виде стихотворения заметку из энциклопедического словаря о гологамии таким образом:

*Гологамия (греч. holos — полный,
Gamos — брак) — простейший тип
Полового процесса (у некоторых
Зеленых водорослей, низших грибов),
При котором сливаются не половые
Клетки, а целые особи.*

В этом случае сухое определение малоизвестного неспециалистам биологического явления выступает как фметафора любви, подразумевающей полное слияние душ и тел». (Источник: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Ready-made>)

⁶⁴ Например, Фонд Соломона Гуггенхайма, создавший Музей современного искусства его имени, был основан в 1937 году, в 1939 году — Музей современного искусства, созданный на средства Рокфеллера. Общество современного искусства в Чикаго «The Society for Contemporary Art (SCA)» было основано в 1940 году.

⁶⁵ «В нашем столетии искусство достигло не мыслимой прежде скорости, — пишет известный философ современного искусства Борис Гройс. — Речь идет не о репрезентации скорости в искусстве, чем, среди прочего, занимались футуристы, но о скорости самого художественного производства. Метод реди-мейда, созданный Дюшаном, увеличил скорость искусства почти до предела: художнику в наше время достаточно назвать искусством случайный фрагмент реальности, чтобы он тем самым стал художественным произведением. Художественное производство достигает здесь чуть ли не скорости света». — Борис Гройс. Скорость искусства. Мир Дизайна. 33/1999. — С. XIX-XXI

⁶⁶ «В данном случае слово «актуальный» является эквивалентом английского contemporary (до этого момента в русском языке *современный* означало одновременно и contemporary и modern, что, согласитесь - форменное лингвистическое безобразие)», — <http://azbuka.gif.ru/alfabet/a/actual-iskusstvo/>

⁶⁷ За последние тридцать лет только в Соединенных Штатах возникли более 600 музеев искусства, при той же скорости их возникновения в большинстве стран Европы.

⁶⁸ «Искусство выживает, превращаясь в аттракцион, в умное и тонкое развлечение», — пишет современный критик. Дмитрий Бавильский: Диснейленд для новых умных. — Газета «Взгляд» от

8.02.07 (<http://www.vz.ru/columns/2007/2/8/67453.html>). О привлекательности современного искусства написано немало. См., например, здесь: <http://www.vremya.ru/print/13091.html>. Интересно обратное: люди, привыкшие к современному, с теми же ожиданиями подходят к искусству классическому и находят его, понятное дело, «бесполезным» и «скучным».

⁶⁹ Newhouse, Victoria. Is «The idea of a museum» possible today? *Daedalus*; Summer 1999; 128, 3; ProQuest Direct Complete, pg. 321

⁷⁰ В данном случае «коммуникация» понимается как совместная деятельность участников (коммуникантов), в ходе которой вырабатывается общий (до определенного предела) взгляд на вещи и действия с ними.

⁷¹ Барабанов Е. Искусство на рынке или рынок искусства? — М., Художественный журнал № 46. В Сети: <http://xz.gif.ru/numbers/46/гупок/>

⁷² «Арт-рынок имеет дело с абсолютной уникальностью имен и произведений», — пишет Е. Барабанов («Искусство на рынке или рынок искусства?»).

⁷³ Мультимедиа - совокупность компьютерных технологий, одновременно использующих несколько информационных сред: графику, текст, видео, фотографию, анимацию, звуковые эффекты, высококачественное звуковое сопровождение. Технологию мультимедиа составляют специальные аппаратные и программные средства.

⁷⁴ Frohne, Ursula. *Old Art and New Media: The Contemporary Museum*. — *Afterimage*; Sep/Oct'99, Vol. 27 Issue 2, p9, 3p, 5 bw.

⁷⁵ Там же.

⁷⁶ Более подробно об этом: М.Найдорф. Верить-не верить? -- Шомрей шабос, Одесса, 23-XI-07 (постоянный адрес в сети Интернет <http://frodian.livejournal.com/33415.html>)

ОГЛАВЛЕНИЕ

1. Классическое искусство как институт	3
2. Восприятие художественного произведения в классическом искусстве.....	11
3. Критика классического искусства	14
4. Скандал как симптом	19
5. Революционеры искусства.....	26
6. Кризисное искусствоведение 1930-х гг.	30
7. Институциональная структура современного искусства	43
Подведем итог сказанному	54
Примечания	56