

В. С. Жидков

О специфике искусства XXI века

Аннотация: ускоряющийся научно-технический прогресс, стимулирующий социокультурные изменения, радикальным образом влияет на социокультурную атмосферу и картину мира как художников — создателей художественных ценностей, так и воспринимающей их аудитории. В связи с этим возникает необходимость определить границы между искусством и созданием неких артефактов. Этому и посвящена статья.

Ключевые слова: культурология, культура, искусство, картина мира, художественные ценности, артефакты, границы между искусством и неискусством, прогресс, художник, аудитория.

«Искусство не имеет ничего общего с теориями непрерывного прогресса. Давно пора отказаться от модернистического стремления постоянно слышать что-то “новенькое” и думать при этом, что оно автоматически лучше “старенького” лишь только потому, что оно “современно”.

о. Владимир (В. В. Иванов)

«Мы давно знаем, что вопрос Пилата “Что есть истина?” — только риторика».

Л. Улицкая. Даниель Штайн, переводчик

Системной точки зрения, искусство (художественная культура) в каждый исторический момент — это некая как-то ограниченная целостность, погруженная в значительно более широкое образование — в поле культуры, под которой мы (вслед за Ю. М. Лотманом) понимаем любые следы присутствия человека в природном мире. Систему художественной культуры образуют подсистемы — взаимодействующие между собой отдельные виды искусства. Сама же эта система активно взаимодействует с изменяющейся социокультурной средой, в которую она погружена. В процессе исторического изменения системы художественной культуры (как и любой другой системы), как свидетельствует синергетика, есть периоды эволюционного изменения и периоды изменений революционного характера (точки бифуркации), когда система выбирает дальнейшую траекторию своего развития из некоего набора возможных путей. Так что вся эта конструкция исторически изменчива под влиянием различных факторов внутреннего характера (факторов саморазвития системы) и факторов внешних (влияние среды). Таким образом, проблемы искусства приходится рассматривать в таком контексте: социум (здесь важным элементом является власть, диктующая культуре и искусству условия существования) — социокультурная среда в целом — художник — произведение — институты оценки и распространения продуктов художественной деятельности (важный фактор формирования социокультурной среды) — потребители художественной культуры (как часть социума и важнейший элемент социокультурной среды, а также соучастник создания

произведений исполнительского искусства). Тем самым круг замыкается, и именно в нем нам предстоит искать ответ на вопрос о границах искусства.

На этот вопрос можно дать пока три равновероятных ответа: границы у искусства существуют; искусство ничем не отграничено от неискусства; в поле культуры существует сфера, состоящая из несомненных произведений искусства, и сфера, содержащая факты, искусством не являющиеся.

Примерно до второй половины XIX в. историческое время тянулось медленно. Научно-технический прогресс был неспешным, социокультурные изменения не сильно меняли картину мира сменяющихся поколений людей. Большинство населения России жило в деревне, и этим был обусловлен горизонт их культурных представлений и впечатлений. Мир для подавляющего большинства населения страны определялся радиусом пешеходной доступности (и только Павел Иванович Чичиков, герой «Мертвых душ» Н. В. Гоголя, и А. Н. Радищев путешествовали по России на гоголевской «птице-тройке»). Добавим сюда традиционное российское бездорожье и немереные просторы. В Европе первой транспортной революцией стало изобретение велосипеда, позволившего (при наличии приличных дорог) расширить радиус перемещений в пространстве. Россию эта революция практически не затронула. А поскольку в России социальная среда до отмены крепостного права менялась медленно, то и картина мира людей, в том числе художников, тоже оставалась достаточно устойчивой.

И вот грянули свобода и научно-технический прогресс. Люди получили возможность все бы-

стрее перемещаться в пространстве: поезд – автомобиль – самолет – реактивные летательные аппараты. Появились новые средства передачи информации: телеграф – телефон – радио – космическая связь. Научно-технический прогресс породил новые виды искусства и каналы их транслирования: кинематограф – телевидение – компьютер. И все это, ставшее повседневной практикой, промелькнуло перед глазами всего одного-двух поколений людей, радикально повлияв на их картину мира. Такие резкие изменения случились впервые в человеческой истории, породив комплекс проблем, названный глобализацией. Еще никогда человеку не приходилось жить в настолько быстро меняющемся мире. Эволюционно он не был приспособлен к существованию в столь динамичном мире, не обладал соответствующими адаптационными способностями. А между тем действительность предъявляла к человеку (и к художнику) все новые требования. Одни сумели адаптироваться (глобалисты), другие – нет (антиглобалисты).

В связи с социальной динамикой произошли колоссальные изменения и в мире искусства; кроме революционного влияния научно-технического прогресса, они подогревались еще одним следствием прогресса – ростом городов (урбанизацией), породившим массовую публику, которая оказалась между традиционной народной культурой (деревенским фольклором), принесенной в города бывшими крестьянами, и интеллигентским искусством, изначально городским, привнесенным в российскую действительность еще в петровскую эпоху. Спрос родил предложение – массовое искусство (искусство для массового потребителя, эстетически не очень подготовленного), возникшее как синтез искусства народного и высокого, интеллигентского. А массовый потребитель породил рынок искусства, в который, хотел он того или не хотел, оказался погруженным и производитель художественных ценностей.

Очевидно, что людей, слабо подготовленных к восприятию искусства, значительно больше, чем тонких его ценителей, и претензии этих разных групп потребителей к эстетическому качеству художественной продукции оказываются существенно различными. А как же через рыночные механизмы обеспечить предложение художественных ценностей, адекватных реальному спросу? К счастью (?) природа распорядилась так, что среди работников творческого труда неталантливых людей значительно больше, чем талантливых и тем более гениальных, опережающих художественный вкус большинства своих современников.

XX в. чутким людям продемонстрировал неопровержимые симптомы истощения и существующего социального уклада, и художественных правил

отражения жизни в искусстве. Если в предшествующие времена доминирующими характеристиками искусства считались нефункциональность и эстетические качества (завещанные античными мыслителями мимесис, т. е. более или менее реалистическая имитация реальной жизни), то XX в. принес с собой все более отчетливую ориентацию художественной культуры на внеэстетические функции, в частности, на развлечение, на пропаганду внеэстетических, социально-политических ценностей, а также на выражение сложного внутреннего мира художника. Магистральной художественно-эстетической реакцией искусства на засилье в культуре позитивистско-материалистических тенденций научно-технического и социально-политического прогресса, породивших конструктивистско-инженерный подход к гуманитарным проблемам общества (писатели – инженеры человеческих душ), стал модерн. Художники отреагировали на «поворот столетий» поисками принципиально нового «большого стиля», который «органично опирался бы на художественные достижения прошлых эпох, охватывал всю среду обитания человека, включая все виды и жанры искусства, и в основе которого лежали бы чисто эстетические принципы». Тем самым модерн как бы «подводил итог угасающей классической культуре»¹, утверждают исследователи. Но в искусстве того времени было много и конструктивистов, полагавших возможным рационально формировать человека и мир человеческой культуры. Точка бифуркации. Витязь на распутье. Назад пути уже нет, впереди – экстремистские манифесты не очень уважаемых в сфере искусства персонажей, решительно порвавших с прошлым. Все плохо, всюду кризис, а тут вмешается еще один игрок на поле искусства – государство со своими все ужесточающимися претензиями на формулирование социального заказа и управление художественной жизнью.

Однако бурно развивавшийся научно-технический прогресс, революционно влияющий не только на производственную, но и на повседневную жизнь людей, делал все более неактуальной декоративную эстетику модерна. Как справедливо заметил о новых литературных тенденциях инженер и писатель Е. Замятин, «автомобиль, аэроплан, мелькание лет, точки, секунды, пунктиры. Старых, медленных, дорезных описаний нет: лаконизм – но огромная заряженность, высоковольтность каждого слова... Образ – остро синтетичен, в нем – только одна основная черта, какую успеешь заметить из автомобиля. <...> Все реалистические формы – проектирование на неподвижные, плоские

¹ Бычков В., Бычкова Л. Модерн // Лексикон неонклассики. М., 2003. С. 304.

координаты Эвклидова мира. В природе этих координат нет... И поэтому реализм — нереален: неизмеримо ближе к реальности проектирование на мчащиеся кривые поверхности — то, что одинаково делают новая математика и новое искусство. Реализм не примитивный, не *realia*, а *realiora* (т. е. не внешняя, но внутренняя, высшая действительность, — по Вяч. Иванову) — в сдвиге, в искажении, в кривизне, в необъективности»².

