УДК 008
ББК 71.0
К 90

Ответственный редактор
Г.М. Юсупова

Редколлегия:
В.Н. Дмитриевский
В.С. Жидков
К.Б. Соколов

Рецензенты:
кандидат философских наук
Е.П. Костина
кандидат искусствоведения
Е.В. Сальникова

Культурологические записки. Вып. 12. О границах искусства – М.: ГИИ, 2010. – 418 с. – ISBN 978-5-98287-016-2

Очередной 12 выпуск ежегодника «Культурологические записки» посвящен обсуждению проблемы «границ искусства». В сборнике рассматриваются взаимосвязи искусства и социума, закономерности эволюции искусства в XX веке, современные культурные эксперименты.

ISBN 978-5-98287-016-2

© Государственный институт искусствознания, 2010

Содержание

От редколлегии 5

Раздел 1
ТЕОРИЯ 10

К.Б. Соколов
«О границах искусства». Вопросы и проблемы 10

В.С. Жидков
Искусство в поле культуры: проблема границ 62

К. Аймермахер
Все ярко, пестро, нестройно... 104

М.Н. Афасижев
О природном и культурном в искусстве 119

П.Ю. Черносвитов
Где кончается «царство Аполлона»и начинается «царство Мамоны»? 139

А.С. Дриккер
Энтелехия и информация 165

Раздел 2
ИСТОРИЯ 177

В.В. Селиванов
У врат художественного творчества 177

С.Г. Карпюк, Т.В. Кудрявцева, О.В. Куликова
Границы и безграничье античного искусства 199

В.И. Тюпа
Природа художественности и проблема ее границ 218

С.А. Гавриляченко
О границах искусства и о границах в искусстве 234

М.В. Гришин
Традиция как форма установления границ искусства 241

О.О. Савельева
Граница искусства как вопрос легитимации 263

Раздел 3
РЕПЛИКИ 280

В.Н. Дмитриевский
В поисках шедевра 280

А. Клецкин
Временность границ и постоянство сути.
Искусство после изобретения кино. Феномен Чаплина 312

В.Ф. Петренко
Границы искусства – границы осознания мира, других, себя..... 325

К.А. Баршт
Точка зрения в религии, науке и искусстве 337

Г.В. Иванченко
Границы искусства: взгляд психолога на проблему 360

Н.Б. Маньковская
Искусство и арт-практики:опыт эстетической рефлексии 372

Т.А. Филановская
К вопросу о границах искусства: «грязные танцы» или «душой исполненный полет»? 389

Т.В. Долматовская
Журнальная фотография моды в культуре XX века:
между супермаркетом и музеем 399

О наших авторах 417

От редколлегии

Двенадцатый выпуск сборника «Культурологические записки» посвящен обсуждению вопроса, радикально поставленного художественным авангардом столетие назад, но не потерявшего актуальности сегодня.

На рубеже XIX – XX веков произошла революция в художественной сфере, изменилось ее место в жизни социума. Интеллигентская так называемая «высокая» культура и сохранявшийся еще на селе фольклор встретились в бурно растущих городах, заселявшихся выходцами из села. А этот процесс породил массовую аудиторию и, соответственно, массовую культуру.

К этому времени в значительной мере исчерпал себя реализм как магистральное художественное направление в искусстве, ему на смену пришел сперва модерн, затем постмодерн и, наконец, постпостмодерн. Отражая картину мира современников, живущих в условиях научно-технического прогресса, переживших две мировые войны с их невиданными прежде жестокостью и антигуманизмом, эти (и многие другие) художественные направления отражали новое мировосприятие и художников, и их аудитории. Главными факторами формирования новой картины мира, как уже отмечалось, стали:

– Первая и Вторая мировые войны, поставившие под вопрос осмысленное течение истории и породившие взгляд на социальные процессы как на абсурд;

– научно-технический прогресс (НТП), революционно изменивший бытовую жизнь людей, радикально повлиявший на художественную жизнь, породив возникновение новых видов

искусства и – прежде всего экранных; он же породил иллюзию, что многие основополагающие социальные проблемы могут быть решены с помощью того же НТП;

– урбанизация, создавшая массовую аудиторию культуры и соответствующее художественное предложение – рынок массовой культуры;

– и закономерный результат – новый взгляд (картина мира) на мир. Как справедливо писал Е. Замятин, вид из окна автомобиля сильно отличается от мира, увиденного из чичиковской пролетки. Да и сам мир за XX век стал принципиально иным.

Кроме внешних факторов, безусловно, сработали и внутренние закономерности развития самого искусства в XX веке. Основные идеи западного постмодернизма активно способствовали окончательному размытию традиционных представлений о границах искусства: вопрос о снятии границ между элитарным и массовым искусством (Лесли Фидлер), «смерть автора» (Мишель Фуко и Ролан Барт), информационная революция, породившая компьютеры, власть массмедиа и Интернет (Бодрийяр и Умберто Эко), утрата власти авторитетов и замена их диктатом рынка (М.Фуко и Батай), замена теории «репрезентации» деконструкцией (Деррида).

Многочисленные определения искусства довольно долго исчерпывались оппозицией прекрасное/безобразное. Для Нового времени существенной стала оппозиция искусство/неискусство.

Вопрос « что есть искусство?», на который давно пытаются найти ответ ученые и художники, не потерял своей актуальности и сегодня. Более того, нам представляется, что эта проблема в каждое время будет иметь свое решение и в то же время оставаться нерешенной. Интересно, что даже сама проблематизация сборника – «о границах искусства» – сразу вызвала активное возражение у некоторых наших коллег, которые увидели в этом проявление «укорененных» в советском интеллигентском сознании «буржуазно-сервильных» ценностей.

Актуальность, острота проблемы, обсуждаемой в сборнике, не вызывает сомнений. Очевидно, что в современных условиях происходит дальнейшее размывание границ между искусством и другими аспектами культурной жизни. В публикациях сборника предполагается рассмотреть взаимосвязи художественной культуры (искусства) и социума на протяжении XX века, определить закономерности эволюции искусства и обозначить нишу для современных квазикультурных экспериментов.

Действительно, что должно служить основанием для проведения границ искусства? Можно провести их по множеству объектов, предназначенных для потребления произведений искусства. Вряд ли такая попытка будет продуктивной. Можно искать их по результатам восприятия индивидуальным сознанием – это будет лишь вкусовая оценка. Пересечение индивидуальных оценок обнаружит модные тенденции. Наконец, если мы попытаемся найти причины этих пристрастий, то обнаружим культурные парадигмы, их определяющие. На этом глубинном уровне можно надеяться определить те пределы, которые современная художественная жизнь одновременно и обнажает, и маскирует.

Итак, какими атрибутами должны обладать творения художников различных видов искусства, чтобы подтвердить принадлежность автора к художественному миру? От чего зависит мнение искусствоведов, критиков, также вовлеченных в процесс художественного творчества? Почему, например, анималистский проект известного современного художника у одних критиков вызывает возмущение и неприятие, а другие видят его как классический пример футуристического акционизма?

Существует ли сегодня вопрос «границ» для искусства? Или это вопрос ясности и адресности высказывания художника? Абсолютно ясно, что есть проблема новых технологий искусства. Есть, наконец, проблема художественного рынка как необходимейшего механизма художественного (культурного) процесса.

Несколько слов о структуре сборника. В него вошли тексты историков, филологов, искусствоведов, социологов. Статьи достаточно условно сгруппированы по трем разделам: история, теория и «реплики». Условность этого деления связана прежде всего с сложностью рассматриваемой проблемы. Тематическая целостность сборника не подразумевала концептуального единства. В этом состоит некая традиция «Культурологических записок». Культурология вообще, на наш взгляд, не следует единой системной методологии, так как работает на стыке философии, эстетики и антропологии культуры. Отсюда и разнообразие мнений, подходов и самого материала исследований.

Вводная статья К.Б. Соколова о границах искусства обозначает те цели и задачи, которыми мы руководствовались, задумывая этот сборник. Автор дает обзор существующих концепций и наиболее значимых публикаций, говорит о возникновении «большого нуля» и появлении массового искусства, «умирании искусства» и «ответе» авангарда.

В статье Карла Аймермахера делается попытка определить, что есть литературное творчество, и шире – культура; что есть границы текста и – по аналогии – культуры.

Своеобразный поворот предложенной темы – в статье М.Н. Афасижева. Говоря о границах природного и культурного в искусстве, автор обращается к истокам возникновения искусства, анализирует эстетические потребности человека.

Главная идея работы П.Ю. Черносвитова «Где кончается царство Аполлона...» – последние полтора века в мире культуры идут два встречных процесса: развивается «чистое искусство», «служение прекрасному» и функционирует искусство «как товар».

А.С. Дриккер в статье «Энтелехия и информация», отмечая отсутствие новых аргументов в известной полемике К. Малевича и А. Бенуа, в то же время предлагает свой оригинальный взгляд на проблему. Автор обращается к теме эволюции культуры, культурных циклов, выдвигает гипотезу информационного отбора как двигателя культуры.

Исторический раздел сборника открывает статья В.В. Селиванова «У врат художественного творчества». Автор, заведующий отделом Государственного Эрмитажа, говоря о функциях раннего искусства, обращается к художественным памятникам раннего палеолита.

М.В. Гришин в статье «Традиция как форма установления границ искусства» пишет о традиции как объективном критерии искусства, о совокупности идеальных нормативных моделей и образцов, образующих художественную традицию; о возможности оценки с помощью этого критерия...

В.И. Тюпа, говоря о природе художественности, вводит понятия художественного смысла и неклассической художественности на рубеже XIX–XX веков.

Тезисная статья художника, профессора Художественного института им. Сурикова С.А. Гавриляченко обосновывает совпадение классического периода самодостаточности искусства и геополитического равновесия, современного многообразия форм искусства и процессов про- и антиглобализма, «конца истории».

Продолжает исторический блок статья С.Г. Карпюка, Т.В. Кудрявцевой и О.В. Куликовой « Границы и безграничье античного искусства». Авторы обращаются к понятиям «идеала» в античной эстетической системе, античной «пользы» в искусстве, говорят о «невыделенности» искусства в системе античной культуры.

О.О. Савельева в своей статье «Граница искусства как вопрос легитимации», анализируя современное искусство, выдвигает шесть критериев «подлинного искусства».

Раздел «Реплики» – самый обширный и «пестрый» в сборнике.

Авторы раздела – на своем, очень разнообразном материале – пытаются ответить на вопрос, что есть подлинное искусство и каковы его критерии. Открывает раздел статья В.Н. Дмитриевского «В поисках шедевра», посвященная театральной жизни столицы и провинции, массовому и элитарному в театральном искусстве, смене идеологических, эстетических критериев.

А. Клецкин в статье «Временность границ и постоянство сути...», обращаясь к истории кинематографа, предлагает свое видение проблемы границ искусства, которое по сути своей конвенционально и в каждую эпоху складывается заново. Душевный отклик и сопереживание, являются важнейшим критерием искусства. Главным же вопросом должно быть осознание необходимости искусства для существования человечества. Именно в этой необходимости и обязательности бытия искусства во все эпохи и есть его безграничность, по мнению автора.

По-своему определяют проблему границ и другие авторы раздела. Т.В. Долматовская обращается к весьма специфическому материалу фотографии глянцевых журналов. Т.А. Филановская рассматривает современный танец («Грязные танцы» или «душой исполненный полет»).

К.А. Баршт («Точка зрения в религии, науке и искусстве») сопоставляет предметы описания в науке и в искусстве, рассуждает о видах связей объект–субъект в искусстве, науке и религии, о видении мира – в науке и в искусстве.

Предлагаемый сборник объединил видных культурологов, историков, искусствоведов, философов. Предметом анализа стал один из самых живых, актуальных, интересных и спорных вопросов искусствоведения и культурологии. Задачи синтеза не под силу выполнить одному автору, одной статье. Действительно, только в дискуссии, в диалоге могут родиться принципиально новые идеи. Надеемся, что чтение предлагаемого сборника вызовет множество вопросов и новых решений.

Редколлегия приглашает к сотрудничеству всех авторов, заинтересовавшихся проблематикой, предложенной на этих страницах, в любых ее аспектах и ракурсах.

Присылайте материалы и заявки по адресу: usupova33@mail.ru.

Раздел 1

ТЕОРИЯ

К.Б. Соколов

«О границах искусства». Вопросы и проблемы

...Искусство охватывает огромную сферу, и рядом с ним есть полуискусство, чуть-чуть искусство и совсем неискусство. Это сфера, где искусство «перетекает» в неискусство.

Ю. М. Лотман

История искусства – это история границы.

Богдан Мамонов

Вопрос о том, как и где провести черту, отделяющую искусство от неискусства... – есть вопрос огромной житейской важности.

Лев Толстой

Появление «Большого Нуля»

На одной из независимых выставок в Нью-Йорке 1917 года Марсель Дюшан выставил несколько перевернутый писсуар, подписав его и никаким образом не вмешавшись в его внешний облик. Таким образом он совершил своего рода «нулевой творческий акт». И вот эта операция стала такой «нулевой художественной операцией», которая проблематизировала сферу искусства.

Исследователям хорошо известно, что многие проблемы, и философские в том числе, в любой системе возникают тогда, когда *в этой системе появляется «нуль»*. Но тогда это не было еще так остро воспринято. Прежде всего потому, что все эти писсуары и прочие объекты, которые он выставил, были все еще в традиционном смысле «техне», то есть они были все еще сделаны

человеком, а поскольку они были «сделаны», они ложились в парадигму «сделанности», и поэтому переход еще не ощущался столь тревожно.

Однако безразличие Дюшана к содержанию породило ощущение «*нулевого приема*», который в конце концов и поставил вопрос о том, что такое искусство, то есть в состоянии ли мы отличить произведение искусства от «непроизведения искусства».

В предыдущей статье на аналогичную тему автор попытался показать, что количественная («строгая») оценка качества художественных произведений если и не невозможна, то по крайней мере крайне затруднена[1]. В процессе написания этой статьи возникла еще более серьезная проблема – возможно ли найти сколько-нибудь «строгий» критерий (критерии) различения искусства и «неискусства». Говоря проще, существует ли на шкале оценки «качества художественных произведений» точка, где искусство «превращается в нуль», то есть в «неискусство»?

Эта статья посвящена попыткам ответа на этот вопрос.

Проблема «границ искусства»

Что же отличает искусство от неискусства? Это – навязчивый вопрос всего XX века. Как далеко в своей эволюции оно может зайти, оставаясь при этом искусством. Чем произведение современного искусства отличается от любого другого объекта действительности? На каком основании ему присваивается статус художественного?

Где пролегают эти самые границы между искусством и неискусством? Где и почему оно начинается, где и почему кончается? Какую конфигурацию имеют его границы и до какой степени они проницаемы и подвижны?

Вопрос о границе между искусством и неискусством ставился неоднократно и сегодня продолжает быть актуальным как никогда раньше. В работе «О границах искусства» («Родное и вселенское», М., 1917) Вяч. Иванов требовал, «чтобы символизм был в полной мере искусством».

Попыткой разобраться в этом вопросе стала книга (написанная в конце 60-х и вышедшая в начале 70-х) Артура Дэнто – «после конца искусства», в которой впервые был поставлен этот

[1] *Соколов К.Б.* Сравнение и оценка // В сб. Объект исследования – искусство. М., 2006.

вопрос на достаточно высоком теоретическом уровне: в какой мере мы способны отличить искусство от неискусства, если у нас нет никаких материальных критериев такого различения[2].

Еще в конце 1960 – начале 1970-х годов эстетики различной ориентации заговорили всерьез о конце искусства. Главная секция на Международном конгрессе по эстетике в 1972 году (Бухарест) была посвящена этому вопросу[3].

В 1987 году появилась работа А.Ф. Еремеева «Границы искусства»[4]. А в 1999 году вышла книга В. Манина «Неискусство как искусство»[5].

В 2000 году израильский искусствовед Цион Авитал утверждал: «Вопросы о том, что есть искусство и где проходят границы между искусством и неискусством, – вопросы, которые история эстетики и искусства до сих пор не смогла удовлетворительно решить»[6].

В 2001 году В.М. Алахвердов в работе «Психология искусства» так подвел итоги многолетней дискуссии: «До сих пор не существует критерия, позволяющего однозначно отличать искусство от неискусства, тем более отличать шедевры от рядовых произведений»[7].

В 2005 году современный искусствовед утверждает: «Граница между искусством и неискусством действительно местами настолько тонка, что единственным критерием, позволяющим зачислить то или иное действие в разряд искусства, остается лишь желание художника или его куратора считать его таковым»[8].

---

[2] *Danto Arthur C.* After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History. Prrinceton: Princeton Univ. Press. 1997.

[3] *Павлова О.Г.* Эволюция социального статуса искусства. Автореф. канд. дисс. Чебоксары. 2007.

Интернет// http://www.chuvsu.ru/university/zaschita_dissertaciy/pavlova_og.doc.

[4] *Еремеев А.Ф.* Границы искусства. М., 1987.

[5] *Манин В.С.* Неискусство как искусство. М., 1999.

[6] *Авитал Ц.* Фигуративное искусство против абстрактного: уровни связности. Творчество в искусстве – искусство творчества. М., 2000. С. 367–383.

http://www.hit.ac.il/staff/Avital/CONNECTIVITYrussian.doc.

[7] *Алахвердов В.М.* Психология искусства. Эссе о тайне эмоционального воздействия художественных произведений. СПб., 2001. С. 14.

[8] *Булкин В.А.*, заведующий кафедрой РХГИ «Искусствоведение». Кабинет кафедры «Искусствоведение», 24.03.05 (14.15-15.05).

Интернет//http://www.rchgi.spb.ru/institut.htm

Действительно, размытие границ между искусством и жизнью, потреблением и искусством, массовой культурой и искусством настолько сильно, что различить их все труднее, а теоретические попытки делают ситуацию еще более запутанной. Это существенная проблема для теории искусства, отставшей от ее практики, которую вынужден решать сам зритель.

Раньше этот вопрос не был проблематичным, потому что казалось: «всем известно, чем отличается искусство». Эта проблема никого особенно не волновала, пока существовало только фигуративное искусство. Оно прекрасно функционировало примерно сорок тысяч лет. Вкус англичан времен короля Эдуарда сводился к тому, что сегодня уничижительно называют «академическим». Предмет изображения был для них важнее всего – портреты знаменитостей, пейзажи с коровами или без них, жанровые сцены, картины охоты на лис и т. п.

Начиная с XIX века эта проблема стала центральной и, вероятно, получит большую остроту в будущем – именно потому, что фигуративное искусство, как принято считать, вероятно, исчерпало себя в наше время, и многие художники почувствовали необходимость альтернативного искусства нового вида.

Они искали «иное» искусство, однако никому до сих пор не удалось показать, как можно осуществить эту благородную цель. В то же время накопилось бесчисленное количество попыток достичь этой цели, – и все художники претендуют на воплощение нового искусства[9].

Несколько болезненных ударов по убеждению – «всем известно, чем отличается искусство» – нанесли роковые события: появление новых технических форм искусства, авангардизма, возникновение массовой культуры и современные эксперименты над искусством. По существу, это были удары по границам искусства.

Удар первый. Новые технические формы искусства

Возникновение новых технических форм искусства – фотографии и кинематографа – первым поставило под вопрос традиционное понимание искусства. «Когда в искусство ворвалась

[9] *Авитал Ц*. Фигуративное искусство против абстрактного: уровни связности // Творчество в искусстве – искусство творчества / Под ред. Л. Дорфмана, К. Мартиндейла, В. Петрова, П. Махотки, Дж. Купчика. М.: Наука, Смысл, 2000.

фотография и первые технические достижения кинематографа, – писал Ю. Лотман, – то у людей искусства началась настоящая паника. Казалось, что искусство погибло, вместо подобия жизни ворвалась сама жизнь. Еще больший шок испытало искусство с возникновением звукового кино.... И так вдруг неожиданно вырос кинематограф, который из довольно низменного развлечения стал искусством № 1 нашего века»[10].

С того дня, как в 1839 году Луи Жак Манде Дагер ознакомил мир с первыми дагеротипами, все соглашались, что фотография – чудесное изобретение, но никто, кажется, не понимал того, что это – новый вид искусства. Художник Дералаш воскликнул: «Отныне живопись умерла». Бодлер заявил, что фотография пригодна лишь для репродуцирования произведений настоящего искусства, а затем заказал свой портрет фотографу. Историк фотографии не может не поражаться скудности и поверхностности суждений, которыми передовые умы удостоили этот переломный момент в истории изобразительного искусства. Однако отсутствие понимания сути фотографии не следует всецело объяснять высокомерием и предрассудками интеллектуальной элиты того времени. Скорее, оно свидетельствует о том, что вопрос этот очень труден и однозначного ответа на него до сих пор никто не нашел.

Другим переворотом в понимании сути искусства стало появление движущегося изображения – кинематографа. Называемый поначалу «иллюзионом», он почти полностью имитировал реальность и не считался искусством. Искусство – это театр, а кино – только пустое развлечение. «В нем еще ничего нет от искусства, – писал историк. – По идейному содержанию и эстетической ценности оно не возвышается над уровнем ярмарочных балаганов и аттракционов “луна-парков”»[11].

Затем возник спор: искусство ли кино и если нет, то может ли оно им стать? «В тех картинах, которые мне приходилось видеть, я не нашел какого-либо оригинального, свойственного лишь кинематографу искусства», – писал К.С. Станиславский в 1913 году.

Примерно такой же точки зрения придерживался и В.Э. Мейерхольд. «Кинематограф имеет несомненное значение

---

[10] *Лотман Ю.М.* О природе искусства // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 432–438.

[11] *Лебедев Н.А.* Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918 – 1934 годы. Интернет// http://www.bibliotekar.ru/kino/14.htm

для науки, – писал он, – служа подспорьем при наглядных демонстрациях, кинематограф – иллюстрированная газета ("события дня"), для некоторых… он служит заменой путешествий. Кинематографу, однако, нет места в плане искусства даже там, где он хочет занять лишь служебную роль».

Еще более решителен был молодой Маяковский. «Может ли быть кинематограф самостоятельным искусством? – спрашивал он. И отвечал: Разумеется, нет…. Кинематограф и искусство – явления различного порядка… Искусство дает высокие образы, кинематограф же, как типографский станок книгу, множит и раскидывает их в самые глухие и отдаленные части мира»[12]. Еще немало критиков и искусствоведов давали категорически отрицательный ответ на этот вопрос.

«Смешно, когда говорят об "искусстве экрана", – писал в 1922 году популярный в те годы театральный критик, сотрудник «Правды» и театральных журналов, Владимир Блюм (Садко). – В это пресловутое "искусство" сгустилось что-то суррогатное, шарлатанское, смердяковское… Конечно, никакого "искусства экрана" не существует…»[13].

Аналогичные мысли высказывал известный литературовед Виктор Шкловский: «Кинематограф в самой основе своей вне искусства», – писал он в 1923 году в брошюре «Литература и кинематограф»[14].

Однако даже сегодня далеко не все считают кинематограф искусством. Например, композитор Максим Дунаевский считает, что кино это не искусство, и полностью разделяет точку зрения Сергея Эйзенштейна: «Кино – это аттракцион». «Это, как правило, ремесло», – говорит Дунаевский[15].

Но уже в то время были и иные точки зрения. Так, в 1925 году в своем труде под названием «Семь живых искусств» литературный критик и искусствовед Джилберт Селдес предложил новый, радикальный подход к новым видам искусства. Селдес заявил, что главнейший вклад Америки в мировую культуру лежит именно в области таких новых форм искусства, как джаз, бродвейский мюзикл, голливудское кино и комиксы. Хотя

---

[12] *Лебедев Н.А.* Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918 – 1934 годы. Интернет// http://www.bibliotekar.ru/kino/14.htm.

[13] Там же.

[14] Там же.

[15] *Ундалова В.* К нам зашли на огонек. Максим Дунаевский: «Кино – это не искусство, кино – это аттракцион». – «Голубой огонек» 08.04.2004, № 135.

сегодня все эти направления приобрели относительную респектабельность, в то время ни одно из них не считалось полноценным искусством. Тогда кинематограф как вид искусства только формировался и кинематографисты старались превратить фильм из чистого зрелища в повествование с характерами и последовательно развивающимся сюжетом.

Кинематография началась с простейших комедий или «душераздирающих» мелодрам, а потому критики спорили, является ли вообще кино искусством. В 30-е годы кинофабрики Голливуда штамповали фильмы по законам производства товаров массового спроса. Главное – прибыль, а ее приносили мелодрамы, исторические ленты, ковбойские фильмы – вестерны[16]. Актеры в сознании зрителя отождествлялись с персонажами. Герой, умерший в одном фильме, как бы воскресал в другом, как умирали и воскресали архаические мифологические боги. Кинозвезды стали богами массового сознания[17].

Не случайно современники Селдеса весьма скептически отнеслись к его предложениям, в особенности по части кинематографа. При этом любопытно вот что: доказывая, что кино – не настоящее искусство, они ссылались на буквально те же его свойства, которые сейчас приписываются компьютерным играм, – коммерческая ориентация, технократическое происхождение, склонность к изображению насилия и эротическим сюжетам. Считалось, что кинематограф никогда не сможет произвести на свет ничего серьезного. Селдес же настаивал, что широкая популярность кино требует переоценки его эстетических качеств. Многое из того, что Селдес говорил о немом кино, вполне применимо сегодня и к компьютерным играм[18].

Но вот в наше время появилось компьютерное искусство и его разновидности: как видеоарт, медиаинсталляция, медиаперформанс, медиаландшафт или медиасреда, сетевое искусство, интернет-арт (или нет-арт), саунд-арт и т.д. и т.п. Например, в Амстердаме много лет работает Институт медиаискусства, а в 2006 году в Санкт-Петербурге состоялся семинар

---

[16] *Архипов Д.Б.* Краткая всемирная история. Наукометрический анализ. СПб., 1999. С.165.

[17] *Руднев В.* Культура и детектив // ж. Даугава. Рига, 1988. №. 12.

[18] *Дженкинс Г.* Искусство цифровой эпохи.
Интернет// http://old.russ.ru/ist_sovr/other_lang/20001010.html

«Компьютерное искусство 2005», а в 2006 году – «Компьютерное Искусство 2006». Возник и новый вид искусства – компьютерные игры. В создании каждой компьютерной игры участвуют художники, сценаристы и композиторы. В компьютерной игре зритель – главное действующее лицо, убивающее или спасающее персонажей картины, от которого зависит развязка драмы. Это – совершенно иная эстетика, чем в традиционном искусстве. «Компьютерные игры, – пишет Г. Дженкинс, – это новый вид искусства. Искусства массового, только зарождающегося, по большей части непризнанного, но все же искусства... Настало время отнестись к играм со всей серьезностью – как к новой форме массового искусства, формирующего эстетический идеал общества XXI столетия»[19].

Между тем многие критики убеждены, что компьютер не в состоянии адекватно выражать внутренний мир человека. Они не понимают, что компьютер – это всего лишь орудие в руках человека, очередное средство самовыражения. Искусство делает не компьютер, а художник, его использующий. Тем не менее многие до сих пор не могут смириться с тем, что такое легкомысленное, ни на что не претендующее и в то же время страшно популярное явление, как компьютерные игры, может рассматриваться в качестве искусства.

Компьютерная игровая графика, безусловно, является новым синтетическим видом искусства и своими корнями уходит в «старые» (классические, традиционные) виды творчества: графику, живопись, литературу, кинематограф. Что же касается литературных корней компьютерных игр, то эта тема настолько обширна и самодостаточна, что могла бы лечь в основу отдельной статьи.

«Играя в игру», человек, как и при общении с произведением литературы, погружается в искусственно созданный виртуальный мир. Правда, в отличие от книги, игра максимально интерактивна, что, впрочем, лишь усиливает элемент «сживания» с несуществующим в реальности миром. Иначе дело обстоит с восприятием театрального спектакля или кинофильма, где зритель принужден потреблять готовый «продукт», во всем следуя за актерами, ведомыми, в свою очередь, волей режиссера.

---

[19] *Дженкинс Г.* Искусство цифровой эпохи.
Интернет// http://old.russ.ru/ist_sovr/other_lang/20001010.html

Удар второй.
Возникновение массового («низкого») искусства

Другой художественной особенностью переходного периода стало возникновение массовой культуры.

В строгом смысле этого слова, массовой культуры в XIX веке еще не было. Газеты, журналы, цирк, балаган, уже вымирающий фольклор – вот и все, чем располагали город и деревня.

Именно в XX веке возникло и необычайно развилось «массовое» искусство, включающее в себя приключенческую, фантастическую и «бульварную» литературу, аналогичные «развлекательные» жанры кино, карикатуру и комиксы в изобразительном искусстве, оперетту, эстрадную музыку, эстрадную хореографию и сценографию, конферанс и прочие «разговорные» жанры эстрады, массовые постановочно-зрелищные представления, цирк, стриптиз и иные виды эротического шоу, синтетические виды шоу-индустрии, идеологически ангажированные и политико-агитационные произведения в любых видах искусства и т.п.[20].

Многие критики до сих пор пытаются отделить массовую культуру от высокого искусства. Образы массовой культуры все еще не могут до конца легитимироваться как полноценные объекты искусства, хотя фактически уже в 60-е годы XX века вошли в художественную практику.

Принято считать, что особый термин – «массовая культура» был впервые введен в научный обиход в 1944 году американским социологом Д. Макдональдом[21]. Термин должен был охватить те проявления художественной жизни, которые были адресованы большим массам народа, и отделить их от «настоящего искусства». (То есть опять-таки «не-искусство».)

Но поскольку термин с самого начала был неопределенным, до сих пор осталось неясным, что надо считать «массовой культурой»: только лишь те явления, которые зародились в Европе и Америке в XVII–XIX веках и окончательно оформились во второй половине текущего столетия, или же сюда включаются и феномены, которые существовали с незапамятных времен (скажем, то, что в эпоху Средневековья относилось, по терминологии А. Гуревича, к «культуре безмолвствующего большинства»). Относятся ли к нему, скажем, такие феномены

---

[20] *Флиер А.Я.* Массовая культура // Культурология XX век. Словарь. СПб., 1997. С. 267–268.

[21] *Mc Donald D.A.* Theory of Popular Culture // Politics. 1948. Febr.

«массового искусства», как мексиканская сентиментальная песня, аргентинское танго, лубок и другие явления, имеющие основой фольклорные традиции? А как быть, например, с музыкой И.-С. Баха, которая по преимуществу принципиально была предназначена для «массового потребления»? Все эти вопросы остаются без ответа, оставляя огромное поле для произвола.

Надо подчеркнуть, что для массовой культуры был характерен антимодернизм и антиавангардизм. Если модернизм и авангард стремились к усложненной технике письма, то массовая культура оперировала предельно простой, отработанной предшествующей культурой техникой[22]. Если в модернизме и авангарде преобладала установка на новое как основное условие их существования, то массовая культура была традиционна и консервативна. Она ориентировалась на среднюю языковую семиотическую норму, на простую прагматику, поскольку она обращена к огромной читательской, зрительской и слушательской аудитории.

Необходимым свойством продукции массовой культуры была занимательность, чтобы она имела коммерческий успех, чтобы ее покупали, и деньги, затраченные на нее, давали прибыль. Сюжетная и стилистическая фактура продуктов массовой культуры могла быть примитивной с точки зрения элитарной фундаментальной культуры, но она не должна была быть плохо сделанной, а наоборот, в своей примитивности она должна быть совершенной – только в этом случае ей был обеспечен читательский и, стало быть, коммерческий успех.

Коммерческий интерес, мотив извлечения прибыли стал господствующей силой. Выражение «художественное производство» приобрело буквальный смысл, по аналогии с другими видами производства благ. Соответствующий вид получили и производящие организации – кино- и издательские корпорации и фирмы. От художника стали требовать высокого профессионализма, продуктивности, подчинения требованиям рынка, умения возбуждать новые потребности.

Из деятельности, где производитель был или хотя бы воображал себя свободным творцом, искусство превратилось в «индустрию массового сознания», в рамках которой производитель стал функционировать принципиально иначе. Индустриальные методы радикально изменили художественный мир. Коллективный

[22] *Руднев В.П.* Словарь культуры XX века. М., 1997. С. 156.

характер творчества, масштабы материальных затрат и обращенность к массовой аудитории стали его новой реальностью.

Шотландец Дж. Макхейл, художник и социолог, возглавляющий Центр интегративных исследований при Нью-Йоркском государственном университете (Бингхэмптон), в эссе «Пластмассовый Парфенон» пишет, что традиционные каноны оценки произведений искусства и литературы выдвигают на первый план нетленность, уникальность и непреходящую универсальную ценность. Он утверждает, что эти эстетические критерии были приемлемы в мире, где товары производились вручную и существовал относительно тонкий слой элиты, формирующий вкусы общества. Однако эти стандарты «ни в коей мере не адекватны современной ситуации, когда астрономическое число произведений искусства создается в процессе массового производства, циркулирует и потребляется ...Это произведения искусства “разового употребления”, они не обладают непреходящей “ценностью” и не несут в себе никакой уникальной “истины”».

Современные художники, считает Макхейл, не работают для немногочисленной элиты и не принимают всерьез идею нетленности как добродетели. По его мнению, будущее искусства «не в создании шедевров, живущих многие века». Современные произведения искусства недолговечны. Макхейл приходит к выводу о том, что «быстрые изменения условий человеческого существования требуют соответствующего им потока быстро сменяющих друг друга символических образов и сиюминутных впечатлений». Нам нужны «серийные, взаимозаменяемые “одноразовые” образы»[23].

Удар третий. Авангард выходит на сцену

Каждый культурный период создает свое собственное искусство, которое не может быть повторено

Василий Кандинский

Начиная с конца XIX столетия смена художественных направлений, стилей, традиций, занимавшая в прошлом сотни лет, происходила с калейдоскопической быстротой. В прошлом человеку в течение его жизни достаточно редко приходилось быть

[23] Комментарии Макхейла приводятся из его эссе «The Plastic Parthenon (draft version) from Lineastruttura», June, 1966; а также из его «The Expendable Ikon» – Architectural Designe, February/March, 1959.

свидетелем фундаментальных изменений художественного стиля. Стиль или школа, как правило, держались по крайней мере поколение. Но затем различные направления в искусстве стали сменять друг друга с такой скоростью, что начинало рябить в глазах – едва зритель успевает познакомиться с новой школой и понять ее язык, как она уже исчезает...

Импрессионизм был господствующим направлением в искусстве примерно с 1875 по 1910 год, то есть приблизительно тридцать пять лет. С тех пор ни одно направление, ни одна художественная школа от футуризма до фовизма, от кубизма до сюрреализма не занимала доминирующего положения в течение хотя бы такого же по продолжительности периода. Стили непрерывно сменяли друг друга. Наиболее устойчивое течение XX столетия – экспрессионизм – продолжалось почти двадцать лет, с 1940 по 1960 годы. За ним в ураганном темпе последовал период «поп-арта», продолжавшийся пять лет, и «оп-арт», школа, владевшая вниманием публики два или три года. Потом появилось «кинетическое» искусство, самим принципом которого является подвижность, непостоянство[24].

Иными словами, на сцену вышел художественный «авангард». Авангард (фр. avant-garde, «передовой отряд») – обобщающее название течений в европейском искусстве, возникших на рубеже XIX и XX веков. Авангард характеризуется экспериментальным подходом к художественному творчеству, выходящим за рамки классической эстетики, с использованием оригинальных, новаторских средств выражения, подчеркнутым символизмом художественных образов.

Авангардное искусство произвело в начале XX века небывалый переворот в художественной жизни, коренным образом обновив ее развитие. Авангардизм порвал со многими традициями и канонами искусства и выдвинул ряд новых принципов.

Весь этот период, да, по сути, и весь прошедший век был ознаменован невиданными по силе и уровню концентрации художественными экспериментами, попытками расширения существующих институциональных границ. При определенном усилии можно объяснить всю историю современного искусства как процесс постепенного внесения (или перенесения) через границу между искусством и неискусством того, что как искусство еще не легитимировано.

---

[24] *Тоффлер Э.* Шок будущего. М., 2001. С. 197–198.

В XX веке наблюдаются многочисленные опыты едва ли не беспредельного расширения границ искусства. Уже в 1907 году российские художники М. Ларионов и Н. Гончарова в своем так называемом примитивизме создали национальный вариант того, к чему двумя годами ранее подошли в Дрездене немецкие экспрессионисты. Одновременно с ними создавал свои фантасмагории работающий на самой окраине России Марк Шагал, и вскоре, по словам А. Бретона, «сошедшая с витебских картин Шагала овеществленная метафора начинает свое триумфальное шествие по европейской живописи». В 1910 году в Мюнхене В. Кандинский создает первые абстрактные картины, наконец, в 1913–1914 годах К. Малевич еще до Мондриана впервые утверждает принципы геометрической абстракции (супрематизм), а его духовный близнец, враг и антипод В. Татлин создает первые в мире «живописные рельефы»[25].

Кубизм и абстракционизм, дадаизм и сюрреализм, поп-арт и концептуальное искусство, каждое по-своему, ставили под вопрос внешние границы искусства, вплоть до их полного упразднения. «После короткого периода расцвета импрессионизм, – писал П. Сорокин, – стал подвергаться нападкам враждебной критики. На его место пришли кубисты, футуристы, пуантилисты, дадаисты, конструктивисты и прочие “исты” не только в живописи и скульптуре, но и в других областях изобразительных искусств»[26].

Когда неизобразительные и абстрактные полотна впервые привлекли внимание в первой половине XX века, многие сокрушались, что это «не произведения искусства». Другие же критики настаивали с равным неистовством, что большинство постимпрессионистских полотен – это произведения искусства. В обозрении первой выставки современного искусства в Америке К. Кокс заявил, что «истинное значение движения кубистов – не что иное, как тотальное разрушение искусства живописи»[27]. Ясно одно: во многих случаях спорящие стороны использовали словосочетание «произведение искусства» по-разному.

Особый вклад в разрушение традиционного взгляда на искусство внесли футуристы, которые верили в технический

---

[25] *Голомшток И.* Тоталитарное искусство. М., 1994.С. 17.

[26] Цит. по: *Сорокин П.* Кризис нашего времени // Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992. С. 461.

[27] Американская философия искусства. Екатеринбург, 1997. С. 72.

прогресс и революцию. В феврале 1909 года в Милане они опубликовали «Основополагающий манифест футуризма», воспевающий полифонию революционных приливов, красоту больших скоростей, точного расчета и сверкающие горизонты новой машинной эры. Итальянские футуристы во главе с Т. Маринетти немедленно приступили к воплощению этой программы в формы живописи, скульптуры, архитектуры, музыки и поэзии[28]. В России сторонники аналогичной картины мира подняли на щит конструктивизм, также заявивший в 1920 году о своем существовании манифестами.

Их теории тесно переплетались с возникшей почти одновременно концепцией жизнестроения, легшей в основу «производственного искусства» или «производственничества». Ее адепты рисовали оптимистические картины мира, в которых отсутствуют «буржуазные» формы и художник превратился из творца эстетических объектов в создателя вещей: «Нет больше “храмов” и кумирен искусства… Есть мастерские, фабрики, заводы, училища, где в общем праздничном процессе производства творятся… товаро-сокровища… Искусство – есть производство нужных классу и человечеству ценностей»[29].

Манифестации, дискуссии, выставки футуристов часто заканчивались потасовками, их картины, протащенные по грязи, скомпонованные из нарочито низменных предметов обихода, иногда сопровождались неприличными надписями.

Немецкие художники также внесли свою лепту во все новые направления изобразительного искусства XX века, включая импрессионизм, экспрессионизм, кубизм и дадаизм. В начале 20-х годов многие художники, жившие в Германии, обрели мировое признание своими произведениями. Среди них были крупнейшие представители «нового реализма» – Георг Гросс, экспрессионист швейцарского происхождения Пауль Клее, русский экспрессионист, работавший в Германии, Василий Кандинский. Эти трое, наряду с другими, работали в знаменитом объединении «Баухауз».

Подчеркнем особо, что при этом все подобные явления «не-искусства» или «контрискусства» функционировали строго в рамках и по правилам художественной культуры. Поначалу, правда, многие авангардисты подчеркивали свое безразличие

[28] Futurist Manifestos. Ed. U.Apollonio. London, 1973. P. 22.
[29] *Чужак Н.* Под знаком жизнестроения. ЛЕФ, 1923, № 1. С. 36–38.

к эстетическим и художественным сторонам производимых предметов или акций. Но в любом случае они были вынуждены манифестировать собственные принципы и экспонировать произведения, используя традиционные средства, – печататься, выставляться и т. п.

В первое время «истеблишмент» сопротивлялся авангардизму. Ему приходилось преодолевать сильное сопротивление художественного мира, пользуясь поддержкой немногих отдельных издателей, владельцев галерей. Но уже к середине века авангард был культурно, социально и экономически освоен и полностью инкорпорирован в систему культурных институтов. Популяризации и оценке современного искусства был посвящен ряд новых специальных журналов, стало издаваться огромное количество книг, альбомов и каталогов. Таким образом, авангардизм был не только адаптирован – он был изучен, систематизирован, документирован и мифологизирован.

Да и сам художественный мир, быстро ассимилировавший авангард, в переходный период был вынужден перестроиться и видоизмениться, ибо растущая дифференциация картин мира не могла более поддерживаться архаичной традиционной системой распространения искусства. Уже в 30-е годы стали возникать первые музеи современного искусства, а также большие национальные и интернациональные выставки авангарда. Появилось множество галерей, монополизировавших распространение, экспонирование и куплю-продажу произведений. Коллекционирование современного искусства стало настолько же делом престижа, насколько выгодным вложением капитала, ибо цены на произведения искусства росли с необычайной быстротой.

Умирание искусства. Реакция интеллектуалов на авангардизм

Нового искусства нет и не может быть, есть только победа антиискусства.

П. Муратов, искусствовед 1924 г.

Традиционное искусство вообще очень болезненно принимало новые объекты, возникшие в начале XX века, многие из которых оно так и не смогло «ассимилировать».

В своем реферате 1912 года «Искусство и общественная жизнь» Г.В. Плеханов обратил внимание на «ту лихорадочную погоню за “новым”, которой предается большинство нынешних

художников». И отвечая на вопрос, почему это происходит, отмечал: «Многих и многих современных художников старое не удовлетворяет единственно потому, что пока за него держится публика, их собственная гениальность остается "неизданной"»[30]. Пример «нового» для Плеханова – кубисты. «По крайней мере во мне эти изделия не вызывают ничего похожего на эстетическое наслаждение. "Чепуха в кубе!" – вот слова, которые сами просятся на язык при виде этих, якобы художественных упражнений»[31].

Еще более резко высказался и социолог П. Сорокин: «Коммунисты и фашисты в политике – аналоги модернистов в изобразительном искусстве»[32].

Конечно, это был настоящий «культурный шок»: само искусство вдруг сделало все, чтобы размыть вековые границы. И что особенно важно: произошло это крайне стремительно, практически на глазах одного поколения.

Еще совсем недавно, в 1909 году, Кандинский, описывавший москвичам мюнхенский сецессион, рассказывал о неслыханном «сокрушении устоев» – первом публичном показе натюрмортов и пейзажей Сезанна, впрочем, стыдливо отделенных от его же портретов, выставленных вне залов в помещении секретариата.

А уже через пять лет появилась беспредметная живопись, еще через пять – Дада, Курт Швиттерс, Марсель Дюшан и т.д. Типичными примерами стали «Черный квадрат» К. Малевича и две работы М. Дюшана – знаменитый перевернутый писсуар («Фонтан» состоял из водруженного на табуретку велосипедного колесика, полки для бутылок и писсуара) и его же испорченная репродукция «Моны Лизы» с подрисованными усами и неприличной надписью. Марсель Дюшан и Казимир Малевич старались эпатировать интеллектуалов и публику, расширить границы искусства, показать его безграничность. («Я швырнул им в лицо полку с писсуаром, и теперь они восхищаются их эстетическим совершенством», – писал Дюшан позднее, в 1962 г.)

Но его парадоксальная шутка о том, что «все, что выставлено в музее, есть искусство», была воспринята критиками с убийственной серьезностью и возведена в ранг непреложной истины:

---

[30] *Плеханов Г.В.* Искусство и общественная жизнь // В кн.: Избр. философ. произведения.Т.V. М., 1958.С. 743.

[31] Там же. С. 737.

[32] *Сорокин П.* Кризис нашего времени // Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992. С. 461.

«Откуда же мне известно, что они являются произведениями искусства? В первую очередь, они занесены в каталог. Поэтому я предполагаю, что они произведения искусства. Если вы отрицаете, что это так, то объясните, почему названия в каталоге Ренуара считаются произведениями искусства, а названия в каталоге Дюшана не являются таковыми. И почему показ Ренуара – это выставка произведений искусства, в то время как показ Дюшана – нет, и так далее»[33].

Таким образом, авангард расширил границы искусства до предела, до невозможного. Оно вышло из музеев, концертных залов и переместилось на улицу, на обложки глянцевых журналов, в дома, переходы метро, в места массовых скоплений людей.

Часть интеллектуалов, защищавшая традиционное искусство, сразу же восприняла все перечисленные изменения в художественной жизни как «умирание искусства». «Дело идет вовсе не о создании нового искусства, а о замене искусства совсем особенным видом деятельности, который можно условно назвать *антиискусством*»[34]. Так писал в 1924 году искусствовед П. Муратов.

П. Клодель, Т.С. Элиот и Ж. Маритен создали целый ряд европейских трактатов о кризисе или гибели современного искусства. В 1925 году вышла в свет «Дегуманизация искусства» Хосе Ортеги-и-Гассета. Констатируя в качестве наиболее характерной черты искусства XX века его дегуманизацию, начало которой положил импрессионизм, Ортега считал, что эта тенденция продолжает все дальше и дальше развиваться в живописи различных течений европейского авангарда. Позднее взгляды Ортеги на возможности нового искусства становятся еще более пессимистическими, и в конце жизни в книге о Веласкесе он характеризует 40–50-е годы как «сумерки искусства».

