ПОЧЕМУ ЖЕ СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО ХОРОШО

Автор: Андрей Пучков

Есть люди, которые по мере взросления
утрачивают детскую потребность
самозабвенно таращиться на картинки. *С. С. Аверинцев [1]*

Ответ на вопрос, чем отличается современное искусство от авангарда начала века, должен быть незамысловат. Я далек от желания хвалить либо порицать современное искусство, однако, так уж заведено: нужно держаться точки зрения. Но на одной такой точке, как на одной ноге, устоять трудно. Требуется как минимум две или, еще лучше, — три: как аполлонийский треножник на царьградском ипподроме, переживший века. Настоящие размышления, не претендуя на концептуальность, и есть попытка гашения внутреннего беспокойства. По Мандельштаму, Дант называет (“когда ему нужно”) веки глазными губами: “это когда на ресницах виснут ледяные кристаллы мерзлых слез и образуют корку, мешающую плакать” [2]. Нечто подобное должно произойти с сознанием, когда в него врывается художественно инфернальная современность. И сознание в ответ растерянно “образует корку”.

Так вот, с изменением социального статуса художника как рефлектанта среды, как зарабатывателя денег странными вещами, с перерождением принципа создания произведения — от жизни к абстракции — на принцип: от абстракции к жизни, — после этих мутаций художник совершенно изменился. Он перестал быть тем, кем был еще несколько десятилетий назад; учеба в Академии художеств становится все менее привлекательной, все менее престижной: за поступление в нее даже размер взятки доступно минимизирован. Художник — не профессия, хорошо если — состояние души. Однако в академиях по-прежнему учатся художествам. Художник эпохи авангарда (1900–1930-е гг.) — Филонов, Кандинский, Татлин, Гончарова, Эль Лисицкий, Шагал, Ларионов, Пикассо, Малевич и даже Врубель — есть человек, который обрел всемирное имя [3]. Его главное отличие от современного “современного” художника в том, что он при всем своем формологическом сумасшествии мог написать картину “нормально” — как Репин, Серов, Остроумова-Лебедева, Нестеров или, на худой конец, Шишкин или Саврасов. То есть человек авангарда потому-то и человек авангарда, что он мог работать классически: академически штриховать гипсовую голову, возрожденчески растирать краски и

десятки сеансов “строить” обнаженную натуру. Это то, чего современный художник в надежде на “сохранение традиции авангарда” себя лишает, отделываясь бойко-неприступной фразой, сказанной в позе Наполеона: “А я так вижу”. Ну, и “видь” себе, — может обидеться прохожий, — ты так видишь, но я на такое не гляжу: стенка на стенку, зуб за зуб. Социальная коллизия. Потому, видно, Никита Хрущев плевал на полотна современных ему художников в Манеже, понося их неудобосказуемым в приличном издании словом “пидарасы”.

Современный художник перестал уметь вести себя традиционно: перестал уметь делать что-то напрягаясь. Не окончивши академии, но имея чутье к художеству (нет, не в форме длинных волос и прокуренного голоса, нет), — уже мастер? Нет, не мастер: только “косит” под мастеров, надеясь на бессмертие и уповая на понимание. А последние есть штуки тонкие — есть самой истории шутки.

А. Г. Габричевский [4] говорил Н. Н. Каретникову [5], будто он всегда полагал, что живопись есть “дырка в стене”, но когда в 1914-м году пришел на выставку и увидел “Черный квадрат” Малевича, понял, что дырку эту замуровали [6].

Современный классический искусствовед вожделенно потер бы ручки: вот, мол, классик советского искусствоведения, “умный мужик”, — и тот ничего не понял в Малевиче! А раз не понял, значит, и понимать было нечего. (У меня в институте до смешного плохо читала и сейчас у кого-то читает курс истории искусства одна уверенная дама, вдохновенно изрекавшая на лекциях: “Нас так мало, хороших искусствоведов!” С тех пор я искусствоведов не люблю.)

Итак, “дырку” замуровали. Порядок навели?