То же происходило и в других видах искусства. Как писал Ю. Елагин, «большим стилем нашего века, начиная с 20-х годов и до наших дней (эти слова были написаны в середине XX в. — В. Ж.), является конструктивизм. Этот стиль был рожден эпохой инженерного и индустриального прогресса и наиболее законченное свое выражение получил в современной архитектуре. <...> Искусство конструктивизма вышло из эры механической индустрии, но это не значит, что современные здания, картины и памятники явились копиями заводов, машин и доменных печей, как и не значит, что новые большие симфонии должны были изображать лязг и скрежет фабричных станков, рев авиационных моторов и свистки паровозов. Но основной принцип конструктивизма рожден инженерией. Лучшее есть то, что наиболее целесообразно. Будучи перенесен в область искусства, этот лозунг звучит так: самое прекрасное это то, что наиболее целесообразно. Ничего лишнего. Никакого орнамента. Максимальная экономия средств выражения. Эстетика возникнет сама собой из наиболее совершенного плана»³. Подобного рода высказывания деятелей искусства той поры можно множить — лучшие из них остро почувствовали резкое изменение социально-культурной среды под воздействием научно-технической революции.

Смертельным ударом по искусству модерна стал большевистский переворот, открывший в России эпоху социальной инженерии, — переворот, авторы которого вдохновлялись идеями целенаправленной переделки общества и переконструирования человека. Революционный переворот всколыхнул движение футуристов — из маргиналов от искусства они мгновенно превратились в революционеров: некоторые, в том числе и талантливые, художники ассоциировали революцию социальную с революцией художественной. Они заимствовали большевистский метод. Как «человек с ружьем» насильственно устранял политических оппонентов, так и художники, делавшие искусство будущего, пытались поступить со своими оппонентами. «Вождь мирового пролетариата» В. И. Ленин подбросил

им теоретическое обоснование их разрушительной деятельности — концепцию двух культур: культуры буржуазной, реакционной и пролетарской, прогрессивной, что и позволило им учинять погром старого буржуазного искусства и «сбрасывать Рафаэля с корабля современности».

«Футуристы были наиболее среди всех художественных направлений адекватны революции, — писал их вечный оппонент П. Н. Миллюков. «Рев и рык» поэзии Маяковского как раз годился для эстрады, для публичных выступлений в клубах и кабаках. И он кричал всех громче, стараясь перекрыть других. Как же ему было не слиться с революцией. Ведь до революции он был самым левым из левых, самым рьяным разрушителем литературных традиций: значит, революционером. И он громко провозглашал теперь: «Новое создаст только пролетариат, и только у нас, у футуристов, общая с пролетариатом дорога». «Футуризм — идеология пролетариата... Футуризм и есть пролетарское искусство». Отсюда вывод: «Сейчас нет и не может быть иной художественной власти, кроме власти меньшинства», следовательно, необходима диктатура футуристического меньшинства для внедрения в массы самого левого искусства. Эта претензия застала литературу врасплох. Пока другие уклонялись и не решились для себя, идти ли с новой властью, футуристы крикливо протягивали ей руки и предлагали свое сотрудничество в обмен за диктатуру в искусстве. «А так как власть нуждается в организаторах и руководителях первого, разрушительного периода работы, — эта роль оказалась в руках футуризма. Из подвалов богемы русские футуристы перенеслись в роскошные залы академий» (Вячеслав Полонский)»⁴. В этом недоброжелательном высказывании представителей традиционно-консервативного фланга в искусстве есть своя справедливость.

Революция в эстетике XX в., постепенно принимавшая международный масштаб, накладывалась на глобальные социальные перемены: возникновение большевизма и фашизма, появление оружия массового поражения, две мировые и множество локальных войн, крах империй, террористический вызов европейской цивилизации — все эти события в решающей мере определяли социально-культурную обстановку XX в. в странах европейской культуры. Многие художники не удержались от соблазна идеологизма, добровольно или вынужденно поставили свой талант на службу господствующей партийно-государственной идеологии.

Проблему «художник и власть» принято рассматривать применительно к тоталитарным политическим режимам. Этой точке зрения оппонирует

² Замятин Е. О литературе, революции, энтропии и прочем // Писатели об искусстве и о себе. М.; Л., 1924. С. 73–74.

³ Елагин Ю. Б. Темный гений (Всеволод Мейерхольд). Лондон, 1982. С. 253.

⁴ Миллюков П. Н. Очерки по истории русской культуры: В 3 т. Т. 2, ч. 1: Церковь. Религия. Литература. М., 1994. С. 360–361.

публицист: «Можно вспомнить, что проблему “идеология и искусство” выдумали не большевики. Что-то вынуждало к переделкам, скажем, Мусоргского: тоже идеология. <...> Маяковский, Эйзенштейн, Ривера и другие пламенные добровольцы идеи нарушают стройную схему противостояния творца и власти, поэта и царя. Может быть, тенденциозный гений — это еще гений, но уже не тенденция? Если прославлять неправое дело великими стихами и великими картинами, то с течением времени никакого неправого дела не останется — останутся великие картины и великие стихи?»⁵. Это в какой-то мере верно, как верно и то, что, как правило, политическая тенденциозность мешала создавать великие произведения искусства. Художник неизбежно отражает в своем творении злобу дня, что способствует его популярности среди современников, живущих под властью этой же «злобы». Но если это — все, чем богато творчество художника, его художественное наследие уходит в историю вместе со временем, его породившим. Чтобы остаться в веках, кроме укорененности в текущем социокультурном контексте нужно уловить и воплотить в своем творчестве аспекты жизни человеческого духа: они вне времени, а потому остаются близкими и понятными сменяющим друг друга поколениям зрителей, читателей, слушателей.

Эта объективная закономерность может стать ориентиром для оценки актуального искусства XX в. и современных арт-практик.

Н. Б. Маньковская проводит инвентаризацию авангарда и модернизма, которые, с ее точки зрения, «включают в себя основные инновационные течения в эстетике и искусстве...: футуризм, кубизм, кубофутуризм, абстракционизм, супрематизм, лучизм, конструктивизм, аналитическое искусство, образующие собой авангардистский ареал; в то время как интуитивизм и поток сознания, фрейдизм и сюрреализм, экзистенциализм и абсурдизм, феноменология и хепенинг, прагматизм и “искусство новой реальности” — образуют модернистский ареал. <...> Особенности авангарда в сфере эстетической теории и художественной практики сопряжены... с его тоталитарной революционностью. Она выразилась в ориентации на новейшие научные открытия, связанные со строением материи... побуждающими искать новые научные основания развития искусства, с одной стороны; с другой — с утопическим проектом воспитания нового человека... построения общества всеобщей справедливости. <...> Авангард оппонирует любым формам жизнеподобия в искусстве. <...> В свою очередь системообразующим

для эстетики и искусства модернизма является... ориентация на новейшие иррационалистические течения постнеклассической философии... Активным творческим, эстетическим началом выступает бессознательное». «Эстетика... отчасти поступилась своим первородством, связанным с чувственно-эмоциональным отношением к миру в пользу интеллектуального удовольствия, а затем и интерактивного взаимодействия с артефактом... Возобладал принцип релятивизма»⁶. Все это верно, но не имеет всеобъемлющего характера. Эстетика, «связанная с чувственно-эмоциональным отношением к миру», остается и останется актуальной, ибо современные арт-практики не способны переделывать природу человека, истребить «органически присущее ему эстетическое сознание, эстетическое чувство, генетически и исторически накопленный эстетический опыт»⁷.

К элементарной формуле свел эти сложные проблемы наш современник: «В ответ на вызов печатного станка появился модернизм. Если реализм рассказывает истории, то модернизм рассказывает о том, как он рассказывает истории. Постмодернизм уже ничего не рассказывает, он цитирует»⁸.

У представителей новейших течений в художественной культуре были не только чрезмерные эстетические амбиции, но и претензии на распорядительное доминирование в этой сфере. В первые советские годы авангард исправно служил властям для расчистки поля культуры. Сделавший свое дело «мавр» перестал быть нужным. Драматическая судьба новых художественных течений была обусловлена не только административными амбициями их представителей. Здесь была важна и их содержательная связь с новой эпохой, с ее социально-культурным контекстом. И это было проявлением универсальной закономерности. Так что и сегодня, в начале нового столетия и тысячелетия, очевидно, что художник, знакомый с трагической историей века минувшего, знающий об атомной бомбардировке и таране высотных зданий гражданскими самолетами, имеет картину мира, не похожую на ту, что была у художников классического и постклассического периодов. А потому их творчество не может походить на классические образцы. Каким же это искусство должно быть? Всяким, любым, но непременно искусством. Отсюда актуальность вопроса: «Что есть искусство?».

Авторы, обсуждающие многозначность термина «культура» и составляющего ее весомую часть «искусства», нередко ссылаются на немец-

⁵ Вайль П. Другая Америка // Иностранная литература. 1996, № 12. С. 235.

⁶ Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В. (о Владимире). Триалог. Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. М., 2007. С. 20, 21, 19.

⁷ Там же. С. 11.