Русские философы и критики этого времени тоже представили аналогичные работы, такие как, например, «Кризис искусства» Бердяева (1918), «Искусство без качества» Б.Р. Виппера (1921), «Последние итоги живописи» С.К. Маковского (1923), «Гипертрофия искусства» К. Миклашевского (1924), «Борьба за и искусство» Г.П. Федотова (1935). Среди них особо выделялись статьи известного русского искусствоведа и критика П.П. Муратова (начало 20-х годов). В одной из них под названием

[33] Американская философия искусства. Екатеринбург, 1997. С.290.
[34] Анти-искусство. Современные записки, 1924, кн. XIX. С. 265.

«Анти-искусство»[35] критик так характеризовал последние события: «Дело идет вовсе не о создании нового искусства, а о замене искусства совсем особенным видом деятельности, который можно условно назвать анти-искусством»[36]. В другой своей работе – «Предвидения» он предупреждал: «Нового искусства нет и не может быть, есть только победа анти-искусства»[37]. Наконец, в 1937 году в Париже была опубликована нашумевшая книга В.В. Вейдле «Умирание искусства»[38].

Музыковед и композитор Н. Метнер объявляет о новации XX века – о появлении «немузыки» в музыкальном (точнее, звуковом) обличье. В книге «Муза и мода. Защита основ музыкального искусства» (вышедшей за два года до русской публикации «Умирания искусства») Метнер фиксирует «вытеснение живой формы мертвой схемой» и осуждает «продвинутое» музыкальное творчество, которое, по характеристике автора, взялось жить и творить «по-новому» вместо того, чтобы переживать «заново». В результате всего этого «придумывания» и «надрывания» на месте музыки образовалась «большая дыра».

Наиболее явным признаком кризиса искусства, по мнению этой группы «традиционных» интеллигентов, было растущее засилие модернизма. Например для Бердяева и Булгакова его символом стал Пабло Пикассо, олицетворявший «растление духа современной цивилизации»: «Когда входишь в комнату Пикассо галереи С.И. Щукина, охватывает чувство жуткого ужаса, – писал Бердяев. – Это – кризис культуры, осознание ее неудачи… Пикассо – очень яркий симптом этого болезненного процесса»[39]. Ему вторил Булгаков: «Когда же вы входите в комнату, где собраны творения Пабло Пикассо… вас объемлет ночь, страшная, безликая, в которой обступают немые и злые призраки, какие-то тени, это – удушье могилы… Это – духовность, но духовность вампира или демона…»[40]

---

[35] Анти-искусство. Современные записки, 1924, кн. XIX. С. 250–276; Искусство и народ // Там же, кн. XXII, С. 185–209; Кинематограф // Там же, 1925, кн, XXVI, с. 287–312.

[36] *Муратов Л.* Анти-искусство. С. 265.

[37] Там же. С. 276.

[38] *Вейдле В.В.* Умирание искусства. СПб., 1996.

[39] *Бердяев Н.* Пикассо. *Бердяев Н.* Кризис искусства. С. 29, 35. (Впервые: «София», 1914, № 3.)

[40] *Булгаков С.* Труп красоты. По поводу картин Пикассо // Русская мысль, 1915, № 8, С. 91–93. 2-я пагинация.

Не менее пессимистично оценивал ситуацию в искусстве К. Юнг. Еще в 1932 году он писал: «Живопись уже давно занимается дроблением форм и “разбиванием скрижалей” ...В результате создано множество произведений, из которых в равной мере изгнаны как смысл, так и чувство; произведения эти характеризуются “абсурдностью” и преднамеренным отсутствием связи со зрителем. Живопись полностью подчинилась духу разложения, одновременно провозглашая новую концепцию красоты и находя удовлетворение в отрицании любого смысла, любого чувства. Она целиком состоит из осколков, бессвязных фрагментов, дыр, искривлений, беспорядка, пересечений, проявлений инфантилизма и вульгарности... Вот что провозглашает и превозносит это искусство: блистательную мусорную кучу нашей цивилизации...»[41].

Однако дальше всех в обличении модернизма пошел философ, историк и публицист Г.П. Федотов, который прямо обвинил новое искусство в создании кризиса и надвигающейся катастрофе. К Пикассо он добавил Стравинского и сравнил их обоих с Лениным и Муссолини. «Искусство не отражает этой гибели, оно ее организует и вдохновляет... И когда человек убит окончательно ... из прессованных останков людей, горящих энтузиазмом, как из кирпичей, строится новое общество ... из мертвых звуков – музыка Стравинского. Пикассо и Стравинский в духовном мире значат то же, что в социальном Ленин и Муссолини. Но зачинатели и пионеры – это они, а не политические вожди, которые делают последние выводы в самой последней, то есть низшей сфере деятельности»[42].

Самое любопытное, что аналогичное мнение высказал и такой «искусствовед», как лидер национал-социализма А. Гитлер. В своей книге «Моя борьба» он назвал мордернизм «большевистским искусством»: «Официально признанным искусством в этих государствах являются продукты сумасшедшей фантазии таких погибших людей, как “кубисты” и “дадаисты”... Лет 60 назад такие вещи, как выставка так называемых “переживаний” дадаистов, были бы совершенно немыслимы. В те времена организаторов подобной выставки просто посадили бы в сумасшедший дом. В наше же время такие субъекты возглавляют даже целое художественное общество. ...Предоставить “свободу” такому “искусству” означает играть судьбами народа»[43].

---

[41] *Юнг К.Г.* О современных мифах. М.,1994. С. 125–126.

[42] *Федотов Г.* Четвородневный Лазарь // Круг. Альманах. Кн. 1. Берлин. 1936. С. 140.

[43] *Гитлер А.* Моя борьба. Изд. «Т-ОКО» 1992 г.

Гитлер прямо обвинил интеллигентов в потворстве большевистскому «дегенеративному искусству»: они «стали бояться того, что эти полумошенники-полудураки упрекнут их в непонимании искусства. Как будто в самом деле отказаться понимать продукцию дегенератов и наглых обманщиков может быть зазорным для честного человека. Эти, с позволения сказать, новаторы имели в своем распоряжении очень простое средство для доказательства, насколько “велики” их творения. Все совершенно непонятное и просто сумасшедшее в их произведениях они рекламировали перед изумленным человечеством как продукт “внутренних переживаний”. Этим дешевым способом господа эти избавляли себя от всякой критики. Боясь, чтобы ее не обвинили в непонимании “новейшего” искусства, интеллигенция молча примирялась с самыми гнусными насмешками над искусством и в конце концов она и в самом деле потеряла всякий правильный критерий художественных оценок»[44].

В этой связи следует вспомнить известный скандал, который разразился во время посещения Хрущевым выставки так называемых авангардистов в Манеже. Интересно, что художники, выставившие свои картины в Манеже, вовсе не собирались бросать вызов идеологическим установкам режима. Речь шла всего лишь о презентации некоторой художественной традиции, хотя и отличной от общепринятой, но, между прочим, имеющей достаточно прочные корни в истории советского изобразительного искусства[45].

Джинн вырвался на волю. Современные эксперименты над искусством

После Второй мировой войны модернистское искусство вошло в моду, было разрекламировано искусствоведами. То, что не являлось художественным с точки зрения самих творцов, попадая в музеи и на выставки, эпатируя публику, вызывая ожесточенные споры критиков, – стало считаться явлениями новаторского искусства, новой художественной культуры. В. Беньямин назвал это «аурой», ибо помещенный в музей предмет стал обретать качество как бы художественности, даже несмотря на ее полное отсутствие.

---

[44] *Гитлер А.* Моя борьба. Изд. «Т-ОКО» 1992 г.

[45] *Даниэль А.Ю.* Идеология и андеграунд: стадии взаимодействия // Художественная жизнь России 1970-х. М., 2000.

Совершенно иначе все это стало выглядеть тогда, когда поколение американских художников конца 50-х начала 60-х годов восприняло идеи Дюшана и занялось просто переносом вещей из одного пространства в другое, причем всевозможных, включая и вещи из природы. Например, когда Энди Уорхол подбирал какой-то мусор по дороге, приносил и выставлял. Уорхол успешно и эффектно провел личную рекламную бизнес-кампанию. Он заработал крупное состояние, «поднял вихрь шума и пыли».

Изобретение ready-made, коллажей, создание в поп-арте «произведений» из хлама, в постмодернизме даже «из ничего», сама реализация возможности «художественного творчества» без всякой специальной подготовки, без холстов и кистей в живописи, без музыкальных инструментов в «шумовой музыке», – все это породило самые разнообразные спекуляции, подделки под новое в искусстве.

Множество экспериментов стало неотъемлемой частью художественного мира. Вот лишь частичный их список.

Использование различных технологических инноваций (например видео, ксерокса, лазеров, голографии и т.д.).

Хэппенинги и перфомансы (от англ. to happen – случаться, происходить) (например Алан Кэпроу и т.д.). Первые как бы непреднамеренно совершаются в местах обычного пребывания публики (на улицах, площадях, набережных, в парках, скверах), носят более или менее импровизационный характер, и их организаторы стремятся вовлечь в действо оказавшихся на месте проведения зрителей. Наибольшее распространение хэппенинги получили в Америке; их возникновение связывают с именами композитора Д. Кейджа и одного из создателей поп-арта Р. Раушенберга, проведших первые хэппенинги в начале 1950-х годов.

В Европе более популярными стали перформансы (англ. performance – исполнение) – акции, совершающиеся или в специальных помещениях, или на открытом воздухе на специальных площадках по заранее разработанному сценарию. Здесь существует большая дистанция между исполнителями и зрителями, чем в хэппенинге.

Энвайроменты – обычно организуются в помещениях, когда-то имевших сугубо утилитарное, чаще всего промышленное назначение – в цехах закрытых заводов и фабрик, зданиях электростанций, складских помещениях и т.п., где оставшиеся фрагменты заводских конструкций и станков также включаются в создаваемое арт-пространство.

Еще одной художественной практикой стал ***концептуализм*** (англ. concept – понятие, идея, концепция). На первый

план в концептуализме выдвигается концепт – замысел произведения, выраженный в виде формализованной идеи. Суть артдеятельности усматривается концептуалистами не в выражении или изображении идеи (как в традиционных искусствах), а в самой «идее», в ее конкретной презентации, прежде всего, в форме словесного текста, а также сопровождающих его документальных материалов типа кино, видео, фонозаписей. Сам артефакт в виде картины, объекта, инсталляции, перформанса или любой иной акции является приложением к документальному описанию. Главное в концептуализме – именно документальная фиксация концепта и процесса его материализации; его реализация желательна, но не обязательна.

Большинство произведений концептуализма рассчитано только на единоразовую презентацию (или актуализацию в поле культуры); они не претендуют на вечность, на непреходящую значимость, ибо принципиально не создают каких-либо объективно существующих ценностей. Поэтому они и собираются, как правило, из подсобных, быстро разрушающихся материалов (чаще всего из предметов утилитарного обихода, подобранных на свалке) или реализуются в бессмысленных (с позиции обыденной логики) действиях.

Особо следует отметить вовлечение в мир искусства артефактов и практик, генетически ему чуждых, – консервированные архаические формы, сохранившиеся в традиционных культурах (Африка, Океания) или субкультурных нишах (фольклор), получают новые функции, «музеифицируются» и интерпретируются в системе его понятий и ценностей.

К середине 1990-х годов возникает и так называемое ***кинетическое искусство*** – создание движущихся, иногда и светящихся, звучащих, даже саморазрушающихся конструкций.

Авторы кинетического искусства создают забавные механизмы, способные с помощью моторчиков, магнитиков или просто под воздействием движения воздуха покачиваться, поворачиваться и поскрипывать, поблескивая никелированными и лакированными деталями. Эти занятные вещицы можно иногда использовать при украшении интерьеров, танцевальных площадок или ярмарок, то есть в работе дизайнеров и оформителей.

Технический прогресс вообще ввел в сферу художественного освоения много нового: от стали, алюминия до искусственных кристаллов, электроники, новых способов коммуникации и др. Происходит утверждение большого числа новых феноменов собственно художественных практик – развивается дизайн,

художественный акционизм, медиа-арт, виртуальное искусство. Искусство, растворяясь в нехудожественных сферах, как вид особого творчества остается лишь в музее или выставочном пространстве (в том числе и в виртуальном виде, Интернет-галерее, или виртуальном музее).

Следующим этапом стала ***«живопись действия»*** (action painting), крупнейшим представителем которой был Джексон Поллок. Спонтанный процесс разливания или разбрызгивания красок по холсту, которым управляли исключительно глубинные подсознательные импульсы художника, выходил здесь на первый план. Сама возникшая картина рассматривалась лишь как документ, подтверждающий факт события акции, как уникальная психограмма творчества, часто не имеющая никакой художественной ценности.

Чего только вы не увидите на современных художественных выставках! «Велосипедное колесо» (1913), «Сушилка для бутылок» (1914), писсуар, выставленный под именем «Фонтана» (1917) и запомнившийся, пожалуй, более всего прочего. Энди Уорхол мог без конца рисовать какие-нибудь банки супа «Кэмпбелл» или бутылки колы. Парижские художники Раймон Энс, Франсуа Дюфрен и итальянец Мимо Ротелла – «новые реалисты» 1960-х – выставляли композиции из разорванных уличных афиш.

При этом возникли большие проблемы с «критериями художественности». И это касалось не только изобразительных искусств. В музыке, которая называется серьезной, авангардисты «сломали» традиционный мелодизм и гармоничность звучаний. ***Шумовая, атональная музыка, додекафония*** проявили себя и как протест против устаревших музыкальных форм, и как музыка «размышляющая», создаваемая вовсе не для наслаждения, не для услаждения слуха.

В то же время наряду с «классической», серьезной музыкой в жизнь ворвалась иная музыкальная стихия, сначала вроде бы развлекательная. ***Рок-музыка*** заняла ведущее положение в массовом интересе к музыке и очевидно стала новым явлением в художественной культуре, да и вообще в культуре. Поначалу это казалось просто еще одним увлечением тинэйджеров. Но постепенно и рок-музыкантов потянуло к серьезности, масштабности, к социальной проблематике. Они стали перерабатывать шедевры классической музыки, как бы соревнуясь с традиционной оперой, создали рок-оперу (например «Иисус Христос – Суперзвезда»). Знаменитые рок-ансамбли (такие, как Beatles) волновали миллионы слушателей самого разного возраста. Действие

рок-музыки стало чем-то сродни наркотическому опьянению. Масса людей, прежде всего молодых, боготворила рок-звезд как кумиров, ждала от них все более острых, кричащих, пронизывающих тела и души мелодий, ритмов, воплей, звуковых содроганий.

Все эти эксперименты привели философов искусства в крайнее замешательство. Затрудненным оказался сам процесс достижения договоренности по вопросам об определениях искусства, о природе художественного опыта, о сравнительном местоположении коммуникации и выражения, о критериях оценки[46].

Искусство ли все перечисленное выше? Ответ не столь однозначен, как это может показаться на первый взгляд. То, что одни презрительно называют «поп-арт», для других настоящий «арт». Для последних Энди Уорхол – это большой, известный на весь мир художник, его картина была продана за 15 миллионов долларов. Смотря на его картину, эти последние убеждены, что это и есть искусство. Ведь даже Музей им. Пушкина с благоговением выставил Уорхола промеж Рафаэля и Джотто! И эта тенденция сознательно культивируется критиками и арт-дилерами.

Действительно, в мае 2001 года в Москве, в Музее изобразительных искусств им. Пушкина прошла выставка Энди Уорхола – самого известного представителя искусства поп-арта. В буклете, сопровождающем выставку, точно, подробно и с гордостью описан творческий метод «короля современного поп-арта».

Подчеркнем особо, что и сама выставка Уорхола (Искусство и жизнь. 1928– 1987 гг.), и буклет к ней подготовлены для Отдела образования и культуры Государственного Департамента США Музеем Уорхола (одним из четырех музеев Карнеги в Питтсбурге). Выставка проводилась при поддержке Президентского Комитета по искусству и гуманитарным наукам в рамках официальной программы «Совета Белого Дома по переходу в новое тысячелетие». Это должно было означать максимально высокий уровень и выставки, и буклета.

Когда Казимир Малевич зимой 1919–1920 года выставил на своей персональной выставке как наивысшее достижение живописи несколько чистых холстов, это было только начало. Нынче в Париже, в Центре Современного Искусства им. Помпиду, выставлен «шедевр» современного художника Франсиса Пекабеля. Автор решил не утруждать себя даже простейшей операцией,

---

[46] *Стивен Уилсон*. Искусство и наука как культурные действия. Интернет // http://www.ruthenia.ru/logos/number/55/09.pdf.

которую выполнил Казимир Малевич. Он не стал натягивать чистый холст на подрамник. В экспозиции крупнейшего европейского музея изобразительного искусства выставлена просто пустая рама. Допустим, что это шутка художника, подхваченная «веселыми искусствоведами», но при чем здесь крупнейший музей?

В 50-х годах XX века много шума в мире искусства наделала первая инсталляция американского художника Роберта Раушенберга– «Одалиск»: сочетание подушки и чучела курицы. Потом были еще две ключевые работы Раушенберга – коллажи «Кровать» (1955) и «Монограмма» (1955–1959). Первая из них представляла собой настоящую кровать Раушенберга, забрызганную краской и поставленную вертикально, как картина; второй коллаж был украшен чучелом ангорской козы. А ранние работы Раушенберга вообще вызывали шок: например, он стер рисунок Виллема де Кунинга и выставил его под названием «Стертый де Кунинг».

Раушенберг стал звездой в мире искусства. В 1958 была организована его персональная выставка в галерее Кастелли, благодаря которой он стал известен. Слава Раушенберга достигла апогея в 1977, когда он совершил турне по Америке со своей ретроспективной выставкой, открывшейся в Музее изящных искусств в Вашингтоне.

Но иногда даже у искушенных профессионалов некоторые «произведения» вызывают чувство неловкости за происходящее. Например, недавно в Новом музее в Нью-Йорке несколько месяцев посетителей привлекала «Клоака» скандального бельгийского художника Вима Дельвоу. Работа представляла набор огромных стеклянных бутылей, установленных в ряд на «лабораторном столе» и соединенных между собой системой трубок, в которых точно имитировался пищеварительный процесс человека. Утром в систему забрасывали еду из ресторана-спонсора, а ровно в 16.30 можно было узреть результат переваривания, выглядевший очень натурально. Однако зрители, присутствующие при этом, не выглядели столь натурально, не зная как себя вести[47].

А в октябре 1967 года жители Нью-Йорка стали свидетелями новой «художественной» акции. Они могли наблюдать торжественную установку «невидимой скульптуры» позади здания музея Метрополитен. Инсталляция состояла в выкапывании дыры размером с могилу и ее последующем закапывании.

[47] *Филоненко Н.* Музей современного искусства. № 7, апрель 2003.

«Это действительно подземная скульптура, – сказал ее создатель Клас Ольденбург, – я думаю о ней как о грунте, разрыхляемом со всех сторон в определенном районе Центрального Парка»[48]. Консультант по городской архитектуре Сэм Грин прокомментировал поступок следующим образом: «Это концептуальное произведение искусства, и оно настолько же действительно, насколько все прочее, что вы действительно можете видеть. Все является искусством, если оно избирается художником быть искусством. Вы можете говорить о том, хорошее ли это искусство или плохое, но нельзя сказать, что это не искусство. Просто если вы не можете видеть статуи, то это не значит, что ее там нет».

1971 год был отмечен нашумевшей выставкой в Луизианском музее искусств Копенгагена, который собирает преимущественно представителей так называемого современного искусства. Несколько художников (хотя не все, наверное, согласятся, что они, в известном смысле, могут называться художниками) зарезали лошадь, разделали на куски, разложили их по банкам и выставили это в музее. Часть публики была оскорблена, и ее возмущение отразилось в прессе и других средствах массовой информации[49].

А в ноябре 2002 года профессор Гюнтер фон Хагенс вскрывал мертвое тело. Он вынимал внутренние органы покойного, препарировал их, предъявлял публике, объясняя, что и зачем делает, вкладывал вынутое обратно и зашивал надрезы. Вокруг были установлены большие экраны, чтобы зрители (а их собралось несколько сотен) могли получше разглядеть эту «художественную» процедуру. Местом действия была одна из лондонских художественных галерей, а происходящее было названо «эстетической акцией». Позже британское телевидение показало еще и телеверсию представления. Что же до фон Хагенса, то он, известный как изобретатель особого способа консервации мертвых тел, так называемой пластинации, и организатор выставок препарированных по его методу трупов, считает себя не медиком, а именно художником[50].

А дальше началась эскалация чистого эпатажа. «Прилюдное обнажение тел, выкладывание из них неприличных слов,

---

[48] The New York Times. Okt. 2, 1967. P. 55.

[49] Американская философия искусства. Екатеринбург, 1997. С. 271.

[50] *Балла О.* Искусство: история границы // Знание-Сила, 2007, № 12.

кусание людей, опускание штанов, публичные естественные отправления, половые сношения и извращения стали наиболее ходким и приветствуемым критикой художественным товаром»[51].

Так, например, в 1992 году, в рамках проекта «Пятачок делает подарки», закололи живую свинью, тут же разделали тушу и раздали мясо зрителям.

А «художественная общественность» до сих пор не может забыть акцию Олега Кулика в художественной галерее «Риджина». Он стал широко известным благодаря своему превращению в собаку – ходил голым на четвереньках, лаял, выл, кусался и вообще делал все, что ему полагалось по собачьему статусу. В открытом письме «Почему я укусил человека?» Кулик писал: «Мое стояние на четвереньках – сознательное выпадение из человеческого горизонта, связанное с ощущением конца антропоцентризма, кризисом не только современного искусства, но и современной культуры в целом. Я ощущаю ее перенасыщенность семиотикой как собственную трагедию, ее чрезмерно изысканный культурный язык приводит к недопониманию...»[52] Чтобы преодолеть это «недопонимание», в Цюрихе, в музее Кунстхауз, Кулик в 1995 году в образе собаки цапнул посетительницу за ногу. В другой раз он укусил неосторожно приблизившегосяк нему арт-критика, уже до крови[53].

Не добившийся в Израиле литературного признания поэт Бренер сначала, попав в Москву, стал публично гадить и мастурбировать, потом придумал паразитическое акционирование: перекрикивал Пригова на его выступлении, вызывал Ельцина побоксировать с ним на Лобном месте, букетом роз, принесенным как бы в подарок, отхлестывал по щекам заезжих кураторов на открытии их здешних выставок (тем же самым занимался за границей), душил немногим менее «отвязанную», чем он сам, критикессу Людмилу Лунину и т. д. и т. п.[54].

А иные «художники» предпочитают умирать сами – и не всегда так понарошку, как сделал, например, в 1998 году екатеринбургский художник Александр Шабуров. Он устроил акцию

---

[51] *Файбисович С.* Актуальные проблемы актуального искусства // Новый мир, 1997. № 5. С. 191.

[52] Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s. New York: MOMA, 2002.

[53] *Балла О.* Искусство: история границы // Знание-Сила, 2007, № 12.

[54] *Файбисович С.* Указ. соч. С. 195.

«Кто как умрет» – гражданскую панихиду по себе самому: лег в гроб в выставочном зале, пригласил 350 человек и развесил по стенам списки с предсказаниями даты и причины смерти приглашенных.

Московская художница Елена Ковылина пошла гораздо дальше. В 1999 году в Зверевском Центре современного искусства она стояла на табуретке с укрепленной на потолке петлей на шее. Всем желающим предлагалось вышибить из-под нее табуретку. На следующий год в Сочи она уплыла на лодке в открытое море и флажками сигналила зрителям: «Спасите мою душу». Еще через пару лет она устроила в венском Музее декоративно-прикладного искусства настоящий тир и ездила на самокате между зрителями и мишенями, в которые те стреляли, провоцируя стрелков попасть в нее.

А дальше все стало еще более серьезно. Еще в 1969-м представитель венского акционизма («прямого искусства»), сторонники которого не только расчленяли животных, но и калечили себя, – Рудольф Шварцкоглер в рамках очередной «художественной» акции кастрировал себя и умер от потери крови [55].

Не сильно отстает от художников и театр. «Сейчас в Германии и Франции самая популярная пьеса – “Вагина”. Смысл в том, что на сцене в гинекологическом кресле сидит женщина, и ...любой зритель может подойти и рассмотреть ее половые органы. Подстать “Вагине” и другая пьеса – “Пенис”, которую написал один очень известный итальянский писатель» [56].

«Уже пятьдесят лет экспериментируют, – с горечью писал в 1962 году немецкий скульптор Г. Гизигер, сам абстракционист,— ... все безумия, поставленные большими художниками на службу самой могучей революции в истории искусств, окарикатурены эпигонами до степени настоящего посмешища.

Годами мы считали нужным делать как-нибудь обязательно не так. То, что еще никто не придумывал. Писать особенно быстро или же писать пальцами, шприцами, продырявленными жестянками. Или даже не писать вовсе, а привинчивать полуобожженные деревянные планки к стоякам, либо прижимать к холсту, как тампоны, вымазанные голубой краской животы обнаженных girls. И вообще, делать что-нибудь никем еще не использованное» [57].

---

[55] *Балла О.* Искусство: история границы // Знание-Сила, 2007, № 12.
[56] *Март М.* Их театр – ниже пояса // АиФ-МОСКВА № 51, 2003.
[57] См журнал: «Werk», Zurich, 1962. № I, p. 6.

Все подобные «опыты» заставляют задуматься: что же следует сегодня понимать под искусством? И что, мысли о «разрушении», «гибели», «распаде» искусства не имеют под собой совсем уж никакого основания? Сильно ли неправы (а таких много!) те, кто видит в таком художестве нарушение всех мыслимых границ: и этических, и иной раз – юридических, не говоря уже об эстетических? Не имеем ли мы дело с какой-то совсем новой деятельностью, которую со знакомым нам искусством объединяет лишь название?

«Художественные действия вроде опытов фон Хагенса и эскапад Кулика, – пишет редактор журнала «Знание-Сила» О. Балла, – сколь бы разной ни была их природа – заставляют задуматься: если это – искусство, то что следует понимать под искусством? Какова его суть, если оно может оставаться собой, явно не будучи ничем из того, что человек привык называть именем искусства на протяжении столетий? Что отличает его от всего остального? Где и почему оно начинается, где и почему кончается, какую конфигурацию имеют его границы и до какой степени они проницаемы и подвижны?»[58]

А действительно, что же в конце-концов есть искусство? Должны же существовать какие-то определения, позволяющие отделить его от неискусства!

Проблема определения искусства

Искусство есть то, что есть искусство. Неискусство есть то, что не есть искусство.

Йома Мангольд, литературный критик

«Собственно искусство» – это попросту то, что именуется «искусством».

Поль Зифф, теоретик искусства

Произведение искусства есть объект, о котором некто сказал: «Я нарекаю этот объект произведением искусства».

Дж. Дики, философ искусства

До эпохи Возрождения в основе оценки искусства лежал критерий «правильное – неправильное». Существовал принятый

[58] *Балла О.* Искусство: история границы // Знание-Сила, 2007, № 12.

в группе эталон красоты и в соответствии с ним «измерялось» любое художественное явление.

В Средние века было актуально разведение религиозного и светского искусства как чего-то «достойного» и «низменного». Но тогда с измерением этого параметра проблем не возникало – церковь располагала для этого своим непогрешимым инструментом. Однако уже в Новое время эта задача довольно сильно усложнилась. По мере сдачи своих позиций религиозным искусством все актуальней вставала задача оценки собственно светского искусства.

Классический подход (в том числе и классицистический) основывался на принципе «образца». К нему относились, например, поэмы Гомера, античный архитектурный ордер и т.п. Так, знаменитый «Копьеносец» афинского скульптора Поликлета имел и второе название – «Канон».

Начиная с Канта, разрабатывается «теория гения», который сам диктует законы искусству. И в произведении мерой совершенства уже оказывается полнота выражения уникальности художника, неповторимости его видения мира.

Вряд ли сегодня можно воспользоваться этими способами для отделения искусства от неискусства.

Так что же такое искусство? Подобно св. Августину в случае со временем, мы достаточно хорошо знаем, что такое искусство; только когда кто-нибудь спрашивает нас об этом, мы не знаем ответа. «Мы знаем, что такое искусство, когда никто об этом нас не спрашивает; то есть мы знаем достаточно хорошо, как правильно применять слово “искусство”. А когда нас спрашивают, что такое искусство, мы не можем ответить...» – писал теоретик искусства П. Зифф[59].

Вообще проблема определения в науке – вещь чрезвычайно сложная. Платон некогда демонстрировал силу мысли перед учениками. Что такое человек? Человек, рассуждал он, принадлежит роду животных, виду двуногих животных. Одним словом, двуногое без перьев. Диоген, оказавшийся среди слушателей ощипал цыпленка и бросил его в круг: «Вот, Платон, твой человек!»

Действительно, при выработке любого определения возникает главный вопрос: где тот инвариант, который сохраняется при всех изменениях? Сколько признаков надо сменить у объекта,

[59] Американская философия искусства. Екатеринбург, 1997. С. 94.

чтобы он перестал «быть собой»? Как мы вообще определяем тот или иной объект, если не через совокупность его свойств? А если свойства меняются, то как быть? Все это имеет прямое отношение и к определению искусства.

Надо ясно понимать, в чем здесь главное препятствие: оценка любого явления целиком и полностью зависит от нашего выбора критериев и, следовательно, является понятием относительным. Не является исключением из этого правила и определение искусства.

Отметим и еще одну сложность: критериев может быть несколько. В любом случае, каждый используемый при определении критерий фиксирует лишь одну какую-то сторону рассматриваемого объекта. А потому наряду с данным критерием вполне возможно использовать и другие. При этом совершенно не обязательно, чтобы оценки по одному и другому критериям совпадали. В таких случаях наши утверждения о принадлежности того или иного объекта к «искусству» или «неискусству» целиком зависят от выбранных нами критериев.

Указанные трудности во многом объясняют то обстоятельство, что по сей день «искусство» в сущности не имеет сколько-нибудь внятного определения. Любой словарь дает нам многообразные значения слова «искусство», но ни один из них не дает определения *операционального,* с помощью которого можно *практически* отделить искусство от неискусства. Словари и предлагаемые ими дефиниции могут быть полезны для рассказа студентам о том, что такое искусство, в то время как на практике они разочаровывающе бесполезны. В частности, для юристов или таможенников, которые вынуждены иногда практически решать, принадлежит ли данный предмет к произведениям искусства. А ведь истинная проверка любого определения – это его применимость.

«Искусство, – читаем мы в «Словаре искусств» Хатчинсона, – в широком смысле процесс и результат деятельности человека, связанной с творчеством и фантазией...»[60] Столь же неопределенно определение понятия «искусство» в современном Эстетическом словаре: «Искусство – вид духовного освоения действительности общественным человеком...»[61] Еще туманнее

[60] Искусство. Словарь искусств. The Hutchinson dictionary of art. Б.г., 1996.С. 177.

[61] Эстетика. Словарь. М., 1989. С. 118.

определение, данное в Словаре культурологии: «Искусство – форма культуры, связанная со способностью субъекта к эстетическому освоению жизненного мира...»[62]

Современный Энциклопедический словарь (1998 г.) сообщает: искусство – это «художественное творчество в целом – литература, архитектура, скульптура, живопись, графика, декоративное искусство, музыка, танец, театр, кино и др. В истории эстетики сущность искусства истолковывалась как подражание (мимесис), чувственное выражение сверхчувственного, художественно-образное освоение мира и т.п.».

Итак, искусство – это, с одной стороны, «процесс и результат деятельности», с другой – «вид духовного освоения действительности», с третьей – «форма культуры», с четвертой – «специфический вид отражения». И так далее до бесконечности.

А вот еще определение Э. Марголиса: «Искусство – это человеческая деятельность, которая исследует и таким образом создает новую реальность суперрациональным, воображаемым способом и представляет ее символически и метафорически как микрокосмическое целое, изображающее макрокосмическое целое»[63]. Здесь вообще ничего не понятно.

А вот и еще: Р.Дж. Колингвуд «..произведение искусства – это всеобщая деятельность, которая воспринимается или осознается благодаря использованию воображения»[64]. И далее без конца: «искусство – это экспрессия» (Б. Кроче), «искусство – это значимая форма» (Клайв Белл), «искусство – это объективированное удовольствие» (Дж. Сантаяна), «искусство – это умение стимулировать удовлетворяющий эстетический опыт» (Б. Монро) и т. п.

Подобных определений дается множество, и применять их можно к чему угодно и ни к чему в отдельности. Это постоянно приводит к противоречиям и парадоксам.

Возьмем, к примеру, определение, которое дает Социологический энциклопедический словарь: искусство – это «специфический вид отражения познания, усвоения, формирования действительности человеком в процессе художественного творчества в соответствии с определенными эстетическими идеалами»[65].

---

[62] Культурология. XX век. Словарь. СПб., 1997. С. 159

[63] The Language of Art and Art Criticism. Detroit, 1965. P. 44.

[64] *Колингвуд Р.Дж*. Принципы искусства. М., 1999.

[65] Социологический энциклопедический словарь. С. 113.

Это – чистая тавтология: «искусство» «в процессе художественного творчества». А что такое «художественное творчество»? Это – «создание произведения искусства». А что такое «искусство»? Круг замкнулся.

Или определение в Словаре Ожегова: искусство – это «творческое отражение, воспроизведение действительности в художественных образах»[66]. Все то же самое: «в художественных образах». А чем художественный образ отличается от «нехудожественного»? Да ровно тем же самым, чем отличается «искусство» от «неискусства». Но что такое «искусство»?

Круг снова замкнулся.

Словарь «Эстетика» добавляет к этому, что искусство «удовлетворяет универсальную потребность человека – восприятия окружающей действительности в развитых формах человеческой чувственности»[67]. Ну это вообще непонятно что такое – «развитые формы человеческой чувственности»! А что такое «неразвитые ее формы»?

Иными словами, из всех приведенных определений так и не ясно, что такое «искусство» и чем оно отличается от «неискусства». А это порождает массу проблем и парадоксов.

Вот, к примеру, один из них. Согласно приговору современных искусствоведов, «фольклор является одновременно искусством и не-искусством»[68]. Это само по себе довольно странно: скажем, народная песня – это одновременно и произведение искусства и не произведение искусства.

А есть и вообще «неискусство» – это тоже художественные произведения, только очень плохие. Их стали называть немецким словечком «кич».

Остается, правда, еще неясность с «не очень плохими» произведениями искусства? И тогда возникает некое «недоискусство», в составе которого исследователи выделяют многочисленные промежуточные формы «низкого» искусства – «мидкультура», «кемп», «сайентифицированная», «эстетизированная» и «этизированная» формы. Они, по мнению теоретиков, различаются по ряду параметров, прежде всего – по степени близости к «высокой» культуре: от «самого низкого» искусства «кича» – к «среднему» искусству «мида», «кемпа» – и далее к разного рода

---

[66] *Ожегов С.И.* Словарь русского языка. М., 1983. С. 226.
[67] Эстетика. Словарь. М., 1989. С. 118.
[68] *Гусев В.Е.* Эстетика фольклора. Л.,1967. С. 79.

«подделкам под высокую культуру»[69]. Мало того, и сам «кич» со временем стали разлагать на градации и степени.

Окончательно запутавшись во всем этом, искусство для простоты разделили на «высокое» искусство и «массовую культуру». (Обратите внимание – опять же не «массовое *искусство*», а «массовая *культура*».)

В конце концов, некоторые исследователи махнули рукой на все эти построения и вообще подвергли сомнению существование «плохого» искусства. Например Р. Браун заявил, что «все произведения искусства ... существуют в континууме, который лучше всего представить как сплющенный эллипс. Справа располагается народное искусство; слева (и в политическом, и в художественном отношении) – так называемое "подписное" (элитарное) искусство. В промежутке, охватывая, вероятно, 80% пространства – массовое искусство.

Все типы разделены лишь обширными серыми зонами, сливающимися друг с другом, вырастающими одна из другой. Слова "хорошее" и "плохое" искусство, – писал ученый, – это слова, которыми свободно пользуются критики и вообще моралисты, – оправдывая элитарные произведения и осуждая те, которые им не по душе... Они должны быть изъяты из критического лексикона»[70].

А часть специалистов пришла к неутешительному и обескураживающему выводу: «Дефиниции понятий "искусство", "произведение искусства" не только логически невозможны. Дефиниции эти никому не нужны: ни критикам для интерпретации и оценки произведений искусства, ни обыкновенным потребителям искусства, чтобы отличить искусство от внехудожественных предметов. Нужен лишь сам термин»[71]. Так утверждает американский философ искусства.

Но как же быть с «неискусством»? Должны же быть какие-то способы отделить «настоящее искусство» от «неискусства»!

Говорят, что на этот вопрос могут ответить только специалисты – эксперты и критики. Современный искусствовед предупреждает: «Люди иногда думают, что все, что "выдает" современный художник – это непременно искусство... Простите,

---

[69] *Ашин Г.* Элитарная и «массовая» культуры // Общественные науки. 1985.№ 6. С. 158–159.

[70] *Brown R.B.* Up from Elitism. The Aesthetics of Popular Fiction. Studies in American Fiction. August.1983. С. 220–223.

[71] Американская философия искусства. Екатеринбург, 1997. С. 26.

нужна апробация! Искусствоведческая апробация. Искусствовед выступает от имени общества и как бы вводит материал, который предлагает художник в сферу искусства. А все ли, представленное в музейных экспозициях – искусство – это еще вопрос»[72].

С этим можно было бы согласиться, если бы и с ними – экспертами и критиками – не возникали определенные сложности.

Эксперты и критики

Основная задача художественной критики – вскрытие в произведении искусства свойств, возбуждающих наш восторг, признание или критическое суждение и решающих для определения его ценности как произведения искусств[73].

М. Бердсли, американский эстетик

Нет ничего более ошибочного, чем видеть в критике ...способность харизматического свойства распознавать в произведении неуловимые признаки дара и приписывать этим признакам то, что он сумел открыть.

П. Бурдье, французский социолог

В декабре 2004 года газета «Дейли телеграф» назвала пятерку самых важных произведений мирового искусства, созданных в XX веке. Чтобы определить их, был составлен и разослан *пятистам критикам*, художникам, галеристам и искусствоведам список из пятисот шедевров. Каждого попросили расставить произведения в порядке их значимости.

«Мэрилин Монро» Энди Уорхола заняла по их оценкам третье место, уступив лишь «Авиньонским девушкам» Пабло Пикассо и «Фонтану» Марселя Дюшана, оказавшемуся, к всеобщему конфузу, на первом месте. Напомним: «Фонтан» – это стандартный фаянсовый писсуар, на котором художник поставил нечто вроде подписи и выставил в 1917 году на художественной выставке.

Вдумайтесь только: 500 экспертов-профессионалов считают наиболее важным в искусстве огромного века то, что для

---

[72] *Булкин В.А.*, заведующий кафедрой РХГИ «Искусствоведение». Кабинет кафедры «Искусствоведение», 24.03.05 (14.15-15.05).
Интернет//http://www.rchgi.spb.ru/institut.htm

[73] Американская философия искусства. Екатеринбург, 1997. С. 147.

многих зрителей имеет отношение не к искусству, а к эпатажу и эстетическому хулиганству! [74]

Однако тех, кто хорошо знает историю искусства, этот результат не слишком поражает.

Дело в том, что сами специалисты-эксперты обладают разными вкусами, к тому же сильно меняющимися в зависимости от времени и моды, в результате чего и их оценки меняются весьма кардинально.

Можно вспомнить, как в свое время многие критики-эксперты травили постимпрессионистов, безапелляционно утверждая, что их работы не предназначены для показа в музеях, что общество не должно тратить на них деньги, что заблуждающиеся люди зря тратят время, разглядывая их и читая о них книги. Скажем, критик-искусствовед Р. Кортиссоз в обзоре первой выставки современного искусства в Америке так оценил картину Ван Гога: «Законы перспективы искажены. Пейзажи и другие естественные формы скособочены. Так, простой объект, кувшин с цветами, нарисован неуклюже, незрело, даже по-детски. С точки зрения пророка постимпрессионизма, все это можно отнести к изобретательной, гениальной победе нового художественного языка. Мне кажется, это объяснимо, скорее, неспособностью, слитой с самомнением»[75]. Несколько позднее, в обозрении, рассуждая о картине Матисса, Кортиссоз утверждал, что, «каков бы ни был талант, все заполнено искажениями неоформленных фигур. Фактически, истинный гений исчезает в этих работах». А ныне критиками дается прямо противоположная оценка – мало кто осмеливается сомневаться в статусе модернизма как искусства, а на тех, кто сомневается, наклеивают ярлыки «филистеров» и «реакционеров»[76].

Любая картина В. Ван Гога сейчас продается на художественных аукционах за десятки миллионов долларов, а при жизни художественные критики лишь потешались над ним. Сам Ван Гог смог продать всего лишь одну свою картину, да и то по цене, сопоставимой разве со стоимостью кочана капусты! (В 1894 г.,

---

[74] *Кончаловский А.* Победа рынка над искусством. Как маркетологи берут верх над творцами // Российская газета – Федеральный выпуск № 3694 от 9 февраля 2005 г.

[75] *Royal Cortissoz*. The Post-impressionist Illusion Three Papers on «Modernist Art». New York, 1924. P. 31.

[76] *Поль Зифф*. Задача определения произведения искусства // В кн.: Американская философия искусства. Екатеринбург, 1997. С. 79.

уже после смерти художника, его картина была продана всего за 30 франков!)

Еще в самом начале XX века музеи прямо-таки дрались между собой, чтобы приобрести хотя бы наброски величайшего, как тогда считалось, живописца Дж. Уистлера. Но прошло всего лишь несколько лет, и давешние почитатели «в глубине своего сердца покончили с ним». Так уже в 1904 году писал в журнале «Мир искусства» И. Грабарь.

А вот как известный художник и еще более известный историк и теоретик живописи А.Н. Бенуа писал о художниках-передвижниках: «Эти живописцы святотатственно кощунствовали над искусством, топтали в грязь красоту, да просто не слыхали и не видали, что такое красота, и вводили только в обман русскую публику, выдавая за художественные произведения свои дешевые анекдоты, никому не нужные сплетни и прописные истины».

Можно вспомнить, как после появления первых симфоний Бетховена австрийский знаток искусства Франц Грильпарцер утверждал, что у Бетховена «страдает первое и существеннейшее требование музыканта – тонкость и правильность слуха – благодаря рискованным сочетаниям и часто примешиваемому вою и реву звуков...»[77] Б. Шоу начинал как музыкальный критик. Через почти 50 лет он извинялся за то, что в своих ранних рецензиях издевался над музыкой Г. Малера.

Даже наиболее крупные явления литературы и искусства часто оценивались критикой лишь «задним числом». Один из авторов «Вех» констатировал: «Пушкин был окружен холодно официальными признателями. Тютчев оставался как бы совершенно незамеченным. Еще так недавно наши глаза были поражены какой-то слепотой, и мы равнодушно проходили мимо величайших сокровищ русской иконописи...»[78] А знаменитый критик Стасов, который в 50-х годах прошлого века доказывал непревзойденность и величие Брюллова, уже в 60 году подверг его уничтожающей критике. И таких примеров масса.

При этом все более становится явной неспособность критики предсказать или хотя бы задним числом объяснить успех произведения, распознать гениальных художников. А. Моль пишет:

---

[77] *Дамс В.* Франц Шуберт. М., 1928. С. 58.

[78] *Котляревский С.А.* Оздоровление // Из глубины. Сборник статей о русской революции. В кн.: Вехи. Из глубины. М., 1991. С. 398.

«Театральные критики обнаружили полную неспособность постичь причины и размеры успеха пьесы и уже давно смирились с этим»[79].

Впрочем, эта неспособность постоянно маскируется с помощью разного рода высоких слов. Помня о многочисленных промахах своих предшественников, память о которых хранит история искусства, критика старается в большинстве случаев уходить от слишком категоричных суждений.

А что делать, если отсутствуют сколько-нибудь общепринятые нормы и каноны суждения о произведениях искусства и отделения их от неискусства! Ведь там, где такие нормы были предложены, они либо, подобно пресловутым единствам (времени, места и действия в классической драме) в случае трагедии, оказались абсурдны, либо же, как требования равновесия, гармонии и единства в разнообразии были настолько общими, двусмысленными и бессодержательными, что не могли быть использованы в критической практике»[80].

С другой стороны, критик представляет вкусы не только одной субкультуры – художественной интеллигенции. Будучи членом общества, он входит и в несколько других субкультур, что также влияет на его «приговоры». Так, например, то, что произведение искусства «помогает в борьбе за справедливость», есть довод для критика – убежденного социалиста, но это не довод (не говоря уж о том, насколько он хорош) для неолиберального критика. Несмотря на то, что критик-пуританин может отвергнуть картины с изображением нагих фигур, более толерантный критик может их принять. Таким образом, мораль, политика и религия с необходимостью входят в критические суждения даже тогда, когда критики утверждают, что это не так.

Многое зависит и от того, к какому поколению принадлежит критик. То, что одно поколение критиков ищет в живописи или литературе, другим поколением критиков может отрицаться. То, что одна группа выдвигает в качестве требования, другая отвергает.

Критик может быть заинтересован в произведениях искусства благодаря многим причинам, и некоторые из этих причин могут быть более решающими в одно время или при определенном стечении обстоятельств, чем в другое время или при

---

[79] *Моль А.* Социодинамика культуры.М., 1973. С. 258.

[80] Американская философия искусства. Екатеринбург, 1997. С. 106.

других обстоятельствах. Эта ситуация влияет на саму логику критической оценки, определяя уместность и адекватность доводов, которые критики используют в наших суждениях. «Отсюда становится понятным, – пишет М. Мандельбаум, американский философ искусства, – почему в критике существовало и существует огромное многообразие точек зрения»[81].