Вероятно, Габричевский, высказываясь так, имел в виду сделать акцент на том, что теперь дырка в стене — живопись — из предметно-объектной вещи превратилась в субъект-объектное произведение, соединив актом творения отчужденность художественной воли (Kunstwollen [7]) творца с необходимостью присутствия творческой (тоже художественной) воли зрителя, то есть констатировав наличие субъект-объектного взаимоотношения между субъектом и объектом: хочешь понять, “что хотел сказать художник”, обопрись на собственное переживание. Иначе уйдешь расстроенный. Как в старом анекдоте:
был в Эрмитаже — никакого удовольствия, кроме эстетического, не получил
.

Конечно, мыслившие объект-объектно зрители, в зрачках которых жил эталон Репина–Серова, мыслить отказывались. Они привыкли упиваться свежестью мазка,

непонятностью того, “как это сделано”. Отсюда и “непонимание”. Собственно, в этом и заключен самый корень культурного непонимания (Г. Башляр): равнение на эталон, умственная ходьба так, будто культурная форма подвластна уставу.

Смена эталона, как всегда, происходила медленно, но был “авангард” — были те первые, головные, которые задавали тон и скорость. Им досталось больше людской любви, нежели последователям, относительно которых состоялось только сомнение в их общехудожественной состоятельности. Оно не покидает рационально и здраво мыслящего, эмоционально правильного зрителя и нынче: он готов даже поплевать на холсты, чувствуя себя генеральным секретарем или председателем президиума. Когда-то у Софьи Губайдулиной спросили, почему так происходит. Она, композитор, пояснила просто: современная музыка была нежелательным феноменом внутренней освобожденности личности. Тем более это верно в отношении современного искусства. Здесь, как нигде, человек просто обязан выказывать внутреннюю свободу, почти буквально кровоточить ею как оседлой гражданственностью.

Именно в этом современный художник — совершенно классичен. Самые построения его классичны! Глядите: выдвигается некая новая мысль, затем нужно развить ее, доказать при помощи средств, в ней самой заключенных, без привлечения аргументации со стороны. А это и есть настоящий классический подход. Да, средства разнятся. Но именно тогда и появляется на свет Божий произведение, новый звук, новая форма. Современники Р. Вагнера [8] считали, что он своей музыкой (“Гибелью богов”, “Валькириями”, “Золотом Рейна” и т. д.) просто морочит им голову; умный Ницше решил первым, что это не совсем так, а потом зачем-то все-таки написал статью contra Вагнер. Вообще, слово “авангард” — из лексикона литературоведческого. Искусство же говорит всегда на своем собственном языке, и в рясы литературные ему нет нужды рядиться.

Сегодня форма общения произведения со зрителем совершенно иная. Зритель является больше автором произведения, нежели его сочинитель. В этом утверждении нет парадокса. Но художник, творя, продолжает бороться точно так же, как и сто, и двести лет назад. Ему всегда было с чем бороться: естественные преграды, сопротивление материала, самое творчество есть в конечном счете процесс борьбы с немотой, с внутренним, а не внешним “врагом”. А обществу привычно ставить художника (как лицо, ему экономически невыгодное) в условия, когда художник вынужден превращать искусство в орудие какой-то иной, более тягостной и почти всегда ненужной борьбы: социальной или — еще хуже — политической. Нет, я вовсе не против патриотизма в плакате или интернационализма в карикатуре, здесь — речь об искусстве как жизненном деянии, без которого задыхаешься.

В начале века Эрвин Пискатор [9] изобрел так называемую “Тотальную сцену”, где зритель, актер и действо объединены для создания художественного эффекта. В его лексиконе слова “дистанция” и “граница” были частыми. Уничтожить границу — значит

полностью погрузить зрителя в атмосферу спектакля, поместив его в центр событий, превратив в действующее лицо.