⁸ Генис А. Довлатов и окрестности. М., 2004. С. 274.

ких философов, определявших культуру «как область духовного достояния», и на французов, для которых культура — «область материального и технического прогресса в соединении с прогрессом духовным»⁹.

В науке можно выделить два полярных взгляда на культуру. Так, Ю. М. Лотман полагал, что культура — все, что не природа, любой знак присутствия человека на планете; эти знаки могут быть как позитивными, конструктивными, так и негативными и деструктивными. Противоположной точки зрения придерживается известный эстетик В. В. Бычков. Под Культурой (с большой буквы!) он понимает «ту часть цивилизации, или сферы деятельности человека (социума), включая и ее результаты, которая направлена на удовлетворение только и исключительно духовных потребностей человека. <...> В отличие от Культуры в цивилизации отсутствуют духовные приоритеты»¹⁰, а под искусством — «один из универсальных способов конкретно-чувственного выражения невербализуемого духовного опыта, прежде всего эстетического»¹¹. Звучит не конкретно, но убедительно, если вынуть из этого определения слово «невербализуемый», выводящее художественную литературу за пределы искусства.

Таким образом, можно сделать вывод, что процесс создания-восприятия произведений искусства, по традиционно устоявшемуся мнению, должен быть духовным и при этом иметь некий эстетический смысл. Как эти понятия перевести в операциональный вид? Ведь «духовность» — ускользающе нечеткое понятие, не поддающееся недвусмысленной фиксации, так что какие-либо признаки в достаточно адекватном виде сформулировать, по-видимому, невозможно. Следует сразу и категорически развести это понятие с религией. История знает множество в высшей степени духовных (в вышеприведенном нечетком смысле) персонажей-атеистов и столько же — абсолютно бездуховных, безнравственных представителей различных религиозных конфессий. Так что мы поищем определение духовности в другой — рациональной сфере.

В литературе можно встретить ссылки на самые разные признаки духовности. Так, утверждается, что «духовность в искусстве выражается только в художественности формы. <...> Эстетическое качество... — это главный и практически единственный выразитель духовности в сфере художественной

культуры»¹². Некоторые авторы полагают, что духовность произведения искусства проявляется только в акте его восприятия, который «открывает глубинные принципы», вызывает священный трепет и «продвигает вперед и вверх»¹³. Для оценочных суждений об искусстве нередки апелляции к высшим силам. «Эстетический смысл этого (классического. — В. Ж.) искусства заключался (и заключается сейчас — в этом и состоит его классичность, т. е. непреходящая ценность) в том, что оно с помощью исключительно художественных средств символизировало... некие более высокие (духовные) реальности, чем чувственно воспринимаемый нами мир, возводило... к ним реципиента, а через это приводило его в гармонию с Универсумом, к реальному переживанию полноты бытия, а иногда и к глубинному контакту с Первопричиной, Богом, Великим Другим. Главным свидетельством... высокого эстетического качества искусства является особая форма духовного наслаждения — эстетическое наслаждение, возникающее в душе реципиента в момент его восприятия»¹⁴.

Подобные определения трудно считать научными, ибо они не поддаются рациональной проверке, уязвимы с социологической точки зрения: то, что получает высокую эстетическую оценку и вызывает «священный трепет», «возводит к Первопричине» одного реципиента, оставляет равнодушным другого; то же и с оценкой «художественности формы». И это нормальная ситуация во взаимоотношениях искусства и его аудитории.

Отсутствие социологического взгляда характерно для философской эстетики. «Единственный критерий у меня в подходе к искусству — эстетический. <...> Есть эстетическое качество, или для искусства — высокий уровень художественности, — это настоящее большое произведение Искусства... Нет его — значит, это предмет какой-то иной сферы, даже если он создан художником и по номенклатуре относится к сфере искусства. Вот здесь-то и камень преткновения... во всей сфере эстетики и художественной критики, ибо эстетический критерий принципиально интуитивен, невербален. Тем не менее практика существования художественной культуры последних нескольких столетий... показала..., что эстетический критерий... достаточно однозначен»¹⁵. Добавим — достаточно (не всегда и не для всех!) однозначен преимущественно для сообщества (субкультуры) специалистов — производителей художественных ценностей (художников), их распространителей

⁹ Степанов Ю. С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации. М., 2007. С. 96.

¹⁰ Бычков В. В. Художественная культура XX века // Лексикон неклассики. С. 484.

¹¹ Бычков В., Бычков О. В. Искусство // Там же. С. 209.

¹² Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В. (о Владимир). Указ. соч. С. 27, 35.

¹³ Там же. С. 77.

¹⁴ Там же. С. 116.

¹⁵ Там же. С. 34.

(торговцев, галеристов) и потребителей (покупателей), а также для комментаторов, формирующих поле эстетических оценок (искусствоведов).

Сфера художественной культуры поддается только экспертной оценке. А в качестве экспертов выступают преимущественно специалисты, рецензирующие факты художественной культуры, сочиняющие монографии и учебники, выступающие с лекциями и докладами. Массовая аудитория, «потребляющая» искусство, вовсе не обязана верить специалистам на слово — произведение искусства должно быть воспринято на эмоциональном уровне, его художественный язык должен быть понят, что случается далеко не всегда. Так что человеку с недостаточным уровнем эстетической компетентности бесполезно объяснять, что то искусство, которое ему нравится, не стоит того, а эстетически наслаждаться ему следует совсем другими произведениями.

Таким образом, следует признать принципиальную неоперациональность существующих определений духовности. В этой эмоционально неоднозначной сфере неуверенно чувствует себя и автор настоящей статьи. Однако нужно двигаться дальше. Поэтому в качестве первого приближения к в принципе недостижимому идеалу попытаюсь предложить следующий более или менее отчетливый признак: духовное произведение искусства — такой факт художественной жизни (т. е. объект эстетического восприятия), в котором в художественно-образной форме отразился какой-то аспект картины мира художника, его оценка окружающей действительности, его духовный опыт.

Очевидна слабость такого определения. Получается, что духовность это и есть духовность. Ибо дух, душа человека определяет его неповторимую картину мира, которая, в свою очередь, обуславливает его поведение, его поступки. Иных симптомов наличия у человека и в результатах его деятельности духовности на рациональном уровне не существует. И в научной парадигме не являются аргументом никакие иные, в том числе религиозные, подходы и основания для определения духовности. В самом факте искусства, конкретном его произведении никакой эстетической или духовной субстанции не содержится. Эстетическая оценка и духовное потрясение возникают только в момент восприятия художественной ценности, т. е. эстетико-психологический эффект зависит от воспринимающего искусство субъекта (от его эстетической компетентности) в той же мере, в какой произведение искусства должно быть способным этот эффект спровоцировать. Воспринимающий субъект находит или не обнаруживает в произведении духовность и эстетичность, под

которыми обычно понимается созвучность эстетико-духовных ориентаций реципиента и автора художественного произведения.

Предложенные рассуждения — попытка одно нечеткое определение заменить другим, чуть более конкретным. Так что приходится еще раз повторить, что в этой сфере четкие, строгие и однозначные определения невозможны. Они всегда остаются субъективными, чем сфера искусства и интересна.

Среди людей как со здоровой, так и с не очень здоровой психикой, в том числе среди алкоголиков и наркоманов, таким образом усиливающих виртуализацию своего мировосприятия (картины мира), встречаются персонажи, наделенные способностью в художественно-образной форме отражать свою картину мира, т. е. способные создавать произведения искусства. Поэтому мы имеем право называть сферу искусства «второй реальностью» (мимесис), или отражением объективной реальности, претворенной в субъективную реальность (картину мира) художника, которую он выражает языком и методами соответствующего вида искусства.

Однако здесь не все так просто. Художник духовный опыт, свою картину мира пытается воплотить в произведении искусства, т. е. перевести его на художественно-образный язык своего вида искусства. Но это, как свидетельствуют сами художники, обычно плохо или не вполне удается — как во всяком переводе, что-то теряется; «мысль изреченная есть ложь», как сказал поэт. Произведение искусства — не просто субъективная версия объективной реальности, но в какой-то мере неадекватное (в связи с сопротивлением материала) субъективное отражение художником своей субъективной картины мира (какого-то ее фрагмента). Другими словами, в произведении искусства воплощается — в сопоставлении с объективной реальностью — субъективный виртуальный мир в квадрате: субъективность картины мира художника умножается на субъективную невозможность адекватно отразить ее в акте художественного творчества (сопротивление материала, ложность/лживость «мысли изреченной»). Так что, строго говоря, мир искусства по отношению к миру объективному — не вторая, но третья реальность. И в этом сила и привлекательность искусства. Потому что нам, «потребителям» художественных ценностей, интересна не фотографически точная картина того фрагмента действительности, который художник сделал предметом своего творчества, а его субъективный взгляд, его оценка действительности, его уникальный духовный опыт, пусть и не вполне адекватно воплощенный в художественном произведении.