Вкусы критиков-экспертов в принципе не могут служить ориентиром для большей части публики. Ведь в отличие от «обычного» человека, критики всю сознательную жизнь только и делают что «потребляют» искусство. Иногда им приходится ежедневно просматривать по десятку кинофильмов и по несколько спектаклей, посещать за неделю по несколько выставок. Такая чрезмерная «наслышанность» и «насмотренность» радикально искажает их вкусовые оценки. Причем чаще всего сдвигает их в сторону элитарных вкусов.

Кроме того, критики-эксперты общаются «по поводу искусства» в собственном узком кругу, часто посещают элитарные спектакли и концерты, закрытые и полузакрытые кинопросмотры и кинофестивали, не доступные для «человека с улицы». Поэтому у них со временем вырабатывается стойкое отвращение ко всему популярному, массовому.

Впрочем, со своей стороны, широкие массы отвечают критикам тем же. Они до сих пор отказываются считать искусством выкапывание и закапывание ям, экспонирование сантехники и консервирование экскрементов. Скептицизм по отношению к оценкам критиков был однажды выражен в карикатуре, изображающей владельца склада утильсырья под названием «Трофеи Сэма», стоящего на гигантской массе старых машин и говорящего критикам: «Что значит, что это зрелище безобразно для глаза? Если бы я заплатил за то, чтобы их нагромоздил Пикассо, вы бы назвали его произведением искусства»[82].

Массовой публике нет дела до оценок художественной критики. Она руководствуется собственными критериями, пусть и не вполне «научными».Не случайно в заключении своего обзора первой выставки современного искусства в Америке критик Кокс заклинал читателей запомнить, что «именно для вас создается искусство, и сами судите честно, полезно ли то, что называет себя искусством, для вас или для мира. Вы можете ошибаться,

---

[81] Американская философия искусства. Екатеринбург, 1997. С. 120.
[82] Там же.С. 174.

но, в главном, ваши инстинкты верны, и, кроме того, вы и есть последний судия. Если ваш желудок бунтует против этого хлама, то потому, что это не годится человеку в пищу»[83].

Акты присвоения статуса «искусство» – дескриптивные, и «перформативные»

Мы различаем «*дескриптивные*, описательные» акты и «*перформативные*», то есть акты, с произнесения которых вещи начинают существование в каком-то другом качестве. Например Петр I основал Петербург и сказал: «Этот город есть столица России». Что есть это высказывание? Это не описание города Санкт-Петербурга, потому что до того, как это было произнесено, он не был столицей России. А это есть «перформативный» словесный акт, с которого Петербург действительно стал столицей России.

Так вот, *искусство есть перформативный акт*, когда кто-то указывает на какой-то объект и говорит: это есть произведение искусства. Он не обязан в дальнейшем обосновывать это утверждение, объяснять его либо интерпретировать это произведение искусства, чтобы доказать, что это действительно является произведением искусства. Произведение искусства становится произведением искусства благодаря тому, что некто это сказал. То есть писсуар не был произведением искусства до того, как Дюшан сказал об этом, и стал таковым после. Таким образом, утверждение «это есть произведение искусства» приобрело иной лингвистический статус, и отпали все вопросы, как доказать, отличить, интерпретировать и как обосновать.

В результате появилось определение произведения искусства, отличное от общепринятого. «Искусство – это такой продукт деятельности человека, который сам творец или кто-то другой представил как художественное произведение для оценки другим людям». Иными словами, если кто-то искренне считает его произведением искусства, то оно уже тем самым заслуживает такого названия. Другое дело – последующая его оценка, которая во многом относительна. Ведь она зависит не только от характеристик этого произведения, но и от характеристик оценивающего субъекта.

Это очень соблазнительная теория и на первый взгляд кажется очевидной. Но ее уязвимость состоит в том, что возникает

[83] Американская философия искусства. Екатеринбург, 1997. С. 83.

вопрос о субъекте, имеющем право на подобные высказывания. Конечно, если субъект – царь или первосвященник, то у него есть возможность сакрализовать какой-то объект или провозгласить город столицей. Но Дюшан не был ни царем, ни первосвященником, он даже не был признанным художником. Он стал признанным художником именно потому, что выставил писсуар, а не наоборот.

Так кто же в случае искусства имеет право совершать *перформативный акт*, указывать на какой-то объект и говорить: это есть произведение искусства?

Когда церковь объявляет, что данное произведение искусства есть реликвия, или, скажем, набор неизвестно откуда взявшихся костей является сакральным объектом – мощами – они таковыми и становятся. Почему с этим, *перформативным актом*, как правило, никто не спорит?

Ответ прост – потому, что церковь – *социальный институт*, специально созданный для того, чтобы решать: где сакральное, а где – профанное. А с таким могучим социальным институтом не больно-то поспоришь (хотя и такие безуспешные попытки в истории бывали).

Напрашивается вопрос: а разве наука не может вмешаться в этот спор и с помощью своих методов опровергать *перформативные акты* церкви?

Может, конечно, поскольку наука представляет собой столь же развитый социальный институт, как и церковь. Наука действительно изредка вмешивается в схоластические дискуссии, но, как правило, предпочитает этого не делать по разным причинам. Одна из них, возможно, заключается в том, что наука – «младшая дочь церкви». Известно, что первоначально наука возникала в храмах и монастырях, а первые ученые представляли собой клир – разного рода служителей церкви. (Относительно недавний пример – монах Грегор Мендель, открывший генетику.)

И тут же возникает главный вопрос: а разве искусство – не такой же институт, так же как и наука, выросший из института церкви?

Ведь первичным было религиозное искусство, о котором П. Сорокин писал: «Основная реальность-ценность… есть Бог. Поэтому тема идеационального искусства – сверхчувственное царство Бога. Ее герои – Бог и другие божества, ангелы, святые и грешники, душа, а также тайны мироздания, воплощения, искупления, распятия, спасения и другие трансцендентальные

события. Искусство вдоль и поперек религиозно»[84]. И только позднее светское искусство выделилось из религиозного и создало свой, отдельный от церкви социальный институт – художественную культуру.

Этот институт, естественно, гораздо менее формален и иерархичен, чем другие общественные институты, такие, как, например, церковь и наука.

Художественная культура как институт (система)

Итак, религия, наука, искусство – три важнейшие сферы духовности человека. За свою многовековую историю они стали сложными социальными институтами (системами), создав многочисленные подсистемы, обеспечивающие их эффективное функционирование в обществе.

Термин *«институт»* в европейские языки пришел из латинского (от institutum – установление, устройство), приобретя со временем широкое социальное значение: совокупность норм, организаций, учреждений и общественных отношений, регулирующих общественную жизнь в определенной сфере. «Социальный институт – относительно устойчивые типы и формы социальной практики, посредством которых организуется общественная жизнь, обеспечивается устойчивость связей и отношений в рамках социальной жизни общества»[85].

Церковь представляет собой сложный социально-духовный институт, осуществляющий разработку системы верований, смыслов и ценностей, которые обеспечивают людей решением вопросов, относящихся к сфере предельных категорий бытия и осуществляющих организацию, координацию и контроль за деятельностью людей.

Церковь располагает корпусом профессионального духовенства, которое формируется по иерархической системе. Кроме всего этого, церковь выступает и как юридическое лицо, владеющее определенной собственностью, которая составляет экономическую основу ее существования. Для церкви типично также наличие четко разработанной догматики и детализированного культа.

---

[84] Цит. по: *Сорокин П*. Кризис нашего времени // В кн.: Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992. С. 436.

[85] Энциклопедический социологический словарь / Под ред. Г.В. Осипова. М., 1995. С. 227.

Церковь санкционирует определенные взгляды, деятельность, отношения, институты, придает им «ореол святости» или объявляет «нечестивыми», «отпавшими», «погрязшими во зле», «греховными», противоречащими «закону», «Слову Божию»[86].

Наука социальный институт, функцией которого является производство, накопление, распространение и использование новых знаний[87].

Наука как институт создается сообществом ученых на протяжении уже более двух тысячелетий и представляет собой определенную систему взаимосвязей между членами научного сообщества. Сегодня наука по существу представляет собой мощную отрасль по производству знаний с огромной материальной базой и развитой системой коммуникаций.

Наука включает:

– систему кооперации и разделения труда;

– сообщество ученых;

– специализированные учреждения: университеты, институты, лаборатории, оборудование и т.д.;

– систему норм, ценностей и правил, определяющих научную деятельность;

– методологию и методы исследования;

– систему категорий, теоретических знаний и эмпирических данных.

В науке существует свой специфический образ жизни, регулируемый системой, как правило, неписаных, но передаваемых по традиции норм, своя система ценностей.

От ученого постоянно требуется подтверждение его профессиональности, которое осуществляется через систему как объективной оценки продуктов его труда, в частности через публикации, так и через общественное признание. Деятельность ученого стимулируется и оценивается не только оплатой его труда, но и различными степенями, званиями и наградами.

Институт «художественная культура» также располагает рядом подсистем. Среди них основными являются:

– общественного признания отдельных произведений искусства и их авторов;

---

[86] *Полосин В.* Население России и вера в иное // НГ–Религии № 2, февраль 1998 г. С. 69.

[87] *Мирский Э.* Наука как социальный институт // Высшее образование в России. 2004. № 8. С. 89–108; *Гайворонский Б.П.* Наука как социальный институт современного общества. М., 2006. 80 с.

– отбора, хранения и трансляции культурных благ, переданных из прошлого и освящаемых самим фактом их хранения;

– обучения и воспитания творцов и художников, предрасположенных и способных к производству;

– формирования вкусов и интересов потребителей, предрасположенных и способных потреблять определенные типы культурных благ.

Наиболее важные из инструментов культурной политики используются современной всеобъемлющей сферой образования – среднего и высшего, которая определяет:

– во-первых, что именно из произведений искусства заслуживает быть переданным новому поколению, а что – не заслуживает;

– и во-вторых, как надо «правильно» воспринимать, оценивать и понимать эти «достойные» произведения.

А это как раз и учит различать «хорошие» и «плохие» произведения искусства и одновременно – «хорошие» и «плохие» способы восприятия этих произведений.

Подчеркнем, что инстанции и институты художественной культуры выполняют функцию, аналогичную функции института церкви, который, согласно Максу Веберу, должен «постоянно создавать и утверждать новую победившую доктрину или защищать прежнюю от пророческих атак, устанавливать что имеет, а что не имеет значения священного, а также внедрять это в веру мирян».

История искусства, особенно в XX веке, подчеркивает роль, которую социальные, политические, экономические и религиозные институты играли в превращении «вещей» в произведения искусства. Например, понятие «шедевр» было введено лишь в XIII веке, «в контексте регулирующих законов, управляющих художественной деятельностью»[88]. Произведение создавалось, чтобы доказать, что некто достиг статуса мастера в цехе (гильдии). Изначально это означало, что кто-то минимально квалифицирован. Дополнение этого понятия возвышенным оттенком привело к утрате первоначального значения.

Институт «художественная культура» обладает правом и возможностями присвоить тому или иному произведению статус «искусства» или обозначить его как «неискусство». Так, если произведению присвоен статус «произведения искусства»,

[88] *Walter Cahn*. Masterpieces: Chapter of the History of an Idea. Princeton: Princeton University Press. 1979. P. 86.

то оно получает шанс попасть в общественный музей. Общество фактически будет тратить деньги на такие работы. Публике посоветуют посмотреть и изучить такие произведения. О них будут написаны книги, которые будут прочитаны, и так далее. Таковы в действительности некоторые из наличных характерных социальных следствий чего-либо, рассматриваемого как произведение искусства.

Крайне важна в этом смысле подсистема «*специальных премий*». Премии – давний и влиятельный институт литературной жизни. В крупнейших странах Запада, где число такого рода наград чрезвычайно велико и имеет тенденцию к росту (скажем, во Франции сегодня насчитывается до 1850 ежегодных литературных премий и конкурсных призов), наиболее известные, престижные национальные и международные премии во многом определяют круг чтения современников, а тем самым и политику книгоиздания, перевода, тенденции национального и мирового литературного развития.

В одной Федеративной Германии литературных премий больше двухсот пятидесяти. В России наиболее известной была учрежденная в 1881 году Пушкинская премия, присуждаемая Академией наук. Фонд ее составили деньги, оставшиеся от всенародной подписки на памятник А.С. Пушкину в Москве.

На рубеже XVIII – XIX веков, важным социальным механизмом сохранения и воспроизводства институциональных значений, фондом групповых символов выступают *библиотеки* различного типа – от репрезентативных «национальных» (в генезисе – королевских, аристократических или городских) и общедоступных публичных до «закрытых» библиотек того или иного сообщества, объединения.

Но главная роль принадлежит *сфере образования*, которая как раз и определяет, во-первых, что именно заслуживает быть переданным новому поколению, а что – не заслуживает; во-вторых, как следует воспринимать и понимать эти достойные произведения. А это как раз и означает различение «хороших» и «плохих» произведений искусства и одновременно – «хороших» и «плохих» способов восприятия этих произведений. Таким образом, система образования (конечно, после целой серии испытаний и проверок) присуждает некоторым художественным произведениям непогрешимый знак признания, осуществляя тем самым их преобразование в «классические», включая в программы их авторов лишь посмертно.

Помимо системы образования существуют и иные *подсистемы, которые занимаются легитимацией произведений искусства* с помощью самых разнообразных инструментов. Сюда относятся любого рода премии, денежные вознаграждения и знаки почета, выборы в члены академии, университетского совета, научного комитета, приглашение на конгресс или в университет, публикация в научном журнале или известном издательстве, упоминание в аннотациях, в трудах современников, в книгах по истории искусства или науки, в энциклопедиях и словарях и т.п.

Сюда относятся музеи, симфонические оркестры, учебные классы, общественные здания, окружные выставки, правительственные коллекционные фондовые агентства, огромное разнообразие профессионалов и любителей, которые участвуют в производстве и потреблении объектов и явлений, которые члены данного общества определяют как произведения искусства. Не забудем и государство, которое управляет художественной жизнью с помощью субсидий, назначений, присвоения званий, почетных должностей и даже наград.

Все эти элементы постоянно перегруппировываются, мутируют, выживают и наживаются. Они не образуют монолит или иерархию, но полны внутренней борьбы и противоречий, отдельных конфликтов и столкновений, они постоянно куда-то движутся и чего-то ищут. Чего же «чего-то»? Прежде всего денег, власти, влияния и успеха.

Так, например, в Вене на местной художественной сцене идет не слишком явная, но и не очень скрываемая борьба между разными художественными институтами. Ассоциация австрийских критиков выдвигает публичные обвинения против Музея современного искусства в Вене, инкриминируя ему «неактуальность» и «коллекционирование мертвых объектов». Отдельные художественные группировки борются за власть, используя в своей войне выставку Сецессион и Кунстхалле, Музей прикладного искусства и другие выставочные площадки. Мало-помалу разоряющиеся галереи ищут поддержку у правительства и частных спонсоров[89].

Таким образом, вся художественная жизнь общества в целом опосредована системой отношений между творцами и институтами производства, воспроизводства и распростране-

[89] *Бренер А.* Искусство ведения войны против одной институции. Интернет//http://www.guelman.ru/xz/362/xx23/x2301.htm

ния художественных ценностей, а также между инстанциями, претендующими на осуществление культурной власти. Именно структура отношений между различными институтами и инстанциями определяет ту иерархию, которая устанавливается в каждый данный момент между видами и жанрами искусства, отдельными произведениями и их авторами.

Когда церковь объявляет, что данное произведение искусства есть реликвия, или, скажем, набор неизвестно откуда взявшихся костей, является сакральным объектом – они таковыми и становятся. И ровно по такому же католическому принципу функционирует художественная система.

Вердикты, которые выносят инстанции института «художественная культура», постоянно вызывают интерес художников, поскольку они понимают: именно за этим институтом остается последнее слово, и в конечном счете высшее признание они могут получить только от одного этого института. Конечно же художники не могут, не сопротивляясь и не колеблясь, признать эту институциональную власть, вердикты которой институт противопоставляет их притязаниям.

В институт искусства входят как специализированные художественные институты (музеи, галереи, филармонии, театры, кинотеатры и т.д.), так и личности, связанные с существованием, функционированием искусства, такие как художники, продуценты искусства, сотрудники художественных учреждений (музеев, театров и т.д.).

В мир искусства входят потребители искусства, коллекционеры, критики, историки и теоретики искусства и т. п. Существенное ядро «персонала» мира искусства составляют художники, создающие произведения искусства, те, кто делают доступными произведения искусства (актеры, музыкальные исполнители, сотрудники галерей), и потребители искусства, которые его оценивают[90].

Именно эта совокупность галерей, дилеров, музеев, коллекционеров, критиков, аукционы, журналы, публика, сами художники – система, определяющая границы искусства.

Таким образом, в обществе функционирует некая автономно сформировавшаяся «художественная система», которая действует помимо нашей воли, помимо нашего желания, помимо

---

[90] Американская философия искусства. Екатеринбург. 1997. С. 223.

наших решений и почти бессознательно (во всяком случае она не контролируется нами) навязывает нам свои критерии. Причем навязывает в равной степени всем.

Каким образом она это делает – мы не можем это вполне отрефлектировать. И это становится очевидным, если посмотреть, как развивается художественный рынок, как развивается система покупок, как развивается система оценки в современной художественной действительности.

Так, например, еще в XVIII–XIX веках коллекционер покупал то, что ему нравится, исходя из своего собственного вкуса. Входя в замок или дворец, можно было узнать, каков вкус его хозяина или по меньшей мере вкус того класса, социального слоя, эпохи, наконец, к которым его хозяин принадлежит. Сейчас это невозможно.

Современный коллекционер, покупая произведение искусства, руководствуется отнюдь не своим вкусом. Он покупает, руководствуясь тем, какой статус эти произведения искусства уже имеют сейчас или будут иметь в будущем. Хотя бы потому, что современный коллекционер нередко покупает произведение искусства только для того, чтобы избежать налога на наследство, и вообще любого налога. И он, естественно, вкладывает деньги в то, что сохранит его состояние, его положение, его имя (если, он, скажем, подарит свою коллекцию музею). То есть он может удовлетворить свое честолюбие и прочие «нехудожественные» потребности, только отказавшись от собственных пристрастий и полностью ориентируясь на имманентную динамику самого художественного процесса. Иными словами, он должен в каком-то смысле предвидеть этот художественный процесс так же, как мы предвидим погоду, так же, как мы предвидим движение акций на бирже, так же, как мы оцениваем какие-то процессы, которые происходят помимо нашего влияния, помимо нашего решения, которые мы можем прогнозировать и относительно которых можем иметь какой-то успех или неудачу, но которые в любом случае как таковые не зависят от нашего решения.

Общественные факторы в последней инстанции решают вопросы о том, считаются ли какие-то формальные структуры художественно-ценными в культуре данного типа или в данный исторический период. Общественно-культурные факторы (конвенции, мода и т. п.) свидетельствуют только о том, что определенный тип переживаний, связанных с восприятием художественных предметов, считается специфически художественным (эстетическим), а определенные способы восприятия произведений

искусства и реагирования на них выделяются в качестве характерных или обязательных для определенной эпохи и культуры.

Напомним, что, скажем, в XIX веке каждый выпускник Академии художеств мог нарисовать картину на уровне массовой продукции эпохи барокко, а их выпускали по сто человек в год в одной России. Чтобы этот художник мог жить, его картины должны были продаваться по приличным ценам, но их было слишком много. Алексей Саврасов один из вариантов своей знаменитой картины «Грачи прилетели» (всего их было 17) продал за штоф водки в трактире. Понятно, что он продешевил, но понятен и уровень цены. А ведь сегодня и не Саврасов вовсе, а какой-то Алексей Харламов продается за 1,16 млн долларов. И это еще не потолок. В 2006 году портрет «Оранжевая Мэрилин» работы Уорхола ушел с молотка на Christie's за 16,2 млн долларов. В 1994 году открылся Музей Уорхола в Питтсбурге, коллекция которого насчитывает 4 258 единиц хранения, в том числе 800 живописных работ и скульптур.

Почему?

А потому, что здесь «работает» та самая «художественная система», которая и выносит приговоры: искусство или «неискусство». Она уже давно автономизировалась и осуществляется в автоматическом режиме, то есть порождает сама себя и каждый свой следующий этап, и единственное, что мы можем делать – это следить за этим процессом, предсказывать его, соотноситься с ним, но мы не являемся ни субъектами этого процесса, ни его агентами. Мы можем его только наблюдать и описывать.

Если художник вырывается за рамки системы, это дает право зрителю, общественности составлять свое собственное мнение об увиденном. Но следствием этого становится «потеря защиты» – вступая в другие игры, художник не может надеяться, что правила системы по отношению к нему самому останутся прежними. А ведь единственной защитой в таких условиях является пространство, маркированное вывеской как выставочный зал, музей или критикой, общественностью, как принадлежащее искусству.

Искусство в контексте социума

Исходная точка этого метода заключается в признании того, что художественное произведение не есть одинокое, особняком стоящее явление, и в отыскании поэтому того целого, которым оно обусловливается и объясняется.

Ипполит Тэн, французский историк

Проблема определения искусства и его границ во многом упирается в отсутствие единой социальной теории художественной культуры, позволяющей с общесистемных позиций рассматривать множественные аспекты социокультурного бытия искусства. В такой теории вся художественная культура должна была бы предстать как целостная система: в ней должны быть охарактеризованы не только функции искусства, но и рассмотрено искусство как социальный институт и его взаимоотношения с обществом.

Между тем изучение истории этой системы показывает, что она чрезвычайно сильно зависит от состояния общества, в котором находится. Еще французский историк Ипполит Тэн отмечал, что «греческая трагедия, трагедия Эсхила, Софокла и Еврипида, появляется во время торжества греков над персами, в героическую эпоху небольших республиканских городов, в момент величайших усилий, благодаря которым они завоевали себе независимость и утвердили свое господство в образованном мире. Трагедии эти исчезают с уничтожением этой независимости.., в то время, когда... победа македонян повергают Грецию во власть чужеземцев.

Точно так же готическая архитектура развивается с окончательным утверждением феодальных порядков в полувозрожденном XI столетии, в то время, когда общество, освободившись от норманнов и разбойников, начинает устраиваться; и она исчезает, когда это военное владычество маленьких независимых баронов с порожденным им состоянием нравов рушится к концу XV века вследствие появления новейших монархий.

Равным образом голландская живопись достигает высшей точки своего развития в ту славную пору, когда Голландия... окончательно освобождается из-под владычества испанцев, сражается с Англией совершенно равным оружием, становится самым богатым, самым свободным, самым промышленным, самым счастливым государством в Европе; и мы видим ее упадок в начале XVIII столетия, когда, снизойдя до второстепенной роли, этот край уступает первенствующее место Англии и становится лишь простым банкирским и коммерческим домом...

Подобно этому, наконец, французская трагедия появляется в то время, когда чинная и благородная монархия при Людовике XIV учреждает господство приличий, придворную жизнь, великолепные представления, изящную аристократическую обстановку; и она исчезает с того времени, как дворянство и придворные нравы падают под ударами революции»[91].

Можно далее вспомнить, как протестантизм в средневековой Европе разрушал искусство. В свете пуританских воззрений оно представало как порождение греха, и правоверные пуритане предавали его анафеме как занятие, недостойное истинного христианина. В 1529 году чернь штурмовала церкви и разрушала католические алтари, статуи – гибли чудесные творения прошлого и настоящего. Эразм Роттердамский писал о тех днях: «Ничего не уцелело в церквах. Картины были замазаны известкой, все, что могло гореть, было брошено в костер, остальное разбито вдребезги. Ни их денежная, ни художественная ценность не служили им защитой». Многие художники лишились заработка – кончились заказы на алтари и иконы.

Можно вспомнить высказывание одного из идеологов американской революции, Джона Адамса, дающее представление о взглядах той эпохи в США. «Искусство, – писал Адамс в 1780 году, – это отнюдь не то, в чем нуждается наша страна...» Суждения Адамса отражали господствовавшее в Америке представление об искусстве как о своего рода забаве, от которой нация может преспокойно отказаться без ущерба для себя.

Такое представление было вызвано принципиальной несовместимостью утверждавшегося в стране утилитаризма с задачами духовного развития нации. В полной мере это выявилось уже в начале XIX века. Засилье грубого меркантилизма, возведенного в главный принцип жизнедеятельности общества, обрекало художника, и прежде всего писателя, на положение изгоя. Подтверждением тому служат трагические судьбы многих крупнейших американских писателей от Э. По и Г. Мелвилла до Ю.О'Нила.

И таких примеров историк может привести множество. Никогда искусство не было свободно от того социума, в котором оно функционировало и развивалось.

Но для полноценного изучения этой связи – социума и искусства – необходимо преодоление той раздробленности знаний об искусстве, которая достигла угрожающих для его целостного

[91] *Тэн И.* Философия искусства. М., 1996. С. 11–12.

понимания пределов. Сознание этой угрозы привело к разработке самими учеными методологии системных исследований, призванных преодолеть «мозаичность» картины мира и разъединенность усилий познающих его автономных дисциплин. Здесь должна сказать свое слово социология искусства, исследующая взаимозависимости между состоянием общества в целом и его социальных институтов, с одной стороны, и искусством как специфической сферой общественно значимой деятельности – с другой.

Социология художественной культуры должна изучать в комплексе и исторические особенности художественных культур народов мира (которыми занимается этнография). Ее должно интересовать и влияние картины мира (которую изучает психология) на особенности художественного творчества и восприятия искусства. Она должна исследовать и отношения субкультурных групп по поводу искусства, их статус и социальное поведение в процессе общения с искусством (которые изучает социология). Только в этом случае феномен художественной культуры можно будет исследовать как действительно системный объект со всеми его многочисленными прямыми и обратными связями.

Представляется, что именно на этом пути становится возможным понять сущность искусства, роль, которую оно играет в социуме, и то влияние, которое оказывает общество на разных этапах своего развития на перемены в художественном творчестве и его восприятии публикой.

Только с точки зрения такой теории можно будет дать и более адекватное определение «искусства» и «неискусства»: искусство – это явление неоднородное, трудно определяемое, и при первом подходе к выяснению его сущности ясно только одно – представление об искусстве сильно изменилось, постоянно меняется, и мы вкладываем в это понятие совсем не тот смысл, чем люди прежних эпох. Сегодня мы ясно отдаем себе отчет в следующем: искусство, как мы понимаем его сегодня – будь то архитектурное сооружение, памятник или картина, – это принципиально иной духовный феномен, чем была, например, архитектура и скульптурные изображения для людей прошедших веков.

Что считать искусством – целиком зависит от эстетических норм и оценок, принятых на определенном этапе развития того или иного общества. Таким образом, «искусство» – открытое понятие. Новые условия его функционирования постоянно возникали и будут, несомненно, и дальше постоянно возникать; будут рождаться новые художественные формы, новые движения, которые потребуют новых решений относительно того, должно ли быть расширено это понятие или нет.

В.С. Жидков

Искусство в поле культуры: проблема границ

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)

С системной точки зрения, искусство (художественная культура) – это некое, по-видимому, ограниченное пространство, элемент, погруженный в значительно более широкое образование – поле культуры. Систему художественной культуры образуют подсистемы – взаимодействующие между собой отдельные виды искусства. Сама же эта система активно взаимодействует с социокультурной средой, в которую она погружена. И вся эта конструкция исторически изменчива, эволюционирует под влиянием различных факторов – эндо- и экзогенного характера. Так что проблемы искусства приходится рассматривать в таком контексте: социум (здесь важным элементом является власть, диктующая условия существования культуры) – 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). Тем самым круг замыкается, и именно в нем нам предстоит искать ответ на вопрос о границах искусства.

В принципе, на этот вопрос можно дать пока три, до последующих размышлений, равновероятных ответа:

– да, такие границы, несомненно, существуют;

– нет, искусство не имеет границ;

– при переходе из сферы несомненного, бесспорного искусства в поле безусловного неискусства четких границ провести невозможно. Тем более, учитывая неоперациональность распространенных понятий «высокое» и «невысокое, массовое» искусство.

Представляется, что дедуктивным путем обосновать выбор какого-либо из этих ответов невозможно. Попытаемся сделать это с помощью рассуждений о современной художественной культуре (индуктивным путем).

XX век: революция в искусстве

Человековедение традиционно и справедливо полагало, что личность формируется в определенной социальной среде, которая (вместе с генетикой) и определяет специфику картины мира человека. Как правильно в свое время заметил классик марксизма-ленинизма, «жить в обществе и быть от него свободным нельзя». Многие исторические персонажи, недовольные социумом, в котором им приходилось жить («Времена не выбирают – в них живут и умирают», как сказал поэт), восставали против него. Но непременно против конкретного социума, так что их протест всегда был социально обусловленным и окрашенным спецификой исторического момента.

В таком контексте формируется и художник – человек, наделенный даром в творческом акте воплощать в художественно-образной форме какой-то фрагмент своей картины мира. Он, как и все его современники, погружен в тот же социум. Как и все другие люди, он формируется в определенной среде, от которой он так же не свободен. Более того, несвобода художника имеет сугубый характер – он не только продукт определенной социокультурной среды. Он профессионально формируется в контексте доминирующих в это время художественных школ и течений, деятельности их лидеров, манифестов революционеров в искусстве, взгляды и деятельность которых, в свою очередь, тоже социально-исторически обусловлены. И когда (и если) художник протестует против, допустим, официальной, поддерживаемой властями концепции искусства, он не может выпрыгнуть из своего времени. Внимательный наблюдатель всегда обнаружит социальную обусловленность творчества не только художника-

конформиста, но и художника-новатора, художника-революционера. Потому что материалом творчества художника является его собственная, социально обусловленная картина мира.

Примерно до второй половины XIX века историческое время тянулось очень медленно. Научно-технический прогресс был весьма неспешным, социокультурные изменения не сильно меняли картину мира соответствующих поколений. Большинство населения России жило в деревне, и этим был обусловлен горизонт их представлений и впечатлений. Мир для подавляющего большинства населения страны определялся радиусом пешеходной доступности. И только Павел Иванович Чичиков и А.Н. Радищев путешествовали по России на гоголевской «птице-тройке», что было, как правило, недоступно для простого (а тем более крепостного) человека. Добавим сюда традиционное российское бездорожье и немеренные просторы. В Европе первой транспортной революцией стало изобретение велосипеда, позволившего – при наличии приличных дорог – серьезно расширить возможный радиус перемещений в пространстве. Россию эта революция практически не затронула. А поскольку в России социальная среда менялась очень медленно, то и картина мира людей, в том числе и художников, тоже оставалась достаточно устойчивой.

И вот грянул научно-технический прогресс. Люди получили возможность все быстрее 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. Эти ряды бесконечны, потому что пока пишется эта статья, в лабораториях ученых рождаются их продолжения. И все это, ставшее повседневной практикой, промелькнуло перед глазами практически всего одного – двух поколений людей, естественно, радикально повлияв на их картину мира. И такие резкие изменения случились впервые в человеческой истории, породив комплекс проблем, названный глобализацией. Еще никогда человеку не приходилось жить в настолько быстро меняющемся мире. Поэтому он эволюционно не был приспособлен к существованию в таком динамичном мире, он для этого не обладал соответствующими адаптационными способностями. А между тем действительность предъявляла к человеку, в том числе и к художнику, все новые и новые требования. Некоторые люди сумели адаптироваться (глобалисты), другие – нет (антиглобалисты).

Естественно, что в связи с социальной динамикой произошли колоссальные изменения и в мире искусства, которые кроме революционного влияния научно-технического прогресса подогревались еще одним его следствием – ростом городов (урбанизацией), породившим массовую публику, которая оказалась между традиционной народной культурой (деревенским фольклором) и искусством интеллигентским, изначально городским. Спрос родил предложение – так называемое массовое искусство (искусство для массового потребителя), которое возникло 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. В какой-то мере именно эти процессы и сделали актуальной проблему границ искусства.

XX век для чутких людей продемонстрировал неопровержимые симптомы исчерпанности и существующего социального уклада, и художественных правил отражения этой жизни в искусстве. Если в предшествующие времена доминирующими характеристиками искусства считались нефункциональность и эстетические качества, то век XX принес собой все более отчетливую ориентацию художественной культуры на внеэстетические функции, в частности на развлечение или на пропаганду каких-либо внеэстетических ценностей. Художественно-эстетической реакцией искусства на засилье в культуре позитивистско-материалистических тенденций научно-технического и социально-политического прогресса, породивших конструктивистско-инженерный подход к гуманитарным проблемам, 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], полагает исследователь.

Однако бурно развивавшийся научно-технический прогресс, революционно влияющий и на повседневную жизнь людей, делал все более неактуальной декоративную эстетику модерна. Как справедливо заметил о новых литературных тенденциях

[1] Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М., 2003. С. 304.

инженер и писатель Е. Замятин, «автомобиль, аэроплан, мелькание лет, точки, секунды, пунктиры. Старых, медленных, дормезных описаний нет: лаконизм – но огромная заряженность, высоковольтность каждого слова… Образ – остро синтетичен, в нем – только одна основная черта, какую успеешь приметить из автомобиля <…> Все реалистические формы – проектирование на неподвижные, плоские 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 (то есть 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, в том числе и в театре. Как писал Ю. Елагин, «большим стилем нашего века, начиная с 20-х годов и до наших дней (эти слова были написаны в середине XX века. – *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.

---

[2] *Замятин Е.* О литературе, революции, энтропии и прочем. В сб.: Писатели об искусстве и о себе. М.; Л., 1924. С. 73 – 74.

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

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. Прежде всего они заимствовали большевистский метод. Так же, как «человек с ружьем» насильственно устранял своих политических оппонентов, точно так же и художники, делавшие искусство будущего (футуристы), пытались поступить со своими оппонентами в искусстве. Тем более, что «вождь мирового пролетариата» подбросил им и теоретическое обоснование их разрушительной деятельности – концепцию двух культур: культуры буржуазной, реакционной и культуры пролетарской, прогрессивной. Что позволило футуристам учинять погром «старого» буржуазного искусства и «сбрасывать Рафаэля с корабля современности».

«Футуристы были наиболее среди всех художественных направлений адекватны революции. “Рев и рык” поэзии Маяковского как раз годился для эстрады, для публичных выступлений в клубах и кабаках. И он кричал всех громче, стараясь перекричать 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 решили 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, несомненно, есть и справедливость.

Революция в эстетике XX века, постепенно принявшая международный масштаб, накладывалась на глобальные социальные перемены – возникновение большевизма и фашизма, появление оружия массового поражения, две мировые войны, множество локальных войн, крах империй, террористический вызов европейской цивилизации, – все эти события в решающей мере определяли социально-культурную обстановку XX века в странах европейской культуры. При этом многие художники не удержались от соблазна идеологизма, то есть 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 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. И это вполне объяснимо. Потому что художник неизбежно отражает в своем творении текущую 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. А для того, чтобы остаться в веках, нужно кроме текущей злобы дня и политической ангажированности (то есть кроме укорененности в текущем социокультурном контексте)

---

[4] Цит. по: *Милюков П.Н.* Очерки по истории русской культуры. В 3-х т. Том второй. Вера. Творчество. Образование. Часть первая. Церковь. Религия. Литература. М., 1994. С. 360–361.

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

уловить и воплотить в своем творчестве те аспекты жизни человеческого духа, которые вне времени, а потому остаются близкими и понятными сменяющим друг друга поколениям зрителей, читателей, слушателей.

Эта объективная закономерность может стать ориентиром для оценки неклассического искусства XX века и современных так называемых 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». При этом, как отмечает тот же автор, «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 – хочется надеяться, всегда останется – актуальной, ибо современные арт-практики не способны переделать природу человека,

[6] *Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В.* Триалог. Разговор об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. М., 2007. С. 20–21, 19.

истребить «органически присущее ему эстетическое сознание, эстетическое чувство, генетически и исторически накопленный эстетический опыт»[7].

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. Вместе с тем 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 универсальная закономерность. Так что и сегодня, в начале нового столетия и тысячелетия, при очередном «повороте столетий» очевидно, что художник, знакомый с трагической историей века минувшего, знающий об атомной бомбардировке и таране высотных зданий гражданскими самолетами, имеет картину мира, непохожую на ту, что была у художников классического и постклассического периодов. А потому и их творчество не может походить на классические образцы. А каким же это искусство должно быть? Всяким, любым, но непременно искусством. Отсюда и актуальность вопроса – «Что есть искусство?» Именно об этом поразмышляем ниже.

Человек в мире художественной и нехудожественной культуры

Авторы, обсуждающие многозначность термина «культура», как и составляющего ее весомую часть – «искусства», нередко ссылаются на философствующих немцев, которые определяли «культуру» «как область духовного достояния», и на французов, для которых культура – это «область материального и технического прогресса в соединении с прогрессом духовным»[8].

Вообще говоря, в науке можно выделить два полярных взгляда на культуру. Так Ю.М. Лотман полагал, что культура – это все, что не природа, то есть любой знак присутствия человека на планете. Очевидно, что эти знаки могут быть как позитивными, конструктивными, так и негативными и деструктивными.

---

[7] *Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В.* Триалог. Разговор об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. М., 2007. С. 11.

[8] *Степанов Ю.С.* Концепты. Тонкая пленка цивилизации. М., 2007. С. 96.

Противоположной точки зрения придерживается, например, 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»[9]. А под искусством этот автор понимает «один из универсальных способов конкретно-чувственного выражения невербализуемого духовного опыта, прежде всего эстетического»[10]. Звучит достаточно 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» – это ускользающе нечеткое понятие, его конкретные, поддающиеся измерению признаки в достаточно адекватном виде сформулировать, по-видимому, невозможно. Но при этом 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 представителей различных религиозных конфессий. Так что определение духовности следует искать в другой – рациональной сфере.

В литературе можно встретить ссылки на самые разные признаки духовности. Так, в частности, утверждается, что «духовность в искусстве выражается только в художественности формы <...> Эстетическое качество... это главный и практически единственный выразитель духовности в сфере художественной культуры»[11]. 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»[12].

Для оценочных суждений об искусстве нередки апелляции к высшим силам. «Эстетический смысл этого (классического. – *В.Ж.*) искусства, – отмечает В.В. Бычков, – заключался

---

[9] Лексикон нонклассики. С. 484.

[10] Там же. С. 209.

[11] *Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В.* Триалог. Разговор об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. М., 2007. С. 27, 35.

[12] Там же. С.77.

(и заключается сейчас – в этом и состоит его классичность, то есть 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»[13].

Очевидно, что подобные определения можно счесть справедливыми – при том, что одно из них характеризует «вход» в систему, а другое – «выход». Отметим, однако, что подобные высказывания весьма уязвимы с социологической точки зрения: как будет показано ниже, 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.

Следует отметить, что отсутствие социологического взгляда весьма характерно для философской эстетики. «Единственный критерий у меня в подходе к искусству, – уведомляет своих собеседников В.В. Бычков, – 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»[14]. Добавим – достаточно (и то не всегда) однозначен преимущественно для сообщества (субкультуры) специалистов – производителей художественных ценностей, их распространителей (торговцев) и потребителей (покупателей), а также комментаторов, формирующих поле эстетических оценок.

---

[13] *Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В.* Триалог. Разговор об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. М., 2007. С. 116.

[14] Там же. С. 34.

Очевидно, что сфера художественной культуры поддается только экспертной оценке. А в качестве экспертов, как правило, выступают преимущественно именно специалисты, рецензирующие факты художественной культуры, сочиняющие монографии и учебники, выступающие с лекциями и докладами. Иногда взаимоотношения таких специалистов с непросвещенной массовой публикой напоминают писсанта, выведенного К. Воннегутом: «Писсант – это такой тип, который воображает, будто он умнее всех, и потому никогда не промолчит. Что бы другие ни говорили, писсанту всегда надо спорить. Вы скажете, что вам что-то нравится… он тут же начнет вам доказывать, что вы не правы и это вам нравиться не должно. При таком писсанте вы чувствуете себя окончательным болваном»[15]. И действительно, массовая аудитория, «потребляющая» искусство, которое ей по зубам, 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.

Однако, возвращаясь к определению, следует признать, что процитированные соображения операциональности термину не прибавляют. В этой принципиально неоднозначной сфере неуверенно чувствует себя и автор настоящей статьи. Однако нужно двигаться дальше. Поэтому в качестве первого приближения к этому в принципе недостижимому идеалу попытаюсь предложить такой более или менее отчетливый признак: *духовное произведение искусства – это такой факт художественной жизни (то есть объект эстетического восприятия), в котором в художественно-образной форме отразился какой-то аспект картины мира художника, его оценка окружающей действительности, то есть его духовный опыт.*

Очевидна слабость такого определения – получается, что духовность это духовность. Ибо «дух», «душа» человека определяет его неповторимую картину мира, которая, в свою очередь, обусловливает его поведение, его поступки. Никаких иных симптомов наличия у человека и в результатах его деятельности «духовности» на рациональном уровне не существует. А в научной парадигме не существует никаких иных, в том числе религиозных, подходов. Кроме того, следует подчеркнуть, что в самом факте искусства, конкретном его произведении никакой эстетической или духовной субстанции не содержится. Эстетическая оценка

[15] *Воннегут К.* Колыбель для кошки. Кишинев, 1981. С. 206.

и духовное потрясение возникают только в момент восприятия художественной ценности, то есть 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.

Понятно, что предложенные рассуждения не что иное, как попытка одно нечеткое определение заменить другим – чуть более конкретным, но тоже не весьма четким. Так что приходится еще раз повторить, что в этой сфере, наверное, четкие, строгие и однозначные определения невозможны. Они всегда остаются субъективными, чем, кстати, сфера искусства и интересна.

Вооружившись этими соображениями, пойдем дальше.

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

Однако здесь не все так просто. Художник свой духовный опыт, свою картину мира пытается воплотить в произведении искусства, то есть перевести его на художественно-образный язык своего вида искусства. Но это, как свидетельствуют сами художники, обычно плохо или не вполне удается – как и во всяком переводе, что-то теряется; «мысль изреченная есть ложь», как сказал поэт. Произведение искусства – это не просто субъективная версия объективной реальности, но в какой-то мере неадекватное (в связи с сопротивлением материала) субъективное отражение художником своей субъективной картины мира (очевидно – ее какого-то 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. Так что, строго говоря, мир искусства

по отношению к миру объективному – это 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, нам интересен именно его субъективный взгляд, его оценка действительности, его уникальный духовный опыт, пусть и не вполне адекватно воплощенный в художественном произведении.

Известно, что все люди, особенно художники, очень непохожи друг на друга и потому творят произведения вполне оригинальные. Но в каждый исторический момент различные 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. Кроме того, каждой эпохе характерен определенный уровень развития искусств, определенная художественная мода и т.д., от которой художник не может быть свободным. Именно так формируются течения в искусстве, художественные школы и т.д. – сквозь индивидуальное творчество проглядывает некая общая закономерность.

Итак, этот дважды субъективно деформированный (по отношению к объективной реальности) 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. Таким образом, дважды субъективно деформированную реальность произведения искусства воспринимает уникальный субъект со своим духовным опытом, искажая «третью реальность» произведения в соответствии со спецификой своего воспринимающего аппарата и опытом общения с искусством (в соответствии со своей эстетической компетентностью). Так что 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 этой 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 воспринимают одно и то же произведение

искусства и выносят ему две противоположные 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.

Из сказанного вытекают два принципиальных следствия. Во-первых, произведение искусства – это нечто рукотворное, созданное художником. Ибо только в этом случае можно говорить о воплощении в произведении внутреннего мира художника (его души, духовности). В этой связи 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. Точно так же не является фактом искусства красивая женщина, хотя она в известном смысле «сделана». И второе важнейшее следствие, которое нам понадобится при определении границ искусства и неискусства. Произведение искусства – это послание художника своим современникам и потомкам. Его можно назвать и «жестом», «репликой», но не в постмодернистском смысле, о чем речь пойдет ниже. Это так, даже если в рациональной сфере этой мысли у художника нет. И даже если художник утверждает, что ему плевать на аудиторию, на своих современников и потомков, что он творит «для себя». Особенно это очевидно в случае современных «арт-жестикуляторов», задавшихся единственной целью – эпатировать современников и быстро кануть в помойку истории. Художник, заявляющий о своей независимости от реальной или будущей аудитории, либо добросовестно заблуждается, либо кокетничает. Вероятнее второе. В произведении искусства отражается душа художника, его отношение (оценка) к миру, в котором он живет, по его произведению мы можем судить не только о размерах таланта, но и о его личностных качествах. Именно здесь истоки духовности искусства.

Это, конечно, – максимальные требования, полностью применимые к редким, непременно талантливым художникам – нашим современникам. Потому что значительная часть этих тружеников работает на рынок, подстраивается под массовый художественный вкус, и в этой связи говорить об отражении в их рукоделиях «души», по-видимому, 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, а также людей, тиражирующих художественные ценности, могут и часто остаются в поле искусства и предназначены для эстетического восприятия потребителями массовой культуры.

Известно, что если построить распределение нормальной аудитории любого вида искусства по степени эстетической компетентности их представителей, то есть по владению языком данного вида искусства, по подготовленности к восприятию соответствующих эстетических ценностей, то получится пирамида. Чем ниже, чем ближе к основанию, тем таких людей больше, а их эстетическая компетентность – слабее. Арифметически большая часть наших современников во всех городах и весях применительно ко всем видам искусства окажется ниже нулевой отметки. Это люди, не посещающие театры и концерты классической музыки, музеи и выставки и т.д. Это люди телевизора. Именно про эту слабо компетентную массовую публику, расположенную ниже нулевой отметки и в нижней части пирамиды, циничные эстрадники, зарабатывающие на них серьезные деньги, говорят – «пипл хавает» и скармливают им всевозможную пошлятину. Да, действительно – массовый, слабо эстетически компетентный зритель, воспитанный телевидением, не способен отличить искусство достойного уровня, восприятие которого, для получения от него удовольствия, требует неких духовных усилий, от подделки, воспринимающейся легко и просто. Посмотрите на аудиторию телевизионного «Аншлага», «Кривого зеркала» и прочих аналогичных телевизионных развлечений. Скармливаемая им «художественная культура» вызывает радостную реакцию этих людей – они получают желаемое. Повторяю – и они в своей реакции правы!