Так и нынче в сфере художества — автор предлагает зрителю набор таких сочетаний материала (краска, мусор, грифель, глина, мрамор, стекло, тряпка и проч., и проч.), которые подразумевают работу над собой, то есть способны породить эстетический эффект при осуществлении волевого действа со стороны того, кто на это пришел посмотреть, осуществил волевой акт (здесь вопрос “чего пришел?” — как “вешалка” в театре), близкий творческому. Когда-то “сторонники изобилия”, Веркор и Коронель [10], написали: “открывание двери уже к чему-то обязывает”. С точки зрения организации современной торговли этот тезис верен, как никогда: социализм породил форму “закрытой двери”, на которой табличка и перед которой — очередь. Мороз, грязный желтый снег, жалкая собачонка, теплом дышащие люди и “запертая дверь”. Войти надо, но не пускают.

Так вот, в произведение современного искусства очередь за пониманием — не меньше, чем в лигачёвские времена — за водкой. Продукт того стоит. Талант же автора — залог, что “фаза” понимания состоится, если зритель неравнодушен. Ведь давно уже понятийно разъяснено, что эстетическому противостоит не безобразное, ужасное, некрасивое, нет — эстетическому противостоит безразличное.

Бич современного искусства, его разнообразных форм — от самых простых, плоскостно-изобразительных, до самых невероятных, инсталляционных, — в отсутствии у зрителя подготовки воспринять эту форму, увидев ее как выразительную. Исчезает даже такое специфически потребительское искусство как смотрение.

Зритель отвык примышлять нечто от себя к художественному факту: суксессивность, то есть последовательность восприятия материала, вступает в противоречие с симультанностью — одномоментностью восприятия. Зрителю нужно каждый раз напоминать, что важны не элементы, а соотношение их, и прежде всего соотношения между совокупностью уже просмотренных, “считанных” элементов и каждым новым элементом, только еще подлежащим рефлексии.

В науке о стихосложении существует понятие анжамбман. Анжамбман есть прием семиотического рассечения словосочетания; он заставляет воспринимать отдельно первое слово, а потом отдельно второе, от этого каждое из них оживает во всей полноте своих потенциальных оттенков значения и по-новому сплетает их с такими же оживающими оттенками слов предшествующих [11]. Очевидно, что каждое воспринимаемое слово воспринимается в его связях не только с прочитанным, но и с еще непрочитанным, ориентируясь на узловые моменты дальнейшего текста.

Последнее сродни коннотациям первочтения и перечтения.

Так вот, подходы к современному искусству как некоторому текстовому массиву [12] с точки зрения первочтения и с точки зрения перечтения противостоят друг другу как установка на становление и установка на бытие; на текст как процесс и на текст как результат; на меняющееся нецелое и застывшее, стоящее настоящее — nunc stans.

Нынешний зритель не готов к разрешению в эстетическую конвульсию по поводу современного произведения, поскольку не имеет сил дать себе труд постичь его уникальную и специфическую художественность.

Но тут есть спасительное. Важно дать отчет, что мы живем в эпоху первочтения.

Понятно, что нынче — не в пример прошлым временам — четко провозглашен культ оригинальности, декларирована независимость от любых заданных условностей (констатированных, например, XIX веком), а вместо канонизированных классиков подняты на щит опередившие свой век непризнанные гении. В таких условиях свежесть первочтения произведения искусства — есть идеал восприятия, и даже когда мы что-то перечитываем, невольно стараемся выкинуть из головы все, что помним, и как бы сами с собой играем в первочтение.

Старый мастер допускал зрителя к пониманию своей целостности, новый отстраняет зрителя и оставляет ему только понимание по частям — динамическое, суксессивное [13]. И тогда мы оказываемся в ситуации, когда, скажем, некое произведение пересматривается, переглядывается, как Библия — верующим или надпись на Розеттском камне — Ж.–Ф. Шампольоном: каждый раз будто впервые.