Художники очень непохожи друг на друга, поэтому творят произведения вполне оригинальные.

Но в каждый исторический момент разные художники, в том числе работающие в различных видах искусства, живут в одной и той же социально-политической, экономической, психологической и художественной среде, которая более или менее сходно отражается в картине мира людей соответствующей эпохи. Каждой эпохе присущ определенный уровень развития искусств, определенная художественная мода, от которых художник не может быть свободным. Так формируются течения и направления в искусстве, художественные школы и т. д. — сквозь индивидуальное творчество проглядывает общая закономерность.

Итак, этот дважды субъективно деформированный продукт художественного творчества воспринимает аудитория, каждый представитель которой, как и художник, тоже живет в своем субъективно-виртуальном мире. Поэтому всякий акт восприятия — процесс сугубо субъективный. Результат художественного творчества воспринимает уникальный субъект со своим духовным опытом в соответствии со спецификой своего воспринимающего аппарата и опытом общения с искусством. На выходе, в конце процесса «создание — восприятие произведения искусства», мы получаем трехкратное искажение объективной реальности: дважды ее исказил художник и однажды — реципиент. И это опять замечательно, в этом сила и привлекательность искусства. В такой связи становится понятным, что не может быть двух одинаковых актов восприятия произведений искусства, двух одинаковых его оценок. Каждый человек выносит из общения с искусством что-то свое. Другими словами, объективные оценки в мире искусства невозможны. Если два человека, одновременно воспринимающая одно и то же произведение искусства, выносят две противоположных оценки, то на вопрос, кто из них прав, следует ответить: правы оба. Оба они имеют право на свою оценку произведения искусства, и никакой объективности, на которую иногда претендуют профессиональные критики, в этом процессе не бывает.

«Что есть истина?» — около двух тысяч лет тому назад по другому поводу спросил язычник Понтий Пилат. Истины нет! — можем сегодня ответить мы, наученные горьким историческим опытом попыток огнем и мечом внедрить единомыслие. Мир, как давно известно, многоистинен не только в искусстве, но и во всех других сферах социальной жизни. Человечество около 40 тысяч лет (до Авраама и Христа) жило в мире многих истин, которые не конкурировали между собой, но были рядоположены. Всяк руководствовался своей истиной, поклонялся своим богам и, как правило, не мешал это де-

лать другим, что позволяло избежать религиозных войн. Пора и нам вернуться в это состояние, хотя бы в оценках искусства.

Из сказанного вытекают два принципиальных следствия. Во-первых, произведение искусства — нечто рукотворное, созданное художником. Только в этом случае можно говорить о воплощении в произведении внутреннего мира художника (его души, духовности). Прекрасное (в субъективном восприятии, а другого смысла у этой эстетической категории нет) явление природы или узор, который образуют стекляшки в калейдоскопе, фактами искусства не являются, ибо не сделаны художником, но, несомненно, служат, как и все факты окружающего мира, объектами эстетического восприятия. Не является фактом искусства и красивая женщина, хотя она в известном смысле «сделана». Второе важнейшее следствие, которое понадобится при определении границ искусства и неискусства: произведение искусства — послание художника современникам и потомкам. Его можно назвать и «жестом», «репликой» (но не в постмодернистском смысле). Это так, даже если в рациональной сфере этой мысли у художника нет, даже если художник утверждает, что аудитория ему безразлична, что он творит «для себя». Особенно это очевидно в случае современных «арт-жестикюляторов», задавшихся целью эпатировать современников. Художник, заявляющий о своей независимости от реальной или будущей аудитории, либо добросовестно заблуждается, либо кокетничает. В произведении искусства отражается душа художника, его отношение (оценка) к миру, в котором он живет; по его произведению мы можем судить не только о таланте, но и о его личностных качествах. Именно здесь истоки духовности искусства.

Такие максимальные требования, полностью применимые к редким, непременно талантливым художникам — нашим современникам. Значительная часть этих тружеников работает на рынок, подстраивается под массовый художественный вкус, поэтому говорить об отражении в их рукоделиях души неуместно. Хотя и здесь возможен пушкинский вариант: продается произведение, созданное при бескорыстном вдохновении с непременным вложением в него души художника («не продается вдохновенье, но можно рукопись продать»). Но в любом случае даже творения художников-коммерсантов и людей, тиражирующих художественные ценности, часто остаются в поле искусства и предназначены для эстетического восприятия потребителями массовой культуры.

Как пишет П. Бурдьё, «поскольку произведение искусства существует как таковое, то есть как символический объект, наделенный смыслом и ценностью, только когда его воспринимают зрители,

обладающие неявно требуемыми эстетическими диспозициями и компетенцией, постольку именно эстетический взгляд конституирует произведение искусства как таковое. Это верно при условии, что эстетический взгляд может это делать только в той мере, в какой он сам является продуктом тесного знакомства с произведениями искусства»¹⁶.

Итак, для публики мир искусства — своего рода «объективная реальность, данная ей в ощущениях». Для аудитории произведение искусства, как и объективный мир, существует независимо от «наблюдателя-воспринимателя», т. е. произведение для реципиента является объективным феноменом, который подчиняется общим закономерностям восприятия.

В этой сфере, как утверждает здравый смысл и доказывают наши предыдущие рассуждения, «сколько людей, столько и мнений». Каждый человек выносит из общения с произведением искусства только то, что он способен воспринять. Поэтому правы те, кто утверждает, что не только человек судит произведение искусства, но и произведение судит человека — по тому, что тот оказался способным вынести из общения с ним.

Известно, что искусство, возникшее из ритуалов, связанных с религиозными верованиями, развивалось в двух основных видах — изобразительном и исполнительском. Первое («живопись, ваение и зодчество») эволюционировало от наскальных и настенных росписей и скульптурных изображений богов к живописи, скульптуре, к храмовому и гражданскому зодчеству. Несколько упрощая, можно утверждать, что искусство этого цикла рассчитано на визуальное восприятие и не предполагает активного соучастия субъекта в процессах восприятия уже созданного, уже существующего факта искусства. Действительно, что может изменить в картине, скульптуре или архитектурном сооружении наблюдатель? А между тем современные художники пытаются (на мой взгляд, unsuccessfully) вовлечь зрителя в процесс создания художественного результата, что противоречит фундаментальной созерцательной природе изобразительного искусства и выводит подобные попытки за пределы искусства. К ним я отношу «искусство акции» — «динамические, процессуальные практики современного искусства... в которых акцент переносится с результата арт-деятельности на ее процесс»¹⁷. Примером может служить «спонтанный процесс разливания или разбрызгивания красок по холсту», практиковавшийся Дж. Поллаком, классиком «живописи действия».

Другое дело — искусство исполнительское. Началось оно с коллективного исполнения ритуальных религиозных песнопений и плясок (древнегреческий праздник Дионисии), где не было четкого разделения на исполнителей и зрителей: в таких ритуалах участвовали все. Впрочем, и здесь был протагонист — первый, ведущий актер. Эту роль обычно исполнял персонаж, напрямую общавшийся с богами: жрец, шаман, священник и т. д. Он был режиссером и первым (главным) исполнителем соответствующей ритуальной роли. Отделение исполнительского искусства от религиозного ритуала привело к появлению профессиональных исполнителей (музыкантов, актеров, сказителей) и к отделению аудитории от делателей зрелища. Теперь соучастие аудитории сводилось к эмоциональной реакции на сценическое действие. Но именно возможность такой реакции делает аудиторию исполнительского искусства подлинным соучастником создаваемого в их присутствии произведения исполнительского искусства.

Но не всем авторам сценических зрелищ такое соучастие кажется достаточным. «Во всяком зрелище... зритель находится вне действия, он лишен практического участия. Последнее либо полностью отсутствует, либо атрофировано и направлено в русло аккомпанирующих символов (аплодисменты) или же отказа (свистки), во всех случаях неспособных каким-либо образом повлиять на внутренний ход представления (здесь автор ошибается: реакция аудитории влияет на “внутренний ход представления”. — В. Ж.). Зритель никогда не переходит к действиям, в крайнем случае — лишь к жестам или знакам»¹⁸. А некоторым современным делателям сценических произведений очень хочется «перейти к действиям».

Исполнительское искусство интересно тем, что в этой сфере существуют и постоянно совершенствуются механизмы вовлечения аудитории в сценическое действие, в том числе и в определение предпочтительных вариантов развития сюжета. Не случайно в истории театрального искусства издавна существует два принципиально различных эстетических течения: театр реалистический, «прямого жизненного соответствия» (термин К. Рудницкого), и условный театр. Первый не предполагает активного (только эмоциональное) участия зрителей в сценическом действии (принцип четвертой стены), второй такое участие может приветствовать. Другими словами, исполнительское искусство как неперенный атрибут имеет и всегда использовало более или менее активную обратную связь воспринимающей аудитории со сценическим действием.