В этой связи закономерен вопрос – где кончается неквалифицированная массовая аудитория и начинается аудитория более или менее эстетически грамотная и даже элитарная? Отвечаю – там, где на этой пирамиде вы проведете горизонтальную черту. Выше нее и будет располагаться эстетически более или менее грамотная и элитарная аудитория, то есть люди, способные оценить и соучаствовать в творческом поиске художника. А поскольку пирамиде спроса соответствует пирамида предложения (рынок, однако), то точно так же можно различать так называемое «высокое» и «массовое» искусство, – проведя горизонтальную черту на пирамиде художественного предложения.

Как пишет в этой связи Пьер Бурдье, «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]. Цитирую «классика» для демонстрации своей эрудиции. Эта вполне банальная мысль экспонирована выше, как мне кажется, более внятно.

Итак, для публики мир искусства – это своего рода «объективная реальность, данная ей в ощущениях». Для аудитории произведение искусства так же, как и объективный мир, существует независимо от «наблюдателя-воспринимателя», то есть произведение для реципиента является объективным феноменом, который подчиняется всем 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 он оказался способным вынести из общения с ним. Это касается и гениев, иногда по разным причинам неспособных воспринимать признанные в течение веков гениальными творения художников. То, что Л. Толстой не воспринимал Шекспира, это не укоризна Шекспиру, но симптом аберрации толстовского восприятия, в том числе и собственного творчества, отношение к которому Л. Толстой на склоне лет стал радикально пересматривать в негативную сторону. Так что его судил не только Шекспир, но и его собственные шедевры. Поэтому, подчеркнем это еще раз, объективная оценка в искусстве невозможна, чем оно и интересно. А что касается «классики», то возведение произведения в этот ранг – это во многом результат соглашения специалистов, навязываемый остальным людям через музейные экспозиции, хрестоматии и учебные курсы. А главным аргументом здесь может служить только суд Времени. Если череда поколений находит

[16] *Бурдье П.* Исторический генезис чистой эстетики// «НЛО», 2003, № 60.

в произведении искусства что-то для себя близкое и актуальное, значит, это настоящая, это подлинная классика. Значит, автор сумел отразить в своем творении не только текущую злобу дня (исторический контекст), интересную только для его современников, но и нечто вечное, сопутствующее жизни человеческого духа во все времена. В отличие от «классиков», назначаемых современниками только из-за этой пресловутой злобы дня (контекста).

Таким образом, искусство на всех этапах своего развития отражает картину мира человека – виртуальную картину, которую тем или иным способом (средствами своего вида искусства) художник навязывает аудитории. И часто вполне успешно. Так, И. Бунин жаловался на то, что из-за пристрастия к чтению «полжизни прожил в каком-то несуществующем мире, среди людей, никогда не бывших, выдуманных, волнуясь их судьбами, их радостями и печалями, как своими собственными, до могилы связав себя с Авраамом и Исааком, с пелазгами и этрусками, с Сократом и Юлием Цезарем, Гамлетом и Данте, Гретхен и Чацким, Собакевичем и Офелией, Печориным и Наташей Ростовой! И как теперь разобраться среди действительных и вымышленных спутников моего земного существования? Как разделить их, как определить степени их влияния на меня?»[17]

Вопрос очень резонный. Сюда можно присовокупить и Аристотелев катарсис («очищение подобных аффектов путем сострадания и страха»), который сопровождал и становился результатом восприятия античной трагедии. И не только античной. Катарсический эффект, не обязательно связанный с «состраданием и страхом», является непременным условием глубокого восприятия произведений любых видов искусства. Искусство всегда обращалось и будет это делать всегда преимущественно к эмоциональной сфере человека.

Известно, что искусство, возникшее из ритуалов, связанных с религиозными верованиями, развивалось в двух основных видах – изобразительном и исполнительском. Первое направление – «живопись, ваяние и зодчество» – эволюционировало от наскальных и настенных росписей и скульптурных изображений богов к живописи, скульптуре, к храмовому и гражданскому зодчеству. Несколько упрощая ситуацию, можно утверждать, что искусство этого цикла рассчитано на визуальное восприятие и не предполагает какого-либо активного соучастия субъекта

[17] *Бунин И.А.* Собрание сочинений в 9-ти тт. Т. 9. М., 1966. С. 179.

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, неуспешно) как-то вовлечь зрителя в процесс создания художественного результата, что противоречит фундаментальной созерцательной природе изобразительного искусства и выводит, на мой взгляд, подобные попытки за пределы искусства. Сюда бы я отнес, в частности, так называемое «искусство акции» – «динамические, процессуальные практики современного искусства… в которых акцент переносится с результата арт-деятельности на ее процесс»[18]. Примером может служить «спонтанный процесс разливания или разбрызгивания красок по холсту», практиковавшийся классиком этого арт-занятия – «живописи действия» – Дж. Поллаком.

Другое дело – искусство исполнительское. Начиналось оно с коллективного исполнения ритуальных религиозных песнопений и плясок (древнегреческий праздник Дионисии), где не было разделения на исполнителей и зрителей – в таких ритуалах участвовали все. Впрочем, и здесь, как правило, был протагонист – первый, ведущий актер. Эту роль обычно исполнял персонаж, напрямую общающийся с богами, – жрец, шаман, священник и т.д. Именно этот персонаж 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. Как отмечает исследователь, «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

[18] Лексикон нонклассики. С. 29.

(здесь автор ошибается – реакция аудитории именно влияет на «внутренний ход представления». – *В.Ж.*). Зритель никогда не переходит к действиям, в крайнем случае – лишь к жестам или знакам»[19]. А некоторым делателям сценических произведений очень хочется «перейти к действиям».

Исполнительское искусство как раз интересно тем, что в этой сфере существуют и постоянно совершенствуются механизмы вовлечения аудитории в сценическое действие, в том числе и в определение предпочитаемых вариантов развития сюжета. Не случайно в истории театрального искусства издавна существуют два принципиально различных эстетических течения – театр «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 непременный атрибут имеет и всегда имело более или менее активную обратную связь воспринимающей аудитории со сценическим действием.

Для активизации этих связей существуют две принципиально различные возможности. Во-первых, можно кроме эмоционально-шумовой реакции использовать какие-либо технические устройства с целью дать возможность аудитории повлиять на развертывающийся перед ней сюжет. Научно-технический прогресс позволяет выполнить эту задачу все более эффективно. Элементарный пример – аудитории раздают (или монтируют в подлокотники кресел) некие устройства, в которых нужно нажать соответствующую кнопку для выбора пути дальнейшего развития сценического действия. Но такие весьма ограниченные возможности активизации связей зрелища и его аудитории некоторым сценическим деятелям кажутся недостаточными. Поэтому возникает движение, пытающееся возвратить исполнительское искусство к его истокам, к тому сценическому действу, с которого в античные времена начинался европейский театр и в котором зрители становились полноправными участниками происходящего.

Теперь это стало называться хэппенингом. По утверждению автора этого термина А. Капрова, «неискусство больше, чем Искусство». В этом заявлении он, безусловно, прав – сфера культуры значительно шире, чем ее компонент – «лужайка»

[19] *Morin, Edgar*. Le cinema ou J'homme imaginaire // In: Essais d'antropologie sociologique. Paris: Les Editions de minuit, 1956. P. 97–132.

художественной культуры (искусства). Как утверждает «Лексикон нонклассики», хэппенинг – это «театральное действо на импровизационной основе с активным участием в нем аудитории, направленное на стирание границ между искусством и жизнью», на «артизацию и карнавализацию жизни»[20]. Как показывает арт-практика, выходя за рамки искусства в пространство жизни, хэппенинг очевидно 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»[21].

В эстетической науке рубежа тысячелетий появляется даже термин «жестуальность», под которым понимается феномен актуального (интересно, для кого? – *В.Ж.*) искусства, наиболее выразительное проявление его игрового начала. Его специфика... в самодостаточности, автономности жеста художника (а есть ли основания причислять «жестовиков» к художникам? – *В.Ж.*): артистический жест заменяет собой произведение... претендует на статус артефакта, в пределе становится симулякром 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[22].

Что касается специфики «жестуальности» – то это понятно. Но при чем здесь эстетика? Конечно, любой акт – деяние творческое в том смысле, что есть автор, его творящий. Конечно, 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 при чем здесь искусство?

---

[20] Лексикон нонклассики. С. 487.

[21] Там же. С. 335.

[22] *Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В.* Триалог. Разговор об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. М., 2007. С. 94.

«В теоретическом плане, – считает В.В. Бычков, – размыванию границ искусства активно способствовали структурализм, постструктурализм, деконструктивизм, представители которых, осознав весь мир и особенно мир культуры в качестве глобального текста и письма, уравняли 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.)»[23].

Сказанное взывает к необходимости восстановить здравое представление о границах искусства. А желающие пусть «жестикулируют» за его пределами.

О границах искусства

И вот тут-то нам пора от попутных соображений перейти к специальному размышлению о границах искусства и неискусства. Начнем опять со словарных определений. При этом оставим в стороне такие значения этого термина, как «высшая степень умения, мастерства» и «самое дело, требующее такого умения», куда вписывается всякая искусная деятельность (и «жесты»!) – от рукомесла до различных игр.

Итак: искусство – это:

– «творческое отражение, воспроизведение действительности в художественных образах»[24] – традиционная концепция аристотелевского мимесиса. Интересно, что все представители нон-классики, отрицающие эту концепцию, выйти за пределы действительности не могут по определению. Все их «жесты» – не более чем реакция на эту действительность;

– «специфический вид отражения познания, усвоения, формирования действительности человеком в процессе художественного творчества в соответствии с определенными эстетическими идеалами»[25];

---

[23] *Бычков В.В.* Триалог. С. 10.

[24] *Ожегов С.И.* Словарь русского языка. М., 1983. С. 226.

[25] Социологический энциклопедический словарь. М., 1998. С. 113.

– «вид духовного освоения действительности общественным человеком... специфически человеческая способность эстетического восприятия явлений, фактов, событий объективного мира»[26];

– «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»[27].

А теперь посмотрим, как трактуют специалисты неискусство.

Это «элементы и фрагменты повседневной действительности, события многообразной и многоликой жизни человека», которые вторгаются в сферу искусства. «В современных арт-практиках и арт-проектах внехудожественные элементы и акции занимают часто главное место, играют ведущие роли. В результате... события реальной действительности осмысливаются как явления более интересные и значимые в современном арт-смысле (что это такое? – *В.Ж.*), чем произведения искусства». Один из «классиков» неискусства Алан Капров, в частности, заявил, что «содержимое заводских помоек и тот скарб, что находится у нас под кроватями, впечатляют сильнее, чем тот мусор, что экспонируют актуальные выставки»[28]. Очевидно, что современное мыслящее человечество фактически поделилось на две неравные части – на меньшую, единомышленников А. Капрова (если это не «жест», а выстраданная позиция, то, я полагаю, у таких людей не все ладно с психикой), и большую – неисправимых консерваторов, приверженцев классического и современного выставочного «мусора», от восприятия которого они не устают получать эстетическое наслаждение.

Этот перечень словарных определений искусства и неискусства можно продолжать, 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, встречающийся в различных определениях, мы можем считать классически

[26] Эстетика. Словарь. М., 1989. С. 118.
[27] Лексикон нонклассики. С. 209.
[28] Там же. С. 312 – 313.

безусловным, ибо он был сформулирован еще во времена античности и продолжает оставаться актуальным и поныне. Выше было предложено это свойство искусства ассоциировать с «духовностью».

Связь искусства с действительностью вполне очевидна (мимесис). Даже в тех случаях, когда художник прокламирует свое отвращение к действительности, в которой он живет, и пытается уйти в некий мир «чистой» фантазии, укрыться в «башне из слоновой кости». Но всегда оказывается, что такие фантазии генетически связаны с ненравящейся 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 такой же (нет – в гораздо большей) мере с действительностью (они это называют «контекстом») связаны и «провокационные жесты» квазихудожников. Ведь их эпатирующие выходки ничего иного не означают, кроме нервической реакция на действительность, и адресованы только современной аудитории. Потому что быстро меняющийся социокультурный контекст так же быстро смывает эту пену культурной жизни. Однако относить их к искусству так же нелепо, как эпатажные демонстрации политических и иных экстремистов. И, повторяю, все эти факты культуры 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, то есть это некое рукоделие мастера, в том числе и в исполнительских видах искусства. При этом для создания произведения искусства могут быть использованы и некие готовые компоненты. Но в результате должен появиться объект духовного (в приведенном выше смысле) творчества и эстетического восприятия;

– во-вторых, – это послание художника современникам и потомкам, в которое он вкладывает свою душу (признак духовности) или, поскольку мы не знаем окончательно, что это такое, как минимум, свое видение и свою оценку мира, в котором он живет. При этом оценка, даже самая негативная, не может сводиться к чистому «жесту», прикрывающему содержательную пустоту. В искусстве обязано быть какое-никакое содержание, и оно должно воплощаться в объекте эстетического восприятия.

Но таким критериям, как уже отмечалось, абсолютно не соответствуют многие из так называемых «арт-практик» XX века. Этот термин, хотя и не способен его заменить, но претендует встать рядом с традиционным и понятным термином «художественное творчество». И это 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 эстетик. «Я вижу в самом факте посткультуры... подготовку современного человеческого сознания, менталитета, психики, разума и тп. ... к какому-то грандиозному скачку на принципиально новый уровень бытия, где будут свои ценности и свои формы их выражения, принципиально отличные от наших»[29]. В этих словах сильное преувеличение. Искусство XX века в своей значительной и подавляющей части остается в рамках парадигмы предыдущих веков – художественного освоения действительности. Но, конечно, здесь появились и свои новации, спровоцированные социально-культурной эволюцией. Искусство не застывает на месте, но неизменно развивается, при этом не отказываясь от своего художественно-эстетического «первородства».

Кстати, в аналогичную панику впадали и французские академики живописи при выходе на сцену импрессионистов, сходно реагировали некоторые специалисты и на появление искусства авангарда, модерна, кинематографа. Но поскольку все эти новации появлялись в поле искусства, 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 века 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

[29] *Бычков В.В., Иванов Вл.Вл., Маньковская Н.Б.* Живая эстетика. Триалог. В сб.: Эстетика. Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 2. М., 2006. С. 163 – 164; *Бычков В.В.* Триалог. С. 121.

от традиционного? То, что это совершенно новое явление – несомненный факт. Но искусство ли это?

Для меня, – пишет В.В. Бычков, – посткультура в ее артефактах – не нечто негативное, но совершенно иное по сравнению с художественными феноменами Культуры, требующее и иных подходов и критериев оценки»[30]. Автор прав – вся совокупность «жестикулирующих», эпатирующих непрофессиональных посткультурных делателей артефактов – это особая сфера деятельности, находящаяся, естественно, в общем поле культуры, но слабо пересекающаяся с «лужайкой» культуры художественной. И в этом замкнутом на себя мире есть свои ценители и теоретики, которые и вырабатывают свои «контексты» и особые критерии оценки результатов арт-практик.

Конечно, постмодернизм и его пост-постпродолжения и социально и культурно обусловлены. Процессы, происходящие в социальной сфере и в искусстве, даже если об этом не догадываются эпатирующие современную публику своими «актами» и «жестами» квазихудожники, вполне 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, по мнению цитируемого автора, 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, то есть 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, «как известно, 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 альтер-

[30] *Бычков В.В., Иванов Вл.Вл., Маньковская Н.Б.* Живая эстетика. Триалог. В сб.: Эстетика. Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 2. М., 2006. С. 163 – 164; *Бычков В.В.* Триалог.

натива 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 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»[31].

Итак, постмодернисты ни в чем не виноваты – они в своих поступках и арт-затеях выражают отчуждение личности от общества. Хотя в этом обществе они очень нуждаются – как в аудитории, воспринимающей (и оплачивающей!) их внехудожественные «жесты». В том числе и в тех крайних случаях, когда автор «жеста» заголяется, встает на четвереньки и изображает злую собаку, кусая прохожих.

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»[32].

Да, это, безусловно, «жест», его автор, не свободный от общества, бросает ему вызов. И этим подобный «жест» вместе с вызовом (кому? чему?) и исчерпывается. Но чего бы такой эксгибипостмодернист стоил без аудитории!? Тем более, что в ней находятся именитые специалисты, нарекающие подобные выходки «боди-артом», – «художественным направлением, исполь-

---

[31] *Кнабе Г.С.* Знак. Истина. Круг. (Ю.М. Лотман и проблемы постмодернизма..) В сб.: Лотмановский сборник. Вып. 1. М., 1995. С. 267, 272, 273, 276.

зующим в качестве «сырой реальности» тело, телесность, позу, жест – невербальный язык тела»[33]. В этом определении особенно трогательно выглядит эпитет «художественное». Позволительно спросить, а стриптиз – это тоже «боди-арт»? И где пролегает грань между боди-артом и невербальным балетом, где «сырой реальностью» тоже является тело и его пластика?

Но от публицистики вернемся к поискам водораздела между искусством и неискусством.

«Современное искусство, – отмечает уже цитированный выше эстетик, – которое уже и не называет себя искусством (и правильно делает! – *В.Ж.*), 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»[34]. Ну, о «полной размытости» критериев и границ говорить, пожалуй, нет оснований. Однако, продолжая рассуждения, из этого ошибочного заявления автор делает неправильный вывод: «Сегодня искусства как одной из актуальных форм культуры уже нет. Его можно увидеть только в музее»[35]. «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»[36].

Видимо, автор полагает, что культура, основанная на традиционных, проверенных тысячелетиями принципах, успешно не «пережует», как она это делала не один раз, посткультурные изыски (естественно, что-то из них усвоив и адаптировав в свою

---

[32] *Пирс Й*. Идеальный обман. М., 2007. С. 89.

[33] Лексикон нонклассики. С. 88.

[34] Там же. С. 164.

[35] *Бычков В.В*. Философия Лексикона. В сб.: КорневиЩе ОА. (Книга неклассической эстетики). М., 1999. С. 140.

[36] Там же. С. 142.

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, вызывающий хаос в головах некоторых наших современников, в том числе и художников, находящий свое отражение и в их арт-деятельности, которая не отменяет и даже не конкурирует, но существует параллельно с настоящей, традиционной культурой, постепенно структурируется в новый этап социального и художественного развития человечества. Тем более, что искусство сегодня не только музейный экспонат, но и актуальная современная художественная практика, питающая художественные потребности вменяемых наших современников. Наверное, в этих процессах свою роль сыграют и компьютерные технологии, дающие новые возможности позиционироваться в информационном поле искусства как художникам с произведениями – несомненными фактами художественной культуры, так и штукарям с их квазихудожественными выходками.

И действительно, какие шансы на доминирование есть у этой исторически новой нехудожественной культуры, если, как отмечает исследователь, «главным в арт-поле посткультуры становится контекстуализм, уравнивание всех и всяческих смыслов, часто выдвижение 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 кэмпа, снятие ценностных критериев, абсолютизация любого жеста художника в качестве уникального и значительного феномена и т.п.» [37].

Главное слово в приведенной цитате – контекстуализм, о котором говорил и цитированный выше Г.С. Кнабе. Вот несколько примеров того, как нечто, не имеющее никакого отношения к искусству, ставится «в контекст» и объявляется искусством. Так, контекстуалисты утверждают, что «любой предмет, внесенный по произволу художника в пространство искусства, музея или даже гардероба выставочного зала, становится произведением

[37] *Бычков В.В.* Философия Лексикона. В сб.: КорневиЩе ОА. (Книга неклассической эстетики). М., 1999. С. 165.

искусства»[38]. В соответствии с такими представлениями об искусстве в начале XX века (1917 г. и это была его не первая выходка) один из классиков постмодернизма Марсель 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, по мнению специалистов, якобы «вконец разрушил границу между искусством и видимой действительностью»[39]. И что удивительно, эпатирующие выходки Дюшана и других представителей постмодернизма, легко перешагнувших границы искусства, принимались тогда и принимаются сегодня всерьез частью профессионального искусствоведческого сообщества. Почему?

Потому что «вопрос о смысле и ценности произведения искусства, как и вопрос о специфике эстетического суждения, а с ним и все великие проблемы философской эстетики, могут быть решены лишь посредством обращения к социальной истории (культурного) поля и одновременно к социологии условий конституирования специфических эстетических диспозиций, требуемых полем на каждом из этапов своего развития»[40], отвечает П. Бурдье, опираясь на очевидные факты. «Благодаря чему произведение искусства является произведением искусства, а не объектом мира или простым инструментом? Что делает художника именно художником?.. Благодаря чему выставленный в музее писсуар… становится художественным объектом? Потому ли, что он подписан Дюшаном, признанным художником, именно художником, а не продавцом вин или сантехником? Но не означает ли такой ответ всего лишь переход от одного фетиша (произведение искусства) к другому – «фетишу имени мастера»… Другими словами, кто производит «творца» как признанного производителя фетишей? И что придает магическую или, если хотите, онтологическую силу его имени, известность кото-

---

[38] *Бычков В.В.* Философия Лексикона. В сб.: КорневиЩе ОА. (Книга неклассической эстетики). М., 1999. С. 175.

[39] Там же. С. 379.

[40] *Бурдье П.* Исторический генезис чистой эстетики// «НЛО», 2003, № 60.

рого есть мера притязания агента на существование в качестве художника, а также факту установления авторства, которое, как и фирменный знак большого кутюрье, увеличивает стоимость соответствующего объекта...» Отвечая на поставленные перед собой вопросы, П. Бурдье пишет: «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, по мнению этого автора, является исторически изменчивое «художественное поле, продуктом которого является художник, социально определенный как «творец»[41]. Стало быть, нам следует присмотреться к современному художественному полю и проанализировать социальные причины его формирования именно в таком виде.

Есть основания полагать, что главными агентами, формирующими поле современной художественной культуры, являются философствующие 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, именно они наделяют Дюшана и его последователей статусом «творца». Что вдохновляет всяческую бездарь попробовать себя в какой-либо арт-практике.

В этой сфере уже сложилась традиция. Сегодня у «классиков» постмодернизма легион последователей. И это объясняется элементарно просто – чтобы стать художником (в любом виде искусства), нужно иметь талант и много над ним работать. Чтобы заниматься арт-практиками, не нужно ничего, кроме нахальства и поддержки более или менее авторитетного критика. Свежее подтверждение этому – некоторые журналистские комментарии к итогам Второй биеннале современного искусства в Москве (март, 2007 г.) – обратите внимание, организаторы называют это собрание экспонатов искусством! «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-та-

[41] *Бурдье П.* Исторический генезис чистой эстетики// «НЛО», 2003, № 60.

ки 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»[42]. О другом экспонате биеннале журналистка справедливо замечает: «Это не граффити в промзоне, а глупость в школьном сортире, вознесенном на высоту 20-го этажа (именно на этом этаже были выставлены экспонаты. – *В.Ж.*). Можно пройти мимо, а лучше смыть»[43].

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»[44]. А вот свидетельство живущего в Париже русского художника О. Целкова, который, как он сам признается, по четвергам делает обход основных галерей: «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»[45]. Таков суд современного художника, тоже достаточно далеко ушедшего от канонов классики, над штукарями от постмодернизма. По его мнению, главное в их арт-деятельности – возможность стать «великим мастером», даже не умея рисовать. Что широко открывает ворота для всякого рода шарлатанов, приносящих в галерею писсуар или кучу земли.

В этой связи актуален вопрос – кому это надо, естественно, кроме автора? В современном, новом «мире искусства» появился новый значимый персонаж. Как пишет обозреватель Второй московской биеннале, «можно подумать, что искусство делают кураторы. С каких пор? В каталоге Венецианской биен-

[42] *Мак И*. Вид сверху // Неделя. 2007, 23 марта. С. 12 – 13.
[43] Там же.
[44] Известия, 2007, 6 июня.
[45] Известия, 2007, 7 июня.

нале имена кураторов – в предисловии, дальше – только artists. В ГМИИ открылась выставка Модильяни – кто ее куратор? А вам это важно? Вместо того чтобы раствориться в артисте… куратор не может забыть о себе»[46]. И это понятно, делателю артефактов нужен «контекст» – «мир искусства». Сегодня это кураторы и галеристы. Без них рукоделия многих квазихудожников – бессмысленная ерунда. «Понятие гения, стоящее в центре классической эстетики, перестало существовать; талант необязателен для современного мастера арт-продукции»[47]. А если нет таланта, то нужна иная подпорка – куратор.

«Художника теперь… подмяли под себя многочисленные дельцы из арт-номенклатуры, – отмечает исследователь, – 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»[48]. Другими словами, все эти деятели создают «контекст» этим квазихудожественным артефактам.

«Стоит ли копаться в этой грязи современного художественного (точнее, антихудожественного) рынка?» – спрашивает исследователь[49]. Видимо, все же стоит, чтобы определить его место в современной культурной и художественной жизни.

Возвращаясь к сделанным выше заявлениям, можно лишь утверждать, что искусство – это продукт художественного творчества, рассчитанный на эстетическое восприятие, в котором заключено духовное послание художника, его реакция на мир. Применение такого нестрогого 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 и множество неочевидных случаев, когда подобное определение плохо работает. И это хорошо, потому что сфера художественной

---

[46] *Мак И.* Вид сверху // Неделя. 2007, 23 марта. С. 12 – 13.

[47] *Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В.* Триалог. Разговор об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. М., 2007. С. 164.

[48] Там же. С. 165.

[49] Там же. С. 167.

культуры всегда ускользала (и будет это делать всегда) от строгих определений. Поэтому здесь важно отсеивать явных шарлатанов, которых, как мне кажется, диагностировать достаточно легко. А в остальном же – «пусть расцветают сто цветов», а Время разберется со всеми ними.

Итак, попытка дать более или менее строгое определение искусства в конечном счете мне не удалась. Поэтому пришлось искать компромиссную формулу – наличие в произведении таких качеств, как «сделанность», «духовность», «эстетичность» и «послание». Как показывает практика, можно нечто «сделать» и куда-нибудь «послать», находясь за пределами художественной культуры, для которой необходимо отвечать всем названным критериям. Чем и пользуются некоторые штукари от постмодернизма. Но вместе с тем – в связи с невозможностью четких и однозначных определений – так же невозможно провести четкую грань между искусством и неискусством. Очевидно, что здесь речь может идти о некоей шкале, на одном полюсе которой безусловное искусство, на другом – столь же безусловное неискусство. А между ними – реальная 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 и не очень, и даже такие, которые фактически выпадают из этого поля и являются неискусством. Например «Черный квадрат» К.С. Малевича или «4 минуты 33 секунды тишины» Дж. Кейджа.

Между тем и у делателей арт-продукции есть свои теоретики. Наиболее видным и последовательным среди них является Дж. Дики, профессор Иллинойского университета (США), выдвинувший на рубеже 60–70-х годов прошлого века так называемую «институциональную» теорию искусства. Суть этой теории в том, что сущностные черты искусства следует искать не в миметической и эстетической сферах, но в культурном контексте, которым является «мир искусства» (вспомним концепцию П. Бурдье) как особый социальный институт. С такой точки зрения, искусство – это то, что в мире искусства (создателями его «контекста») считается таковым, а произведением искусства является то, что в мире искусства за таковое признается. «Произведение искусства... – пишет Дж. Дики, – это 1) артефакт, 2) которому какое-либо общество или социальная группа присвоили

статус кандидата для оценки». Определение, отмечает его автор, указывает на необходимость присвоения статуса кандидата для оценки, но в нем ничего не говорится о действительном оценивании, и это оставляет открытой возможность существования произведений искусства, которые по какой-то причине не оценены[50].

Таким образом, социальная группа или некое сообщество не оценивает, но присваивает некоему артефакту статус «кандидата для оценки». Это делается с помощью предъявления его публике. А если это по какой-то причине невозможно, то такой статус может присвоить отдельный человек, в том числе и сам автор рукоделия. Но, конечно, лучше, если это делает социальный институт – «художественный мир», утверждает Дж. Дики. И завершает свои рассуждения чеканным и недвусмысленным определением: «Произведение искусства есть объект, о котором некто сказал: “Я нарекаю этот объект произведением искусства”»[51].

Интересно, что с сокращением «мира искусства» до одного человека не согласился нью-йоркский суд, определивший, что 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 человек[52]. Так, может быть, полагая вполне закономерным существование в современной культуре предметов, называемых артефактами, стоит их вывести за пределы сферы искусства? Полагаю, что для этого есть все основания. Таким образом, сюда можно свалить всякого рода инсталляции, попытки включить зрителя в артефакт (например всякого рода лабиринты и т.д.), «хэппенинги», втягивающие зрителя в квазитеатральные действа и т.д. Все эти явления никак не вписываются в классическое определение искусства (которое, как я полагаю, будет существовать, пока жив человек) и являют собой нечто культурно-своеобразное, оцениваемое большей или меньшей частью «мира искусства» как достойное экспонирования. Но эти оценки (как и сами артефакты) не могут претендовать на художественно-эстетическую оценку, каковая является родовым признаком искусства. Так что вполне закономерным представляется параллельное существование искусства и артефактов. И эти две сферы культуры, что естественно

---

[50] *Дики Дж.* Определяя искусство. В сб.: Американская философия искусства. Екатеринбург, 1997. С. 246.

[51] Там же. С. 251.

[52] *Неизвестный Э.* Гений на рынке искусств // Искусство кино, 1989, № 12. С. 8.

и закономерно, влияют друг на друга, находятся в продуктивном диалоге, но не перекрываются и, тем более, не совпадают. На таком же параллельном курсе с искусством существует и компьютерный мир, претендующий – пока без достаточных оснований – играть на поле художественной культуры.

Итак, можно предложить такую трехмерную модель: существует огромное поле культуры, включающее все следы присутствия человека на планете. На этом поле есть многократно упоминавшаяся выше «лужайка» художественной культуры (искусства) с нечеткими границами. И в каждой точке этой лужайки искусства существует вертикальная шкала, оценивающая эстетические качества конкретных фактов соответствующего вида искусства. А на этих вертикальных шкалах есть отметки, за пределами которых произведение, созданное вроде бы по законам искусства, таковым не может быть признано по причине низкого художественного качества. И 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 упомянутой выше горизонтальной шкале. Такая граница пролегает и на вертикальных шкалах качества, которые применимы к любому факту искусства. Крайне низкое качество произведений (явный непрофессионализм автора) выводит его творение за пределы сферы искусства. Как выходят за пределы искусства и эпатажная абсолютизация крайностей, как это случилось с упомянутыми выше творениями К. Малевича и Дж. Кейджа.

Компьютерная культура: неоправданные претензии

Польский писатель-фантаст С. Лем еще в 60-х годах прошлого века предрек компьютеру будущее «искусства с обратной связью»[53]. А поскольку автор ничего не говорил о том, какими «параметрами» должно обладать искусство, то есть он не дает определения этому понятию, с ним невозможно спорить. Однако предложенное писателем умозаключение все же выглядит сомнительным.

Вместе с тем сегодня получило достаточно широкое распространение представление о том, что существует некое само-

[53] *Неизвестный Э.* Гений на рынке искусств // Искусство кино, 1989, № 12. С. 221.

стоятельное, отдельное от других видов «компьютерное (или сетевое) искусство». Чтобы проверить это утверждение, попытаемся определить, наличествуют ли в этом «искусстве» признаки, позволяющие его считать таковым. Ключевым моментом здесь является язык – те художественно-образные средства, с помощью которых художник создает свое духовное послание. Действительно, живописец – независимо от художественной школы, к которой он принадлежит, – определенным образом размещает краски на плоскости, композитор – ноты на нотном стане, писатель – словарный запас своего языка на бумажном листе или на экране компьютера, актер использует свое тело, пластику и свой голос для создания некоего образа и т.д. Эти языки практически не пересекаются, хотя и могут образовывать какие-то оригинальные комбинации из элементов языков различных видов искусства (например сценическое искусство, использующее кроме актерских выразительных средств живопись, архитектуру, музыку и литературу). Именно поэтому мы говорим о наличии в поле искусства его различных видов. В контексте таких рассуждений компьютер – не более чем еще один представитель экранного искусства (если он когда-нибудь научится создавать собственные произведения), имеющего уже более чем столетнюю историю. Немое кино – звуковое – цветное – неудачное стерео – панорамное со стереозвуком, – и это, естественно, не конец ряда. Параллельно возникает телевидение – эфирное, кабельное, спутниковое; входят в обиход устройства, воспроизводящие видеозаписи. Сперва как младший неполноценный брат с маленьким «голубым экраном», телевидение постепенно достигло многих качественных показателей, соизмеримых с кинематографом. Но самостоятельный ли вид искусства телевидение?

Телефильм отличается от кинофильма характером восприятия зрелища. Кинофильм рассчитан на сосредоточенное непрерывное восприятие более или менее значительной аудиторией, кстати, заплатившей за просмотр деньги, что заставляет «упаковывать» киноисторию в один сеанс. Телезрелище же рассчитано на семейный просмотр с перерывами на чае- (или чего-то другого) питие. Именно поэтому на телеэкране возможна сто- и более серийная тягомотина, поставленная бездарным режиссером и разыгранная непрофессиональными актерами. В кино же такое невозможно. Так, значит, телевидение – это самостоятельный вид искусства? Ничего подобного. Художественное телевидение пользуется тем же художественно-образным языком, что и кинематограф. И иногда делает это талантливо.

Чем от телеэкрана отличается экран компьютера? Прежде всего своими размерами. Но это дело наживное, тем более что уже сегодня существует проекция компьютерного изображения на большой экран. Чем еще? Конечно, возможностью выстраивать обратные связи между экраном и пользователем. Делает ли такая возможность компьютерное зрелище самостоятельным видом искусства? Хотя термин «компьютерное искусство» уже давно вошел в исследовательский обиход, позволю себе в этом усомниться. Если компьютер когда-нибудь научится создавать произведения искусства – это будет еще одна вариация экранного искусства. Сегодня же компьютер делать искусство не умеет.

А пока сегодняшний компьютер – это машина, эффективно использующаяся как канал для транслирования фактов искусства, созданных в традиционных сферах художественной деятельности. Художественные литературные тексты на экране, виртуальные музейные экскурсии, показ в реальном времени самых разных культурных событий, возможность выбора фильмов или записей спектаклей (впрочем, это умеет делать и видеотехника), – все это делает доступным современная компьютерная техника. В то же время попытки компьютерного рисования или сочинения музыки и стихов не увенчались успехом. И, пожалуй, никогда не увенчаются. И это хорошо. Потому что человеческое творчество уникально, потому что духовно (человек познает и оценивает мир), и к нему никогда не приблизится тупой, железный, запрограммированный человеком же бездушный аппарат. Ученые, разрабатывающие искусственный интеллект, вроде не претендуют на то, что сумеют наделить машину человеческими чувствами (душой). За любой компьютерной программой стоит человек, ее автор. А компьютер остается всего лишь инструментом в руках человека, правда, все более эффективным. Даже способным обыграть чемпиона мира по шахматам – он быстрее, чем человек, просчитывает ходы и держит в памяти творческий опыт множества талантливых шахматистов. И это тоже хорошо.

Так что, строго говоря, никакого специального компьютерного искусства сегодня не существует. Да оно, пожалуй, невозможно и в будущем. Потому что компьютер – еще одно достижение научно-технического прогресса, продолжающее ряд экранных способов создания и транслирования произведений искусства. Никаким особым художественно-образным языком компьютер, по сравнению с другими экранными искусствами, не располагает. Конечно, у этого экранного новичка есть сильное преимущество перед предшественниками – возможность

налаживания обратных связей с пользователем. Но, с эстетической точки зрения, эта его способность ничего принципиально нового в сферу экранных искусств не привносит. У компьютера нет собственного художественного языка, только и создающего самостоятельный вид искусства.

Компьютер – это инструмент, позволяющий режиссеру создавать такие эффекты, которые в докомпьютерную эпоху были ему недоступны. Это как появление электрического освещения или поворотного круга в сценическом искусстве – возможности воздействия на аудиторию расширились, но театр остался театром и таланта режиссерам эти технические новшества не прибавили. Как не прибавляет таланта художнику появление какой-нибудь новой, еще одной краски на палитре.

То же и в кинематографе. Конечно, компьютер колоссально расширил возможности воздействия экранного зрелища на аудиторию. Впрочем, подобные революции кинематограф переживал неоднократно – с появлением звука, потом – цвета и т.д. Сегодня компьютерные технологии позволяют существенно раздвинуть палитру средств художественной выразительности традиционного экранного, да и, пожалуй, исполнительского искусства. Но это не делает кино и театр каким-то принципиально иным искусством.

С появлением компьютерных технологий кинематограф, не переставая оставаться самим собой, становится принципиально иным. Компьютер позволяет манипулировать изображением – внедрять созданные компьютером персонажи и сюжеты в кинодействие. С помощью компьютера актера можно искусственно омолодить или состарить, двух актеров можно свести в одном кадре, даже если один из них играл свою роль в Москве, а другой в Нью-Йорке. Уже сейчас как о реальности идут разговоры о создании компьютерного банка данных, в котором будут храниться цифровые аналоги кинозвезд – не только их внешность и голос, но и манеры, пластика, образцы реакции на то или иное воздействие. То есть полный набор элементов, необходимых для введения «цифрового» исполнителя в кадр снимаемого фильма наряду с живыми актерами.

А как быть с видеоартом, медиа-инсталляциями, медиаперформансами, сетевым искусством и прочими медиа-затеями, которые в последние годы всерьез изучают специалисты-искусствоведы? Полагаю, что все это можно поставить в один ряд с рассмотренными выше артефактами и спроецировать на них сделанный по поводу артефактов вывод. То, что происходит

на компьютерном экране и претендует попасть в сферу искусства, отнюдь не искусство в его словарном и содержательном значении, это тоже своеобразные артефакты. Тем более, что арт-затейники давно уже включают компьютерные эффекты в свои арт-искусственные комбинации.

В связи с развитием компьютерных технологий «ни кино, ни телевидение, конечно, не отомрут, – прогнозирует исследователь, – хотя в своей влиятельности они потеряют. Они и далее будут выполнять все те же свои функции, какие выполняли ранее и выполняют ныне. Но все большую их долю они будут передавать играм. Они уже сейчас зачастую не могут обойтись без союза с играми, привлекая их как часть единого комплекта – фильм-игра (или игры), шоу-игра. Наверняка появятся и какие-то синтетические формы, тем более что не далек день прихода цифровых технологий в кинопрокат... А значит, фильм становится диском, открывая тем самым технологическую возможность прямого вмешательства аудитории в ход действия. Специалисты ждут появления "интерактивных фильмов" с изменяемым сценарием, наподобие разветвления сюжета в компьютерных играх... Таким образом, современные кинотеатры начнут трансформироваться в медиатеатры»[54].

Действительно, существует один вид компьютерных занятий, с некоторым основанием претендующий на звание искусства, который следует рассмотреть внимательнее. Это – компьютерные игры.

«Нет никакой реальной возможности не только остановить, но даже как-то притормозить глобальное шествие игр», – утверждает специалист[55]. Он полагает, что, по самым скромным подсчетам (на конец 2006 года), играми увлекались четыре миллиона россиян (преимущественно детей, подростков и молодежи). И цифра эта неуклонно и быстро возрастает.

Хорошо это или плохо? Цитируемый автор на этот вопрос отвечает так: «Главное, что вызывает тревогу, это деградация сознания той части аудитории, которая получила в публицисти ке прозвание homo medium. Это люди с истощенной от болезненного сидения перед монитором, не важно телевизора или игрового компьютера, психикой, своего рода алкоголики СМИ, не умеющие критически осмысливать, анализировать, фильтро-

---

[54] *Липков А.И.* Ящик Пандоры: феномен компьютерных игр в мире и в России. (Рукопись).

[55] Там же.

вать, копировать предлагаемые им модели в своих поступках и проявлениях»[56].

Понятно, что фанатичное увлечение компьютерными играми так же нехорошо, как и увлечение картами, рулеткой и другими вполне традиционными азартными играми. Как справедливо говаривал Аристотель, добродетель – это середина между двумя крайностями. Так что не будем углубляться в проблему «игры и здоровье человека». Нас интересуют претензии компьютерных игр на зачисление их в разряд искусства. Послушаем аргументы сторонников этой точки зрения.

«Компьютерные игры – это новый вид искусства. Искусства массового, только зарождающегося, по большей части непризнанного, но все же искусства», – заявляет профессор Массачусетского технологического института Генри Дженкинс в своей статье «Искусство цифровой эпохи», написанной в 2000 году и размещенной в интернете. Какие он приводит аргументы? Самые неубедительные. Дескать, и кинематограф тоже сперва не считался искусством. Правда, не считался, но очень быстро доказал, что у него есть свой художественно-образный язык, что он не дублирует никакой другой вид искусства. Возникли даже преувеличенные представления о его будущем, обусловленные слабым развитием теории культуры. Даже такой компетентный сценический деятель, как К.С. Станиславский, в 1924 году писал, что кинематограф, особенно если станет звуковым, непременно вытеснит театр из сферы искусства. В начале 60-х тоже весьма компетентный кинематографист – М.И. Ромм одну из своих статей в журнале «Искусство кино» начал словами: «Театр умер, не правда ли?». Неправда! И в том, и в другом случае – неправда. Неправду говорит и цитированный выше профессор. А дело все в том, что эти очень уважаемые персонажи, которым я здесь оппонирую, не потрудились дать ответ на вопрос – а что же такое искусство – сценическое и экранное? Именно разговору об этом мне пришлось много места отвести в вышеприведенных рассуждениях.

Профессор Дженкинс все же признает, что современный уровень развития компьютерных игр еще не вполне отвечает требованиям искусства (в его несформулированном понимании). «Сегодня игры могут обеспечить нам прилив адреналина, заста-

[56] *Липков А.И.* Ящик Пандоры: феномен компьютерных игр в мире и в России. (Рукопись). .

вить нас смеяться, но до сих пор не изобретено такой игры, которая смогла бы вызвать у нас слезы. «Игрушки» не представляют нам характеров во всей их сложности, не предлагают сюжетов, из которых можно было бы извлечь мораль <...> Быть может, – делает автор совсем неожиданный вывод, – в будущем искусство компьютерных игр будет больше напоминать архитектуру или танец, нежели кино»[57].

С тем, что современные компьютерные игры пока еще не искусство, согласны и их создатели. Н. Дыбовский в одном из интервью заявил, что «очень немногие во время игры "включают душу". И это можно понять – тогда развлечение превращается в нравственную работу <...> В игре с человеком должна произойти метаморфоза. Герой никогда не должен выходить из игры таким же, каким вошел в нее <...> Никто не думает об игре как о художественном целом – ни ее создатели, ни потребители... Только тогда, когда самим обществом будет востребовано "включение души", появятся и настоящие игровые режиссеры, и игра станет настоящим искусством»[58]. Настоящим экранным искусством, добавлю я.

Итак, компьютерные игры, по мнению специалистов, пока не искусство, или не вполне искусство. Но представители этого вида деятельности не теряют надежды. И в таких претензиях тоже ничего плохого нет. «Пусть расцветают сто цветов...» независимо от терминов, которыми мы их назовем.

---

[57] *Липков А.И.* Ящик Пандоры: феномен компьютерных игр в мире и в России. (Рукопись).

[58] См. там же.

Карл Аймермахер

Все ярко, пестро, нестройно...

...Все ярко, пестро, нестройно, мечется кучами и снуется перед глазами. Разноголосные речи потопляют друг друга, и ни одно слово не выхватится, не спасется из этого потопа; ни один крик не выговорится ясно.

Н.В. Гоголь. Сорочинская ярмарка

Эта цитата из повести Гоголя «Сорочинская ярмарка» представляет собой описание пестрой сумятицы ярмарочного дня в его обычной беспорядочности, в которой знаки теряют свои контуры и словно сливаются друг с другом. Вместо того чтобы сохранять дискретность, они растворяются в не поддающемся рациональному осмыслению хаосе и превращаются в подобие жизненного континуума.

Если рассматривать этот фрагмент изолированно, то подобная интерпретация не подлежит сомнению. Однако на фоне всей повести и других элементов повествования его характер и функция в свете ряда коннотаций предполагают более дифференцированный подход.

Это тривиальная констатация элементарного филологического постулата: тексты нельзя читать, будто они не обладают глубиной, будто у них есть только поверхностная структура, нельзя читать части текста изолированно, односторонне, в одном

измерении. То есть так, как обычно делают, быстро пробегая текст взглядом и доверяясь «надежным сведениям»: лишь последние сомнения в правильности высказываний дают возможность их фальсификации и тем самым действительно углубленного понимания. Сомнения же опираются, в свою очередь, на вопросы, не имеющие однозначного ответа. В отношении гоголевского текста один из подобных вопросов мог бы звучать так: не хотел ли Гоголь этим описанием выразить свое специфическое видение мира как не выраженной в эксплицитном виде теории о взаимообратимости знака и незнака хаоса и упорядоченности или постоянной трансформации упорядоченного состояния в неупорядоченное и наоборот, то есть нераздельном, обоюдном взаимопроникновении порядка и беспорядка как подлинном отражении жизни, культуры и человеческого бытия? Если скрытое в вопросе утверждение обоснованно, то текст передает его в такой форме, которая противоречит нашим определяемым метаязыковыми структурами представлениям о мире или же культуре, и это потому, что искусство ближе к жизни, чем теория относительно «жизни»,«мира», которую мы пытаемся вывести из произведений литературы искусства или явлений культуры.

Это хорошо согласуется с убеждением Гоголя, согласно которому *литературные* миры, несмотря на то что они опираются на сложную систему конвенций, *выражают жизнь*. Жизнь сама является выражением высшего божественного порядка, повинующегося собственным законам и потому не доступного сомнениям. Только дьявол способен, влияя на человека, на время «нарушить» или «изменить» этот порядок жизни.

Возвращение одного и того же было в этой системе мышления основополагающим принципом, защищающим от вторжения иного, отличного от вариации… В этом мире не было принципиальных изменений, никакого движения, никакого нового знания, никакого развития.