Суксессивный подход к произведению, от первочтения, динамический, диалектический — есть подход творческий, который преображает материал (творческий для творца, сотворческий — для зрителя); симультанный подход к произведению, от перечтения, статический, констатирующий — есть подход исследовательский (искусствоведческий), подступ со стороны, в котором строго соблюдается грань между субъектом и объектом исследования. Оба пути сильны в природе человека, оба имеют право на существование. Оба зачастую не разумеют друг друга. И кто из них выйдет победителем — неведомо.

Конечно, теперешние инсталляции — есть одна из форм надругательства над “христианским благочестием и устоями нравственности”. Иногда прямо-таки срамота. Надо же: босиком, с голой задницей, в перьях, с бутылками, повязочками и в белом. Ну,

просто художественный неликвид какой-то. (Однако выразителен!) И потом, когда это всё завянет и высохнет, — куда девать произведение? Такая себе бабочка Басё [14]?.. “Кошка перешла дорогу, и постарела на пятнадцать секунд”. Иными словами, — пластически-конкретное обличье формы отступает, вместо него (и за его счет) художественно разрабатывается перегруженность значением и вневременно затянувшаяся (как предсмертное отчаяние) статично-медитирующая сосредоточенность на этом значении. Как диктовал Осип Мандельштам, “самих вещей мы не знаем, но зато весьма чувствительны к их положению” [15]. Техника художнически-зрительской медитации, “эта освященная традицией стратегия ответа на сакраментальную реальность” [16], распространяется, конечно, помимо всех этих умствований и сомнений: однако “ecce spectaculum dignum, ad quod respiciat intentus operi suo deus”[17].

Нельзя не заключить, что подобное рассуждение — форма помимо-культурная, бытовая, скучно-примитивная, которая направлена на стимуляцию общественного равнодушия к современному выражению мира в его невероятной полноте и поразительном очаровании. Писал же Григорий Бенционович Остер, –

Главным делом жизни вашей

Может стать любой пустяк.

Надо только твёрдо верить,

Что важнее дела нет.

И тогда не помешает

Вам ни холод, ни жара,

Задыхаясь от восторга,

Заниматься чепухой.

Таковым есть мир, раз дает возможность художественному сознанию породить форму, ранее не бывшую, раз позволяет эстетическому чувству не увянуть в классическом образце, раз дает силу самому себе — миру форм — предъявлять ленивому сознанию наших с вами сограждан столь невероятную, но очень реально отражающую этот мир, комбинацию художественного. “Так природа захотела”.

Принцип удовольствия — примитивнейшее из человечьих рефлексий, и потакание ему есть первейшее условие паразитического прозябания сознания. Не без радости, конечно, не без радости.

Но человек как мировое порождение и для другого человека мировая загадка репродуцирует своей уникальностью те формы мира и природы, которые без него не появились бы на свет Божий. Всякое искусство состоит из говорения с Богом и из говорения с людьми: один говорит, не заботясь о том, чтобы его понимали, другой — заботясь. Иногда и те и другие уживаются в одном художнике. Тогда-то мы и говорим о свободе.

Место искусства в современном мире не отчуждено от автора произведения, не пресуществлено зрителю, однако оно и не между ними. Раз есть место искусству в мире — значит, оно есть в самом человеке как порождающе-порождаемом природою феномене, рефлектирующе-переживающая природа которого есть природа самого мира как формы сознания. Все зависит от того, каков человек.

Что остается? Остается заключить, что современное искусство отлично от искусства предыдущих времен. И если эти времена были сильны в их влиянии на потомка, нынешнему времени едва ли корректно отказывать в аналогичной способности. Вспомним надпись на фронтоне ольбриховского здания венского “Сецессиона” — “Времени — его искусство, искусству — его свобода”. Ее многозначительность симптоматична. Тяжка свобода выбора — нет тяжести тяжелей, — и каждый выбирает по себе. Современное же искусство хорошо прежде всего именно тем, что оно свободно.

1999–2000

1. С. С. Аверинцев. Немного личного // С. С. Аверинцев. Поэты. М., 1996. С. 7. 2. О. Э. Мандельштам. Разговор о Данте. М., 1967. С. 18.