¹⁶ Бурдые П. Исторический генезис чистой эстетики // Новое литературное обозрение. 2003. № 60.

¹⁷ Бычков В., Бычкова Л. Акция (или искусство акции) // Лексикон неонклассики. С. 29.

¹⁸ Morin E. Le cinéma ou L'homme imaginaire // Essais d'anthropologie sociologique. Paris: Les Éditions de minuit, 1956. P. 97–132.

Несколько слов о «хэппенинге». По утверждению автора этого термина А. Капрова, «неискусство больше, чем Искусство». В этом заявлении он прав: сфера культуры значительно шире, чем ее компонент — «лужайка» художественной культуры (искусства). Согласно «Лексикону нонклассики», хэппенинг — «театральное действие на импровизационной основе с активным участием в нем аудитории, направленное на стирание границ между искусством и жизнью», на «артизацию и карнаваллизацию жизни»¹⁹. Как показывает арт-практика, выходя за рамки искусства в пространство жизни, хэппенинг очевидным образом выпадает из пределов искусства в сферу неискусства.

Синтезом искусства и неискусства специалисты считают и перформанс, «не требующий специальных профессиональных навыков... Его сердцевина — жест. Эпатаж, провокационность — органические свойства перформанса. Его эстетической спецификой является акцент на первичности и самодостаточности творческого акта как такового»²⁰.

В эстетической науке рубежа тысячелетий появляется даже термин «жестуальность», под которым понимается «феномен актуального искусства, наиболее выразительное проявление его игрового начала. Его специфика... в самодостаточности, автономности жеста художника: артистический жест заменяет собой произведение... претендует на статус артефакта, в пределе становится симулякроем искусства как такового. Это уже не элемент хэппенинга, акции, перформанса, но выделившаяся из них и ставшая самодовлеющей демонстрация авторского Эго, и далеко не только в художественной форме (человек-собака О. Кулика, “лягушка в колготках” А. Бренер, протей-трансвестит В. Монро и другие “жестуалисты”). Атрибуты жестуальности — эстетический шок, парадоксальность, абсурдизм, нередко жестокость. Появление этого феномена представляется закономерным следствием современного стирания границ между искусством и неискусством»²¹.

Что касается эгоистической специфики «жестуальности», то здесь все очевидно. Но при чем здесь искусство? Конечно, любой акт — деяние творческое в том смысле, что есть автор, его творящий; любой факт действительности, в том числе и «провокационный жест», можно оценивать с эстетической точки зрения (даже жест человека, никакого отношения к художественным занятиям не имеющего). Но, повторяю, при чем здесь искусство? И зачем попытки подобного «стирания

границ» приписывать только современности? В «Приключениях Гекльберри Финна» Марка Твена (1884) два проходимца гастролировали по провинциальной Америке с представлением (только для мужчин) «Королевский жираф, или Царственное совершенство», в ходе которого на сцену на четвереньках выкатывался голый размазанный Король и откалывал «номера» (по современной терминологии — «жесты»). А поскольку рядом не оказалось эстетика-теоретика, чтобы просветить американцев, не приобщенных к актуальному искусству, люди, движимые здоровыми чувствами, вывалили артистов в дегте и перьях и в таком виде протащили по городу.

«В теоретическом плане размыванию границ искусства активно способствовали структурализм, постструктурализм, деконструктивизм, представители которых, осознав весь мир и особенно мир культуры в качестве глобального текста и письма, уравнивали произведения искусства — артефакты, в которых эстетический смысл как неактуальный был практически снят — с остальными вещами цивилизации. В сфере искусства эти артефакты удерживаются, как правило, только контекстом художественной институции (выставки, музея, театральной сцены, концертного зала, киноэкрана, публикации текста в формате книги беллетристического жанра и т. п.) и соответствующей этикеткой (с именем художника, названием объекта, датой создания, названием спектакля, театральной программкой и т. п.)»²². Сказанное Бычковым вызывает к необходимости восстановить здоровое представление о границах искусства.

А теперь от попутных соображений перейдем к специальному размышлению о границах искусства и неискусства. Начнем опять со словарных определений. При этом оставим в стороне такие значения термина, как «высшая степень умения, мастерства» и «самое дело, требующее такого умения», куда вписывается всякая искусная деятельность (и «жесты» тоже!) от ремесла до различных игр. Итак: искусство — это:

– творческое отражение, воспроизведение действительности в художественных образах»²³ — традиционная концепция аристотелевского мимесиса. Интересно, что все представители нон-классики, отрицающие эту концепцию, выйти за пределы действительности, ее отражения не могут по определению. Все их «жесты» — не более чем реакция на эту действительность;

– «специфический вид отражения познания, усвоения, формирования действительности человеком

¹⁹ Маньковская Н.Б. Хэппенинг // Лексикон нонклассики. С. 487.

²⁰ Маньковская Н. Б. Перформанс // Там же. С. 335.

²¹ Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В. (о. Владимир). Указ. соч. С. 94.

²² Там же. С. 10.

²³ Ожегов С. И. Словарь русского языка. М., 1983. С. 226.

в процессе художественного творчества в соответствии с определенными эстетическими идеалами»²⁴;

– «вид духовного освоения действительности общественным человеком... специфически человеческая способность эстетического восприятия явлений, фактов, событий объективного мира»²⁵;

– «один из универсальных способов конкретно-чувственного выражения невербализуемого духовного опыта (а разве литература — это не одна из подотраслей искусства, умеющая вербализовать этот опыт? — В. Ж.), прежде всего эстетического; один из главных, сущностных, наряду с религией, компонентов Культуры»²⁶.

Очевидно, что ни одно из этих содержательно правильных определений не годится для диагностики, позволяющей решить проблему отделения искусства от неискусства. Тогда посмотрим, как трактуют специалисты понятие «неискусство». Это «элементы и фрагменты повседневной действительности, события многообразной и многоликой жизни человека», которые вторгаются в сферу искусства.

«Современный арт-смысл» покинул поле художественной культуры и отдрейфовал к широкому полю культуры, в котором применимы эстетические критерии, но не работают критерии художественности, о чем отчетливо заявляет один из «классиков» неискусства А. Капров: «содержимое заводских помоек и тот скарб, что находится у нас под кроватями, впечатляют сильнее, чем тот мусор, что экспонируют актуальные выставки»²⁷. Современное мыслящее человечество поделилось на две неравные части: на меньшую, единомышленников Капрора, и большую — неисправимых консерваторов, приверженцев классического и современного выставочного «мусора», от восприятия которого они не устают получать эстетическое наслаждение.

Перечисление словарных определений искусства и неискусства можно продолжить, но неизменным в них остается утверждение, что искусство есть художественно-образная реакция (отражение, освоение, оценка) человека (художника) на мир, в котором он живет. Такой аспект мы можем считать классически безусловным, ибо он был сформулирован еще в эпоху Античности и продолжает оставаться актуальным поныне, ассоциируясь с духовностью.

Связь искусства с действительностью (мимесис) очевидна даже в тех случаях, когда художник прокламирует свое отвращение к действительности,

в которой живет, и пытается уйти в мир «чистой» фантазии, укрыться в «башне из слоновой кости». Всегда оказывается, что такие фантазии генетически связаны с не нравящейся художнику действительностью. Именно это качество (связь искусства с действительностью) делает его интересным для воспринимающей аудитории не только современников, но и последующих поколений, убеждающихся в фундаментальной неизменности человеческой природы. Но ведь в гораздо большей мере с действительностью («контекстом») связаны и «провокационные жесты» современных квазихудожников.

Почему квази? Ведь в истории искусства всякий художник-новатор бросал вызов сложившимся канонам создания художественных произведений, ломая традиционные формы, используя новый художественный язык. Так же трудно пробивали себе путь в сферу искусства новые его виды, возникшие на волне научно-технического прогресса: фотография, кинематограф, другие экранные искусства. Но все баталии между традиционным искусством и его новыми формами и видами проходили в пределах «лужайки» искусства. Сегодняшние эпатажирующие выходки создателей актуального искусства происходят за рамками поля искусства, ничего иного не означают, кроме нервической реакции на действительность, а потому адресованы они только современной аудитории (ее статистически незначительной части). Быстро меняющийся социокультурный контекст так же быстро смывает эту пену культурной жизни. При этом все эти факты культуры (но не искусства!) можно оценивать с эстетической точки зрения.