Глядя на нас, культурологов, специалистов по семиотике – или как нас еще назвать – Гоголь мог бы воскликнуть: «Черт побери, нет для вас ни бога, ни мира. Все, чем вы занимаетесь, – чертовщина, сатанинские козни. Вы хотите упорядочить мир, чтобы лучше его понять, но чем больше порядка вы, как вам кажется, находите, тем больше неизвестности перед вами будет открываться. Иначе говоря: вам никогда не удастся ни познать, ни понять мир до конца». Нечто в этом роде мог бы сказать Гоголь, который не только выразил в художественной форме семиотические трансформации в пограничной области между порядком

и беспорядком, культурой и хаосом, но и был озабочен вместе с этим, пусть и в скрытой форме, вопросом о «месте» человека в мире и возможностях человеческого познания, то есть о пределах познавательных возможностей человека.

* * *

Попытаемся сперва *приблизиться* к феномену познания, культуры и эволюции, не претендуя ни в коей мере на то, чтобы сразу постичь все, что касается наиболее сокровенных оснований мира. Ведь может оказаться, что уже *первых шагов в понимании* природы этих сложных феноменов – «познание», «культура», «эволюция» – будет *достаточно,* чтобы получить общее представление об их характере. Тем более, что нам известно: еще ни одному человеку не удалось преодолеть границы познаваемого. Однако, несмотря ни на что, даже зная это, каждый из нас испытывает действие неиссякающей силы, толкающей нас на новые и новые попытки прорваться в сферу окончательного познания. Оказывается, что безуспешные опыты предыдущих столетий игнорировать ограниченность наших познавательных возможностей, как ни странно, не могут удержать нас от того, чтобы вновь попытаться достичь недостижимого. Совершенно очевидно, что чужой опыт не может быть просто позаимствован, чтобы обеспечить нам мудрую скромность, состоящую в признании ограниченных возможностей человеческого знания.

Volens nolens нам придется смириться с тем, что знание с течением времени не просто аккумулируется, чтобы – сгущенное в понимание – всего лишь передаваться от поколения к поколению, чтобы в конце концов вылиться во все объясняющую теорию (подобную самодостаточному мировому духу Гегеля, который в зените своего самосознания занят только собой). Скорее дело обстоит таким образом, что каждый – как это ни горько – сначала должен все же пройти мучительную процедуру самостоятельной проверки уже полученных другими познаний, прежде чем сможет опираться на них. Поступательное наращивание знаний, к которому мы стремимся, постоянно сопровождается, таким образом, сбоями, потерями и необходимостью то и дело начинать процесс сначала. Одновременно эти новые попытки страдают от того, что их сопровождает опасение, что поставленной цели никогда не удастся достигнуть.

Чужой опыт чаще всего легковесен: несмотря на уже упомянутое отрезвляющее осознание сизифова характера этого занятия, каждый заново начинает познавательную деятельность

с непосредственно наблюдаемых поверхностных деталей; проникает в глубинную структуру их связей, обозревает целостные структуры сложных систем, чтобы от них снова вернуться к единичным явлениям. И все это ради одной цели: обрести возможность *судить обо всем на достаточных основаниях*. Мы поддаемся этому стремлению, хотя и сознаем, что в действительности никогда не сможем постичь целое, и тем самым понимаем относительность *достаточных оснований*.

Николай Гоголь понимал это так же хорошо, как и Вальтер Кох, выразивший это во множестве своих работ, которые теперь опубликованы отдельной книгой *(Koch W.Origins of* Semiotics: Sign Evolution, Systematics and Behaviour/ Ed.by W.Noth. Berlin; New York, 1994). Оба прибегают – каждый по-своему – к драматическим эффектам. Николай Гоголь попытался наглядно представить феномен (в конечном итоге) непостижимого через введение в мир, кажущийся совершенно нормальным, хаоса, в то время как Вальтер Кох пытается достичь того же самого через изображение становящегося все более дифференцированным и сложным порядка, в котором все-таки всегда сохраняется остаточное присутствие хаоса. И если Гоголь помещает в центр своего литературного изображения художественно сублимированный мотив вечного возвращения, то Вальтер Кох подчеркивает в своих систематических попытках объяснения возникновение сходного из противоположности различий.

Этот подход, близкий по своим целям интенциональной направленности, однако очень различный в способе реализации, подход, заключающийся в стремлении выявить рационально мотивированное стремление к познанию, при этом, как я полагаю, обещающий ничуть не более, чем многие другие сходные попытки. И поскольку никто из нас, вступающих на этот путь, не в состоянии предугадать результат подобных вылазок, то никто не сможет воспрепятствовать нам вновь и вновь приниматься – якобы с чистого листа – за эти попытки…

Вот и я присоединяюсь – несмотря на все уже сказанное – к изначально бесперспективной борьбе за полное познание.

Впрочем, делаю я это с одной задней мыслью: несмотря на полное понимание ограниченности человеческого познания, я в то же время всегда хотел знать, что является подлинной мотивацией, целью моей научной деятельности, и как можно достичь всего этого с достаточно спокойной совестью, несмотря на всю непредсказуемость, открытость, ненадежность, искусственность. Слепо заимствовать что-либо у других мне было тяжело, зато лег-

ко было вступать в спор с другими (хотя это и не всегда отражено в тщательно составленных сносках). Поэтому я чувствую себя не столько наследником в цепочке действий сходной направленности, сколько человеком, строящим свой мир, свои убеждения и свою решимость в дискуссии с чужим опытом, чужими убеждениями и моделями, объясняющими мир (включая его «остаток хаоса», как это называет В. Кох). Возникающий в конце концов по самостоятельно разработанным рецептам «собственный мир» представляет собой некий порядок, в котором я ориентируюсь, который дает мне возможность обосновывать нормы деятельности, которым я могу свободно руководствоваться и которым я могу пользоваться для решения практических задач.

С течением лет я пришел к убеждению, что и то, как мы понимаем *сущность культуры,* а также более ограниченные культурные процессы, то есть явления такого масштаба, системные связи которых не удается охватить одним взглядом, явно определяется теми же предпосылками, что и понимание текста, также ограниченные познавательными способностями человека. Да и как иначе интерпретировать культуру, если не понимать ее, по крайней мере гипотетически, как единое целое и – исходя из этого – придавать ее частям некий «смысл», или, наоборот, если опираясь на гипотетический «смысл» одной из ее частей, например, одной из эпох, то есть определенного, хронологически ограниченного временного отрезка, делать заключения о «смысле» культуры.

Представление о целом, хотим мы того или нет, как правило, складывается из представлений о его составляющих, о множестве их частных смыслов.

На первый взгляд, эта мысль, высказанная в подобной абстрактной форме – прописная истина. Но на практике, прежде всего в практике научного исследования, важно то, каким образом может быть выявлена взаимосвязь части и целого, каким образом мы интерпретируем (то есть снабжаем «смыслом») культуру как таковую или ее отдельные области, или хронологические отрезки.

Понимание культуры при таком подходе оказывается сходным с интерпретацией текста, при этом молчаливо опускается то обстоятельство, *что у культуры, в отличие от текста, нет столь ясно обозначенных границ.* Сходная аналогия имеет место и при не обсуждаемых эксплицитно гипотезах о познаваемости мира: просто поступают так, словно мир – это *текст*, который как бы обладает теми же свойствами, что и тексты

в обычном смысле слова, и смыслоообразующие механизмы у него сходные.

Если же при этом молчаливо подразумевается, что наше понимание мира, культуры и текстов является неким аналогом нашего сознания, то становится ясно, насколько универсальна и вместе с тем проблематична эта самая прописная истина. Тем самым мы снова возвращаемся к Гоголю и остаточному хаосу Коха.

Из сказанного с еще большей ясностью, чем прежде, следует, что все, именуемое нами *культурой,* ее сущностью, ее образом бытия, ее развитием и даже ее смыслом, – не более как гипотеза, опирающаяся на другие гипотезы, гипотеза, следующая из интерпретации суммированных данных о ее частях, подобно тому, как смысл текста художественных произведений выводится из смыслообразующих связей многократных семантических трансформаций.

Интересно при этом то, что мы можем делать подобные высказывания не только относительно таких «больших систем», как «культура» или принципы ее развития, но и относительно других не менее важных проблемных областей, которые на основе своих свойств являются существенными компонентами культуры и в то же время обладают в отношении текстов очень специфическим статусом. Я имею при этом в виду как глобальные интерпретации мира, известные нам по мифу, так и научные реконструкции в образе теорий. Оба этих способа обращения с «миром» принадлежат к числу наиболее фундаментальных форм, в которых человеческое сознание добывает и накапливает знания.

* * *

Вернемся еще на короткое время к нашей исходной мысли.

Всякое высказывание о культуре основано – подобно всякому текстуальному процессу смыслообразования – на избранных предварительных положениях, методах познания и целевых установках, а также – как уже упоминалось – на понимании и интерпретации взаимосвязи части и целого. Подобно «высказыванию о смысле» некоторого текста всякое высказывание о культуре как таковой или одной из ее эпох представляет собой не что иное, как результат многократно повторенной многоходовой интерпретации, направленной на ее компоненты и их взаимодействие. Существенно то, что смысл текста (то есть представление некоторого идеологического целого) оформляется лишь в зависимости от того, опознаются ли, и если да, то каким образом, его составляющие, как они формируются и трансформируются.

Существенно при этом также и то, на фоне каких иных, то есть в нетекстовых знаков и знаковых систем, тексты конденсируются в соответствующие специфические познавательные модели. Само собой разумеется, что в подобном процессе понимания в добавление к каждому субъективному по своему происхождению познавательному интересу существенную роль играют коллективно обусловленные ментальные, психические и социально-психологические установки восприятия, влияние которых также оказывает воздействие на постоянно меняющуюся комбинацию интерпретационных параметров.

Логическое обобщение относительно целого сосуществует с потенциально открытым диапазоном вариаций исследовательских и интерпретационных параметров, с которыми мы имеем дело в первую очередь при систематическом детальном анализе. Комбинация проникновения в свойства целого и его частей, их «диалогические отношения», а также взаимодействие аналитических и синтетических методов познания и создают основу всякой интерпретации. На основании структурного сходства направленных (по крайней мере в тенденции) на цельность моделирующих мир знаковых систем различной степени сложности можно предположить, что свойства отдельных подвергнутых изучению знаковых формаций (например текстов) действительны и для таких больших систем, как культура. Действуя по аналогии, мы вполне можем заключить, что сходные структурные и функциональные механизмы характеризуют и наше сознание. Если это предположение окажется вероятным, значит, мы не обязательно должны обозревать и понимать весь массив культуры, чтобы быть в состоянии высказываться о ней. Достаточно обследовать ее фрагмент, чтобы далее экстраполировать и проецировать полученные знания на весь массив (например культуру), создавая еще поддающуюся фальсификации гипотезу. Хотя культура, несмотря на известные методы изучения, не поддается аналитическому разложению вплоть до последних составляющих и потому не поддается и окончательному пониманию, все же возможно – подобно тому, как это происходит с текстами – ухватить ее существенные черты, опираясь на распознаваемые, по крайней мере до определенной степени, структурные принципы и интерактивные механизмы. Если принять такой подход, это значит, что мы можем считать себя свободными от гнетущего требования конструировать безусловно полные гиперсистемы культуры, будь то в их развititии ab ovo или ad infinitum, чтобы отважиться на высказывания о феномене «культура» и его

интерактивных отношениях с человеком. В конце концов, это могло бы послужить для нас и средством определенной психической разгрузки, даже если мы тем самым нисколько не приблизимся к решению коренной проблемы.

И если Гоголь по этому поводу сказал бы: к чему эти терзания при том, что возможное знание не выходит за пределы здесь и сейчас человеческой жизни, то Кох мог бы ему ответить: как бы там ни было, давайте, несмотря ни на что, с упорством и рвением Сизифа искать философский камень. Аймермахер же задался бы по поводу всего этого вопросом: не берем ли мы на себя слишком много? Не походим ли мы на муравьев, которым в определенное время дана возможность лишь поддерживать функционирование своего муравейника? Но поскольку наша жизнь, наша культура, наши стремления явно чрезвычайно трудно понять, на все это есть наверняка много – и очень разнообразных ответов, как и вопросов, которые могут за ними последовать…

* * *

Как бы мы ни понимали упомянутые минимальные и глобальные связи текстов или культуры, в каждом случае, будь то «малые» или «большие системы», мы имеем дело с относительно сложными структурами, которые и сами по себе, и в их взаимодействии оставляют при анализе и интерпретации множество не поддающихся однозначной интерпретации зон, что проявляется в ненадежности попыток интерпретации. При всей структурированности исследуемых объектов попытки интерпретации опираются в основном на разные – в зависимости от выбора – параметры истолкования. Впрочем, не исключено, что неопределенность интерпретации «сложных ситуаций» вполне связана и с онтологическими особенностями изучаемых объектов, так что структурная неоднозначность приводит к семантическим наложениям, смысловая двойственность которых взаимодействует с обладающими тенденцией к целостности структурами. Можно предположить наличие и других факторов, влияющих на интерпретацию. В своей совокупности они в разной степени прямо и косвенно влияют на познавательные свойства высказываний, их степень адекватности и тем самым на их достоверность. Наблюдения, гипотезы, аналогии, разнонаправленные интерполяции результатов интерпретации знаков и многое другое образуют при истолковании текстов и культурных формаций конгломерат факторов неопределенности, на основании которого в конечном итоге и делаются заключения общего характера.

Чтобы конкретизировать возникающую при этом методологическую проблематику, необходимо кратко остановиться по крайней мере на трех подобных факторах неопределенности.

До сих пор нет ясности в вопросе о том, каким образом из многообразия культурных явлений, то есть имеющегося в наличии «сырого материала»,вычленяется то, что и составляет, собственно говоря, объект исследования. Дело в том, как из противоречивых отношений тождественного, сходного и различного, повторяющегося и уникального в культуре, из последовательности наложений и модификации могут быть вычленены, экстраполированы и определены на основании аналогии фрагменты или части, так что полученные при этом результаты исследования будут сравнимы и могут быть сведены в единое целое.

Другим фактором, выделяющим объект изучения из массива, в котором находится, являются особенности исследовательской концепции с присущими ей специфическими исходными положениями и целевыми установками. Речь идет о том, что герменевтический, психологический, социально-критический, социологический, марксистский, филологический, формалистский, структуралистский, семиотический, деконструктивистский или иной взгляд на один и тот же художественный текст, на развитие одного и того же жанра или же историю литературы или культуры подмечает, выделяет, систематизирует, интерпретирует в каждом случае нечто свое, обобщая полученные знания или даже превращая их в основания некоторой теории в соответствии с особенностями, налагаемыми базовой концепцией.

Следующий фактор связан с «языковым» оформлением изучаемого объекта. Дело в том, что реализация установки на строгое изучение объекта с помощью эксплицитного понятийного аппарата предполагает создание адекватного метаязыка. Избираемые при этом параметры изучения неизбежно ведут к «манипуляции»: «естественность» изучаемого материала превращается тем самым в «искусственный» предмет исследования, теряющий при этом часть своих специфических свойств.

Качественные характеристики обобщающих высказываний, зависящие от многих факторов, обусловленные систематикой исследовательской деятельности, не адекватные исследуемому предмету и потому не совсем однозначные, оказываются, конечно же, неудовлетворительными, даже если мы и сознаем, что это следствие неизбежного противоречия между дискретностью языка и его претензией на полноту отображения, касается ли это текстов или культуры и сознания. Так что приходится

с неудовлетворением констатировать, что, несмотря на всю систематичность исследований и стремление к однозначности высказываний, множество взаимодействующих методов познания обязательно приводит к росту числа как неоднозначных отношений между частью и целым, так и их интерпретаций. И качество и открытость текстуальных/культурных связей (формаций), то есть отношения между частью и целым, решающим образом определяют, могут ли полученные знания быть, при всей их относительности, подвергнуты оптимизации либо будут способствовать возникновению мифов. Как бы мы не оценивали соотношение объекта исследования и исследовательского инструментария, они как раз и являются нашими «костылями» в познавательной деятельности, существенно изменяющими ради систематичности свойства текстов, культурных формаций или культуры вообще с присущими им пересечениями (а порой и противоречивостью), размытостью, нестабильностью и т.п., заставляя их каждый раз появляться в особом, далеко не всегда «естественном» свете.

Этот трезвый взгляд хотя и помогает нам, с разного рода оговорками и осторожностью, исследовать процессы в когнитивной области, представляемые как «черный ящик», в том числе – в определенной степени – и исторически, однако в конечном итоге такой подход блокирует полное выявление идеологической (а тем самым и семантической) субстанции культуры с ее специфическими и универсальными механизмами развития.

Неизбежно односторонний характер нашего исследовательского инструментария, проявляющийся в том числе и в элементарных структурах наших исследовательских параметров и применяемый к изучению сложных семиотических трансформаций, наиболее ясно свидетельствует о нашем смущении перед лицом столь сложных систем, как сознание и культура.

* * *

Вопрос, возникающий в связи с охарактеризованными подобным образом «нестабильными» объектами исследования, заключается в том, как могут быть устроены научные модели, чтобы справляться с постоянным изменением культурных явлений. Ведь они в самом деле обладают процессуальным статусом, который никогда не достигает завершения и потому никогда не может быть предметом наблюдения в полном объеме, в котором поэтому всегда остается не интерпретируемый «шумовой остаток», так что любое так называемое достоверное знание всегда может быть поставлено под сомнение.

Но каким бы сложным ни оказывался наш объект изучения – «познание», «текст», «культура», – человеческая изобретательность находит все новые способы, позволяющие компенсировать недостатки одних познавательных «костылей» с помощью других сходным образом устроенных «костылей». С помощью подобных «костылей» можно, как показывает опыт, преодолеть лишь ограниченный отрезок пути. После этого требуется найти новые, и так до бесконечности. Иначе не бывает. В этом слабость любой формы познания, но в этом же и ее преимущество. Поскольку всегда представляется более уместным реагировать на открытые, противоречиво развивающиеся системы/формации, каковыми являются культурные системы, исследовательскими методами, которые невозможно считать исключительно логическими, внутренне абсолютно непротиворечивыми и полностью поддающимися экспликации. Неполная рационализируемость объектов исследования явно требует поэтому определенной непрозрачности и открытости сложного исследовательского инструментария, чтобы не быть односторонним и неадекватным. Это можно считать слабостью научных исследований в области культуры, но в то же время это и определенное преимущество, которым гуманитарные дисциплины обладают перед так называемыми точными естественными науками. Латентная нестабильность культурных объектов исследования, как и частичная неадекватность методов их изучения, является одной из важнейших предпосылок (целенаправленного или игрового) изменения (модификации, трансформации, развития) культуры (знака, языка, текста) и сопровождающих их на метаязыковом уровне теорий.

Таким образом, недостаток оказывается преимуществом, если подойти к нему с другой стороны.

Насколько эта точка зрения существенна, показывают следующие рассуждения, которые до определенной степени могут сыграть конструктивную роль в познавательных процессах: экстраполяция конститутивных и функциональных особенностей текстов с целью прояснения особенностей культуры и сознания – то есть перенос знаний, полученных на фрагменте системы, на систему в целом – позволяет, по аналогии с соотношением langue (грамматики) и parole (ее употребления в речи), сформировать две сферы, чтобы рассматривать, анализировать и, возможно, развивать культуру, с одной стороны, с точки зрения универсальных принципов, характеризующих ее структуру, функциональные особенности и закономерности развития (langue) и, с другой стороны, в ее конкретной реализации в ситуациях знаковой коммуникации.

Различение таких сфер, как упорядоченность и неупорядоченность, упорядоченность и частичная упорядоченность, облигаторность и факультативность, инвариантность и вариантность, в принципе не является чем-то новым. Однако это позволяет, именно в силу сходных структур и функциональных механизмов, более ясно акцентировать некоторые ситуации в сфере циклично повторяющихся глубинных структур развития культуры, ситуации, имеющие отношение к уже упомянутым концепциям Гоголя и Коха, а также Аймермахера, один из которых (а именно Гоголь) исходит из положения «Мир таков, каков он есть, он не будет развиваться», другой (то есть Кох) – из того, что «Мир и вместе с ним культура эволюционируют», а третий полагает: «Культура уже достаточно развита, дело только за тем, чтобы как можно полнее ею овладеть».

* * *

Поскольку речь не идет здесь о том, чтобы защищать позицию Гоголя или Коха (да и кто сказал, что я адекватно понял и изложил их), я бы хотел по крайней мере кратко изложить собственные взгляды.

Происшедшее уже тысячи лет назад формирование человеческой культуры оставляет – если я правильно понимаю – очень немного пространства для изменения. Похоже, что уже давно достигнутый уровень культурного развития подлежит лишь сохранению. Нам остается поэтому не только постоянно работать над освоением достижений великих культур прошлого и того принципиально нового, что было прибавлено к ним в ходе истории, сохранять их живыми, но и анализировать и комбинировать их таким образом, чтобы в процессе исторического развития возникли действительно новые ходы мысли и формы культуры. Последней радикальной попыткой фундаментального изменения нашей культуры в этом столетии можно считать критическое рассмотрение основ отдельных областей культуры и их новое обоснование европейским авангардом, а в науке – изменение нашей картины мира под влиянием квантовой теории. Сюда же относится также общая и дескриптивная семиотика XIX и XX веков. Существенного изменения культурной ситуации с тех пор не происходило. Не достичь его и с помощью новых хранителей информации, через рекомбинацию и более быструю обработку данных в компьютерный век. Для этого современным средствам информации требуются совершенно новые структурные принципы и функциональные механизмы.

Изменения, полагаю я, скорее всего достигаются и обнаруживаются в области искусства. Ведь характерные для искусства приемы компрессии, редукции, расширения, соположения, наложения, усиления, опущения информации и т.д., создающие условия для разного рода иерархически организованного сгущения в любой сфере, где используются знаки, как раз и образуют основу для изменений в культуре. Однако они оставляют достаточно свободного пространства для комбинаторики, что позволяет порождать на базе открытого взаимодействия упорядоченности и неупорядоченности культурные изменения, на которые строгие логические системы явно не способны.

Правда, независимо от таких рассуждений возникает вопрос, следует ли, учитывая достигнутое на данный момент состояние культуры, форсировать ее дальнейшее развитие через обращение к ее предыдущим стадиям или на основе экстенсивного анализа и экстраполяции ее существенных моментов и их целенаправленной конструктивно-игровой реинтеграции.

Несомненно, что ни в том, ни в другом случае не следует начинать с нуля. Выявлены многие универсальные, а также и специфические структурные принципы культуры и текстов или когнитивных процессов. Я напомню лишь о феноменах, отражаемых обычно парными понятиями, такими, как избыточность и энтропия, гомогенность и гетерогенность и т.д., которые характеризуют взаимодействие противоречивых явлений как в минимальных, так и в глобальных системных комплексах. При этом обращает на себя внимание то обстоятельство, что подобные системные комплексы не только являются одновременно структурированными и неструктурированными, но и при всей своей тенденции к системной завершенности всегда рассматриваются также как открытые. Примечательно и то, что культурные системы – такие, как тексты – могут характеризоваться по соотношению избыточности и энтропии, открытости и закрытости. Однако любые культурные процессы, несмотря на их многообразие, необозримость, непроницаемость и т.д., все же обладают тенденцией блокировать энтропию с помощью введения правил, а также упрощать сами процессы с помощью избыточности. Это видно, в частности, на примере мифологии, религий и теорий...

Однако, несмотря на эту тенденцию, в культурных системах наблюдается взаимодействие так называемых антагонистических, по большей части прагматически ориентированных сил, которые изменяют внутренне непротиворечивые культурные системы. Очевидно, что они регулируют постоянное приспособление культурных систем к новым условиям и беспрерывно

заново задают их функциональные параметры. Какие-то части забываются, какие-то добавляются и подвергаются реинтерпретации. Тем самым культурно-имманентным, порождающим избыточность коститутивным принципам вновь противопоставляется гетерогенность (возможно и хаотичность) и возникает открытость нового рода, являющаяся предпосылкой эволюции.

Рассмотрим в связи с этим отношения мифа и теории, которые – с точки зрения типологии – оказываются сходными, поскольку представляют собой модели интерпретации мира. Это завершенные, универсальные системы. Различие между ними заключается в наличии или отсутствии средств саморефлексии и саморелятивизации.

Если поставить вопрос, не связывают ли миф и теорию эволюционные отношения, то в ответ, правда, возможно утверждение, что появляющаяся позднее модель объяснения (теория) является результатом ясного эволюционного процесса по принципу «более дифференцированная структура возникает из сложной и недифференцированной». В качестве гипотезы, объясняющей развитие подобных моделей объяснения мира, такой ответ представляется вполне логичным. Однако с точки зрения жизненного опыта и нашего знания истории этот вывод оказывается более проблематичным, чем это могло показаться поначалу. Разве нам не известно, что теории (то есть системы, основанные на множестве гипотез) постоянно подвергаются мифологизации и даже могут порождать целые комплексы новых мифов? Получается, что вместо ожидаемого в системе гипотетических моделей познания поступательного процесса эволюционного развития в действительности нередко обнаруживаются движение в обратную сторону и рецидив мифологического мышления. На основании таких наблюдений можно даже утверждать, что эволюция и рецидивы так называемых ранних стадий развития связаны воедино, подобно рациональному и инстинктивному поведению, хотя считается, что вследствие культурного совершенствования в ходе развития человечества рациональный принцип все больше вытесняет инстинкты и все больше подчиняет их себе. Иными словами, именно взаимодействие хаоса, неупорядоченности и порядка, низкого и высокого определяет последовательность и прерывистость эволюционных процессов. Это явление, столь же характерное для культурных процессов, как и противодействующие принципы стабильности и динамики, избыточности и энтропии для искусства или категории ясного и неясного, однозначного и неоднозначного, целого и единичного для познавательных процессов.

* * *

Вернемся еще раз к началу наших рассуждений.

Сознание, знаки, знаковые модели, а также культуры – в их фрагментах или в целом – возникают, существуют и исчезают в рамках потенциально всеохватывающего процесса взаимодействия, основная тенденция которого направлена на сохранение, поддержание, но в то же время постоянно подвергается угрозе частичного или даже полного уничтожения. Если обозреть этот процесс на протяжении тысячелетий, то вполне можно вывести из него некую эволюцию, хотя она и совсем необязательно будет при этом всегда характеризоваться принципиальными инновациями и революционными преобразованиями. Качественные скачки, которые мы наблюдаем в переходе языка к дискретности фонемных единиц, от иероглифического письма к фонематическому, или к развитым текстовым структурам в семиотическом смысле, действительно носят фундаментальный характер, однако отмечаются в истории далеко не часто. Вместо действительно качественных эволюционных сдвигов в истории, похоже, преобладает количественная разработка эволюционного потенциала достигнутой фазы развития познавательных процессов. Поэтому я не могу избавиться от ощущения, что значительные сегменты европейской культуры представляют собой результат прощупывания этого потенциала и беспрерывной рекомбинации полученных элементов. Возникающая в результате специфика отдельного «культурного текста» (опять-таки в семиотическом смысле) не меняет принципиального характера этого положения. Нам не остается ничего другого, как смиренно признать, что в основе истории европейской культуры лежат древние универсальные возможности текстообразования и что эта история познавательных процессов ориентируется на индивидуальные и определяемые исторической эпохой специфические черты, основанные в первую очередь на принципе отклонения, различения, на опирающееся на них нормообразование, а не на образование культуры по некоторым не известным до того принципам.

Пожалуй, ясно: и в моих мыслях не так уж много нового, основополагающего. Повторим еще раз: Гоголя интересовало явление, яркое, пестрое, нестройное, жизнь; Коха, напротив, большие эволюционные скачки, меня же – механизмы комбинации, закономерности, но и момент игры, однако не как изолированный принцип, а во всеобъемлющем взаимодействии множества различных знаковых систем. Ничего нового обнаружить не дано, можно только вновь и вновь открывать старое. И в результате мы снова возвращаемся к Гоголю: «Все ярко, пестро, нестройно...»

М.Н. Афасижев

О природном и культурном в искусстве

Воображение (как продуктивная способность познания) очень сильно в создании как бы другой природы из материала, который дает ему действительная природа... Этот материал может быть нами переработан в нечто совершенно другое, а именно в то, что превосходит природу.

Иммануил Кант

Попытаемся определить границы между природным и культурным в искусстве, сознавая всю условность и неопределенность этих понятий.

Отправной точкой определения всех форм деятельности и сознания человека может быть лишь сам человек с его врожденными потребностями, а не какие-либо внешние, например, природные факторы. И естественно, при этом не следует упускать из виду, что человек сам является продуктом многомиллионной эволюции Природы. И в результате он стал не только одним из ее предметов, но и ее субъектом, наделенным сознанием и способным к творению из предметов природы – «второй природы», то есть культуры. В своем историческом развитии эстетические потребности стали одной из главных причин возникновения искусства как особой формы сознания и художественного творчества.

Эстетические потребности и эстетическое отношение человека к действительности возникают вместе с возникновением первых форм трудовой деятельности, и с самого начала и до настоящего времени они реализуются в двух основных модификаци-

ях – при восприятии форм предметов природы и продуктов культуры и в процессах всевозможных и самых различных видов материальной и духовной деятельности.

Как известно из истории человечества, свобода человека в реализации своих культурных потребностей всегда была ограничена социальными условиями его существования. Не затрагивая всей совокупности потребностей человека, сосредоточимся на его функциональных потребностях, от степени реализации которых в общественной жизни зависит определенный излишек функциональной энергии, являющийся побудительным мотивом для различных форм неутилитарной деятельности людей. Этот излишек функциональной энергии появился уже в первобытном обществе – в период перехода древних гоминид от собирательства к охоте. Собирательство было естественным продолжением подобной жизнедеятельности травоядных животных. Оно занимало много времени и беспрерывного труда, в процессе которого древний человек полностью расходовал свою функциональную энергию. Отсюда, в этот первый период становления не обнаружены какие-либо следы неутилитарной активности человека – игры или примитивного искусства. Граница между человеком и животным еще не возникла. Ее возникновение начинается с охоты на диких животных при помощи первых примитивных орудий – каменного топора, заостренной палки, а затем и лука.

Эти примитивные орудия труда были первым шагом выделения человека из стихии природы и возникновением первобытной формы цивилизации. Именно с тех пор возникает и неуклонно расширяется граница между первой, естественной и второй – преобразованной трудом природы. И еще долгое время человек будет зависеть от природы и подражать ей – в прямом и переносном смысле. И первой формой такого подражания было облачение охотников в шкуры животных с тем, чтобы приблизиться к ним на досягаемое для их орудий расстояние. О распространении подобной маскировки в верхнем палеолите свидетельствуют наскальные изображения на стенах пещер человеческих фигур в звериных шкурах и масках – в Африке, Австралии, Европе, Сибири и многих других регионах мира.

Начало планирования охотничьих действий, необходимых для выживания первобытных людей, сопровождалось сплочением членов первобытных общин, возникновением первой формы разделения труда, приручением огня и самое главное – появлением наряду с языком жестов – словесной речи. К этому времени биологическая эволюция постепенно завершается и уступает

место эволюции мировой культуры – материального и духовного производства и потребления.

Древние охотники использовали шкуры или части тех видов животных, которые составляли их основной промысел в данном регионе. Так, например, народы Африки изготовляли и во время охоты использовали маски, изображающие голову крокодила, слона, страуса, кенгуру; североамериканские племена облачались в шкуры бизонов; чукчи наряжались в шкуру тюленя и т.д. Естественно, что все они во время охоты производили имитационные или «подражательные» повадкам животных действия, которые они освоили в результате длительных наблюдений за ними во время охоты. При этом вначале никаких побочных целей, кроме успешной охоты, они не преследовали. И как пишет исследователь, «преображаясь в животного, первобытный охотник совершает обычный трудовой акт, рассматривает маскировку как орудие труда, никакого образа не создает и тем более не стремится показать кому-либо свое преобразование»[1]. То есть, в этот период функциональные потребности древних охотников удовлетворялись в процессе охоты, которая требовала много сил и выносливости в преследовании животных или утомительного неподвижного пребывания в многочасовых засадах в ожидании их появления.

Но по мере развития средств и навыков успешной охоты и собирательства, уже в эпоху позднего палеолита, у древних появляется свободное время. И, как пишет исследователь, «всякое усложнение человеческой технологии... сопровождалось ростом производительного труда и сокращением необходимого для жизни рабочего времени. Представление, что дикари влачат жалкое существование и не могут отвлечься от поисков пищи, является вымыслом. Напротив, известно, наиболее отсталые народы (например южноафриканские бушмены и австралийские аборигены) имеют впечатляющие показания эффективности в добыче пищи. Эти охотники и собиратели в среднем на ее изыскание тратят всего день из четырех, в то время как, например, павианы, гориллы, шимпанзе заняты поисками пищи непрерывно... У примитивных земледельцев – папуасов Новой Гвинеи этот показатель еще выше: в среднем они могут работать один день из десяти»[2].

Таким образом, уже в позднем палеолите у древних гоминидов появляется излишек функциональной энергии, которая не

---

[1] *Авдеев А.Д.* Происхождение театра. Элементы театра в первобытно-общинном строе. Л.; М., 1959. С. 50.

[2] *Клягин Н.В.* Человек в истории. М., 1999. С. 22–23.

была задействована в процессах их утилитарной деятельности – собирательстве и охоты. И она настоятельно требовала выхода, в результате чего и появляется первая форма непосредственно неутилитарного функционирования – охотничья пляска. И на первых порах она почти буквально имитировала типичные действия охотников – процесс преследования животного, его убийство, разделку туши и т.д. И в этом случае природные функциональные потребности охотников удовлетворялись в ранее освоенной ими форме трудовой деятельности, поскольку никакой другой формы культурной деятельности у первобытной общины еще не было.

Охотничья пляска не является воспроизводством реальной охоты со всеми ее случайностями, ее форма и динамика на интуитивно бессознательном уровне определялась интенсивностью и процессуальными особенностями при реализации функциональных потребностей данного охотничьего коллектива.

Исследователь первобытной культуры Э. Гроссе утверждает: «Первобытный танец представляет самое непосредственное, полное и могущественное выражение первобытного эстетического чувства. Нет другой художественной деятельности, которая так захватывала и возбуждала человека, как это делает танец; в нем первобытный человек испытывает самое интенсивное эстетическое удовольствие, на какое он способен. Это удовольствие тем сильнее, чем интенсивнее внутренняя эмоция, разрешающаяся в телесном движении»[3].

Первобытный танец – наиболее полное проявление природной стихии, так как в качестве материала искусства в нем выступают члены охотничьего коллектива, а его функция реализуется в основном на уровне их общефизической организации.

Итак, перед нами в охотничьей пляске впервые в своем первоначальном виде возникает одна из основных характеристик культурной деятельности человека – гармоническое единство общественно – полезного и индивидуально значимого. И в дальнейшем развитии мирового искусства сохранится этот его основной архетип, а именно – организация материала, выражающая ту или иную, исторически обусловленную цель и удовлетворяющая те или иные природные и культурные потребности людей.

В дальнейшем искусство в своих видовых модификациях наполняется различным духовным содержанием. И соответ-

[3] *Гроссе Э.* Происхождение искусства. М., 1899. С. 52–53.

ственно развитию искусства и усложнению его содержания и формы изменяется и иерархия функциональной потребности людей.

Охотничья пляска возникла в тот период, когда первобытная община только лишь начала осваивать словесную речь и еще в основном пользовалась языком жестов. Именно это и привело к тому, что первой формой искусства явилась охотничья пляска, которая телодвижениями, имитирующими охотничьи приемы, «рассказывала» о них и выражала по этому поводу свои эмоции.

Но с появлением словесной речи и развитием сознания и воображения охотников у них возникает уверенность в том, что промысловое животное является их родичем по происхождению и крови – такой же красной, как и у человека. Отсюда впервые возникла моральная проблема – вина за убийство животного. И это преобразовало охотничью пляску в тотемическую пляску, в которой вместо преследования и убийства животного изображалось прославление животного и уподобление ему. Теперь в плясках появились повадки и образ жизни тех животных, которые ранее служили предметом охоты. И если в охотничьих плясках охотники, подражая животным, не входили в образы обреченных на гибель животных, то в тотемической пляске участники представляют не самих себя, а тотемических животных. Отсюда – условный характер и символический смысл тотемической пляски – она уже не выполняет роль «охотничьей инструкции», а утверждает родство человека с тотемным животным.

Тотемическая пляска – это первая форма довербального ритуального действа, одновременно выполняющая социокультурные и психофизиологические функции. Она представляет собой целенаправленные телодвижения и жесты ее участников, действующие лица которой осуществляют для себя творческую, а для зрителей поучительную и одновременно развлекательную функцию.

Таким образом, закрепленные и многократно повторяющиеся элементы танца превращаются в запоминаемый и постоянно воспроизводимый алфавит довербального языка. Информация, которую воспроизводил этот язык, воплощалась в имитации движений тотемного животного, освоение которых было залогом успешной охоты в будущем. В этом смысле, по мнению историка театрального искусства А.Д. Авдеева, «тотемическую пляску можно сравнить с театром, в котором актеры представляют

[4] *Авдеев А.Д.* Происхождение театра. Элементы театра в первобытно-общинном строе. Л.; М., 1959. С. 42.

не самих себя, а вымышленных героев»[4]. И не только с театром, но и с народными танцами последующих времен, например, изображающими ритуалы брачных церемоний. Во многих из них в преобразованной форме сохранились способы «ухаживания» самцов животных за самками и конкурентная борьба между ними, демонстрирующая силу и превосходство одного из них над своим соперником. Например, в русском народном танце – «переплясе» или в кавказских танцах типа лезгинки, когда танцоры поочередно, оттесняя друг друга, демонстрируют перед невестой свою удаль и выносливость.

Танцы народов мира – это наиболее древнее искусство, сохранившееся до нашего времени почти в первозданном виде. В них – на границе природного и культурного демонстрировались наиболее важные жизненные потребности – в добывании пищи и в продолжении рода. Затем постепенно возникает словесный язык, который с тех пор становится не только основным средством межличностных коммуникаций, но и формой мышления. Как справедливо утверждает В.Н. Топоров, «ритуал был тем исходным локусом, где происходило становление языка как некоей знаковой системы»[5].

Возникновение словесного, а затем и письменного языка является наиболее значительным водоразделом между животным миром и человеком. И тем не менее имеются некоторые соответствия между языком человека и языком животных. Основное сходство между ними состоит в том, что и речь человека и голоса животных и птиц выражают их различные эмоциональные состояния – гнев, страх, удовольствие и т.д.

Но если все эти звуки представители животного мира издают согласно своей природе и строению их звукового аппарата – как непосредственную реакцию на ту или иную конкретную ситуацию, то человеческая речь является искусственно созданной системой. Ее становление произошло в результате длительной эволюции, преодолевшей природный барьер, определяемый формами и возможностями прежнего языка жестов, плясок, ритуальных телодвижений. И она возникла в результате постепенного преобразования и развития голосовых выражений эмоциональных состояний, которые лишь со временем стали приобретать знаковые функции и послужили опорой для разви-

---

[5] *Топоров В.Н.* О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1998. С. 21.

тия словесного языка, обозначавшего не только определенные эмоции, но и предметы и явления природы, отношения между человеком и природной средой и многое другое. Словарь первобытного человека был обусловлен его предметным окружением и вначале обозначал лишь жизненно важные для него – полезные или опасные – предметы и явления природы.

Изобретение языка явилось самым значительным событием и условием становления человека не только как homo faber, но и – homo sapiens. «Слово сделало нас людьми», – утверждал И.П. Павлов. И, естественно, что слово вначале возникло как необходимое утилитарное средство планирования и организации согласованных действий охотников. А затем и для обозначения предметов религиозного культа – тотемов, духа предков, молитв и т.д.

Таким образом, одной из первичных функций первобытного языка было выражение утилитарного и религиозного отношения к миру, предметом которого впервые выступило воображаемое духовное существо. И это при неразвитости первобытного языка стимулировало развитие в нем компромиссных форм сочетания образных и абстрактных аспектов, в результате чего родилась метафора, позволяющая обозначить недоступный непосредственному восприятию дух предков посредством уже освоенных в языке реальных предметов. «Древнейший язык – инструмент, трудный в обращении, особенно с религиозными целями, – утверждает Э. Кассирер. – Человеческий язык способен выразить абстрактные идеи лишь с помощью метафор; без преувеличения можно сказать, что весь словарь древней религии состоит из метафор»[6].

Метафора присуща обыденной речи всех народов мира, но в большей мере – всем видам словесного искусства. Особенно насыщена метафорами, служащими для образного выражения внешнего и внутреннего мира человека, была поэзия на раннем этапе ее появления и развития. Например, в «Илиаде» Гомера метафоры-сравнения служили для создания образов ее героев не только в настоящем времени, например, во время битвы, но и для повествования об их прошлом. Или для сравнения наиболее грозных воинов, таких, как Ахилл или Аякс, – со львами, барсами и даже – драконами. Реже – для иллюстрации внутреннего состояния эпических героев.

---

[6] *Кассирер Э.* Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры // Э. Кассирер. Избранное. Опыт о человеке. М., 1990. С. 569.

Так, можно сказать, исчезает видимая прежде граница между природным и духовным в поэтическом творчестве. Но это не значит, что поэт превращается в некий фантом. Будучи общественным субъектом, он все же остается и природным существом со всеми его вечно актуальными потребностями, которые в обществе приобретают культурные формы их реализации. И в словесном искусстве природной основой его творчества является фунционально-эстетические потребности человека на уровне его нервно-мозговых структур – потребности в их гармоническом функционировании в процессе творчества и восприятия текстов стихотворений или художественной прозы.

По мере выделения человека из мира животных в результате появления первых культурных форм его жизнедеятельности и языка возникла и постепенно расширялась граница между человеком и миром естественной природы.

Процесс образования общих понятий в истории человечества длился очень долго и имел множество переходных стадий. Но в нем почти во всех культурах мира происходила мистификация общих понятий или маскировка их в мифологических образах. Наиболее очевидно это уже в древнегреческой мифологии, где имена Олимпийских богов и героев символизировали общие человеческие свойства и качества, идеализированные и возведенные в абсолют. Так, Зевс – олицетворял власть над богами и людьми, Афродита – красоту, Арес – войну, Посейдон – морскую стихию, Аполлон – искусства, Афина – покровительница городов, ремесел, Гефест – кузнечное искусство, Геракл – силу, Ахилл – воинскую доблесть, Одиссей – ум и хитрость и т.д. Эта тенденция проявилась и в древнегреческой философии, например, в попытках найти первоосновы видимого Космоса в природных стихиях, обобщенных такими понятиями, как «вода», «огонь», «воздух».

Еще до создания рационально обоснованной философской концепции Платона о верховенстве и творческой функции Идеи, организующей иерархию ценностных форм в природе и обществе, стихийно на практике в первобытном обществе в ритуальных системах возникают закрепленные в словах представления о невидимых и существующих в ином мире предках, которые влияют на жизнь и поведение членов того или иного тотемического рода, имена или названия которых выполняли важные поведенческие функции и вызывали различные чувства – поклонения, мистического экстаза, страха, надежды и др.

Как показывают исследования первобытного общества, слово, возникнув в результате творчества его членов, достигнув

уровня образования общих понятий, приобретает определенную власть над создавшими его людьми, стало обуздывать разгул их стихийных страстей и упорядочивать поведение согласно ритуально закрепленным правилам и запретами. В этом впервые проявилось верховенство и творческая сущность общего, выраженного вначале в словах, обозначающих невидимых духов, предков над единичным – будь то человек, племя, род или явления природы.

Образованная таким образом архетипическая структура так или иначе присуща всем видам искусства и нашла отражение в античной, а затем и в последующих европейских теориях искусства. И особенно характерно – в теории подражания. В ней впервые была зафиксирована общность эстетической структуры природы и искусства, организованных по глобальному принципу единства в разнообразии. Современная теория информации полностью разделяет этот принцип организации природной и культурной действительности и на его основе моделирует создание при помощи ЭВМ так называемого «кибернетического искусства», художественный уровень которого уже соответствует среднему уровню массового искусства[7].

Итак, если в искусстве реализуется общий с природой принцип эстетической структуры – единство в разнообразии, то непосредственно культурный аспект в искусстве проявляется в создании различных форм воплощения этого общего с природой структурного принципа в словесной речи. В результате чего образуется свойственное только человеческому творчеству соединение эстетической структуры и смыслового содержания искусства.

Эта противоположность материального и идеального в словесном искусстве была для него характерна уже в самом начале его появления, например для изображения в нем мифологических образов. Это предельно ясно выразил Э. Кассирер. «По сути дела, – утверждает он, – уже простейшее языковое выражение требует преобразования определенного мировоззренческого или эмоционального содержания в звук, то есть враждебное этому содержанию и даже несовместимого с ним посредника; также и простейший мифологический образ возникает лишь в силу трансформации, посредством которой впечатление из сферы обычного, повседневного и профанического повышается в ранг “священного”, мифологически и религиозно “значимого”...

[7] *Моль А.* Социодинамика культуры. М., 1973.

Язык и миф с самого начала находятся в неразрывной связи, из которой постепенно они вычленяются как самостоятельные элементы. Они являются различными побегами одной и той же ветви символического формообразования, происходящими от одного и того же акта духовной обработки, концентрации и возвышения простого представления. В звуках языка, так же как в первичных мифологических образах, находит свое завершение одинаковый внутренний процесс: и те и другие снимают внутреннее напряжение, выражают духовные переживания в объективированных формах и фигурах»[8].

Таким образом, если пренебречь тем, что звуки слов – продукт природных звуков, отчетливо зафиксированных и упорядоченных, то устная речь является созданием культуры, поскольку слово в ней выступает как искусственный знак, условно связанный со значением и содержанием слова. Это и проявилось в различных по звуковому составу словах разных народов, обозначающих один и тот же предмет или явление. Это же условно знаковое свойство языка свойственно и письменным языковым текстам различных мировых культур.

Уникальное и в то же время всеобщее свойство словесного языка заключается в том, что в нем проходит непреодолимая по способу бытия граница между идеальным, внутренним миром человека и материальным, внешним, который в языке используется в качестве условного знака, основанного на «договорных» началах и закрепленного в качестве носителя различных значений в процессе длительного развития духовной культуры человечества.