3. См. прекрасное по энциклопедизму издание: Д. Я. Северюхин, О. Л. Лейкинд. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932 гг.): Справочник. СПб, 1992.

4. А. Г. Габричевский (1891–1968) — крупнейший архитектуровед, издатель классических архитектурных трактатов, переводчик, автор оригинальной научной концепции о взаимодействии пространства и массы в архитектуре. См. о нем: А. А. Пучков. Габричевский. Киев, 1997.

5. Н. Н. Каретников (1930–1994) — композитор, автор музыки к фильмам “Бег”, “Скверный анекдот”, “Власть Соловецкая”, нескольких симфоний, написанных методом серийной додекафонии (метод изобретен А. Шёнбергом в 1910–1920-х гг., поддержан представителями т. наз. Новой венской школы А. Веберном и А. Бергом).

6. См.: Н. Каретников. Темы с вариациями. М., 1990. С. 35.

7. Термин Алоиза Ригля (1858–1905), теоретика архитектуры и искусства, родоначальника т. наз. венской школы архитектуроведения XIX в. В пропедевтическом

задоре скажем, что “художественной воле” была суждена в теории искусства долгая жизнь: Эрвин Панофский (1892–1968), изобретатель иконологии, широко пользовался им. См., например: Ж. Базен. История истории искусства от Вазари до наших дней / Пер. с фр. М., 1995; Э. Панофский. Ренессанс и “ренессансы” в искусстве Запада / Пер. А. Г. Габричевского. М., 1998.

8. Научно говоря, Р. Вагнер — “поздний романтик”. Бетховен — “ранний романтик”.

9. Цитаты из Э. Пискатора едва ли могут оправдать его в глазах теперешнего читателя: он зачем-то мыслил политически. “Поистине наивны все рассуждения о том, что театр аполитичен, что он должен быть вне партии, оставаться в области чистого искусства. Такого театра нет и никогда не было”, поскольку цель театра — “не эстетическая оценка мира, а желание его изменить” и т. п. благоглупости (Э. Пискатор. Театр современности и будущего // Современный театр. 1928. № 5. С. 100). Оставим в стороне эти и близкие к ним сентенции. Важно, что Пискатор в 1926–1927 гг. работал вместе с Вальтером Гропиусом, вдохновителем немецкого Баухауза, и из этого творческого симбиоза получилось нечто действительно выразительное — идея сцены XX века.

10. В популярном некогда насмешливом капиталистически-экономическом романе “Квота, или Сторонники изобилия” (М., 1970), “французское” действие в котором происходит в вымышленной республике Тагуальпе.

11. Над этим трудился Юрий Тынянов. См.: Ю. Н. Тынянов. Проблемы стихотворного языка. М., 1965. Пример анжамбмана, первым пришедший в голову: “Бессонница. Гомер. Тугие паруса”.

12. Воспринимая что-то, мы читаем мир как текст, совершенно не отдавая себе в том отчета. Нам даже задан — нами самим — специальный язык для этого. См. работы представителей т. наз. “льежской школы” неориторики (Ж. Дюбуа, Ф. Эделин, Ж.–М. Клинкеберг и пр., см.: Общая риторика / Пер. с фр. М., 1986). См.: В. М. Мейзерский. Философия и неориторика. Киев, 1991; С. Б. Крымский, Б. А. Парахонский, В. М. Мейзерский. Эпистемология культуры: Введение в обобщенную теорию познания. Киев, 1993.

13. См.: М. Л. Гаспаров. Избр. тр.: В 3-х т. М., 1997. Т. 2. С. 459–467.

14. Или точно такая же бабочка Мандельштама.

15. О. Э. Мандельштам. Разговор о Данте. С. 11.

16. С. С. Аверинцев. Георг Тракль: “Pocte Maudit” на австрийский манер // Вопросы литературы. 1999. № 5. С. 206.

17. “Вот зрелище, достойное того, чтобы на него оглянулся бог, созерцая свое творение” (Луций Анней Сенека, О провидении, II 9).