Попытаемся выделить общие родовые черты искусства, отличающие его от неискусства. По-видимому, искусство это: во-первых, творение художника, использующего для создания факта художественной культуры некий художественно-образный язык своего вида искусства, т. е. некое рукоделие мастера, в том числе и в исполнительских видах искусства; для создания произведения искусства могут быть использованы и готовые компоненты, но в результате должен появиться объект духовного творчества и эстетического восприятия; во-вторых, послание художника современникам и потомкам, в которое он вкладывает свою душу (признак духовности) или, как минимум, свое видение и свою оценку мира, в котором он живет. Оценка, даже негативная, не может сводиться к чистому «жесту», прикрывающему содержательную пустоту. В искусстве обязано быть какое-никакое содержание, оно должна воплощаться в объекте эстетического восприятия.

Таким критериям не соответствуют многие из арт-практик XX в. Этот термин, претендующий

²⁴ Социологический энциклопедический словарь. М., 1998. С. 113.

²⁵ Эстетика: словарь. М., 1989. С. 118.

²⁶ Бычков В. В., Бычков О. В. Искусство // Лексикон нон-классики. С. 209.

²⁷ Там же. С. 312 – 313.

встать рядом с традиционным и понятным термином «художественное творчество», для искусства избыточен, в связи с чем представляется оправданным все термины, начинающиеся со слова «art» и связанные с деятельностью за пределами сферы искусства, выделить в отдельную сферу современной культуры — сферу неискусства. Феномены этой сферы необходимо изучать, осмысливать. Ни бороться с ними, ни включать продукты такой деятельности в сферу искусства не следует.

Появление феноменов неискусства повергает в панику некоторых исследователей. «Искусство XX века сделало грандиозный скачок на пути отказа от своих сущностных эстетических принципов и радикальной ломки традиционных художественных языков всех своих видов и жанров, по ходу полностью отказавшись от них», — пишет В. В. Бычков. «Я вижу в самом факте пост-культуры... подготовку современного человеческого сознания, менталитета, психики, разума и т. п.... к какому-то грандиозному скачку на принципиально новый уровень бытия, где будут свои ценности и свои формы их выражения, принципиально отличные от наших»²⁸. Это сильное преувеличение. Искусство XX в. в подавляющей части остается в рамках парадигмы предыдущих веков — художественного освоения действительности. Но здесь появились и новации, спровоцированные социально-культурной эволюцией. Искусство не застывает на месте, но неизменно развивается, не отказываясь от своего художественно-эстетического «первородства», не покидая сферу художественной культуры.

Кстати, в панику впадали и французские академики живописи при выходе на сцену импрессионистов, сходно реагировали некоторые специалисты на появление искусства авангарда, модерна, кинематографа. Но эти новации появлялись в поле искусства, и система художественной жизни их благополучно адаптировала. Что же касается арт-практикующих непрофессионалов, претендующих на звание художников, то их деятельность и ее результаты неизменно остаются в сфере маргинальной культуры, никогда не будут адаптированы в сферу художественной культуры и серьезного влияния на художественную жизнь оказать не в состоянии.

В этой связи уместен вопрос: почему с начала XX в. не прекращаются попытки раздвинуть рамки искусства за пределы классического о нем представления? И вслед за этим: что же, в культурном пространстве появилось новое искусство, принципиально отличное от традиционного? То, что это новое явление, — несомненный факт. Но искусство

ли это? «Для меня пост-культура в ее артефактах — не нечто негативное, но совершенно иное по сравнению с художественными феноменами Культуры, требующее и иных подходов и критериев оценки»²⁹. В. В. Бычков прав: вся совокупность «жестикულიрующих», эпатажирующих непрофессиональных пост-культурных делателей артефактов — особая сфера деятельности, находящаяся в поле культуры, но слабо пересекающаяся с «лужайкой» культуры художественной. В этом замкнутом на себя мире есть свои ценители и теоретики, вырабатывающие свои «контексты» и особые критерии оценки результатов арт-практик.

Конечно, постмодернизм и его пост-пост-продолжения социально и культурно обусловлены. Процессы, происходящие в социальной сфере и в искусстве взаимосвязаны и достаточно успешно осмысливаются современными философами. Так, Г. С. Кнабе пишет, что «философия как создание системного образа мира, выстроенного в логических категориях и логически упорядоченных понятиях, исчерпывает себя с Гегелем. На смену философии системы приходит философия умонастроения — философия реальности, преломленной в человеческом переживании». Исходя из этого постулата постмодернизм утверждает, что «часть всегда права перед целым; индивид всегда прав перед обществом; свобода всегда права перед ответственностью; субъективное самовыражение важнее объективной истины, которой, впрочем, и не существует, ибо все, что вне индивида и его свободы, навязано, т. е. существует насильственно, искусственно, а потому ложно; культура семиотична, но в силу абсолютной индивидуальности восприятия знаков денотаты их принципиально неуловимы, а коды нерасшифруемы. <...> Культура, по Лотману, — это попытка выразить невыразимое». Поэтому перед культурой встает проблема истины, которая «объединяет людей, потому что строится на признании их носителями разума и доброй воли». Вместе с тем «понятие объективной общезначимой истины трактуется в постмодернизме как... губительная альтернатива личности и свободы. <...> Истина в постмодернизме, если и существует, полностью ситуативна. Она вытекает из данных конкретных условий и создается человеком в виде реакции на эти условия, причем реакции отнюдь не обязательно им адекватной, а порождаемой также и свободной игрой воображения. <...> В основе постмодерна лежит вполне объективная, крайняя, последняя разобщенность личности и общественного целого, утрата веры в возможность создания общества, где ты как личность и индивидуальность

²⁸ Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 2. М., 2006. С. 163–164, 121.

²⁹ Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В. (о Владимир). Указ. соч. С. 35.

можешь быть понят на основе разума и нравственной прямоты. Такой разрыв знаменует глубочайший кризис современного мира, беду и трагедию; хуже него могут быть только попытки устранить разрыв путем насильственного, искусственного восстановления органики и целостности»³⁰.

Не нужно насильственно устранять разрыв между личностью и обществом. Маятник достиг своей крайней точки и скоро начнется движение вспять, знаменующее новую фазу социального развития — на базе научно-технического прогресса, глобализации, информационной революции.

Итак, постмодернисты ни в чем не виноваты: они в своих поступках и арт-затях выражают отчуждение личности от общества, хотя в этом обществе нуждаются — как в аудитории, воспринимающей — и оплачивающей — их внехудожественные «жесты». В том числе и в тех крайних случаях, когда автор «жеста» встает на четвереньки и изображает злую собаку. Похожий «жест» описывает английский автор. Итальянский художник создает перформанс под названием «Еще раз к вопросу о Помпеях». «Своеобразный парафраз на тему археологических раскопок древнего римского города, где тела горожан навечно застыли в позах, в которых их настигла смерть. В аннотации к перформансу указывалось, что это протест художника, недовольного тем, как бездушная наука превращает человеческую трагедию в музейный экспонат. Голый художник погружался по горло в жидкий алебастр и сидел, устремив невидящий взор в пространство... Предполагалось, что все это символизирует быстротечность жизни и неизменность искусства»³¹. Это, безусловно, «жест», его автор бросает вызов обществу. Но чего бы такой эксгибиционист стоил без аудитории? А в ней находятся именитые специалисты, нарекающие подобные выходыки «боди-артом» — «художественным направлением, использующим в качестве “сырой реальности” тело, телесность, позу, жест — невербальный язык тела»³².

Но от публицистики вернемся к поискам водораздела между искусством и неискусством. «Современное искусство, которое уже и не называет себя искусством, но арт-практиками, арт-проектами, арт-производством и т. д., отказалось от главных эстетических принципов искусства: миметизма, символизма и, соответственно, от художественной образности, ориентации на духовную реальность, красоту и возвышенное, полностью дегуманизировалось. Границы и критерии искусства (а главным

его критерием всегда был эстетический) сегодня полностью размыты»³³. О «полной размытости» критериев и границ говорить нет оснований. Зато можно говорить о заповеднике арт-занятий, лежащем за пределами сферы искусства.

Из этого ошибочного заявления В. В. Бычков делает вывод: «Сегодня искусства как одной из актуальных форм культуры уже нет. Его можно увидеть только в музее»³⁴. «Традиционное искусство, как правило, всегда являлось своего рода квинтэссенцией культуры... чутким барометром культурно-цивилизационных процессов и исторических состояний человечества. <...> Искусство приказало долго жить. <...> Активно идет ему на смену что-то в виде современных арт-проектов и арт-практик самого разного толка — от примитивных “кухонно-квартирных” инсталляций, стебоформных писаний и убогих будто-бы-шаманских-по-сути-хулиганских акций до достаточно сложных... визуально-пространственных и компьютерно-виртуальных проектов»³⁵.