Таким образом, возникшая на заре человеческой цивилизации для сугубо утилитарных нужд (более успешной ориентации в природном мире, целостного познания и создания продуктов культуры) специализация мозговых структур в итоге привела к появлению первых форм словесного и изобразительного искусства. Прекрасный пример неразрывного взаимодействия природного и общественно целесообразного или материального и идеального в человеческой деятельности! Притом, что механизм перехода первого во второе и наоборот – не определен, где проходит граница между ними – неизвестно. Тем не менее предполагается, что она существует – иначе идеальное не могло

[8] *Кассирер Э.* Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры // Э. Кассирер. Избранное. Опыт о человеке. М., 1990. С. 36.

проявиться, разве что в образе бесплотного ангела или святого духа. Но как можно реально увидеть то, что не имеет плоти? Разве что при помощи воображения. Что и делает словесное искусство, образы которого (а не слова!) мы «видим». Но, вообще, предметом художественной литературы являются образы реального мира природы и общества, в том числе и беспредметные поэтические рефлексии самих творцов словесного искусства.

Таким образом, духовные потребности человека (в познании, восприятии и утверждении идеалов, прогнозировании будущего и т.д.) удовлетворяются содержанием искусства, а природные – в структурных и процессуальных особенностях воплощения этого содержания в форме или материале искусства, процесс восприятия которых удовлетворяют потребности человека в свободном и гармоническом функционировании всех и особенно нереализованных в реальной жизни его физических, эмоциональных и умственных структур.

Возникновение словесной речи как бы разделило человека на два уровня, грубо говоря, – природный и идеальный или физический и духовный, каждый из которых имеет свою специализацию в реальной деятельности людей. И с самого начала возникновения общества встала проблема их гармонического взаимодействия, поскольку возникшее еще в древности разделение труда на умственный и физический показало его отрицательное воздействие на человека. В идеале это взаимодействие мыслилось, по выражению Маркса, как «игра духовных и физических сил» – так как только игра является наиболее адекватной формой свободного функционирования физической и духовной деятельности согласно их физиологическим структурам. Но в трудовой деятельности это достигнуть невозможно, вследствие прямой зависимости эффективности труда от его односторонней специализации, унификации и стандартизации. Поэтому в свободное от труда время появляются и соответствующие формы компенсации отрицательных последствий разделения труда на физический и умственный. А именно – различные спортивные и умственные игры, стимулирующие и удовлетворяющие функциональные потребности, заторможенные односторонними формами общественной деятельности людей. И во все исторические эпохи искусство – как наиболее целостное и гармоническое отражение действительности – выполняло самые разнообразные функции. Например – познания объективной и субъективной реальности, утверждение идеалов потребного будущего, критики различных сторон общества и т.д. И вместе с тем – компенсировало отрицательные эмоции, уходя в воображаемый мир.

И именно словесное искусство было способно более адекватно, а главное – разнообразно возбуждать и удовлетворять эти потребности общества с древних времен и до недавних времен, когда появление фотографии, кинематографа, телевидения посредством массовых коммуникаций выхватило из рук Литературы эстафету искусства и с необычайным ускорением и массовостью затопило все пространство культуры непрерывным широким потоком изображений всего и вся.

Но это не значит, что слово потеряло свое значение в художественной культуре – сценарии для кино и телеискусства пишутся при помощи слова.

Возникнув в первобытную эпоху, слово в зародыше выполняло выразительную, изобразительную и музыкально-ритмическую функции.

«Вначале слово и поэзия сосредоточивают в себе всю эстетическую жизнь народа, заключает в себе зародыш остальных искусств, в том смысле, что совокупность содержания, доступное этим последним, первоначально составляет невыраженное и неосознанное дополнение к слову. До значительной степени это относится к музыке», – утверждал А.А. Потебня[9].

Как известно, возникновение мифологии и религии было обязано слову – его способности обозначать воображаемых и не доступных восприятию духов предков, богов и мифических героев. И на примере древнегреческого искусства можно проследить, как поэты первыми изобразили богов и этим способствовали их живописному и скульптурному изображению. И, как выразился И.Г. Гердер, – «если боги вступили в Грецию под звуки песен и поэм, если они обитали здесь в своем великолепном облике, что может быть более естественным, чем то, что изобразительное искусство с самых ранних времен стало сыном Поэзии, воспевало такие великие образы и они как бы проникали в душу сына? Только от поэзии мог узнать художник историю богов, а, следовательно, и способ их изображения… Гомером подсказана Фидию возвышенная идея Юпитера, а вслед за Юпитером появились и все другие божественные образы. Художественный идеал формы у греческих художников основан на измышленных правилах; но к этим правилам могли повести лишь представители поэтов и сама цель – благоговейное поклонение богу»[10].

---

[9] *Потебня А.А.* Мысль и язык. М., 1999. С. 174.

[10] *Гердер А.Г.* Идеи к философии истории человечества. М., 1973. С. 360–361.

Но, в отличие от поэзии и художественной литературы вообще, изобразительное искусство по своему содержанию предметно и ближе к природе. И только через образы реального мира его творцы могут выразить свое отношение к действительности. И в этом смысле граница между природным и духовным или материальным и идеальным в разных видах изобразительного искусства проходит по-разному. Так, в архитектуре и скульптуре материал искусства присутствует в его природных свойствах – даже если он преобразован посредством технологии в новые формы (бетон, пластмассы, оргстекло, гипс и т.д.). В живописи природа (пейзаж), городская среда и главный предмет живописи – человек – представлены в естественном или стилистически преобразованном виде в качестве *образов*, возникающих в сознании. Реальная же «природа» в них присутствует переработанной в культурных формах – рама, холст, масляные и синтетические краски и т.д. Но неясно, каким образом при созерцании картины мгновенно возникает в сознании зрителя художественный образ изображаемого, а вызвавшие его появление предметные аксессуары картины не замечаются? И, наоборот, почему при изучении живописной техники картины, состояния ее рамы, полотна, красок и др. этот образ не появляется? И какова связь и каков механизм взаимопревращения предметной и воображаемой реальности в живописи? Точного и исчерпывающего ответа на этот вопрос нет. Имеются, главным образом, лишь утверждения о наличии непреодолимой несовместимости реального и идеального при восприятии образов живописного искусства. Например, Ж.-П. Сартр справедливо утверждает, что необходимо четко различать и не смешивать материальные средства искусства как реальный объект восприятия и художественный образ, возникающий в сознании зрителя, который, собственно, и является предметом художественного восприятия. И если мы будем рассматривать чей-либо портрет, обращая внимание лишь на раму, холст, манеру художника наносить краски на полотно, то художественный образ в нашем сознании не появится. Он возникает в сознании тогда, когда в нем совершится «радикальное превращение», которое реальный мир неантизирует, то есть конституирует его как воображаемый посредством соотнесения картины, например, изображающей портрет с интенциональным актом воображающего сознания. На этом основании Сартр утверждает, что переход от образа или воображаемого мира к миру реальному невозможен, ибо эти два мира сосуществуют в отрицательном взаимодействии. Зритель или воспринимает холст, покрытый

мазками краски, или – изображенный на нем художественный образ. Одновременно видеть и то и другое – невозможно[11].

Образы живописного искусства ирреальны, так же как и образы художественной литературы, которые проступают «сквозь» сочетания букв при чтении стихов, повестей или романов. Но ирреальность художественных образов – это свойство лишь тех видов искусства, которые пользуются условными знаками для перевода предметов искусства с реального в идеальный мир воображения. Архитектура, скульптура, прикладное искусство являются реальными и таковыми и воспринимаются. Воображение может «сопутствовать» их созерцанию в качестве факультативной функции их оценки и стимуляции эстетического наслаждения их значением и формой. В этом смысле между этими видами искусства и живописью существует определенная *граница* различения их по способу творчества и восприятия.

Особое место в системе искусств занимает музыка. Возникнув еще в древности как сопровождение танца и слова в религиозных ритуалах и различных празднествах, процессиях, в песенном фольклоре, музыка уже в Средние века стала эмансипироваться от вспомогательных и служебных функций и в инструментальном виде обрела свою уникальную специфику в выражении самых интимных и одновременно общезначимых чувств и смыслов людей.

Музыкальное искусство является наиболее непосредственным выражением функционально-игровой и эстетической активности человека. Ее становление как особого языка имеет длительную историю и как бы осуществляется в параллельном развитии с другими видами искусства. В эпоху первобытных охотничьих плясок она служила им аккомпанементом посредством ударных инструментов – барабанов и различных трещоток. (Кстати, некоторое время, в период становления словесного языка, барабан выполнял посредством условных ударов и ритмов функции языка, используемого для передачи различных – предупреждающих, призывных и других – сообщений на довольно большие расстояния.)

С возникновением религии музыка определяла процессуально-динамическую структуру различных ритуальных действ, словесно выраженных молитв и заклинаний. Еще большое значение впоследствии она приобретет в службах и празднествах

[11] *Sartre J.-P.* L Imaginaire. Psychologie phenomenologique de Imagination. P., 1940. P. 239–240.

мировых религий, светской музыки – хоровой, оперной и инструментальной.

С точки зрения эволюции художественной культуры, с некоторой долей вероятности можно предположить, что музыкальные формы развивались в диалектическом взаимодействии с «возвышением» функционально-игровых потребностей человека, вначале выражаемых в танцах самих по себе, затем в хоровых и оперных жанрах. А в наиболее развитом или «чистом» виде – в инструментальной музыке, которую условно можно соотнести с абстрактным мышлением, – недаром ее в основном понимают и ценят люди, обладающие высокой культурой, что и определяет ничтожный процент любителей классики по сравнению с различными жанрами «легкой музыки».

В отличие от других видов искусства, музыкальное искусство является наиболее непосредственным выражением эмоциональных состояний человека, воплощенных в соответствующих формах музыки, которые реализуются в процессе ее исполнения посредством природных «инструментов» (человеческих голосов) и специально для этого искусственно созданных – от миниатюрной флейты до величественного органа. Но как бы ни различались многочисленные музыкальные инструменты по тонам, тембрам и различным звуковым характеристикам, в их основе лежит интонация человеческой речи. И неслучайно выдающийся теоретик музыкального искусства Б. Асафьев в своем капитальном труде «Музыкальная форма как процесс» поставил перед собой задачу «связать развитие средств выражения музыки с закономерностями человеческого интонирования как проявления мысли, с музыкальными тонами в их многообразном сопряжении и со словесной речью»[12].

Из всех видов искусства музыка не существует в качестве реальных предметов искусства, как это свойственно, например, архитектуре или скульптуре, содержание которых раскрывается в результате их восприятия, или литературы, образы героев которой возникают в «воображающем сознании» читателей в результате раскодирования условных знаков словесных текстов. Произведения музыкального искусства возникают и «живут» в процессе их звучания в настоящем времени и в пределах их исполнения. Но тем не менее музыка является не только выражением эмоций и чувств тех, кто ее воспринимает в настоящем.

[12] *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. С. 211.

В результате своего развития она в своих жанрах – от народных песен и напевов до гениальных симфоний – аккумулировала в себе всю историю развития эмоционального и интонационно смыслового мира человечества.

В аспекте проявления природного и культурного в искусстве, музыка придала природным функционально-игровым потребностям человека самые разнообразные значения и смыслы на всех его уровнях – общефизическом в ритуальных и народных танцах, балете; на личностно эмоциональном – в песнях и романсах, и на высшем, мозговом уровне – в инструментальной музыке гениальных композиторов – таких, как, например, И.С. Бах, Моцарт, Бетховен, Рахманинов, Чайковский и многих других.

Так, Б. Асафьев утверждал: «Музыка Бетховена созрела до уровня высших интеллектуальных проявлений человеческого мозга. Потому она могла принять участие во всех целеустремленностях интеллекта и эмоциональной жизни, жизни чувства»[13].

В общем, в музыке, как и в других видах искусства, но более ощутимо и непосредственно, проявляется определяющее значение *природного* как необходимого условия создания музыкальных шедевров в музыкальных *формах*, возникших на исторически определенной стадии развития художественной культуры общества. Но не только сочинение музыки, но и талантливое исполнение ее произведений зависит от природных факторов, таких как абсолютный слух, особенности нервной системы и физического аппарата исполнителей – певцов, органистов, скрипачей, пианистов, флейтистов и т.д.

Таким образом, обобщая результаты исследования соотношения природного и культурного в искусстве, можно заключить, что, в общем, оно является своеобразной проекцией взаимодействия природного и культурного в человеке. Природное в искусстве обусловлено неизменной иерархией врожденных физиологических, физических и функциональных потребностей человека как родового существа, культурное же определяет формы реализации и развитие этих потребностей, их смысловое одухотворение и «вписанность» в социальный контекст эпохи. В этом отношении искусство, по сравнению с другими формами культуры, является наиболее знаменательным и характерным выражением родословной человечества на каждом пути его исторического развития и является его современным «портретом».

---

[13] *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. С. 336.

Как свидетельствует мировая история, искусство при возникновении и в последующем развитии было непосредственно зависимо, а затем опосредовано и обусловлено характером и уровнем развития общества в целом и его отдельных форм трудовой и общественной деятельности. Эта связь приводит к инициации в искусстве таких различных и нередко противоположных и конфликтующих функций, которые с упрощением можно определить как развивающие человека или компенсирующие невозможность реализации функционально-эстетических потребностей тех или иных социальных слоев общества непосредственно в реальной жизни.

Отсюда ясно, что развитию человека, главным образом, содействуют духовные и эмоциональные составляющие содержания искусства, а удовлетворение его функциональной потребности осуществляется воздействием на него *формы* художественного произведения – ее пространственно-временных и процессуально-динамических параметров.

При этом под воздействием формы первых культурных продуктов древних и происходит весьма важное превращение природной функциональной потребности, удовлетворение которой нередко происходило в спонтанно игровой форме, – в эстетическую потребность воспринимать формы природных явлений, культурных продуктов и искусства, которые доставляют особое чувство удовольствия, отличное от других видов эмоций и чувств.

Итак, что же такое искусство? Каковы критерии его определения? Известно, что понятие «искусства» как таковое возникло не с самого момента его появления в древние времена – в Египте, Месопотамии или в Древней Греции, поскольку все виды искусства выступали тогда как формы мифологического или религиозного мировоззрения – египетские пирамиды, древнегреческие храмы, скульптурные и живописные изображения богов, мифических героев, священных животных и т.д. И уже тогда возникает понятие прекрасного как превосходная степень соответствия формы предметов с их функциональным назначением. Впервые классическое выражение этого принципа озвучено в диалоге Сократа «Гиппий Больший», в котором он давал оценку различных предметов как прекрасных или безобразных в свете их пригодности или непригодности к выполнению тех функций, для которых они созданы. Но уже тогда Сократ (или Платон его устами) призывал своего собеседника Гиппия перейти от рассмотрения конкретных прекрасных вещей к определе-

нию прекрасного как *идеи,* выражающей сущность красоты как таковой.

Понятие прекрасного в античности и вплоть до эпохи Возрождения не покрывало ни мифологического, ни религиозного содержания искусства, и в значительной мере относилось к мастерству или искусности в создании и выполнении форм как утилитарных, так и мифологических, религиозных культовых предметов. И эстетический уровень ремесленных изделий утвари и предметов быта в прошлом был настолько высок, что к ним вполне было справедливо применение понятия «прикладного искусства». Тем более, что уже с древних времен бытовые предметы отличались не только эстетически совершенной формой, но различного рода украшениями, как, например, древнегреческие вазы с их росписями, кубки в форме тритонов или крылатых коней, щиты с изображениями различных устрашающих чудовищ вроде головы Медузы со змеями вместо волос и т.д. Это «прикладное искусство» имеет такую же долгую и интересную историю, как и искусство в современном его понимании.

С возникновением промышленного конвейерного производства товары массового потребления стали проектироваться с учетом взаимодействия их утилитарного назначения и эстетических критериев их формы. Красота формы изделий машинного производства не только не мешала, а наоборот, содействовала оптимальному выполнению их непосредственных функций. Таким образом, современный дизайн выявил тесную связь рациональной эффективности и эстетической привлекательности современных воздушных и морских лайнеров, космических ракет, автомобилей, электропоездов, не говоря уже о целом мире красочных упаковок, промышленных товаров, модной одежды, всевозможных предметов быта и т.д. и т.п. И все это и на самом деле – «прикладное искусство».

Но и профессиональное искусство в современном мире не уступает по массовости прикладному искусству, заполняя (наряду с эстетически оформленной рекламой!) собой все потоки массовой коммуникации в телевидении, кинематографе, радио и интернете. Соотношение природного и культурного в этих видах искусства выстроено несколько по-иному, чем в традиционных, и требует специального исследования. Но его отличие от традиционного состоит в безграничных возможностях его тиражирования и распространения во всех регионах мира. Будучи техническими по способу и механизмам изображения, эти виды искусства намного превосходят традиционные по синтети-

ческому охвату и целостному воспроизводству природной и социальной действительности в образах их непосредственного бытия и процессуальной текучести.

Возникает вопрос – возможно ли обобщить все многообразие видов искусства в едином его определении? И поскольку во всяком обобщении разнообразных предметов в первую очередь необходимо выявить то *общее*, что всем им постоянно и неизменно присуще, то в данном случае таким общим и характерным для всех видов искусства является их эстетически организованная материальная *форма*, которая, будучи раз созданной, остается неизменной на протяжении всей истории ее бытия – езависимо от того, актуально востребованно или же теряет свои функции и предано забвению. Например египетские пирамиды, храмы и колоссальные скульптуры сохранились как *формы*, смысловое и актуальное содержание которых было жизненно важно для народов Древнего Египта, но потеряло всякое значение для современного населения Египта и служит лишь приманкой для иностранных туристов. То же самое случилось и с пирамидами инков в Южной Америке, древнегреческими храмами и др. Как правило, произведения искусства религиозного назначения теряют свои функции вместе с упадком религии или вытеснением ее другой религией. А храмы и церкви функционирующей религии могут сохраняться многие века, как и связанные с религиозными ритуалами такие виды искусства, как скульптура, монументальная и станковая живопись, музыка и т.д. Но что характерно, со временем – при сохранении их формы – в результате изменения общественных приоритетов и ценностей реальные функции религиозного искусства также изменяются и, как правило, секуляризируются, то есть становятся выражением не религиозно-мистических, а разнообразных человеческих чувств. Особенно это характерно на примере музыкального искусства. Так, уже И.-С. Бах церковные формы музыки наполнял светским и мирским содержанием, поэтому он востребован и в наше время и является одним из исполняемых композиторов. Его «Страсти по Матфею» созвучны со «страстями», которые потрясли народы в XX веке. «Реквием» Моцарта – это скорее не оплакивание судьбы Христа, а потрясающая трагическая исповедь композитора, воплощенная в совершенную музыкальную форму.

Но не только религиозные произведения искусства претерпевают изменение первоначально заданных функций, но и вообще произведения, созданные в далеком и относительно близком

прошлом. При полном сохранении формы произведений, по-иному, чем современниками, воспринимается и оценивается «Гамлет» В. Шекспира, романы Г. Флобера, О. де Бальзака, А. Пушкина, Л. Толстого, Ф. Достоевского и т.д. Не говоря уже о таких мировых шедеврах, как «Божественная комедия» Данте или «Дон Кихот» М. Сервантеса и многих других. Их долговечность определяется наличием в них общечеловеческого содержания, находящего отклик у современного читателя.

Приведенные рассуждения позволяют сделать вывод о том, что в искусстве всех видов и времен постоянным и неизменным является художественная *форма*. А *содержание* может изменяться – терять одни функции и приобретать другие, более актуальные и востребованные в настоящем. И это свойственно не только «изящному», но и «прикладному» искусству прошлых времен. Его предметы утилитарного назначения, как, например, греческие вазы, разного рода старинное оружие, народные костюмы, украшения и разнообразная домашняя утварь, становятся музейными раритетами и воспринимаются как эстетические формы, потерявшие свое первоначальное назначение.

Таким образом, всему многообразию видов искусства можно дать следующее общее определение: «Искусством является неизменная материальная эстетическая форма, обладающая разнообразным и подвижным во времени смысловым и чувственным содержанием». Это общее определение можно и должно конкретизировать при определении различных видов искусства, в том числе и прикладного, раскрывая их реальное состояние и характер реализации ими смысловых и эстетических функций в их взаимодействии и взаимообусловленности. И именно при этом могут выявиться границы природного и культурного в данном виде искусства.

П.Ю. Черносвитов

Где кончается «царство Аполлона» и начинается «царство Мамоны»?

На поставленный в заголовке статьи вопрос нельзя ответить, если не дать определение тому, что мы называем «царством Аполлона» и «царством Мамоны». На самом деле здесь нет необходимости что-то изобретать. Просто достаточно придерживаться следующего, издревле бытующего в европейской культуре метафорического утверждения: существует «царство Аполлона», где обитают те, кто поклоняется Музам и служит прекрасному, и существует «царство Мамоны», где обитают те, кто поклоняется деньгам и служит наживе. Задача настоящего исследования – показать, что последние века полтора в мире культуры набирают темп два встречных процесса.

Во-первых, «царство Мамоны» все агрессивнее вторгается на территорию «царства Аполлона», и за этим процессом стоит трансформация культуры в сторону ее глобализации, за которой, в свою очередь, стоит процесс *рационализации* мышления людей большинства культур мира под давлением западной культуры. И эта рационализация практически приводит к тому, что на любой плод человеческой деятельности, в том числе и в сфере художественного творчества, начинают смотреть прежде всего как на товар, который можно купить или продать.

Во-вторых, границы самого «царства Аполлона» все сильнее размываются в результате распространения и укоренения в современной западной культуре идей постмодернизма, и осо-

бенно – в результате утверждения в современной художественной культуре направления, именуемого «постмодерн».

При несомненной взаимосвязанности обоих указанных процессов имеет смысл их рассматривать последовательно уже потому хотя бы, что первый из них начался значительно раньше второго и имеет под собой более «древнее» основание.

Итак, много веков существует такое понятие, как «массовая публика». Это та огромная – основная – масса населения любой страны мира, в том числе и самой развитой, которая к потреблению «высокого искусства», то есть продукции творчества «истинных» художников, которые уверены в том, что являются «служителями Муз» или даже «жрецами Аполлона», имеет косвенное отношение. Она – главный «потребитель» так называемой «массовой культуры», которая существовала, вероятно, со времени сложения крупных государственных образований античных времен, и с тех пор никуда не исчезает, но успешно развивается, принимая формы, адекватные общему уровню развития культуры данной эпохи. Несколько огрубляя ситуацию, можно сказать так: уже много столетий существует художественная культура, удовлетворяющая запросам *главной* части населения цивилизованных стран, и эти запросы кратко выражены знаменитым лозунгом римского плебса: «хлеба и зрелищ!». А поскольку этот лозунг живет и здравствует *в веках*, в том числе и в веке нынешнем, то и «в веках», и ныне существует огромная, разветвленная и непрерывно развивающаяся система искусства, отвечающая на потребность народа в зрелищах, поскольку все то, что входит в понятие «эрелища», тоже ветвится, расширяется и обогащается разновидностями по ходу истории.

Разумеется, эта система пристально изучается и искусствоведами, и социологами в самых разных аспектах. Интерес к ней особенно возрос в наше время, поскольку небывалое развитие информационных и прочих коммуникативных каналов способствовало столь же небывалому развитию новых форм и средств распространения массовой культуры во всех слоях населения, особенно в развитых странах мира, что имело определенные социальные последствия, не менее важные, чем последствия собственно художественные.

Поскольку на сегодня существует множество интересных и глубоких исследований феномена массовой культуры, у нас нет необходимости рассматривать этот вопрос глубо-

ко[1]. В контексте настоящей работы представляется важным отметить только одно обстоятельство. При всем многообразии функций, выполняемых массовой художественной культурой в обществе, вплоть до формирования «в массах» определенной идеологии[2], у нее есть одно неизменное «в веках» свойство: именно потому, что она – массовая, она является безоговорочно коммерческой во всех своих формах. Это не значит, что она совсем не служила удовлетворению «потребности в прекрасном» у своей публики. Более того, и на поприще массовой художественной культуры всегда были и остаются и талантливые творцы ее произведений, и талантливейшие их исполнители, и многие из них вполне заслуженно приобретают всемирную известность.

Но в контексте настоящей работы необходимо подчеркнуть, что все это в ней относительно смысла ее существования как культурного феномена – вторично. Первично же в ней – служить удовлетворению потребности в зрелищах как таковых в самом широком смысле этого понятия. И поскольку на них всегда существовал массовый спрос, это порождало и массовое предложение. В результате всегда существовал рынок зрелищ, который в современном обществе приобрел гигантские размеры и потому окончательно превратил массовую художественную культуру в чрезвычайно прибыльное коммерческое предприятие, сулящее тем, кто выступает на нем в роли «продавца зрелищ», колоссальные прибыли. Так что современный термин «шоу-бизнес» возник отнюдь не на пустом месте. Понимая это, надо ли говорить, что массовая художественная культура во все времена была, а сейчас, с ростом средств широчайшего своего распространения в мире, и подавно остается принадлежностью «царства Мамоны»?

Другими словами, массовая художественная культура есть исконная область пересечения территорий обоих «царств», поскольку «служители Муз», обитающие на этой террито-

---

[1] См. как пример социокультурологического исследования современной массовой культуры: *Флиер А.Я*. Массовая культура и ее социальные функции // ОНС: Общественные науки и современность. М., 1998, № 6; *Шагинская Е.Н*. Массовая культура XX века: очерк теорий // Полигнозис. М., 2000, № 2; *Костина А.В.* Массовая культура как феномен постиндустриального общества. М., 2006.

[2] *Костина А.В.* Там же. С. 64–69.

рии, намертво привязаны в своей профессиональной деятельности к «служителям наживы», и способны к существованию в социокультурном пространстве ровно в той степени, в которой они ими поддерживаются. А поскольку очевидно, что область массовой художественной культуры стремительно расширяется в последнее время за счет столь же стремительного роста средств массовой коммуникации, то понятно, что растет и площадь области пересечения территорий обоих царств, и этот процесс смотрится как естественный и неустранимый.

Но все сказанное, как нетрудно заметить, вроде бы не слишком касается творцов изобразительного искусства – живописи, графики, скульптуры и т.п. Эти виды искусства тоже существуют тысячи лет, но к жизни массовой культуры, о которой говорилось выше, имеют косвенное отношение – если, конечно, не говорить о том этапе истории, когда изобразительное искусство почти целиком лежало в сфере религиозного творчества, и величайшие художники расписывали храмы и украшали их скульптурами сакрального значения. Однако с тех пор, как изобразительное искусство прочно заняло свое место в светской жизни общества, оно осмысливалось и самими творцами, и обществом в целом, именно как царство Аполлона, поскольку самой целью его существования считалось бескорыстное служение прекрасному.

Может ли служение прекрасному быть абсолютно бескорыстным, и потому служитель Муз мог совершенно не соприкасаться с «царством Мамоны»? Увы, любой художник в любую историческую эпоху оставался живым человеком, вынужденным в какой-то степени удовлетворять свои хотя бы элементарные жизненные потребности. И, будучи членом некоего социума, он вынужден был удовлетворять эти потребности в рамках тех возможностей, которые социум ему предоставлял в соответствии с его социальным статусом. А любая из обширных «Историй искусств» – каких в мире написано сотни – расскажет нам, каков был этот социальный статус в данную историческую эпоху в данной стране, и как этот статус изменялся по ходу истории. Кроме того, многие «Истории искусств» излагают биографии художников всех времен и народов, дающие нам широкое представление о конкретных перипетиях, которые переживал этот самый социальный статус художника на разных исторических этапах в разных культурах мира.

Зная все это, мы не можем всерьез утверждать, что царство Аполлона способно жить совершенно автономно от «царства

Мамоны»: разумеется, в реальной жизни первое живет, опираясь на законы второго, что тривиально и общеизвестно. Но нам в данном случае важно понять, до какой степени «царство Мамоны» может повлиять на существование «царства Аполлона» и даже подчинить его себе.

Все те же упомянутые выше многочисленные «Истории искусств» показывают нам на реальных жизненных примерах, как происходило подчинение «служителей Муз» интересам «служителей наживы». Именно от этих последних всегда и везде зависело, какие конкретно художники и с какими из своих произведений будут доступны обозрению публики, и до какой степени эта аудитория будет «широка», а главное – благосклонна к его творчеству. И если обобщить все известное нам о конкретных механизмах подчинения «служителей Муз» «служителям наживы» – а такие механизмы сложились в мире западной культуры еще с середины XIX века и продолжают существовать, слегка модифицируясь и распространяясь в процессе глобализации по всему миру и в наше время, – то они вкратце сведутся к следующему.

Чтобы оказаться признанным обществом, новое произведение – или произведения – даже известного художника, и уж подавно художника «нового», должны быть представлены на некоей площадке – выставочном зале, галерее и т.п. – которая сама считается признанным у «знающей» публики местом для подобных презентаций. А для этого нужны люди, такие площадки имеющие и готовые их для этих целей предоставить, ибо это само по себе является весьма важным условием серьезного отношения к выставляемому «новому» со стороны «просвещенной», уважающей себя за свой художественный вкус публики. Она не пойдет смотреть на экспозицию априори сомнительных произведений, если эта экспозиция будет представлена на площадке, не пользующейся авторитетом «солидного» учреждения в общественном мнении.

Кроме того, эти произведения – или сотворившие их художники – должны быть уже до некоторой степени известны публике по положительным отзывам в прессе или хотя бы по «салонным» отзывам тех, кто считается истинными знатоками. Другими словами, чтобы кто-то из владельцев солидных выставочных площадок взял на себя риск их презентации, нужны люди, способные и имеющие реальные средства для распространения в общественной среде «авторитетных» положительных мнений по поводу новых произведений, то есть для этого нужна *положительная профессиональная критика* в прессе и вообще в обществе.

Только при соблюдении первых двух условий может быть реализовано главное условие признания художника или его конкретного произведения: оно может быть продано, причем по цене, хоть до какой-то степени могущей удовлетворить материальные потребности художника, а заодно и послужить некоторой гарантией того, что «знающая» публика обратила на него внимание. И тогда его последующие произведения дадут ему возможность «служить Музам». А для этого нужны люди, способные организовать рекламу и продажу произведений искусства.

И как показывает история, в буржуазном обществе деньги на все вышеперечисленные мероприятия всегда находились, но только при одном условии: если организаторам всего этого «социально-художественного процесса» удавалось убедить инвестора в том, что его вложения принесут прибыль.

Из сказанного следует, что никакой самый честный, самый искренний служитель Муз в реальной жизни никогда не мог вырваться из оков «служителей Мамоны». И особенно такая роковая зависимость сказывалась на судьбе художников новых направлений, новаторов в искусстве. Не желая поступиться своими принципами, своим пониманием прекрасного, своим собствен ным эстетическим восприятием мира, они, не поддержанные ни профессиональной критикой, ни держателями авторитетных экспозиционных площадок, умирали в нищете и безвестности.

Таких было много. Но в наше время мы потому о них хорошо знаем, что уже после их смерти нашлись «служители Мамоны», которые поняли: настало время, когда на почти забытых произведениях этих художников можно получить гигантскую прибыль. И весь арсенал средств для реализации этой задачи был пущен в ход. Появилась хвалебная пресса, расписывающая гениальность произведений некогда забытых, а то и оплеванных при жизни художников, появились широко разрекламированные их выставки, и, разумеется, появились аукционы, на которых эти произведения начали продаваться их владельцами. И – самое главное – появились желающие их купить, причем за большие деньги!

Таким образом, «царство Мамоны» и тут доказало свою мощь: оказывается, можно делать огромную прибыль и на покойниках из «царства Аполлона». И чем «древнее» этот покойник – тем большую прибыль он может приносить.

Беда, однако, состоит в том, что число произведений искусства, созданных когда-то старыми (или не очень) мастерами, по определению *конечно*. И сколько ни торгуй их произведениями,

наступает момент, когда последние их приобретатели, вложив в них огромные деньги, не желают больше их продавать. Величайшие из произведений «старых мастеров» украшают стены лучших музеев и картинных галерей мира и статусно неприкосновенны, все остальные выставлены в частных коллекциях или украшают стены жилищ богатейших людей мира. Аукционы произведений искусства начинают обедняться. «Царство Аполлона» в некотором смысле «закукливается» в своих границах, заданных классическим пониманием того, что есть «высокое искусство» и каковы его эстетические критерии. Спрашивается, что делать «служителям Мамоны» специализирующимся на получении прибыли с операций, проводимых на территории «царства Аполлона»?

Оказывается, эта проблема решаема! Если сокращаются возможности дальнейшего проникновения на территорию «царства Аполлона», нужно расширить, а еще лучше – *расшатать его границы*! И вот тут мы приступаем ко второй части нашей работы, где попытаемся показать, какую роль в осуществлении этой социокультурной задачи – а ее статус именно таков – сыграл постмодерн как некая новая культурная эпоха, в которой якобы пребывает современное постиндустриальное – оно же информационное – мировое сообщество.

Постмодерн – понятие достаточно сложное. У него есть и общая философская составляющая, так сказать, венчающая его своей высокой интеллектуальной рефлексией, под названием «постмодернизм»[3], и эстетическая составляющая, которая чрезвычайно важна при рассмотрении постмодернистских тенденций в современной художественной культуре. Причем эстетическая составляющая важна еще и тем, что в пост-

[3] Разбор и критика главных идей постмодернизма и его соотношения с предыдущими социокультурологическими концепциями см., напр.: *Маньковская Н.Б.* Париж со змеями: (Введение в эстетику постмодернизма) / РАН. Ин-т философии. М., 1994; *Судас Л.Г.* Постмодернизм. Интернет-ресурс: http://www.chem.msu.su/rus/teaching/sociology/postmodern.html; *Корнев С.* Традиция, постмодерн и вечное возвращение (глава из книги «Постмодерн-фундаментализм»). Интернет-ресурс: http://kitezh.onego.ru/traditio.html; *Хазин М.* Постмодерн – фантазия или реальность? Интернет-ресурс: http://worldcrisis.ru/crisis/170860

модернистской фазе культуры – в которой, по утверждению философов-постмодернистов, живет современное постиндустриальное общество – само понятие *эстетика* претерпело существенную трансформацию. Оно дополнилось содержанием, которое в предыдущую культурную эпоху – эпоху модерна – никому бы в голову не пришло соединять с понятием «эстетика».

Представляется, что самым наглядным примером попадания в сферу «нормальной» эстетики чужеродных представлений и образования на их основе некоего синтетического понятия является так называемая *институциональная эстетика*, выросшая в лоне *институциональной теории искусства*, которая, в свою очередь, лежит в русле постмодернистского взгляда на мир и человеческую культуру. Приведем следующее краткое определение этих понятий, из которых следует, что собственно их породило в современной художественной жизни: «Художественная культура оказывается перед дилеммой: либо исключить артефакты из разряда ценностей, либо их легитимировать. Демократическое общество идет на то, чтобы даже самые "неудобные" виды артефактов легитимировать авторитетом художественной культуры. Для того чтобы объяснить эстетическую ценность этих "неудобных" артефактов, используются принципы институциональной эстетики, в соответствии с которой всякий артефакт потенциально рассматривается как произведение искусства, что устанавливается в ходе его функционирования в системе художественной культуры. Фактически, институциональная эстетика является постмодернистской, поскольку из нее следует, что если артефакт в процессе своего функционирования в арт-системе рождает прибавление смысла и вокруг него возникает более или менее продолжительное коммуникативное действие, то он и является художественной ценностью»[4].

Попадает ли таким образом определяемая *институциональная эстетика* в то, пусть и достаточно размытое, множество смыслов, которое называется (определяется) единым термином «эстетика». Представляется, что *институциональная эстетика* еще больше размывает границы этого множества, поскольку переводит его из понятий собственно «культурных» в понятия

[4] *Бохоров К.Ю.* Процессы глобализации в художественной культуре России 1990-х годов. Автореферат канд. дис. М., 2008. С. 12.

«социальные»: ведь «институты», в рамках которых предлагается рассматривать «неудобные» артефакты в качестве продуктов художественного творчества, – это субсистемы в общей системе под названием «социум». И это притом, что – стоит еще раз подчеркнуть – понятие «эстетика» является понятием собственно «культурным»[5].

Этот вопрос отнюдь не является чисто риторическим. Современное общественное сознание все в большей мере склонно выводить художественное творчество *как род человеческой деятельности* из «царства Аполлона», как места *служения прекрасному*. А между тем во взаимоотношениях обоих «царств» в культуре вплоть до первой половины XX века *главным* критерием оценки общественного результата творчества был критерий собственно *эстетический* – при всей широте и многозначности вкладываемого в это понятие смысла.

Это не значит, что сами эстетические вкусы как художников, так и публики не менялись со временем. Конечно, эти вкусы менялись, и чем ближе к современности – тем быстрее и радикальнее. Но важно подчеркнуть другое. Институциализация и самого художника, и его произведений *начиналась* и в дальнейшем *опиралась* именно на эстетический критерий, которым «измерялась» «художественность» его творчества. И тот, чьи произведения удачно проходили проверку на соответствие этому, пусть очень широкому и не всеми одинаково понимаемому, критерию – что было «профессиональной критической экспертизой», плавно переходившей в «публичный экзамен», – тот причислялся к институту профессиональных художников. «Продукция» его творчества официально и фактически получали все более широкую аудиторию, она начинала продаваться по все более высоким ценам, а сам творец получал наконец всеобщую известность и благосостояние. Хотя, как упоминалось выше, известно немало примеров того, что заслуженный эстетический – и сопутствующий ему коммерческий – успех приходил к художникам после их смерти, а их жизнь протекала в нищете и безвестности.

Таким образом, можно утверждать, что критерии, которые являются *базовым идеологическим основанием* «царства Мамо-

---

[5] Эстетика // Энциклопедия «Кругосвет». Интернет-ресурс: http://www.krugosvet.ru/articles/118/1011803/1011803a1.htm *Бычков В.В., Бычков О.В.* Эстетика // Новая философская энциклопедия. Т.4. М., 2001. С.456–466. *Кривцун О.А.* Эстетика. М., 2001.

ны» именно как «царства наживы», были еще не приложимы как *главные* к «продуктам» творчества, созданным в «царстве Аполлона», что, собственно, и принципиально разграничивало эти «царства».

А теперь попытаемся понять, что произошло с ментальной сферой человеческой культуры столь важное, что было сочтено *новым* философским направлением под названием *постмодернизм*. И что дает нам право утверждать, что с его появлением границы «царства Аполлона» начали активно размываться, тем самым «развязывая руки» служителям «царства Мамоны»? Для аргументированного ответа на этот вопрос обратимся к краткому изложению некоторых установлений постмодернизма, которые, как представляется, постепенно подведут нас к ответу на поставленный вопрос.

Итак, сначала – о главных постулатах постмодернизма, как более или менее целостной философской картины мира. К ним принято относить такие понятия, как:

«*Культура как система знаков.* – Идея культуры как системы знаков есть первая и главная идея постмодернизма <...> Язык описывается в постмодернизме как знаковая структура, которая является вместилищем значений, не зависимых от их связи с “фактами” мира или намерениями субъекта.

“*Мир как текст*” – один из наиболее известных тезисов постмодернизма. В постмодернизме вся реальность мыслится как текст, дискурс, повествование. “Нарратив”, “текстуальность”, “интертекстуальность” – это важнейшие понятия, которые используются постмодернизмом для описания современной реальности, основные слова его языка <...> Таким образом, язык оказывается непостоянной средой, он не может непосредственно нести смысл или истину. Отсюда вытекает важнейший тезис постмодернизма о *несамотождественности текста* и о *ненадежности знания*, получаемого с помощью языка, и как следствие – о проблематичности той картины действительности – эпистемы, по М. Фуко, которая существует в ту или иную историческую эпоху.

“*Смерть субъекта*”. – Тезис о “смерти субъекта” есть вторая, не менее важная философская составляющая постмодернизма <...> Рассматривая как текст литературу, культуру, общество и историю, постмодернисты и сознание личности уподобляют некой сумме текстов в той совокупности текстов, которая и составляет мир культуры. Поскольку “ничего не существует вне текста”, то и любой индивид неизбежно находится внутри

текста, что ведет к “смерти субъекта”, через которого “говорит язык” (М. Фуко). В этом процессе “поглощения субъекта текстом” находит завершение трансформация “сущностного человека” модерна в “человека отношений”, характерного для постмодерна.

Децентрация. – Постмодернизм подвергает критике центрированность как основной принцип европейской культуры Нового времени, рационального мышления модерна, которое отвергается как метафизическое. Децентрация субъекта как ядра, центра, вокруг которого строилось познание, культура, общественная жизнь, деконструкция всякого текста, выявляющая незакрепленность знаков, релятивизируют любой текст, любое понятие. На этом основании постмодернисты доказывают невозможность существования целостной, универсальной системы знания – оно может быть лишь фрагментом множества локальных культурных контекстов, которые делают его возможным и задают ему смысл. Поэтому никакое знание не может быть оценено вне контекста культуры, традиции и языка»[6].

Таким образом, постмодернизм даже в таком предельно кратком изложении его основных постулатов выглядит как своеобразный, но по-своему целостный взгляд на мир вообще и мир культуры (мир человека) в частности. Правда, эта «частность» приобретает доминирующее место в постмодернистском мировидении, поскольку, как следует из сказанного, никакой четкой границы, существование которой строго доказуемо, между этими мирами нет: как только что отмечалось, «Мир – это текст», поэтому, где тут кончается мир «физический» и начинается мир «ментальный» – сказать невозможно. Это подтверждается еще двумя «эпистемологическими» постулатами постмодернизма:

«*Дефундаментализм* – “необоснованность” познания, “несвязность” с фактами мира “как он есть”. Критика присущего модернизму поиска фундаментальных оснований бытия и знания становится знаменем постмодернистской рефлексии, разрушающей веру в их существование.

Отрицание идеи “привилегированного знания”, то есть “истинной” интерпретации, лишающей самого права на существование иные, альтернативные варианты интерпретации, а вместе с ней и присущее модерну стремление классифицировать утверждения с точки зрения истины. Никакое знание

[6] *Судас Л.Г.* Постмодернизм. Интернет-ресурс: http://www.chem.msu.su/rus/teaching/sociology/postmodern.html

не может быть оценено вне контекста культуры, традиции и языка, которые делают его возможным и задают ему смысл»[7].

В итоге приходим к отнюдь, впрочем, не новой мысли, что «все в мире относительно», и любой «текст об устройстве мира» не может быть окончательным и безоговорочным истинным утверждением.

Знакомясь с постмодернистским комплексом идей, невозможно удержаться от вывода, в той же степени философского, в какой таковым является сам постмодернизм. Итак, постмодернизм – это современный и весьма своеобразный вариант субъективного идеализма, который правильнее было бы назвать термином «метасубъективный идеализм», ибо субъектом в данном случае является «метасубъект» – все человечество. В его ментальной сфере – то есть в ментальной сфере общечеловеческой культуры – существуют на *равных* основаниях множество картин (моделей) мира, ни одна из которых не может претендовать на обладание истиной в конечной инстанции, в том числе и картины мира, считающиеся строго научными. Но поскольку «мир есть текст», а текст есть порождение ментальных процедур, а последние есть продукт – и одновременно порождающая среда – человеческой культуры, то *мир существует постольку, поскольку существует человечество*. И именно это обстоятельство роднит метасубъективный идеализм, именуемый сегодня постмодернизмом, с классическим субъективным идеализмом. Похоже, что человеческая мысль сделала очередной виток в своей эволюции...

Правомерно задать вопрос: почему в эпоху постмодерна границы «царства Аполлона» расширяются и при этом размываются? Почему расширяются – понятно: постмодернизм утверждает *равенство* в своем приближении к истине *всех* текстов *всех* культур мира и *всех* способов подачи этих текстов, то есть использовании на *равных* правах *всех* культурных кодов как языков культуры, то это действительно должно необычайно расширить территорию «царства Аполлона»! Ведь в сферу искусства теперь могут попадать – или к ней могут быть причислены «на равных» – такие «тексты», выраженные в таких «кодах» (в постмодернистском смысле этого слова), которые в предыдущие эпохи никому бы не пришло в голову назвать *художественными*. А уж если учесть еще один базовый постулат постмодернизма, который мы специально предлагаем рассмотреть отдельно,

[7] *Судас Л.Г.* Постмодернизм. Интернет-ресурс: http://www.chem.msu.su/rus/teaching/sociology/postmodern.html

а именно – так называемую «постмодернистскую чувствительность», то картина становится еще убедительнее. Итак:

«*“Постмодернистская чувствительность”* – одно из ключевых понятий постмодернизма. Разочарование в идеалах и ценностях Возрождения и Просвещения с их верой в Прогресс, торжество разума, безграничность человеческих возможностей трансформировалось в неприятие всей традиции западноевропейского рационализма. Это и привело к формированию “постмодернистской чувствительности” – специфического видения мира – мира децентрированного, фрагментированного, неупорядоченного, лишенного причинно-следственных связей и ценностных ориентиров, предстающего сознанию лишь в виде иерархически неупорядоченных фрагментов. Любая попытка сконструировать “модель” такого мира – бессмысленна.

Все это приводит теоретиков постмодернизма к “эпистемологической неуверенности”, к убеждению, что наиболее адекватное постижение реальности доступно не естественным и точным наукам, не традиционной философии, опирающейся на формализованный понятийный аппарат, а интуитивному, “поэтическому мышлению” с его ассоциативностью, образностью, метафоричностью. Именно этим объясняется обращение постмодернизма в поисках соответствующей культурной формы к иной культурной традиции – восточному интуитивизму. *Именно с этим связано «олитературивание» мира, то есть превращение литературы в модель для всех текстов, утверждение представления, будто только литературность любого дискурса делает возможным наделение смыслом мира и нашего его восприятия. Если мир поддается только литературно-художественному, поэтическому осмыслению, то никакой иной картины мира, кроме метафорической, оно не способно дать* (курсив мой. – *П.Ч.*). Отсюда столь характерная для постмодернистских построений утрата рациональности, строгости научной аргументации»[8].