Видимо, автор полагает, что культура, основанная на традиционных, проверенных тысячелетиями принципах, успешно не «пережует» посткультурные изыски (что-то из них усвоив и адаптировав в свою систему), что человечество перестанет испытывать потребность выражать в художественных образах свое отношение к миру, свое «историческое состояние», что человек перестанет испытывать потребность в эстетических переживаниях. Ответ на это дает синергетика: хаос в современном социуме, ощущение исчерпанности «старых» правил социального бытия, хаос в головах некоторых наших современников, в том числе художников, находящий отражение и в их арт-деятельности, которая существует параллельно с традиционной художественной культурой и постепенно структурируется в новый этап социального и художественного развития человечества. И этот этап не будет связан с полным разрывом с историей. Он будет из нее вытекать. Искусство сегодня не только музейный экспонат, но и актуальная художественная практика, питающая художественные потребности. В этих процессах свою роль сыграют и компьютерные технологии, дающие художникам новые возможности позиционировать себя в информационном поле искусства как художникам.

Какие шансы на доминирование есть у этой исторически новой нехудожественной культуры, если «главным в арт-поле пост-культуры становится контекстуализм, уравнивание всех и всяческих

³⁰ Кнабе Г. С. Знак. Истина. Круг. (Ю. М. Лотман и проблемы постмодернизма) // Лотмановский сборник. Вып. 1. М., 1995. С. 267, 272, 273, 276.

³¹ Пирс Й. Идеальный обман. М., 2007. С. 89.

³² Маньковская Н. Б. Боди-арт // Лексикон неклассики. С. 88.

³³ Холопов Ю. Диссонанс // Там же. С. 164.

³⁴ Бычков В. В. Философия Лексикона // Корневище ОА. Книга неклассической эстетики. М., 1999. С. 140.

³⁵ Там же. С. 142.

смыслов, часто выдвигание на первый план маргиналистики, замена традиционных для искусства образности и символизма симуляцией и симулякрами; художественности — интертекстуальностью, полистилистикой, цитатностью, сознательное перемешивание элементов высокой и массовой культуры, господство кича и кэмп, снятие ценностных критериев, абсолютизация любого жеста художника в качестве уникального и значительного феномена и т. п.»³⁶.

Главное слово в цитате — «контекстуализм», о котором говорил и Г. С. Кнабе. Приведем примеры того, как нечто, не имеющее отношения к искусству, ставится «в контекст» и объявляется искусством. Контекстуалисты утверждают, что «любой предмет, внесенный по произволу художника в пространство искусства, музея или даже гардероба выставочного зала, становится произведением искусства»³⁷. В соответствии с такими представлениями в начале XX в. (1917 г.) один из классиков постмодернизма М. Дюшан купил по случаю у старьевщика белый писсуар, принес его на выставку и под названием «Фонтан» объявил произведением искусства. Основоположник реди-мейда полагал, что «предметы утилитарного обихода, изъятые из среды их обычного функционирования и без каких-либо изменений выставленные на художественной выставке в качестве произведений искусства... начинают выявлять какие-то новые смыслы и ассоциативные ходы, неизвестные ни традиционному искусству, ни обиходно-утилитарной сфере бытия». Тем самым Дюшан якобы «вконец разрушил границу между искусством и видимой действительностью»³⁸. Что удивительно, эпатарующие выходы представителей постмодернизма, легко перешагнувших границы искусства, частью профессионального искусствоведческого сообщества принимались тогда и принимаются сегодня всерьез.

Как писал П. Бурдье в «Историческом генезисе чистой эстетики», вопрос о смысле и ценности произведения искусства (как и вопрос о специфике эстетического суждения, и все великие проблемы философской эстетики) может быть решен лишь посредством обращения к социальной истории (культурного) поля и к социологии условий конституирования специфических эстетических диспозиций, требуемых полем на каждом из этапов своего развития. На вопросы, благодаря чему произведение искусства является произведением искусства, а не объектом мира или простым инструментом, что делает художника художником, благодаря чему выставленный в музее писсуар становится художе-

ственным объектом, он отвечал так: «Философский анализ... осуществляется в объективной действительности самой историей в процессе автономизации, в котором и с помощью которого постепенно формируется художественное поле, возникают его агенты (художники, критики, историографы, хранители и др.), категории и понятия (жанры, манеры, эпохи, стили и др.), технические приемы, свойственные этому пространству». Главным является исторически изменчивое «художественное поле, продуктом которого является художник, социально определенный как “творец”».

Присмотримся к современному художественному полю и проанализируем социальные причины его формирования именно в таком виде. Главными агентами, формирующими поле современной художественной культуры, являются искусствоведы, галеристы, критики и прочая публика, оценивающая факты искусства и навязывающая свои оценки и художникам, и аудитории. Именно они включают в музейные экспозиции хлам из под капровской кровати, наделяют Дюшана и его последователей статусом «творца», вдохновляя пробовать себя в арт-практике.

В этой сфере уже сложилась традиция, у классиков постмодернизма легион последователей, что объясняется просто: чтобы стать художником, нужно иметь талант и много над ним работать; чтобы заниматься арт-практиками, не нужно ничего, кроме поддержки авторитетного критика. В подтверждение этому — комментарии журналистов к итогам Второй биеннале современного искусства в Москве (2007). «Светящиеся люминесцентные штрихи, образующие слово AURORA, отраженные в окне, как в зеркале, на фоне темнеющего неба... есть достойный продукт дизайна... Признаем, что искусство и дизайн все-таки имеют разные цели. Даже если и то и другое — продукт труда и таланта. Первое может существовать и просто так, второе же сделано для того, чтобы быть использованным и не имеет права на не быть полезным»³⁹. «Это не граффити в промзоне, а глупость в школьном сортире, вознесенном на высоту 20-го этажа (на этом этаже были выставлены экспонаты. — В. Ж.). Можно пройти мимо, а лучше смыть»⁴⁰.

Еще один артефакт. «Череп ценою в 100 миллионов долларов выставлен в лондонской галерее “Уайт кьюб”. Его изготовил из платины и украсил 8601 бриллиантом скандально известный художник-концептуалист Дэмиен Херст. Моделью послужил хорошо сохранившийся череп человека, жившего во второй половине XVIII века»⁴¹. А вот

³⁶ Бычков В. В. Философия Лексикона. С. 165.

³⁷ Там же. С. 175.

³⁸ Там же. С. 379.

³⁹ Мак И. Вид сверху // Неделя. 2007. 23 марта. С. 12–13.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Известия. 2007. 6 июня.

свидетельство живущего в Париже русского художника О. Целкова: «Иногда вообще не понимаю, что выставляется. Однажды я повел московского гостя в одну большую галерею. Там была выставлена куча земли. <...> Есть художники, которые в пустыне делают скульптуру из песка. Они ее фотографируют с самолета, а потом ветер ее сметает. Сейчас художником быть проще, чем раньше. Им можно стать, не умея рисовать. Даже великим мастером. Знаменитый Джексон Поллок наверняка академий не кончал... Картина — форма общения между людьми. Это письмо в будущее, которое ты бросаешь в океан. И рано или поздно его найдут и прочитают»⁴². Таков суд современного художника, тоже достаточно далеко ушедшего от канонов классики: главное в арт-деятельности постмодернистов — возможность стать «великим мастером», даже не умея рисовать. «Насмотревшись на ржавые трубы в нью-йоркских галереях, я решил полюбить передвижников», — пишет А. Генис⁴³.

Полагаю, что привел достаточно аргументов, выдвинутых независимыми от «контекста» экспертами против тех, кто аргументирует принадлежность «ржавых труб» к сфере искусства только потому, что солидные музеи и галереи их экспонируют.

Зададим вопрос: кому это надо кроме материально заинтересованного автора? В современном «мире искусства» появились новые значимые персонажи — кураторы, галеристы. «Понятие гения, стоящее в центре классической эстетики, перестало существовать; талант необязателен для современного мастера арт-продукции»⁴⁴. А если нет таланта, то нужна иная подпорка. «Художника теперь... подмяли под себя многочисленные дельцы из арт-номенклатуры — галеристы, арт-лидеры, менеджеры, спонсоры, кураторы и т. п. Арт-критика занимается не выяснением метафизической, художественной или хотя бы социальной сущности или ценности арт-продукции, но фактически маркетингом, или “раскруткой” арт-товара... созданием некоего вербального арт-контекста, ориентированного на компенсацию отсутствующей художественно-эстетической сущности этого “продукта” техногенной цивилизации»⁴⁵. Другими словами, эти деятели создают «контекст» подобным квази-художественным артефактам.

Возвращаясь к сделанным выше заявлениям, можно лишь утверждать, что искусство — продукт художественного творчества, рассчитанный на эстетическое восприятие, в котором заключено духовное послание художника, его реакция на мир.

Применение такого нестроого определения позволяет фиксировать только вполне очевидные случаи. В частности, эти качества трудно обнаружить в дюшановском писсуаре, в капровских помойках и хэппенингах, в явлении человека-собаки народу и в кучах земли, выставленных в престижных галереях. Но есть множество неочевидных случаев, когда подобное определение не работает (и это хорошо, потому что сфера художественной культуры всегда ускользает от строгих определений). Приходится искать компромиссную формулу — наличие в произведении таких качеств, как «сделанность», «духовность», «эстетичность» и «послание». Вместе с тем, как показывает практика, можно нечто «сделать» и кого-нибудь куда-нибудь «послать», находясь за пределами художественной культуры. Искусство же требует соответствия всем обозначенным выше критериям. В связи с невозможностью четких и однозначных определений, однако, невозможно провести четкую грань между искусством и неискусством. Очевидно, что здесь речь может идти о некоей шкале, на одном полюсе которой расположено безусловное искусство, на другом — столь же безусловное неискусство, а между ними — художественная практика, по мере приближения к полюсу неискусства теряющая признаки, позволяющие идентифицировать конкретные произведения как факты художественной жизни.

С другой стороны, даже в пределах поля художественной культуры существуют факты искусства разной эстетической ценности: талантливые, не очень и даже такие, которые выпадают из этого поля и становятся неискусством («Черный квадрат» К. С. Малевича или «4 минуты 33 секунды тишины» Дж. Кейджа, рукоделия авторов, работающих в парадигме классической эстетики).

Выше была сделана попытка теоретически обосновать наличие условных границ между искусством и неискусством. Посмотрим, как обосновывают претензии на принадлежность к искусству теоретики артдеятельности. Наиболее видным и последовательным среди них является Дж. Дики, профессор Иллинойского университета (США), выдвинувший на рубеже 1960–1970-х гг. «институциональную» теорию искусства. Суть этой теории в том, что сущностные черты искусства следует искать не в миметической и эстетической сфере, но в культурном контексте, которым является «мир искусства» (вспомним концепцию П. Бурдьё) как особый социальный институт. С такой точки зрения искусство — то, что в мире искусства (создателями его «контекста») считается таковым, произведением искусства является то, что в мире искусства за таковое признается. «Произведение искусства... — это 1) артефакт, 2) которому какое-либо общество или

⁴² Известия. 2007. 7 июня.

⁴³ Генис А. Указ. соч. С. 107.

⁴⁴ Бьчков В. В., Иванов Вл. Вл., Маньковская Н. Б. Указ. соч. С. 164.

⁴⁵ Там же. С. 165.

социальная группа присвоили статус кандидата для оценки»; определение указывает на необходимость присвоения статуса кандидата для оценки, но в нем ничего не говорится о действительном оценивании, что оставляет открытой возможность существования произведений искусства, которые по какой-то причине не оценены⁴⁶. Таким образом, социальная группа или некое сообщество не оценивает, но присваивает некоему артефакту статус «кандидата для оценки» путем предъявления его публике. Если это почему-либо невозможно, то такой статус может присвоить отдельный человек, в том числе и сам автор рукоделия. Но лучше, если это делает социальный институт — «художественный мир». И Дж. Дики завершает рассуждения чеканным и недвусмысленным определением: «Произведение искусства есть объект, о котором некто сказал: “Я нарекаю этот объект произведением искусства”»⁴⁷.

С сокращением «мира искусства» до одного человека не согласился нью-йоркский суд: по его определению, произведением искусства можно считать любой предмет (артефакт), который таковым считает его автор, но только в том случае, если его мнение разделяет хотя бы еще один человек⁴⁸. Полагая закономерным существование в современной культуре предметов, называемых артефактами, стоит их вывести за пределы сферы искусства, отобрав этот термин у археологов, которые называют артефактами любые предметы культуры; для этого есть все основания. Таким образом сюда можно свалить инсталляции, попытки включить зрителя в артефакт (лабиринты и т. п.), хэппенинги, втягивающие зрителя в квазитеатральные действия. Они не вписываются в классическое определение искусства (которое будет существовать, пока жив человек) и являют собой нечто культур-

но-своеобразное, оцениваемое большей или меньшей частью «мира искусства» как достойное экспонирования. Эти оценки (как и сами артефакты) не могут претендовать на художественно-эстетическую оценку, каковая является родовым признаком искусства. Так что закономерным представляется параллельное существование искусства и артефактов. Названные две сферы культуры влияют друг на друга, находятся в продуктивном диалоге, но не перекрываются и не совпадают. На параллельном курсе с искусством существует и компьютерный мир, претендующий (пока без достаточных оснований) играть на поле художественной культуры.

Итак, можно предложить трехмерную модель. На поле культуры, включающем все следы присутствия человека на планете, есть «лужайка» художественной культуры (искусства) с нечеткими границами. В каждой точке «лужайки» искусства существует вертикальная шкала для оценки эстетического качества конкретных фактов соответствующего вида искусства. А на этих вертикальных шкалах есть условные отметки, за пределами которых произведение, созданное вроде бы по законам искусства, таковым не может быть признано по причине низкого художественного качества. Решения в этой модели по каждому поводу принимают эксперты (которые, как об этом свидетельствует история искусства, могут ошибаться). Так что следует признать, что граница между искусством и неискусством пролегает не только на горизонтальной шкале, но и на вертикальных шкалах качества, применимых к любому факту искусства. Низкое качество произведения (явный непрофессионализм автора) выводит его за пределы сферы искусства (как выходят за пределы искусства и эпатажная абсолютизация крайностей).

⁴⁶ Дики Дж. Определяя искусство // Американская философия искусства. Екатеринбург, 1997. С. 246.

⁴⁷ Там же. С. 251.

⁴⁸ Неизвестный Э. Гений на рынке искусств // Искусство кино. 1989. № 12. С. 8.

Список литературы:

1. Бурдые П. Исторический генезис чистой эстетики // Новое литературное обозрение. 2003. № 60.
2. Бычков В. В. Философия Лексикона // КорневиЩе ОА. Книга неклассической эстетики. М., 1999.
3. Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В. (о. Владимир). Триалог. Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. М., 2007.
4. Вайль П. Другая Америка // Иностранная литература. 1996. № 12.
5. Генис А. Довлатов и окрестности. М., 2004.
6. Дики Дж. Определяя искусство // Американская философия искусства. Екатеринбург, 1997.
7. Елагин Ю. Б. Темный гений (Всеволод Мейерхольд). Лондон, 1982.
8. Замятин Е. О литературе, революции, энтропии и прочем // Писатели об искусстве и о себе. М.; Л., 1924.
9. Кнабе Г. С. Знак. Истина. Круг (Ю. М. Лотман и проблемы постмодернизма) // Лотмановский сборник. Вып. 1. М., 1995.
10. Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. М., 2003.
11. Мак И. Вид сверху // Неделя. 2007. 23 марта.
12. Неизвестный Э. Гений на рынке искусств // Искусство кино. 1989. № 12.
13. Пирс Й. Идеальный обман. М., 2007.
14. Степанов Ю. С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации. М., 2007.
15. Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 2. М., 2006.

References (transliteration):

1. Burd'e P. Istoricheskiy genezis chistoy estetiki // Novoye literaturnoye obozreniye. 2003. № 60.
2. Bychkov V. V. Filosofiya Leksikona // KorneviShche OA. Kniga neklassicheskoy estetiki. M., 1999.
3. Bychkov V. V., Man'kovskaya N. B., Ivanov V. V. (o. Vladimir). Trialog. Razgovor Pervyy ob estetike, sovremennom iskusstve i krizise kul'tury. M., 2007.
4. Estetika: Vchera. Segodnya. Vsegda. Vyp. 2. — M., 2006.
5. Vayl' P. Drugaya Amerika // Inostrannaya literatura. 1996. № 12.
6. Genis A. Dovlatov i okrestnosti. M., 2004.
7. Diki Dzh. Opredelyaya iskusstvo // Amerikanskaya filosofiya iskusstva. — Ekaterinburg, 1997.
8. Elagin Yu. B. Temnyy geniy (Vsevolod Meyerkhof'd). London, 1982.
9. Zamyatin E. O literature, revolyutsii, entropii i prochem // Pisateli ob iskusstve i o sebe. M.; L., 1924.
10. Knabe G. S. Znak. Istina. Krug (Yu. M. Lotman i problemy postmodernizma) // Lotmanovskiy sbornik. Vyp. 1. M., 1995.
11. Leksikon nonklassiki. Khudozhestvenno-esteticheskaya kul'tura XX veka. M., 2003.
12. Mak I. Vid sverkhу // Nedelya. 2007. 23 marta.
13. Neizvestnyy E. Geniy na rynke iskusstv // Iskusstvo kino. 1989. № 12.
14. Pirs Y. Ideal'nyy obman. M., 2007.
15. Stepanov Yu. S. Kontsepty. Tonkaya plenka tsivilizatsii. M., 2007.