Очевидно, что если к этому утверждению относиться всерьез, то в современном обществе, якобы живущим в эпоху постмодернистского мировоззрения, «царство Аполлона» возрастает до совершенной необъятности, а «царству Мамоны», этому презренному наследию эпохи модерна, вообще места не остается! Более того, та самая *институциональная эстетика*, о которой мы отозвались так скептически в начале статьи, оказывается

[8] *Судас Л.Г.* Постмодернизм. Интернет-ресурс: http://www.chem.msu.su/rus/teaching/sociology/postmodern.html

как нельзя более соответствующей идеологии постмодернизма. Ведь именно она *на практике* реализует это самое равенство в культуре всех кодов выражения каких угодно «текстов», и потому любой артефакт, даже самый «неудобный» или вообще неприемлемый с позиций «допостмодернистской» эстетики, может быть воспринят как *художественный*, то есть принадлежащий «царству Аполлона», если его «творец» доказал публике, что в данной экспозиции он «нагружен» неким «высоким» смыслом – и это *доказательство* подхватила хотя бы какая-то часть профессиональных художественных критиков!

Так, с учетом всего вышесказанного, можем ли мы утверждать, что в эпоху постмодерна необычайное расширение границ «царства Аполлона» в конечном счете «сыграло на руку» служителям «царства Мамоны»?

Представляется, что основание для такого утверждения имеется, и оно носит фундаментальный характер.

Кроется оно в том неустранимом для мира людей факте, о котором упоминалось выше: это реальный *материальный* мир, и для своего существования в нем любой – каждый – человек нуждается в энергетическом обеспечении в весьма широком смысле этого понятия. А поскольку мир людей – это мир культуры, а культура – это мир символический, мир знаков и их значений, то в нем еще тысячи лет назад, *независимо* от идеологических оснований, заложенных в картину мира любой человеческой культуры, был выработан и укрепился в ментальной сфере человечества *главный универсальный символ обладания энергией*. Точнее – теми ее видами, которые в разные (каждые) исторические эпохи считались необходимыми для поддержания реального физического существования человека и его сообществ: пищей, одеждой, жильем, топливом, оружием и т.д. И понятно, что таким «универсальным символом» обладания всем этим и, тем самым – универсальным средством для приобретения и *эквивалентного* обмена всего этого – являются *деньги*.

Поэтому человечество может строить в своей ментальной сфере любые модели мира – религиозные, философские, сколь угодно разнообразные и экзотические (с точки зрения носителей других моделей мира) – это ничего не изменит в фундаменте человеческого существования *как* реального органического существа. И потому он вынужден заботиться о собственном энергообеспечении, а раз так, то плоды своего труда – будь это даже творческий труд высочайшего духовного значения – он будет обменивать на все те же *деньги*, а на них приобретать все необходимое для собственного существования.

Таким образом, разделение мира культуры на «царство Аполлона» и «царство Мамоны» есть сугубо условная ментальная операция. Первое не может жить, не опираясь на условия, задаваемые законами второго. Однако разделение мира культуры, точнее, его ментальной сферы, на два этих «царства» имеет пусть только символический, но весьма глубокий смысл: *доминантой* самого существования «обитателей» «царства Аполлона» является *служение прекрасному* – каким бы оно ни представлялось людям данной культуры, а *доминантой* существования «обитателей» «царства Мамоны» является *служение деньгам*, то есть *наживе*. *Практически* же жить *только* в «царстве Аполлона» невозможно по указанным выше причинам.

И потому можно строить любые картины мира, в том числе и такие, в которых объявляется, что «Мир есть текст», а его интерпретация зависит от контекста конкретной культуры, употребляемого в ней кода и дискурса, в котором происходит его обсуждение – это не изменит реальной ситуации, в которой живет человечество. Можно объявить, что «мир децентрирован, фрагментирован, неупорядочен, лишен причинно-следственных связей и ценностных ориентиров, и предстает сознанию лишь в виде иерархически неупорядоченных фрагментов, а любая попытка сконструировать «модель» такого мира – бессмысленна. А между тем мир существования человека – это совокупность вполне иерархически организованных структур – государств, производственных и финансовых корпораций, предприятий, социальных учреждений и институтов. Все они находятся в сложных отношениях соподчинения и прочих взаимозависимостей, без которых их функционирование и энергообеспечение невозможно. А расширение и совершенствование информационных связей и прочих коммуникативных каналов лишь упрочило связность всех этих учреждений между собой, поскольку ускорило процессы взаимообмена информацией между ними, но вовсе не фрагментировало социальную среду как таковую. И, что еще существенней, не избавило человечество от необходимости обеспечивать себя энергоресурсами!

Таким образом, мир социальный (он же – мир культуры) был и остается системной самоуправляемой организацией огромной сложности, со сложнейшей иерархией отношений между его субсистемами (отдельными государствами), со сложнейшими внутренними информационными и энергетическими связями, только благодаря наличию которых он и существует.

Отсюда напрашивается неизбежный вывод: постмодернистская картина мира неадекватна реальному миру. Она – плод очередного этапа саморефлексии культуры, а не рефлексии культуры по поводу «устройства» мира, хотя и претендует именно на это. Но как этап саморефлексии ментальной сферы культуры постмодернизм в значительной степени адекватно отражает ее современное состояние. Однако главным парадоксом этого отражения является, на наш взгляд, то обстоятельство, что упомянутый выше универсальный для всех социумов мира и их культур символ обладания энергией реального мира – деньги – остается как бы за бортом рассмотрения постмодернизма. А ведь он позиционирует себя как система взглядов, в которой основным постулатом является утверждение, что *культура – это знаковая система*!

Представляется, что причина этого странного, на первый взгляд, обстоятельства, кроется в том, что честное признание денег как главного символа современного реального существования мира людей будет равносильно признанию неадекватности постмодернистской картины мира. Чего тогда стоят утверждения апологетов постмодернизма типа «мир – это текст», «мир неиерархичен», «мир фрагментарен и лишен внутренней связности», «мир непознаваем рациональным путем, и потому не существует истины о нем» и тому подобные? Ведь стоит только признать, что «деньги – главный универсальный символ *реального* мира социального», и это справедливо потому, что деньги в качестве эквивалента энергии *правят миром*, то сразу же становится понятным, что «мир – это связная иерархическая самоуправляемая система», «мир в той степени, в которой он может обеспечить выживание в нем человечества, познаваем *рационально*», что утверждение «мир – это текст» справедливо лишь в той степени, в которой он отражен в ментальной сфере человеческой культуры, ибо *тексты о мире* содержатся именно там, и т.д.

Короче говоря, апологетам постмодернизма, чья модель мира изначально росла на критике модели мира эпохи модерна, придется признать, что *реальный* мир людей продолжает жить в эпохе модерна. Потому что главное идейное содержание этой эпохи в понимании современного «европоцентрического» человека – это прогресс, понимаемый как максимальное развитие рациональных способов мышления и социальной организации, как путь к освобождению от иррациональности мифа, религии, предрассудков, произвола власти, как стремление к однозначной (правильной), универсальной интерпретации бытия. Но именно поэтому этот мир в силу своего реального «устройства» продолжает в основном оставаться царством Мамоны, со всеми его досто-

инствами и недостатками, и принципиальное игнорирование этого обстоятельства фактически ничего в его «устройстве» изменить не может.

Зато постмодернистский взгляд на мир создает иллюзию, что мир Аполлона в современную эпоху, именно потому, что он якобы питается теперь идеями постмодерна, почти неограниченно расширяется и вытесняет «царство Мамоны» из мира культуры, то есть из мира социального. Увы, это самая большая, хотя, возможно, и непреднамеренная ложь постмодернизма.

Как показывают исследования художественной жизни современной западной – а в какой-то степени и мировой – культуры, во второй половине XX века задача создания такой иллюзии у людей, тяготеющих к сфере искусства, успешно решается. В некотором смысле ее реализация может считаться – и многие исследователи так и считают – «медленнотекущей» революцией в области и художественного мировосприятия, и художественного творчества, и художественного вкуса довольно значимой части публики. Понятно, что этому с «идейной» стороны способствует широкое распространение в образованных слоях населения идей постмодернизма. Именно эти последние способствуют через описанные выше постулаты *институциональной эстетики* необычайному расширению границ «царства Аполлона» в сознании художников и людей, причастных к искусству вообще, и главным образом – именно у них. Но при этом как-то становится не принятым обращать внимание на то, что в реальной жизни мира социального (мира культуры) за этим стоит обратный процесс – расширение границ «царства Мамоны», постепенно исподволь поглощающего «царство Аполлона». Ибо на самом деле «расширение границ» последнего приводит к размыванию его базовых принципов, основывавшихся на «классических» эстетических критериях.

В этой связи очевидно, что если институциональная эстетика руководствуется базовой установкой, в соответствии с которой всякий артефакт потенциально рассматривается как произведение искусства, что устанавливается в ходе его функционирования в системе художественной культуры[9], то из этого прямо вытекает:

– что «классическая» эстетика отодвигается в маргинальную зону современного искусства, т.к. непременное вызывание

[9] *Бохоров К.Ю.* Процессы глобализации в художественной культуре России 1990-х годов // Дис. на соиск. степени канд. культурологии. М., 2008.

у зрителя чувства прекрасного перестает быть обязательным условием причисления данного артефакта к сфере искусства;

– во-вторых, чтобы оказаться признанным произведением искусства, то есть *институциализированным* в сфере искусства, «сомнительный» артефакт – как и любое претендующее на звание «художественное» творение во все предыдущие времена – должен быть представлен на некоей площадке – выставочном зале, галерее и т.п. – которая сама считается признанным «институтом» в системе художественной культуры;

– артефакт должен быть проверен на «адекватное» с точки зрения его восприятия публикой «функционирование в системе художественной культуры». А это значит, что должно найтись достаточное количество и профессиональных художественных критиков, и достаточно широкий круг публики, чтобы сформировалось общественное мнение, что данный артефакт отвечает современному представлению о том, что является произведением искусства.

А для выполнения всех этих условий требуются, в свою очередь, следующие условия:

– нужны люди, способные взять на себя смелость предъявить публике в качестве потенциальных произведений искусства артефакты, которые в общепринятом «допостмодернистском» понимании этого слова таковыми никто бы не счел;

– нужны люди, способные и имеющие реальные средства для распространения идей, «сквозь призму» которых эти артефакты хотя бы какой-то – желательно, достаточно большой – частью публики априори начинали бы восприниматься как произведения искусства. Иначе говоря, нужны люди, способные широко распространить в обществе новое понимание того, *что есть современное искусство,* соответствующее эпохе «информационного общества» или в более общем смысле – эпохе постмодерна, то есть люди, способные сформировать *новые художественные вкусы* широкой публики;

– нужны хорошо разрекламированные и институциализированные площадки для выставления на общее обозрение артефактов «современного искусства», ибо это является еще одним непременным условием серьезного к ним отношения со стороны широкой публики. Она не пойдет смотреть на экспозицию априори сомнительных произведений, если эта экспозиция будет представлена на площадке, не пользующейся авторитетом «солидного» учреждения в системе художественной культуры;

– наконец, для того чтобы реализовать все вышеуказанные условия, нужно еще одно, главное в данном случае: нужны *деньги*. А деньги на организацию какого-то масштабного мероприятия можно достать все при том же условии, что и во все предыдущие времена существования «царства Мамоны»: если убедить инвестора в том, что его вложения принесут *прибыль*.

Нетрудно убедиться, что практически все только что перечисленные условия совпадают с теми, которые перечислялись нами выше, при обсуждении темы зависимости художников прошлого от деятелей «царства Мамоны», стремящихся получить прибыль на торговле произведениями искусства, то есть действующих в целях наживы на территории «царства Аполлона». Так в чем же разница между деятелями эпохи модерна и их собратьями эпохи постмодерна?

Это – ключевой момент настоящей работы. Разница, на наш взгляд, состоит в том, что в эпоху модерна «коммерсанты от искусства» действовали на территории самого искусства, то есть на территории «царства Аполлона». А когда ее «коммерческий потенциал» стал истощаться, они, воспользовавшись идеями постмодернизма, – то есть начав всячески доказывать людям, тяготеющим к «потреблению искусства», что искусство постмодерна – это *тоже искусство* и что только оно и адекватно современному информационному обществу, только оно по-настоящему *современно*, и что только тот человек может назвать себя современным, который его *понимает и принимает* – стали размывать, растаскивать границы «царства Аполлона», действуя, как и раньше, в *целях собственной наживы*.

Справедливости ради отметим, что сам по себе прием *расширения границ* искусства не нов. В конце концов, именно благодаря его успешному применению получили когда-то статус *художественных* произведения и импрессионистов, и экспрессионистов, и кубистов, и сюрреалистов, и вообще всех тех, кто на каком-то этапе истории культуры составляли *авангард* в сфере художественного творчества, а теперь воспринимаются современной публикой чуть ли не как *классики* изобразительного искусства. И, конечно, границы искусства существенно *расширились*, когда в него удалось вписать такие виды творчества, как фотография и кинематограф, что, как известно, в свое время тоже вызывало ожесточенные споры в обществе.

Еще более радикальные шаги в сторону расширения границ искусства были предприняты *футуристами* – самыми решительными из авангардистов начала XX века. Их апологетика

была предельно ярко выражена в «Манифесте футуризма», опубликованном Ф.Т. Маринетти в 1909 году, в котором была провозглашена «всемирно историческая задача футуризма», заключающаяся в призыве к полному отказу от всего «пыльного» и «плесневелого» искусства прошлых эпох. Но – что самое важное в данном случае – это еще и призыв к художникам развивать *новую эстетику* – эстетику технического века, поскольку, по их мнению, только он по-настоящему *прекрасен* и достоин быть воспетым в искусстве. Поэтому, как ни странно это звучит на первый взгляд, «Манифест» *не выводит* искусство футуризма из «царства Аполлона», а предлагает возвести *внутри* этого «царства» *новый этаж*, затоптав и заплевав этаж предыдущий или даже просто забыв о нем. И это, конечно, скандальное предложение, но оно не разрушает границы «царства Аполлона», поскольку футуристами по-прежнему признается, что *искусство есть служение прекрасному* и что в «век прогресса» этим *прекрасным* является все то, что создается руками «прогрессивного человечества» – мосты, тоннели, танки, самолеты, пароходы и прочее «стальное», в том числе и «стальной, целеустремленный человек будущего». И к тому же все это может быть представлено в *новых, прогрессивных* художественных формах, ибо и они – *прекрасны*! Иначе говоря, футуризм – это *супермодернизм*, если уж говорить о той философско-культурной парадигме, которая проглядывается за почти истерическим по форме текстом «Манифеста» Маринетти.

Настоящим же «идейным» предшественником постмодерна в искусстве следует считать *дадаизм*. Как идейное движение он зародился после Первой мировой войны реакцией на ее ужасы, воспринятые частью европейской интеллигенции как прямой результат или даже *продукт* развития западной культуры. Представляется логичным, что такой взгляд на события начала XX века породил непримиримый нигилизм по отношению ко всем ценностям культуры, которые объявлялись сплошной ложью и лицемерием. В этом ключе воспринималось и западное искусство со всей его эстетикой. Дадаисты отрицали все его законы, утверждали безусловный примат иррационального, бессознательного и интуитивного, ниспровергали рационализм, который лежал в основе европейской культуры со времен античности, но который они и считали главным «виновником» того, что западная культура зашла в тупик.

Это – очень существенный момент, поскольку именно здесь и пролегает истинная граница между теми, кто предлагал радикально «пересмотреть содержание» того, что входит в «царство Аполлона», и теми, кто заявлял, что, фигурально выражаясь, никакого «царства Аполлона» как места *служения прекрасному* вообще нет, что это – очередная большая ложь европейской культуры. Именно дадаистские художники в порыве своего нигилистического пафоса «кидали в лицо» буржуазной публике шокирующие выставки каких угодно предметов в самом нелепом их сочетании, объявляя их произведениями нового искусства, ставили эпатажные спектакли, проводили провокационные «фестивали», часто сопровождавшиеся потасовками и т.п.

В общем, вся их «творческая» деятельность сопровождалась скандалами, но именно это и привлекало массу публики. И этим очень умело воспользовались «коммерсанты от искусства», прекрасно зарабатывая на организации и «ругательном» освещении в печати всех этих скандальных мероприятий, то есть по сути – на их рекламе.

В контексте настоящей работы важно отметить, что во времена расцвета дадаизма, то есть в 20-е – 30-е годы XX века и даже позже, когда из слегка «успокоившегося» дадаизма вырос так называемый *поп-арт* – направление «нового искусства», которое якобы «раскрывает эстетические ценности» образцов массовой продукции – потребительских товаров, персонажей новостей или кино – вырывая их из обыденности и помещая в иной контекст, еще не было создано никакой более или менее целостной культурологической или философской концепции, объясняющей столь существенные подвижки европейского сознания, которые *позволили* укорениться в рамках самой культуры такому направлению искусства. Однако европейская культура характерна своей неизменной склонностью к саморефлексии, поэтому такое положение не могло сохраняться долго. И осмысление всех этих тенденций и в движении общественной мысли, и в искусстве – то есть, по сути, «самоосмысление» культуры – действительно «пошло», что и привело к формированию тех главных концепций постмодернизма, о которых было сказано выше.

Нетрудно заметить, однако, что при всем своем критическом отношении и к современному состоянию европейской цивилизации в целом, и к порожденному ей искусству в частности, унаследованного от дадаизма, апологеты постмодернизма конца

XX века существенно «помягчали» относительно непримиримой позиции в этих вопросах своих «идейных предков». Они стали философичнее, ироничнее, да и вообще вдумчивее.

Так, они уже не утверждают, что только европейская культура – культура эпохи модерна – находится в тупике, в который она сама себя и загнала. Вспомним вкратце сказанное выше: все интерпретации мира по *степени истинности* равны между собой, и интерпретации точных наук ничуть не лучше, чем интерпретации литературные и прочие художественные. В конечном счете все они – порождения культур с их тезаурусами, лишь частично пересекающимися друг с другом. И мир «как текст» может быть «прочтен» по-своему в каждой культуре, и их «прочтения» имеют равное право на существование. Поэтому в мире нет ничего ни *истинно прекрасного*, ни *истинно безобразного* – все зависит от того, глазами какой культуры человек на это смотрит. И если тот, кто считает себя художником, это *понял*, то он может – имеет полное право! – любой предмет, бытующий в любой культуре, «выдернуть» из контекста (из дискурса) этой культуры, сунуть его в любой другой контекст, что сразу придаст ему новое значение – *символическое*, никак, возможно, не связанное со смыслами той культуры, из которой он «выдернут». Причем какое именно – будет решать сам художник. И если ему удастся убедить хоть какую-то публику в том, что этот предмет – символ чего-то, то предмет этот может считаться *произведением искусства*, ибо искусство есть *оперирование символическими формами*, которыми можно объявить что угодно!

Поэтому «служение прекрасному», как род занятий – чистая фикция, поскольку то, что «прекрасно» в одной культуре и/или эпохе, может восприниматься как совершенно неприемлемое в другой, и при этом *все они будут правы* в своих оценках. И стало быть никакого «царства Аполлона» на самом деле нет, и у художника нет и не может быть такой цели, как «служение прекрасному», поскольку он просто *оперирует символическими формами,* нагружая их *своими смыслами*. А раз так, то и никаких границ у несуществующего «царства» быть не может. Поэтому, в отличие от дадаистов, постмодернисты не призывают к разрушению «культурного наследия» человечества, а предлагают тем, кто согласен видеть в художественном творчестве *оперирование символами*, одними и теми же глазами смотреть и на произведения классического искусства, и на произведения постмодернистских художников, поскольку и рафаэлевская «Сикстинская

Мадонна», и выставленная постмодернистом композиция из «кучи дерьма и рваных тапочек» – это *символические продукты*, а потому – *художественные произведения*!

Однако вернемся к «служителям Мамоны», поскольку на существование его «царства» никто не покушался, и отметим такой любопытный момент. Современные «коммерсанты от искусства» отличаются от своих предшественников тем, что они используют в своих целях эту новую философскую парадигму – постмодернистскую, а не просто идею «либерализации искусства» – модернистскую, каковой пользовались их предшественники, в том числе и те, кто ратовал за право на существование всех видов авангарда. А это, как прямо следует из только что сказанного, дает им возможность на *вполне интеллектуальных основаниях* провозгласить отказ от любых «устаревших» эстетических критериев искусства, и руководствоваться только одним – критерием *институциональной эстетики*, то есть, по сути дела, превратить тем самым художественное творчество в новый *коммерческий проект*.

И, судя по тому, как в последние десятилетия прошлого века и по сей день развивается в западных странах, а теперь и во всем мире, включая постперестроечную Россию, современное постмодернистское искусство, «проект пошел». Нашлись все необходимые организаторы и участники процесса формирования искусства постмодерна: и художники, готовые творить «новое искусство», и критики, готовые освещать во всех СМИ их творчество, и галеристы, готовые выставить на своих институциализированных площадках произведения «нового искусства», и кураторы – организаторы всевозможных его экспозиций по всему миру – широко разрекламированных выставок, биеннале в крупных городах и культурных центрах, презентаций особо известных художников и прочего в том же духе. Наконец – что самое важное, поскольку без этого весь «проект искусства постмодерна» с очевидностью провалился бы – нашлось достаточное количество людей, готовых за все это *платить*, в том числе и приобретая произведения «нового искусства»! И в результате из всех тех, кто сумел вовремя вписаться в этот «проект» и занять в нем адекватное своим способностям место, «*никто не ушел обиженным*». И в этом нет ничего удивительного, если учесть откровенное высказывание одного из исследователей становления и развития *современного* искусства Б. Гройса: «Художественный акт по своему существу есть не что иное, как чистая коммерческая

спекуляция» и что «цены есть самое художественное в современном искусстве»[10].

Таким образом, именно благодаря установке *всех* участников становления и функционирования системы современной художественной культуры на *прибыль* «проект искусства постмодерна» оказался вполне жизнеспособным, финансово прибыльным, и потому продолжает процветать и распространяться по всему миру, сопутствуя и даже способствуя процессам глобализации культуры, которыми характеризуется современный этап существования человечества.

В заключение вернемся к вопросу, вынесенному в заголовок настоящей статьи: где кончается «царство Аполлона» и начинается «царство Мамоны»?

Теперь в дополнение к тому, что было сказано в первой части настоящей статьи о массовом искусстве и о влиянии интересов «служителей Мамоны» на жизнь изобразительного искусства в эпоху модерна, добавим: это происходит еще и там, где начинается *искусство постмодерна*. Ибо оно отказалось от тысячелетней идеи, вдохновлявшей художников предыдущих исторических эпох – от *служения прекрасному*. Теперь оно служит воплощению в «продуктах» художественного творчества идей постмодернизма, вкратце изложенных выше, в которых немалое место занимает критика оснований эпохи модерна, что отражается в постмодернистском искусстве в виде произведений иронического, а подчас и остросаркастического содержания, отливающихся в гротескные формы. Эти «продукты» принимают совершенно непривычные для людей, выросших в эпоху модерна, обличия, в том числе и так называемые динамические формы презентации – всевозможные арт-акты, что само по себе не есть «плохо». И вряд ли уместно критиковать всех участников современного арт-процесса, в том числе и самих художников, в стремлении получить прибыль от демонстрации и/или продажи своих произведений: они все живут в *реальном* Мире, где жизнь *без денег* невозможна в принципе.

Но именно в силу этих обстоятельств мы и утверждаем, что в современном мире «царство Аполлона» активно атакуется и разрушается агрессией «царства Мамоны»! Постмодернизм

---

[10] Цит. по: *Бохоров К.Ю.* Процессы глобализации в художественной культуре России 1990-х годов // Дис. на соиск. степени канд. культурологии. М., 2008.

расширил сферу искусства, но не внес *никакой новой идеи*, позволяющей сохранить в нем функцию *служения прекрасному*. Поэтому никакого *реального* расширения «царства Аполлона» не произошло, а произошло лишь размывание его границ, позволившее «царству Мамоны» поглотить его практически без остатка. Свидетельством чему является тот факт, что даже то «старое» искусство, которое ему верно служило, давно перестало быть объектом эстетического наслаждения людей, а стало предметом вложения капитала, судя по тому, за какие суммы его произведения продают на современных аукционах, если они все-таки на них попадают. А истинной мечтой современного художника является продажа собственных произведений по ценам, приближающимся к ценам, даваемым за произведения «старых мастеров».

Однако наше заключение будет неполным, а потому и не совсем верным, если не сделать еще пару существенных замечаний.

Во-первых, часто употребляемый выше термин «широкая публика» применительно к «потребителям» современного постмодернистского искусства *на самом деле* относится к не слишком многочисленной прослойке современного цивилизованного общества, которая остается таковой – не слишком многочисленной – даже в наиболее развитых странах мира с высоким уровнем образования. И «авангардным» искусством – будь то изобразительное искусство, театр, кино и прочее – как одной из разновидностей креативной деятельности, интересуется, главным образом, она. Поэтому все «истинно современные» художники, которые всегда находятся в поисках каких-то новых идеологических оснований для своего творчества и новых форм художественного самовыражения, то есть некий всегда существовавший художественный *авангард*, трудится в конечном счете для людей этой прослойки. Они, «высоколобые», и есть естественная аудитория «авангардного» искусства, и была таковой во все времена, так как только такое искусство по-настоящему *креативно* и потому им интересно.

Но именно потому, что такие художники – *авангард*, они «морально ответственны» за выбор генерального направления развития художественной культуры. И наши претензии к современному искусству, разрушившему в силу своей приверженности идеям постмодернизма границы «царства Аполлона» и, как мы пытались показать выше, погружающему свое творчество в «царство Мамоны», относятся непосредственно к ним и к тем институтам художественной культуры, которые это

искусство «продвигают» в общество. Представляется, что деятельность, которую можно простить «творцам» массовых *зрелищ*, непростительна для творцов *нового* искусства.

Во-вторых, из сказанного выше не следует, что наши претензии относятся и к творцам – «отцам-основателям» философии постмодернизма. Ниоткуда не следует, что они вообще озадачивали себя вопросом: как повлияет их философия, столь радикально раздвинувшая границы того, что можно назвать *искусством*, на взаимоотношения между «царством Аполлона», этой «обители прекрасного», и «царством Мамоны» – «обители наживы». Как и любые философы всех времен и народов, они искали объяснения тому, как устроен Мир, почему он устроен именно так, что такое – человек, и какое место он занимает в Мире. И нашли его, отлив *свое* видение Мира и человека в философскую систему под названием «постмодернизм». А то, что современные художники, да и вся система современной художественной культуры использовала их идеи для переосмысления *своих основ* таким образом, что это привело к размыванию границ «царства Аполлона», вряд ли можно считать *виной* философов постмодернизма. Они в этом «виноваты» в той же степени, что и К. Маркс – в установлении сталинского режима в Советском Союзе, или Ф. Ницше – в установлении гитлеровского режима в Германии, или Иисус Христос – в зверствах инквизиции в средневековой Европе. В общем, «виноватого» в различных человеческих ошибках, «кривых» путях развития и прочих безобразиях всегда можно найти, если постараться...

Что же можно сказать в заключение нашего исследования? Общий вывод довольно печален: в современном мире Аполлон постепенно умирает, как умирает любое культурное поле, зарастаемое сорняками, которое никто не собирается выпалывать. Мамона же пирует на его останках, поскольку приучил людей даже на то, что создавалось в процессе бескорыстного *служения прекрасному* и потому осталось в исконном «царстве Аполлона», смотреть только с одной позиции – *«сколько стоит?»*. И пока не видно силы, которая могла бы остановить этот процесс...

А.С. Дриккер

Энтелехия и информация*

Вопрос о границах искусства, радикально поставленный художественным авангардом, и по прошествии столетия остается весьма злободневным. Существует ли какой-либо критерий, чтобы в ряду артефактов (например «Давид» Микеланджело, композиция Мондриана, концептуальная инсталляция, коврик с «Медведями», флакон дезодоранта...) выделить входящие в домен искусства?

Полемика К. Малевича и А. Бенуа о наличии подобного основания и к началу третьего тысячелетия практически никуда не ушла от исходных деклараций и вкусовых предпочтений. Новых внятных аргументов так и не появилось. Хотя некие тенденции отмечает культурная практика.

Можно уверенно констатировать безусловный успех новаторского искусства, отвоевавшего престижное место в лучших музеях мира. Столь же несомненно, что мощь воздействия актуального искусства достигла невиданного уровня. В сегодняшнем восприятии Джон Леннон и Пол МакКартни рядом с современниками – лидерами сверхдержав, положим Брежневым и Никсоном, еще недавно повелевавшими миром,– это супертяжеловесы рядом с лилипутами.

---

* *Работа выполнена при поддержке РФФИ, грант* № 07-06-00119-а.

С другой стороны, ценность победы художественного авангарда, идущего одним победным маршем с такими номинантами массовой культуры, как блок-бастеры и reality-show, торжества искусства, аудиторию которого составляет все население планеты, а доходность сопоставима разве что с нефтедобычей, весьма сомнительна.

Возможно, оценивая современное искусство, эксперты оказываются слишком сильно вовлеченными в процесс. Чтобы исключить влияние судьи (наблюдателя, как сказали бы в физическом эксперименте) необходимо изменить масштаб. Подобная точка зрения имеет и более веское основание. То, что на вопрос о границах искусства ответ не находится столь долго, заставляет предположить, что неудачна, некорректна сама постановка проблемы. Вероятно, решение следует искать в ином уровне, где актуализируются уже не демаркационные задачи, но глобальные проблемы смысла искусства, его назначения в связи с общими закономерностями эволюции культуры.

Эволюция как информационный отбор

Эволюцию культуры, как и природы, сегодня затруднительно истолковывать, не используя принцип отбора (единственная альтернатива – семь дней творения). Хотя, конечно, в связи с качественным разрывом между человеком и высшими животными механизмы культурного отбора кардинально меняются. Ключевое отличие человека в том, что его восприятие не ограничено врожденными сигнальными функциями и открыто для любых внешних воздействий.

Всякие адаптивные действия вызываются некой потребностью. Поэтому реакции, не связанные с основными инстинктами (а следом и их комплексы, складывающиеся в подвижную картину становления культуры), также можно представить как результат системного усложнения, которое приводит к формированию особой, надбиологической потребности гоминид – потребности в познании, в информации. Того сильнейшего влечения, которое Спиноза видел в стремлении к самопознанию, того основного свойства бесконечного разума «познавать всегда все»[1], которое он находил лишь в человеке.

Рассмотрим, каким путем это доминантное влечение складывалось. Важнейшие моменты несомненно проявились на са-

[1] *Спиноза Б.* Сочинения. В 2-х т. СПб., 1999. Т. I. С. 152.

мых ранних этапах. Способность к вариативным реакциям у прачеловека закрепляется на генетическом уровне как предрасположенность к речи, абстрактному мышлению. Существенно, что закрепляются не навыки, приемы (перейдя на врожденно-рефлекторный уровень, они утратили бы необходимую для индивидуального развития мобильность), а способность к их обретению.

Для того чтобы эффективно реализовать предрасположенность к вариативному индивидуальному развитию, кроме генетического механизма необходима способность индивидуально осваивать аккумулированный (группой, культурой) опыт. Активное применение орудий позволяет предположить преодоление инстинктивных поведенческих ограничений уже на стадии архантропа. Раздвигая зрительное поле и манипулируя с расширяющимся множеством объектов в ходе совершенствования важнейших – охотничьих – приемов, архаичное сознание, усложняя маневр, двигалось к выходу за пределы чисто инстинктивных действий.

В ходе развития прачеловека органическое, биологическое существование расщепляется по мере проявления в сознании еще смутного нового временного горизонта. Подобные целенаправленные, прямые и инверсные, передвижения во времени, «совмещение» прошлого с настоящим позволяет, во-первых, использовать собственный опыт. А во-вторых, в привычных ассоциациях временных перемещений с пространственными зарождаются представления о возможности перестановки, явления в другом месте, в ином лике, а следом, с естественностью, эмоциональное переживание действий сородичей, развивающееся в способность к перевоплощению и аппроприации чужого опыта.

Интеграция индивидуального опыта делает продуктивным получение особью знаний, которые не приносят ей непосредственной, личной выгоды (преимущества для выживания). Однако эффективность такого познания подтверждается тем, насколько при этом в ответ на очередные вызовы возрастает адаптивность за счет усиления модификационной изменчивости всей группы. Неизменно прогрессирующая адаптивность человека и стремительное (в эволюционной шкале) ускорение культурной эволюции – прямое следствие возникновения нового высокоэффективного канала внезиготной передачи информации.

Давление доминантной потребности в информации, потребности более острой, чем голод, и более значимой для сохранения вида, чем сексуальная, порождает грандиозное количество мутаций. Каков же фундамент для формирования новых принципов отбора?

Прежде всего отбор создает аппаратную основу для осуществления селекции – совершенствует функциональную схему центральной нервной системы, дифференцирует и развивает механизм памяти, дополняя древнюю мгновенную память (мнему) и постоянную память, хранящую программы и правила инстинктивных реакций и рефлексов, оперативной памятью – важнейшим инструментом для обработки интенсивного потока внешней информации, мощность которого непрерывно нарастает по мере совершенствования мнемотехник и коммуникационных технологий, стимулирующих возможности мозга.

Кроме того, уже на уровне млекопитающих, активно взаимодействующих с окружающей средой, эволюционное развитие приводит к появлению отделов срединного мозга ведающих эмоционально-мотивационной активностью. Эмоциональная реакция – это способ мобилизации всех ресурсов организма (психических, сенсорных, моторных) в ответ на значимое изменение внешних условий. Известный психофизиолог П. Симонов полагает, что эмоции – результат дефицита информации о времени, средствах, ресурсах, необходимых индивиду для решения задачи[2].

В представлении о доминантной познавательной потребности, направляющей генезис адаптации, первоочередное развитие подобной эволюционной базы – важнейшего эффективного механизма отбора – подталкивает к тому, чтобы культурный отбор определить как селекцию *информационную*[3]. Расширяя известную закономерность исторического ускорения, можно предположить, что полезными являются мутации, нацеленные, в первую очередь, совсем не на сохранение особи, но ведущие к увеличению скорости переработки информации, к информационному ускорению культуры.

Восприятие – инструмент «желания познания как требования человеческой природы»[4]. Обогащенное памятью, оно инициирует воображение, чувствующее и мыслящее сознание – питательную среду, на которой поднимается культура. Интеграция сообществом психических устремлений, желаний, фантазий продуцирует архетипы, эйдосы, созидает коллективное сознание и бессознательное, на разделительной, литоральной полосе кото-

---

[2] *Симонов П.В.* Что такое эмоция. М.: Наука, 1966.

[3] *Дриккер А.С.* Эволюция культуры: информационный отбор. СПб.: Академический проект, 2001.

[4] *Штайнер Р.* Искушение разума. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 85.

рых так бурно вскипает психическая активность. Будучи следствием грегарного (общественного, группового) отбора, подобная интеграция продуцирует не агломерацию, но иерархическую систему, в которой интересы и цели культуры, закрепляемые в виде тех или иных идеалов, обладают безусловным преимуществом перед интересами отдельной особи.

Продуктивная специализация и культурные циклы

В природном мире адаптивная специализация создает идеально приспособленные виды. Восхищение, которое вызывает окрас, пластика тигра или лошади, – это эстетическая реакция на удивительную приспособленность животных в богатом природном мире (в отличие от примитивной адаптивности простейших или комара). Но это совершенство возможно и существует только в стабильном, незыблемом, неизменном мире (баланс герметичного комплекса «хищники – травоядные» мгновенно нарушается вторжением нового вида). «Вечность» этой гармонии достаточно условна, эволюция отводит виду несколько десятков миллионов лет, по истечении которых в связи с изменением природно-климатических условий смывает его, заменяя более приспособленным.

Общий век прачеловека и человека неизмеримо короче, но при каталитическом воздействии культурных перемен темп адаптивной морфологической трансформации постоянно нарастает, завершаясь утверждением на всей планете единого вида – homo sapiens. Далее наступает фаза чисто культурной эволюции. Однако адаптивному движению культур и цивилизаций свойственны признаки органического течения жизни (рождение, цветущее многообразие, финальный закат и увядание). Подобное сходство утверждают многочисленные (от Данилевского до Тойнби) теории культурных циклов.

С позиций, в которых эволюция культуры представляет собой движение по пути познания и информационного ускорения в динамичной среде (активные изменения которой вызываются давлением культуры), специализация – это вырождение потенциального разнообразия: усиление локальной адаптивности неизбежно сопровождается сжатием диапазона возможного.

Однако отбор всегда предполагает конкуренцию, а в борьбе побеждает подвид, который определяется не максимумом мутаций, а их селекцией по важнейшим полезным в данных ограничениях признакам. Поэтому каждый эволюционный куль-

турный цикл неизменно сопровождается характерной специализацией. Назовем *продуктивной формой специализации* такую, которая способствует росту цветущего многообразия за счет усиления ее информационного потенциала (числа степеней свободы, скорости переработки информации) путем освоения земель, инструментального и технологического вооружения, научных открытий, метафизических, космологических прозрений, роста народонаселения.

В рамках гипотезы информационного отбора становление культуры являет собой интегральную коллективную реакцию, вызываемую давлением познавательного инстинкта, на изменение внешних условий. Реакцию, которая воплощается в комплексе различных практических преобразований и оформляется как некий коллективный идеал: римского права, иудейской богоизбранности, христианского завета, освященной собственности.

Информационная потребность, вторгаясь в пространство биологическое, вызывает девиацию основных инстинктов и обусловленных ими действий и устремлений. Положим, географическое открытие мира европейцами определялось не в последнюю очередь страстным желанием новых вкусовых ощущений. Но и давление инстинктов на познавательную потребность, в силу всеобщности закона действия и противодействия, не менее интенсивно. Природные силы стремятся заставить высшие выполнять роль служебную, поддерживать биологическое стремление вида к выживанию, которое, как известно, осуществляется за счет все более узкой специализации.

Торжество культуры – победа над конкурентами: наконец-то повержены Карфаген, персы, германцы, даже дикие бриты. Апофеоз приносит богатейшие трофеи и столь долгожданную стабильность. Однако стабильность – это роковая изоляция, термостат. В условиях всеобщей сытости биологические инстинкты стимулируют не познавательную способность, а примитивную специализацию. Подобный процесс известен в биологии как катогенез – приспособление к более простым условиям. Одну из его форм – гипергенез, гипертрофированное развитие отдельных органов – можно усмотреть в разросшейся как динозавр Римской империи с ее гигантскими колизеями, термами, легионами. По мере развития успеха, обнаружив, что хлеб проще захватить, чем растить, Рим превращается в сложно организованный, но примитивно ориентированный общественно-биологический организм.

Теория органических циклов прекрасно разработана классиками, и общая ее тенденция ясна. Поэтому перейдем прямо

к актуальному, Новому времени. В пульсирующем ритме сменяющих друг друга цивилизаций наращивается не только интегральный культурный ресурс, но и индивидуальный потенциал. Идеал новой европейской культуры впервые включает личностные устремления. Формируется гуманистический, индивидуалистический проект.

Рациональный протестантский мир быстро и органично становится на путь активной дифференциации знаний и умений. Освободившиеся от кастовых ограничений персональные амбиции оформляют институт собственности, стимулируя невиданную в патриархальной культуре индивидуальную активность.

Продуктивная специализация в рамках новой культурной модели приводит европейскую культуру к выдающимся успехам XVI–XVIII веков. Она также впервые выводит культуру к позитивному научному методу и обеспечивает рациональной культуре безусловное и беспримерное технологическое (а следом – военное, политическое...) преимущество на всей планете. Но уже в XIX веке возникают отчетливые, отмеченные еще Шиллером, признаки специализированного вырождения.

Отчуждение человека можно увидеть как следствие социально-экономических (Маркс) или же иных причин, но глубинным истоком здесь является прогрессирующая специализация, приводящая к принципиальной диспропорции индивидуального и коллективного опыта. Следом за Ницше Шпенглер выносит европейской культуре (но не цивилизации, которая будет еще праздновать победы) печальный приговор. Впрочем, много ранее заключение уже прозвучало в устах Шопенгауэра: «Воля к жизни воплощается во все более обособленных и агрессивных существах. На вершине эволюции человечество, погрязшее в борьбе эгоистических интересов. Бесконечная борьба всех против всех»[5].

Крушение Нового Карфагена – Советской империи – завершило создание глобального унифицированного мира всеобщего благоденствия (правда, включившего в процветание лишь один «золотой миллиард» из шести). Этот специализированный мир рекламы с его актуальными проблемами (утратой религией и идеологией традиционной регулирующей роли; возросшими в массовом сознании до небывалого уровня потребительскими запросами; достигнутым пределом физического расширения)

[5] *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. М., 1998. С. 95.

весьма уязвим для внешних и внутренних вызовов, несмотря на достигший небывалой мощи потенциал научного познания. В отсутствии вдохновляющей цели, поля высокого напряжения этот потенциал переключается на обслуживание весьма древних инстинктов, которые «спешат с неукротимой яростью к животному удовлетворению»[6].

Идеологи постиндустриального общества, «третьей волны», прокламировали полвека назад картину прогрессивного гармоничного развития и качественных перемен (дестандартизация, деспециализация, десинхронизация, деконцентрация... по Тоффлеру[7]) в связи с технологическим информационным прорывом. Однако пока глобальное общество (часто именуемое «информационным») на вершине научно-технического и демократического прогресса проявляет тенденции, весьма характерные для индустриального, которое ускорило, но не изменило принципиально эволюционный ритм. Одно из ярких свидетельств этого ускорения – искусство.

Энтелехия

Сегодняшний любитель, профессионал, ценитель искусства подходит к наскальным росписям и сфинксам, античным храмам и картинам Рембрандта с одним – эстетическим – критерием. Хотя создатели фресок Тассили, росписей в Ляско, статуи Рамзеса II или средневековой иконы не смогли бы даже понять смысла дискуссии о качестве живописи. Татуировки индейца из джунглей Амазонки, золотая маска фараона, витражи собора в Реймсе имеют с произведением европейского искусства Нового времени не более общего, чем узор на шкуре тигра или контуры ствола вековой липы. Искусство ушедших эпох плотнейшим образом вплетено в ткань жизни.

В цельности древней или средневековой культуры удовлетворение эстетической потребности никогда не приобретало изолированной самоценности. Эстетическое качество всегда было связано с культовыми или утилитарными процессами, целями, объектами. Сфинксы, амфоры, греческие трагедии, храмовые росписи служили не для эстетического воплощения переживаний автора, но для вчувствования, осмысления мифологических, религиозных, космологических представлений, для того чтобы воплотить общее в частном, связать утилитарное с сак-

---

[6] *Шиллер Ф.* Собр. соч. В 7 т. Т. 6, М., 1955–57. С. 268.

[7] *Тоффлер Э.* Третья волна. М., 2004.

ральным. «Через искусство возникает то, форма чего находится в душе (формой я называю суть бытия каждой вещи и ее первую сущность)»[8]. Целевую причину возникновения вещного мира Аристотель утверждает как энтелехию – стремление к совершенству (к эйдосу), а искусство-мастерство (техне) – как способ реализации, присущий любому творческому, деятельному акту.

Что же являет собой эстетическая составляющая в традиционной культуре? Красивый меч христианского рыцаря – это меч, позволявший ему успешно разить неверных, прекрасный готический собор – идеальное место для того, чтобы молитва достигла Всевышнего. Эстетическая оценка – это оценка качества культового или бытового предмета, поведения, хорала, связанных общей целью, идеалом.

Рациональная культура, охваченная лихорадочным стремлением к повышению производительности, дифференцирует все, в том числе и чувства. Для удовлетворения эстетических запросов она выделяет профессиональные цехи, развивающиеся, ширящиеся, делящиеся по жанрам институты ублаготворения художественно-эстетических потребностей. Искусство Нового времени как автономная область человеческой деятельности – прямой результат рациональной специализации.

Продуктивная специализация как эффективный метод адаптации приносит богатые плоды и в художественной культуре. Она открывает богатства внутреннего мира личности, которые тысячелетиями вызревали в культуре древнего и средневекового мира, но сдерживались строгими ограничениями. Удивительные достижения искусства, сконцентрированные вокруг XVII века, – безусловная вершина новой художественной культуры.

Но уже в XIX веке искусство чутко реагирует на зреющий кризис. Несмотря на то, что спрос на искусство в связи с возрастающим отчуждением человека и оскудением эмоциональной жизни неуклонно растет, художники занимают резко критическую антибуржуазную позицию, отрицая утверждающийся утилитарно-биологический ориентир общественного развития. Явление художественного авангарда настойчиво, громко, скандально заостряет данную проблему.

Становящееся общество потребления как итог многовекового культурного прогресса вызывает у художника протест и отказ, в первую очередь, – от прежних форм искусства. Призыв к новому искусству, которое «должно стать содержанием

[8] *Аристотель*. Метафизика// Соч. В 4-х т. М.: Мысль, 1975–1983, т. 1, VII, 7, 1032в.

жизни»[9], вполне органичен. Манифесты авангардных течений в качестве главного греха искусства указывают его обслуживающую роль, вторичность. Остро ощущая пульс времени, теоретики авангарда предчувствовали надвигающуюся эпоху массовой культуры, индустрии развлечений сытого общества и в значительной мере провоцировали надвигающийся кризис.

Если вернуться к помянутой в начале статьи полемике Малевича и Бенуа, то, с одной стороны, можно признать торжество Малевича, ниспровергавшего традиционные художественные формы духовно истощившейся культуры. С другой – по истечении вековой практики поставангарда, явившего столь незначительные итоги в сравнении с искусством классическим, практики, поражающей, пожалуй, сильнее всего бедностью воображения, не продвинувшей культуру хоть на шаг к достижению главной цели – познанию человека, – нельзя не признать правду Бенуа. Метафора – нерв искусства. И практика авангарда с его попытками (особенно отчетливыми в концептуальном течении), используя инверсию кодирования истолковать метафору, достаточно сомнительна.

В концепции Маклюэна[10] средство коммуникации и есть сообщение. В таком подходе порыв авангарда – отважная интеллектуальная попытка, обреченная на неудачу в связи с отсутствием средств. В природно-предметной действительности эффективная передача знаково-эмоциональной информации в визуальном канале возможна только посредством фигуративного сигнала-образа, связанного с выразительными формами. Иного, внятного кода для передачи информации – переживаний – нет. Искусство как средство трансляции эмоций, тысячелетиями складывавшихся в природном мире, имеет границы формальные, а как специализированный способ выражения частных эгоистических чувств – границы временные. Авангард как раз и обозначает эти границы искусства как предел познавательной потребности в ее автономной эстетической форме, как завершение очередной фазы культуры.

Эффективность утилитарной специализации, прогрессивно увеличивая досуг населения, неизменно повышает спрос на зрелища, включая в их разряд и искусство. Так запускается новый виток дифференциации: пассивной, инертной массы и незначительной группы профессионалов, стимулируемых, в первую

---

[9] *Малевич К.* Отрывки из Глав из автобиографии художника// *Малевич К.* Каталог выставки Ленинград, Москва, Амстердам, 1989. С. 127.

[10] *Маклюэн М.* Понимание медиа: внешние расширения человека. М.; Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003.

очередь, стремлением к общественному и материальному успеху. В отсутствии силового поля, экзистенциального напряжения искусство под действием притяжения неизбывной познавательной эстетической потребности растекается по всей планете с помощью телевидения, дизайна, моды, но лишь по поверхности, не касаясь экзистенциальных переживаний.

Кант определяет эстетическую деятельность как неимеющую утилитарной цели, но совсем не бесцельную. Нет, она направлена к иной, высшей цели. С исчезновением таковой определяющая творческий процесс эстетическая составляющая – целевая причина, энтелехия – вытесняется редуцированной энергетической активностью, сосредоточенной на поиске примитивных раздражений. Утрата культурой вдохновляющей цельности в искусстве отображается уже не пессимизмом отчуждения, но потерей интереса к человеку, жестким пренебрежением к такой, казалось бы, еще недавно безусловной ценности, как человеческая жизнь, даже ее отрицанием. Не беря крайние примеры, нельзя не поразиться (вслед за М. Кантором[11]) тому, что психологический портрет, жанр, рожденный эпохой гуманизма, зеркало души, мягко растворяясь в дымке импрессионистических полотен, раз и навсегда, окончательно исчезает в искусстве авангарда (вряд ли работы Пикассо или оттиски Уорхола возможно отнести к означенному разряду). Причина проста – полное отсутствие интереса и к зеркалу, и к душе.

Там, где нет иерархии, идеала, нет места энтелехии и искусству – как воплощению совершенной формы в материи.

Дематериализация

Кризисы и умирание цивилизаций в истории очевидны. Не менее очевидно, что циклы лишь отмечают эволюционный пульс культуры. Ее кумулятивный, интегральный потенциал неизменно нарастает. Стало быть, кризис рациональной культуры, завершая очередной этап противостояния человеческой познавательной потребности и биологических инстинктов, знаменует начало новой фазы.

Что явит собой следующий, неизвестно. Быть может, он породит новую религиозность (как полагали Бердяев, П. Сорокин, Тойнби), новый идеал и новый цикл.

Но может быть, потенциал культуры окажется достаточным для революционной метафизической трансформации (Уэль-

[11] *Кантор М.К.* Учебник рисования. М., 2006.

бек), для того чтобы оторвать сапиентную потребность от природной, материнской основы. Предпосылки для этого уже существуют. Стремительное развитие цифровых информационных технологий открывает новое виртуальное пространство психической, интеллектуальной, эмоционально-образной жизни. Важнейшая особенность этого пространства в том, что лежащая в его основе универсальная двоичная система записи информации копирует организацию того физического пространства, в котором нашло прибежище человеческое сознание. При всей загадочности психической жизни, явно не ограниченной телесными пределами, любой психический акт, «все, что делает мозг, включая самое сложное, можно в конечном счете объяснить взаимодействием нейронных элементов»[12]. Устройство этих нервных клеток также двоично.

Путь культуры – создание кинетического, изобразительного, акустического, вербального, математического языков. Многообразие этих языков и кодов – главное богатство культуры, итог развития познавательной способности. И ее ограничение. Человек думает, переживает не словами и не визуальными картинками. Но если найти способ обойтись без языков верхнего уровня, транслировать исходные коды, то, вероятно, откроются невиданные возможности для самовыражения, для снятия психологических барьеров, для решения центральной человеческой проблемы – познать самого себя. Кстати, на возможность подобной трансляции дает намек высшее из искусств – музыка, которая помимо механических вибраций может передавать звучание души посредством нотной записи.

Известная нам форма искусства имеет явные временные границы, но эстетическое отношение как ориентир интуиции, как универсальный творческий принцип неисчерпаемо и безгранично. В известной антиномии Канта эстетическая способность суждения, с одной стороны, субъективна, интуитивна, с другой – общезначима, объективна. Эту объективность сегодняшнее знание позволяет определить как информационную меру движения к совершенству.

Всеобщего творческого движения: «У нас нет искусства, – говорят балийцы. – Просто мы стараемся все делать как можно лучше»[13].

---

[12] *Блум Ф.* и др. Мозг, разум и поведение. М.: Мир, 1988. С. 52.

[13] *Маклюэн М.* Понимание медиа: внешние расширения человека. М.; Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. С. 7.

Раздел 2
ИСТОРИЯ

В.В. Селиванов

У врат художественного творчества

XX век особенно потрудился над тем, чтобы размыть границы искусства, растворить их в повседневности, соединить с искусством различные предметы и формы, которые сыграли для неискушенного зрителя роль *подлинных шедевров*, хотя были всего-навсего колесами от автомобилей с сильно изношенными покрышками или белыми унитазами. Эти новые предметы – артефакты – по сути своей символизировали отсутствие принципиальных различий между любым, произвольно вырванным из контекста повседневности предметом, и, например, скульптурным портретом Бетховена, выполненным Роденом, или статуей Наполеона на Вандомской колонне.

Но далеко не все знатоки и любители искусства, коллекционеры и посетители музеев готовы принять эти инновации. Особенно когда мы видим, что на аукционах для творений талантливого скульптура и продуктов несложной фантазии рядового авангардиста цены часто оказываются тождественными, а иногда и увеличенными в пользу авангардиста.

Существует ли в самом деле граница, которая отделяет искусство от иных форм проявления фантазии и находчивости? Возможно ли, опираясь на науку, обнаружить *способ* и определить *критерий*, при помощи которых станет возможно отделить искусство от общей массы различных других проявлений человеческого воображения? И чего только не придумает и не изобретет человек, имея свободное время! Но можно ли все без исключения

продукты человеческой фантазии и своеволия называть в равной степени художественным творчеством? И если сегодня взглянуть на состояние музейных экспонатов в отделах современного искусства, то поневоле задумаешься: существуют ли на деле искомые границы? Может быть, их уже давно нет – или, скажем, их вообще не было, а были только наши предрассудки, которые мешали понять, что никаких границ между искусством и всей остальной духовной и предметной средой никогда и не существовало. И все же вряд ли стоит соглашаться с тем, что искусство, этот продукт высокого вдохновения и глубокого раздумья, может быть равен велосипеду с испорченным колесом или обломку облицовочной плитки из мастерской художника! Какое-то внутреннее чувство протестует против этой подмены хотя бы потому, что мы живем в мире *конечных величин*, а следовательно, у всякого явления в нашей жизни есть *начало* и *конец*, то есть – *границы* как во времени, так и в пространстве.

И разве нам незнаком сюжет, когда специалист в области художественного творчества оценивает произведение или отрицательной фразой: «Ну, это не имеет никакого отношения к подлинному искусству!» или положительным суждением: «Да, это шедевр, классика!». А раз такие высказывания имеют место, то, следовательно, возникает надежда найти и *границы* между положительными и отрицательными оценками. Однако стремление узнать, на каком основании и при помощи какого критерия специалисты-искусствоведы отделяют одно от другого, остается загадкой, областью субъективных суждений и предубеждений, областью какого-то особого чувства или знания, недоступного простым смертным. Ссылки на «опыт», «вкус», «чутье», «интуицию», «слух» и «глаз» не могут быть приняты во внимание наукой, ибо определяются как суждения субъективные и потому недостоверные, не предлагающие никаких основательных доводов и доказательств.

И в то же время «Илиада» Гомера воспринималась древними греками как источник *безграничного* опыта и *безупречного* качества, что считалось неопровержимым без каких-либо дополнительных определений. В одной из статей В.Ф. Асмус отмечал *бездонность* и безграничность в измерении глубины содержания в подлинном произведении искусства, тем самым указывая на *отсутствие* границ в понимании и интерпретации, если перед нами подлинное искусство. А.Ф. Еремеев, автор монографии, специально посвященной границам искусства, констатировал,

что М.Е. Салтыков-Щедрин называл искусство «сокращенной Вселенной», что также связано с суждением о *безграничности*[1].

Таким образом, возникает странный парадокс – *подлинное* искусство оказывается в определениях специалистов *безграничным* в своем содержании и воздействии на публику, в то время как мы тщетно ищем именно *границы*, чтобы защитить наши убеждения о различиях *подлинного* и *мнимого*.

И все же, учитывая реальную потребность в рассмотрении данной проблемы, попробуем подойти к ней с неожиданной стороны, то есть от того исторического момента в истории человечества – позднего древнекаменного периода, когда появились первые факты изобразительного творчества. И закономерно на этом рубеже зародился спор о том, являлись ли эти проявления творчества – *искусством*. Если «да», то тогда следует установить критерий, на основании которого мы сможем принять позицию утверждающих, что эти памятники являются подлинно искусством. Но в случае, когда прямых доказательств нет, возникает обоснованное сомнение, и данные памятники оказываются за пределами того, что привычно называть художественным творчеством. Не так-то просто найти и определить границы искусства, но они все же должны быть, потому что мы знаем, что неограниченной является лишь Вселенная, о которой вспоминал М.Е. Салтыков-Шедрин. Но и он сделал уступку, уточнив, что искусство является *сокращенной* Вселенной, а следовательно, и ограниченной во времени и пространстве, то есть все же имеющей какие-то видимые или невидимые границы, отделяющие искусство от всего прочего мира. Итак, поставлен вопрос: есть ли границы у искусства и может ли искусство быть строго научно определено как явление, имеющее свои четкие и выверенные границы.

В поисках границ искусства

Академик Окладников, издав в 1967 году монографию о ранних памятниках изобразительного творчества, относимых археологами к периоду верхнего (позднего) палеолита, без всяких колебаний назвал свой труд – «Утро искусства»[2]. Тем самым

[1] *Еремеев А.Ф.* Границы искусства. М., 1987. С. 312.

[2] *Окладников А.П.* Утро искусства. Л., 1967. (Характеристика и оценка монографии А.П.Окладникова дана в рецензии М.С. Кагана и В.В. Селиванова «Оригинальный труд о происхождении искусства» // Философские науки, 1969, № 1. С. 119–121.)

он бескомпромиссно обозначил описываемые им памятники как художественное творчество. В своей монографии он приходил к выводу, что в человеке постепенно пробуждались эстетическое чутье, творческая сила, способность к новому ви́дению окружающего мира. «Человека создал труд, – писал он. – В процессе труда сформировался человек как мыслящее существо. Развивались его органы чувств, на основе психобиологической эволюции которых со временем сформировалось и новое, специфически человеческое качество – способность эстетического отношения к действительности, чувство прекрасного»[3]. Однако не все было так просто в мире археологии. Приблизительно в тот же период времени, когда готовилась и была опубликована монография А.П. Окладникова, были опубликованы и альтернативные статьи ленинградского археолога А.Д. Столяра. В отличие от академика, он не спешил признавать изобразительное творчество древнего человека *искусством*. Критерий, предложенный А.П. Окладниковым, ему казался нестрогим. Поэтому А.Д. Столяр, с большой осторожностью, описывая памятники и выстраивая собственную концепцию возникновения и развития палеолитической изобразительности, называл ее в большинстве случаев «изобразительным творчеством» или «изобразительной деятельностью»[4]. Он предполагал, что эта деятельность не является в строгом смысле искусством; она может быть лишь его предшественником как образное мышление, как расширение области сознания, но никак не самостоятельной отраслью человеческой духовной жизни, именуемой «*художественным* творчеством» или «искусством». В виде компромисса А.Д. Столяр все же время от времени, уступая коллегам, называл эти памятники «искусством», но тотчас оговаривал, что это – условность, поскольку еще никто не наполнил строгим содержанием этот термин, вносящий в научное исследование только одну *неопределенность*.

Таким образом, если А.П. Окладников считал эти памятники подлинным началом истории искусства, то А.Д. Столяр не

---

[3] *Окладников А.П.* Утро искусства. Л., 1967. С. 24.

[4] См.,напр.: *Столяр А.Д.* 1) Проблема происхождения сюжетного изобразительного творчества верхнего палеолита Евразии // Тезисы докладов на юбилейной научной сессии Гос. Эрмитажа. Л., 1964; 2) О первых этапах изобразительной деятельности в культуре европейского палеолита // Сообщения Гос. Эрмитажа. Л., 1966, вып. XXVI; и др.

спешил признавать за изобразительными памятниками художественно-творческое значение. Следовательно, вопрос о том, находятся ли палеолитические изобразительные творения в пределах *границ* искусства или за их пределами – оказался дискуссионным, а сам А.Д. Столяр отдавал предпочтение такому решению, когда изобразительные памятники палеолита трактовались исключительно как механизмы образного мышления, предваряющего более сложные формы логического, мифологического и мировоззренческого толка.

Очевидно, что не так-то просто атрибутировать изобразительное творчество палеолита, решая вопрос о том, к какой умственной деятельности следует относить открываемые памятники – к становящемуся искусству или же к его исторической почве, особенной сфере сознания, духовному брожению первобытного человека. Действительно, слабым местом участников дискуссии оставался состав аргументации как «за» присоединение этих памятников к искусству, так и «против» такого присоединения, поскольку не найдены и не сформулированы по этому поводу строгие научные обоснования. Но откуда взять эти обоснования? Попробуем присмотреться к памятникам более основательно.

Прежде всего в глаза бросается тот факт, что все виды изобразительного палеолитического творчества разделены на три основные группы: 1) изображения животных; 2) изображения людей; 3) символические знаки, требующие специальной расшифровки. Зверь, человек и символ – вот три основных направления в изобразительной деятельности древних людей эпохи верхнего палеолита. Всматриваясь в открытые археологами памятники, изучая их тематическую специфику, невольно приходишь к мысли, что эти три направления не расходятся в разные стороны, а наоборот, образуют особую внутренне оправданную целостность, своего рода *треугольник*, где животные и люди составляют две грани, а символы – третью грань как *основание* треугольника.

Символические знаки, которые часто археологи атрибутируют как «магические», следует, вероятно, рассмотреть в последнюю очередь. Во-первых, они несомненно связаны с отражением отвлеченных идей и носят абстрактный характер, что заставляет оценивать их как более поздние явления по отношению к изображениям зверей и людей; во-вторых, мы имеем свидетельство З.А. Абрамовой, которая справедливо отметила, что магия

«наслоилась на искусство только тогда, когда оно было развито»[5]. Поэтому логично первоначально пристальней всмотреться в наибольшую по численности группу изображений, которую составляют животные.

Главный вопрос остается непростым: что заставило древних людей в глубинах сырых и темных пещер рисовать на стенах с большим мастерством стада животных? Каким смыслом определялось создание скульптур животных – барельефов и горельефов, изготовление фигурок животных из кости и других материалов? Притом немалую трудность представляли изображения не только на стенах, но и, как это ни парадоксально, на потолках пещер. Многие изображения были цветными, искусно моделированы и убедительно передавали объем и динамику движений фигуры.

Было в свое время высказано предположение, что люди верхнего палеолита изображали тех животных, на которых они охотились. Однако существуют примеры, противоречащие этой гипотезе. Так, изображения пещеры Ляскó показывают, что в ней как раз полностью отсутствуют изображения именно тех животных, на которых велась охота. «Все это говорит не о прямом образном отражении животного мира и, видимо, не о простых охотничье-магических манипуляциях первобытных людей, а о каких-то более сложных представлениях и ритуалах»[6].

Неудачи *прагматических* версий подводят нас к созданию версий *непрагматических*. И первая их них указывает нам на *эстетическое чувство*, а затем и на *художественное впечатление*. Эстетическое чувство непроизвольно и обладает самостоятельной силой воздействия. Восприятие эстетически значимого предмета становится *непреднамеренным* и возбуждает чувство удовольствия или отвращения без какой-либо заранее созданной установки. В искусстве ситуация изменяется, ибо источником возбуждаемого чувства в его позитивном или негативном наклонении становится *преднамеренность*. Именно она составляет основу художественного образа, порождая конкретное чувство в конкретном человеке. Если считать изобразительное творчество палеолитического человека *преднамеренным*, то следует искать и целевую установку, определяющую решение той или иной творческой задачи. Сами образы животных подсказыва-

---

[5] *Абрамова З.А.* Изображение человека в палеолитическом искусстве Евразии. М.; Л., 1966. С. 3.

[6] *Филиппов А.К.* Хаос и гармония в искусстве палеолита. СПб., 2004. С. 78–79.

ют нам, что все внимание раннего неоантропа сосредоточивалось не на стремлении наиболее правдоподобно передать внешний образ животного. Не копирование внешних признаков было главной задачей мастера: в противном случае мы имели бы одинаковые безжизненные рисунки именно тех животных, которые являлись источником его мясного рациона. Но в творческой активности ранние неоантропы на поверхность стен в пещерах проецировали свои впечатления об увиденном в окружающем их живом и подвижном мире. Рассматривая многочисленные изображения животных, нельзя не заметить, что авторы фресок и скульптур создавали не замершие символы, а динамичный, многообразный мир. Разнообразие в детализациях произведений указывает на то, что авторы стремились как можно конкретнее передать главное – движение и беспрерывное преображение окружающего их мира.

Однако не вкус и произвольное высказывание наблюдателя призваны определять принадлежность памятника к искусству, а строгое фиксирование общего абриса животного с его выразительной позой и движением, фиксация использованных деталей в его характеристике и т.д. и, наконец, объективная оценка своего собственного чувства, порожденного выразительной образностью изображения. Все это в совокупности позволяет вывести изображение в область реальных художественных ценностей.

Конечно, палеолитический художник работает интуитивно, он не имеет ни заказа на создание произведений, ни задачи, которую он поставил себе в целях ее исполнения. Но у него есть перед глазами определенная «панорама» происходящих в природе событий. Эти события охватывают его по периметру и создают своеобразные границы его повседневной ойкумены. Такими событиями является окружающая его природная среда, но не флора, являющаяся неподвижным и потому малоинтересным для него объектом созерцания, а именно – фауна, которая находится в непрерывном движении, многообразии перемен, как своеобразные карусели, вращающиеся вокруг наблюдающего движение художника.

Но тот мир, который изображает подвижным и многоплановым автор наскальных произведений, имеет одну важную сложность: он погружен в тьму, он находится в глубинах пещер, что отдаленно может напоминать по принципам построения главного изобразительного эффекта эффект кинозала, где благодаря киноаппаратуре из кромешной тьмы вырываются образы и движения. Вспомним панику публики при первых сеансах кинематографа братьев Люмьер, когда с экрана прямо на них

понесся по рельсам реальный поезд. Так же точно, вырываясь из тьмы, внезапно оказывались в опасной близости со зрителем то разбушевавшийся бизон, то внимательно всматривающийся в зрителя лев, то движущееся мимо многочисленное стадо благородных оленей. Нельзя забывать, что полностью все стены и потолки пещер не могут быть одновременно и равномерно освещены. Факел или жировая лампа последовательно вырывали из тьмы то один то другой образы животных, создавая общую картину наполненности или даже переполненности пещеры огромным количеством разнообразных опасных зверей. В этом состоял и еще один эффект художественной выразительности, позволявший древним неоантропам остро ощущать окружающий их животный («фаунский») мир, который, вероятнее всего, ими воспринимался как мир, опоясывавший их, окаймлявший со всех сторон. Задача данного вида искусства – возбуждать охотника и наделять его яркими, эмоционально выраженными реакциями, формируя в его первобытной культуре определенную направленность внутренних состояний. Человек при ритуальном посещении пещер невольно должен был испытывать возбуждение, ощущать в себе готовность к сражению и встрече, а затемненные стены невольно заставляли напрягать зрение, активизировать внимание, активно откликаться нервным возбуждением на выхватываемые из сумрака пещер образы животных.

Именно искусству принадлежит функция возбуждать и активизировать интеллект человека, эмоционально тревожить его, побуждая к внутренней активности, переживаниям и чувствам. Человек не мог не ощущать мощь и величие двигающихся мамонтов, стад бизонов, оленей со вздернутыми кверху рогами, табунов лошадей, пасущихся носорогов, кабанов и др. Различие по разным пещерам в изображениях и образах травоядных животных, скорее всего, объяснялось самыми обыденными обстоятельствами, связанными с различиями флоры и фауны на различных территориях Западной Европы и в горных местностях. И если в одних случаях наиболее ярким зрелищем было движение диких быков или лошадей, то в других случаях сердце первобытных людей замирало при виде уверенной поступи мамонтов или неторопливых прогулок шерстистых носорогов по своим обширным угодьям. В том-то и дело, что искусство сосредотачивает внимание не на прагматических потребностях, оно никогда не стимулирует узкопотребительские цели, в том числе и в отношении к изображению животных, какой бы желанной *мясной пищей* они не являлись: нет изображений убитых, мертвых

животных, но то, что делает *центром своего внимания* первобытный охотник – это полноценные, живые, полные энергии и силы животные во всей красоте их подвижных и гибких тел. Центром внимания древнего художника остаются крупные травоядные животные. Удивительно ярко, изобретательно и эмоционально убедительно шествует стадо оленей, изображенное в гроте Мэрии (Тейжа). В голове колонны и в ее завершении обозначены четко выписанные олени, а между ними – многочисленные штрихи, изображающие множественность двигающихся ног, а над ними – выразительными ритмическими волнами обозначены высоко вскинутые вверх оленьи рога. Это убедительный художественный прием, создающий эмоционально напряженную ситуацию восприятия увлекательного зрелища.

Вторая группа изображений животных включает в себя опасных хищников, которые не ходят большими стадами, как травоядные, но часто бродят в одиночку или небольшими группами, подстерегая свою добычу. Как правило, это изображения львов, медведей, реже – волков или, например, россомахи. По количеству пещерных изображений они значительно уступают травоядным и, как можно предположить, менее значимы в качестве художественных образов.

Человек рисует на стенах пещер, вырезает из кости фигурки медведя не потому, что он охотится на него, а прежде всего потому, что медведь может охотиться на человека. Образ медведя заставлял древних художников получать мощные стимулирующие впечатления, и человек видел в нем не только опасность, но и силу, вызывающую активные, бурные эмоции, напоминающие об опасности встречи с этим грозным животным. Такое эмоциональное напряжение, несомненно, активизирует человека, стимулирует его психологическую готовность защищаться. Возможно, что изобразительное творчество древних людей в этом случае было одним из стихийно, интуитивно возникших тренингов, обуславливающих эволюционное развитие человека, самоопределение, овладение новым духовным опытом. Возможно, именно в силу той эмоциональной нагрузки, которая возникает при встрече с медведем, у северных и сибирских народов этот зверь почитался как хозяин тайги, а у многих народов – и как основоположник рода, животное священное и неприкосновенное.

В этом отношении интерес представляют и любопытные находки изображений медведей в пещерах Монтеспан, Лабуйш, изображенных без головы, опыт изображения быка без головы (Альтамира). Особенно неожиданной оказалась серия скульпту-

рок мамонта, выполненных без головы (Костенки)[7]. Можно предположить, что эти изображения связаны с традицией моделирования объема тела медведя в натуральную величину, но без головы. К изготовленному телу приставляли, прикрепляя, отрубленную от тела медведя голову, которую проще было приставить к туше медведя, чем вылепить. Никакая искусственно созданная голова не могла бы произвести яркое, сильное впечатление на древних людей, но реальная голова животного возбуждала нервную систему, порождала невольную, рефлекторную тревогу, инстинктивное напряжение. Тем самым возникал нужный эффект при таком комплексном создании образа животного. Изображение безголовых животных в верхнем палеолите, вполне возможно, было не чем иным как задержавшейся традицией более ранних опытов изобразительного творчества.

Третья группа изображений – мелкие животные – казалось бы, совсем ничтожна по количеству памятников, которые носят, на первый взгляд, необязательный, случайный характер. Но такая позиция ошибочна, поскольку именно эта третья группа изображений животных рельефно подчеркивает значимость детали в творчестве первобытного художника. Отделанная с высоким мастерством и тщательностью деталь является для нас главным определяющим аргументом, защищающим статус изображения как художественного творчества. Деталь наиболее убедительно подчеркивает в общей панораме движущихся животных, что речь здесь идет не о магии, которая предполагает подчеркнутую повторяемость образа, не о каких-либо играх и развлечениях, невозможных в условиях длинных пещерных коридоров, а о недооцененном наукой очень серьезном и значимом деле – духовном развитии человека.

Детали конкретизируют и наполняют естественным содержанием реальные образы. В иных случаях эти детали были бы не нужны, но в искусстве, как это понятно, они имеют определяющее значение. И трудно не заметить, что изображения животных, собранные все вместе, убедительно показывают важность каждой детали в выполненных работах. Именно они придают удивительную яркость и выразительность известным памятникам,

---

[7] *Абрамова З.А.* Об опыте конкретно-исторического анализа проблемы происхождения искусства // Советская этнография, 1976, № 6; *Селиванов В.В.* О путях становления изобразительного творчества (в связи с обсуждением концепции А.Д. Столяра) // Советская этнография, 1977, № 1; и др.

создавая и до наших дней волнующую картину окружающей человека жизни и – прежде всего, конечно, подвижной, переменчивой фауны. Фактически нет или почти нет в изображениях животных их естественного фона природной среды (флоры), но, вероятно, для древних людей окружающая природа (флора) была слишком статичной и неподвижной и не притягивала к себе их внимание. Растительный мир всегда был для древнего человека одним и тем же, *постоянной* величиной, и потому не леса и скалы, а животные были *переменной* величиной, постоянно двигались, появлялись и исчезали, заставляя и женщин и мужчин внимательно следить за их движением, переходами из одного места в другое, их повадками. Меняющийся, движущийся объект всегда привлекает внимание в первую очередь, оставляя в тени неподвижный, никуда не спешащий мир природной среды.

Основные функции изображений человека

Отдавая большое внимание животному миру (фауне), древние художники с не меньшей активностью обращались и к изображению человека. Образ человека, однако, обладал у раннего неоантропа своими особенностями. Если изображения животных в подавляющем большинстве располагались на стенах пещер и – в меньшей степени – были представлены в мелкой пластике, то изображения человека в своем большинстве были запечатлены в мелкой пластике и в меньшей степени – зафиксированы на стенах пещер. Вероятно, эти особенности были связаны не только со свободным выбором древних мастеров, но и с тем, что они отвечали разным функциям в повседневной жизни древнего человечества. «Говоря о маленьких статуэтках, найденных в культурных слоях, – отмечает А.К. Филиппов, – следует отметить неидентичность общественных функций искусства малых форм с функциями искусства наскального»[8].

Можно предположить, что ранние неоантропы воспринимали окружающий мир как некое замкнутое пространство, по периметру которого располагался животный мир. Группа травоядных животных как бы опоясывала, наполняла этот мир, не посягая на жизнь людей. Плотоядные животные выбивались из этого ряда, поскольку они не прочь были полакомиться и человеком. Они устремлялись к центру окружности, проходя через слой охотников, которые составляли промежуточное звено

[8] *Филиппов А.К.* Хаос и гармония в искусстве палеолита. СПб., 2004. С. 120.

в складывающемся представлении об окружающем мире. Поэтому возникало и особое отношение к плотоядным животным, которые изображались не только в профиль, но встречались и удачные изображения в фас. Примером может служить изображение львицы (пещера Труа Фрэр); она изображена мордой к зрителю, как будто она прямо смотрит в лицо художнику. Какая цель могла в этом случае преследоваться? Только стремление усилить впечатление от прямой – в лоб – встречи со зверем. Можно предполагать, что ради такого эффекта возникали и так называемые «натуральные макеты» пещерного медведя как одного из самых грозных представителей группы животных, нападавших на человека.

Рассматривая и классифицируя изображения человека, З.А. Абрамова предложила следующую их классификацию, построив ее на трех основных принципах.

«Первый и главнейший, – пишет З.А. Абрамова, – это сюжеты изображений. Их можно разделить на следующие группы: женские изображения, мужские, изображения человека настолько обобщенные, что пол его не устанавливается, и изображения человекоподобные, искаженные, с зооморфными чертами.

Второй принцип – техника исполнения. Все рассматриваемые образцы делятся на 1) произведения искусства малых форм (l'art mobiliér): скульптура, а также барельеф и гравюра на обломках кости и костяных изделиях, на каменных плитках и других предметах, найденных в культурных слоях палеолитических поселений, и 2) произведения наскального искусства (l'art parié-tal): барельеф, гравюра и роспись на стенах пещер.

Третий принцип – манера исполнения: реалистическая и условная. Этот принцип касается главным образом исполнения женского образа – реалистической передачи характерных форм женского тела, с одной стороны, и определенной стилизации и схематизации отдельных его деталей – с другой»[9].

Многообразие стилей и технологий в исполнении женских статуэток демонстрирует удивительную устойчивость общей направленности в формировании женского образа. Такое единообразие в общей характеристике женского образа, вне зависимости от приближенности или удаленности друг от друга отдельных общин и племен верхнего палеолита, нельзя считать случайным явлением. Совершенно очевидно, что общая для всего верхнего

[9] *Абрамова З.А.* Изображение человека в палеолитическом искусстве Евразии. М.; Л., 1966. С. 10–11.

палеолита тенденция изображения женщин подчинялась какой-то всеобщей закономерности, неизбежно указывая на особую роль женщины в позднепалеолитическом сообществе. Акцентировка в скульптурных изображениях украшений (браслеты, ожерелья, проработка волос) при почти повсеместном отсутствии проработки лица должны были указывать на женщину вообще, а не в частности, на ее статус в общественной жизни. Здесь явно примешивалась *социология* в конкретных изображениях, и образ женщины выступал как социально значимой фигуры, скорее всего, связанной с таинством деторождения, властью над огнем (очагом), значимой деятельностью по уходу за детьми, ранеными и больными, строгим контролем за распределением пищи и порядком на территории стоянки. Следует также отметить, что изображения женщин в мелкой пластике при разнообразии отдельных творческих решений сохраняли в подавляющем большинстве случаев своеобразное построение фигур. Движение пластической линии (абриса) женского тела от плеч вниз могло утратить множество признаков, включая груди, живот, но всегда присутствовали две характерные детали – обозначение признака женского пола и сужение плотно прижатых друг к другу ног, постепенно сужающихся, сливающихся воедино и образующих острие. Есть, конечно, и исключения, когда ноги прижаты друг к другу в области колен, в то время как ближе к ступням они разведены и могут создавать впечатление движения, состояния ходьбы (см., напр., статуэтки, найденные в селе Костенки на Украине). Это особо выразительные фигурки, несомненно, сделанные не по шаблону и несущие на себе особую стилистику и печать авторства. И если особо художественно выполненные фигурки имели свои отклонения от общего стереотипа, то подавляющее большинство статуэток указывают, что заострение в сторону голени и ступней было предназначено для какого-то их функционального использования. Скорее всего, эти фигурки, явно не предназначавшиеся к тому, чтобы ставить их на ровную поверхность, вероятнее всего, были подготовлены к тому, чтобы втыкать их в мягкую почву, символизируя, возможно, особо значимую зону «женской ответственности». Возможно, что наиболее сохранившиеся фигурки сохранились благодаря тому, что хранились в лежачем положении в жилых помещениях на местах, предназначенных для женщин.

Определяя место и роль женских изображений в первобытной культуре, З.А. Абрамова в своем фундаментальном исследовании, посвященном изображениям человека в искусстве

палеолита, констатировала: «Через все верхнепалеолитическое искусство проходит изображение женщины и женского начала. Большинство палеолитических статуэток женщин найдено на поселениях с ощутимыми признаками оседлости, остатками жилых сооружений, огромными скоплениями костей животных, с многочисленным и разнообразным инвентарем. В ряде хорошо зафиксированных случаев статуэтки находились вблизи очагов, часто в небольших ямках. Были ли они намеренно спрятаны в ямки или сброшены туда как ненужный хлам вместе с другими использованными и сломанными предметами, разбивались ли они самими членами общины при исполнении каких-то обрядов или врагами, напавшими на лагерь, – можно привести доводы в пользу той или иной точки зрения, и все они по существу будут малодоказательны, но то, что фигурки находились внутри жилища и недалеко от очага, – эти факты не могут быть оспорены»[10].

С уверенностью можно утверждать, что во всех случаях они предназначались для *выделения* образа женщины и, возможно, для *утверждения женщиной себя* в подвижно-неустойчивом сообществе мужчин.

Изображения женщин имеют особую амплитуду колебаний от тщательно разработанного и высоко художественного образа до некоторой условности в фигурах обобщенных и недовыраженных. Так, например, если женские фигурки из знаменитых Костенок, Гагарино, Елисеевичи, Буреть, Виллендроф и ряд других представляют собой устойчивое стремление вызвать определенный эмоциональный отклик, вызвать конкретное чувство, определенным образом выстраивающее отношение к женщине не как к половому партнеру, а как к женщине-матери, через чьи руки проходят все дети мужского и женского пола, пока они считаются детьми. В то время, когда взрослые мужчины покидают стоянку и уходят в пространство леса в поисках добычи, женщины остаются полноправными хозяйками и именно им воздается честь быть олицетворенными в мелкой пластике и – значительно реже – на стенах потаенных пещер.

Являются ли эти изображения искусством? Присмотримся повнимательней к этим памятникам. Первое, что бросается в глаза, это стремление автора максимально ярко и подробно выразить образ женщины. Разве все детали, которые так отчетливо выделены во многих изображениях, *необходимы* для того, чтобы

[10] *Абрамова З.А.* Изображение человека в палеолитическом искусстве Евразии. М.; Л., 1966. С. 156.

образ женщины был узнаваем? Ответ может быть только один: нет необходимости наделять образ женщины множеством дополнительных деталей, которые ничего не добавляют – по существу – в определении пола скульптур. Более того, можно было бы, вероятно, ограничиться и чисто условными фигурами, строго выполняющими общую схему даже без признаков пола, но с выделением головы, условно обозначенным вытянутым телом и традиционным завершением изображения острием вместо ног для втыкания этого продукта творчества в землю (Костенки I, IV). Среди женских статуэток, воткнутых в землю около очага, и эти продукты творчества вполне могли найти себе место.

Но, как видим, не всякий художник шел на компромисс. И если обобщенные фигуры могли иметь место в ряду других фигур, то, вероятно, такая безликость не отвергалась, ибо и она воспринималась как явление творчества, обозначающее уважение в отношении к женщине.

Еще одно наблюдение, которое может быть полезным для отделения собственно художественного признака в творчестве от каких-либо других изображений иной функциональной ориентации. Все изображения, какими бы разработанными или недоработанными они ни были, несут на себе четко выраженный авторский почерк. Стремление к выделению в женском образе прежде всего головы, украшенной волнистыми рядами волос, а также предплечья и запястьев рук, украшаемых браслетами, выделение грудей как признак женщины и одновременно – перекинутые через шею ожерелья, дополнительных украшающих грудь орнаментальных поперечных линий, создавало не символическое, а исключительно эмоциональное впечатление. И акцент практически во всех скульптурах делался не на признак пола, который, скорее всего, служил лишь стандартным атрибутом каждого женского портрета, а на той части тела, которая является главной выразительной для человека – голова, плечи, руки, грудь – и наиболее полно отражает связь женщины со всем коллективом.

В пещере Англь-сюр-Англен (Вьенн) на скале были высечены изображения женщин (1,4–1,6 м) – ярко эротического выражения – с четко выделенными животами и ногами до колен без проработки тела выше пояса и ног ниже колен. Скорее всего, это произведение мужчины. Но как мастерски были выделены тела женщин, как очерчены их формы, как выдержан размер и убедительна выразительность всех деталей. Ведь это тоже высокое искусство, предполагающее, что первобытный мастер,

во-первых, создал эмоционально насыщенный образ женских тел, а во-вторых – насколько почти безукоризненной была выполненная работа, вполне достойная и современного мастера.

Особую группу наскальных изображений составляют сохранившиеся на обломках четырех крупных известковых плит из Лосселя барельефы тучных женщин, развернутых в фас. Одна из них (43 см) в правой согнутой в локте руке держит, по всей видимости, рог, возможно, бизона; другая женщина (37 см) в левой согнутой в локте руке держит какой-то округлый предмет; еще на одном изображении (30 см), плохо сохранившемся, мы видим женщину, у которой также в согнутой в локте руке, похоже, находится какой-то предмет, ее голова забрана как бы решеткой – возможно, это попытка создать форму прически; четвертое изображение (20 см) напоминает игральную карту, где изображение сверху адекватно отображает изображение снизу. Ее правая рука вытянута вниз и слегка изогнута в локте – похоже, она что-то поддерживает; левая рука расположена вдоль тела. Поскольку около этих плит обнаружена еще одна – с изображением мужчины (38 см), то можно предположить, что все они тесно связаны между собой и составляют какую-то композицию, обряд, сценическое действие, связанное с охотой или, возможно, какой-либо ритуальный танец. В этой «композиции» удивляет высокий уровень выполненных работ, напоминающий уже не только изобразительные сценки, но и какое-то, беззвучное для нас, повествование, как будто художник преднамеренно расставил фигуры для объяснения зрителю сложно выстроенных отношений между ними в условиях какого-то древнего обряда или сценического действия. Описывая это мужское изображение, З.А. Абрамова писала: «Бесспорно мужское изображение... Верхняя часть головы, концы ног и бóльшая часть рук не сохранились. Голова представлена в профиль. С сильно выступающим затылком и острым подбородком. Хорошо различается глаз. Шея не обозначена. Все тело повернуто на ¾. Прямая линия груди и сильно изогнутая линия спины подчеркивают стройный торс. Грудь обозначена легким рельефом и покрыта вертикальной полосой маленьких горизонтальных черточек, почти параллельных. Поясница сильно изогнутая сзади, что объясняется положением человека, слегка откинувшегося назад. Левая рука вытянута и находится в горизонтальном положении, но сохранилась она только до локтя, как и правая, представляющая лишь небольшой выступ. Талия тонкая и стройная. Две глубокие поперечные борозды образуют род пояса. Посередине расположена

округлая выпуклость с центральным углублением, что можно объяснить или чем-то вроде застежки на поясе, или как естественное углубление. Две довольно легкие черты идут косо к низу живота, что позволяет думать о набедренной повязке. Колено и подколенная впадина моделированы реалистически, ноги сближены так, что левая нога перекрывает правую. Все положение тела свидетельствует о том, что человек изображен бросающим дротик...»[11]. Даже по описанию изображения видно, сколько старания и мастерства проявил древний скульптор, создавая этот памятник. Уникальность этой скульптуры несомненна. Она резко выбивается изо всех известных изображений мужчин. Свою выразительность она приобретает, вероятно, в связи с тем, что входит в общую композицию с четырьмя фигурами женщин, которые были выполнены, возможно, одним и тем же мастером в рамках единой композиции, и потому все фигуры получили яркий, самобытный и вполне законченный образ.

В этой «композиции» удивляет не только высокий уровень выполненных работ. В целом она создает какое-то целостное впечатление от этих находок и напоминает уже не только изобразительные сценки, но и какое-то, беззвучное для нас, повествование, как будто художник преднамеренно и целесообразно расставил фигуры, чтобы пояснить зрителю через условный обряд особенности существовавших в далекие времена социальных отношений и социальных ролей между женской частью общины и ее мужской половиной.

Несомненно к разряду полноценного искусства относятся и изображения на стенах пещеры Ла Магдален. Около одного из ее входов мы находим удивительное по глубине и тонкости творческого отношения изображение женщин. А.К. Филиппов так описывает эти изображения: «Неподалеку от третьего, наиболее высоко расположенного входа (в Ля Магдален их три), примерно на высоте 2 м от современного пола находятся барельефы двух женщин и поблизости две гравюры – бизона и лошади. Женские фигуры классических форм как бы проявляются на скале. При входе сразу же бросается в глаза глубоко гравированный великолепный силуэт спокойно стоящей лошади. Проходя мимо нее, вдоль северной стены видим первый барельеф. Женщина полулежит на правом боку, одна нога вытянута, другая слегка приподнята

[11] *Абрамова З.А.* Изображение человека в палеолитическом искусстве Евразии. М.; Л., 1966. С. 207–208.

в колене, ступни не завершены, голова без черт лица опирается на правую руку. Спокойная поза ассоциируется с отдыхом.

Почти напротив находится второй барельеф женщины. Ее поза существенно иная: ноги сильно поджаты, спина выгнута и верхняя часть тела с раскинутыми висящими грудями резко отброшена назад; левая, согнутая в локте рука закинута за голову, женский треугольник акцентирован. Вся фигура, по нашему представлению, полна беспокойного движения и выражает агонию или экстаз. Несколько ниже просматривается плохо сохранившаяся гравюра самца бизона. Он уходит от женщины в глубь пещеры. Контраст в позах и движениях персонажей северной и южной стен грота вряд ли может быть случайным. В этом исключительно гомогенном комплексе бизон и лошадь с одинаковым правом могут быть связаны с женщиной. Предполагается, что в таком соседстве женские фигуры могут быть интерпретированы как источник жизни»[12].

Особый авторитет и значимость женщин в верхнем (позднем) палеолите, как можно предполагать, был не случайным явлением. Судя по всему, женщины, не имея реальной власти в общине, обладали бесспорным влиянием непосредственно на территории жизненного центра – общинной стоянке. В границах осмысляемого ранними неоантропами окружающего их мира сами мужчины-охотники воспринимали себя лишь в качестве посредников между внешними границами природной среды и внутренней жизнью общины с ее обязательным центром – очагом. Территория стоянки, находящаяся под контролем постоянно присутствующих на территории женщин, была пространством, в границах которого осуществлялся основной жизненный процесс самих неоантропов. Все основные функции женщин в той или иной мере были фиксированы и отмечены структурой. Первой и главной функцией женщин в составе общины несомненно явилось таинство рождения, а вслед за этим – забота о детях, раненых, инвалидах и забота о том, чтобы община в бытовом отношении была обеспечена всем необходимым для ее повседневной жизни. Образ женщины в этом ее основном функциональном определении и был основой для создания многочисленных женских статуэток. Вне зависимости от места пребывания той или иной общины, вне зависимости от конкретных природных

[12] *Филиппов А.К.* Хаос и гармония в искусстве палеолита. СПб., 2004. С. 177–178.

и климатических условий мы в любом ареале бытования ранних неоантропов обнаружим все те же образы, мастерски воплощенные в податливом материале. Но, как выше уже было сказано, все скульптурки были по-своему оригинальны и неповторимы, одни были доведены мастером до совершенства, другие были менее совершенны, но также открывали отдельные новые стороны и грани женского образа. Эти наблюдения можно сделать не только при изучении полноценно сохранившихся изображений, но не менее яркие трактовки женского образа были заметны в отдельно сохранившихся отколовшихся головок от статуэток, а также в других фрагментах статуэток, указывающих на наличие в создании образа женщины орнамента и причесок. Определенную группу памятников составляют стилизованные, обобщенные и схематизированные изображения женщин, что также подчеркивает их общее социальное значение.

В данной статье мы не будем специально останавливаться на особенностях изображения мужчин: они по-своему также интересны, выполнялись в совершенно иной манере и производили впечатление грубоватых в художественном отношении и далеко не столь выразительных изображений, если их сравнивать с высокими качествами и детальной обработкой изображений животных и женщин. Выделенный выше образец изображения мужчины из грота Лоссель был описан как особый случай, не характерный в целом для изображений мужчин, антропоморфных и зооморфных существ. Однако следует еще раз подчеркнуть, что древний скульптор в этом случае проявил много мастерства и стараний. Уникальность скульптуры, резко выбивающейся изо всех известных изображений мужчин, показывает, что многие упрощенные мужские изображения не потому являются менее интересными и убедительными, что художники не владеют технологиями их яркого показа, но прежде всего потому, что эти сюжеты оказались для их создателей мало привлекательными. Особенности антропоморфных и зооморфных фигур имеют свою сюжетную специфику, но эти изображения по качеству и разработке также уступают изображениям животных и образам женщин. Вполне возможно, что их сюжеты связаны с впечатлениями охоты, выражают особенности охотничьей маскировки, создают образ шамана или сюжетных сценических представлений, рассказывающих для всех членов общины об успешных охотничьих промысловых экспедициях.

Предположительные границы искусства

Какие критерии могут быть выделены как признаки и знаки искусства в отличие, например, от других по своим функциям изображений?

Первый признак явления искусства в данном случае будет состоять в том, что изображение будет ориентировано не на холодный символ с замершим раз и навсегда очертанием, а на эмоционально активную передачу своих повседневно жизненных впечатлений. Для верхнего палеолита такая эмоционально насыщенная информация связана с окружающим внешним миром, состоящим из активных, постоянно находящихся в движении животных. Функция искусства в этом случае проявляется в том, что художник систематизирует и обобщает естественно возникающие эмоции, связанные с животным миром, и воплощает их в неповторимые и каждый раз ярко выразительные образы.

Помимо внешнего мира для человека открывается и внутренний мир его маленькой Вселенной. Это – второй признак искусства. В этом внутреннем мире, сосредоточенном на территории стоянки, также ярко и эмоционально, в различных интерпретациях и формах художник создает неповторимые женские образы, затрагивающие даже современного зрителя. Остро чувствуется в каждом женском изображении самостоятельный поиск художником яркой, неповторимой образности. Фактически нет никаких совпадений между, например, выразительной фигуркой из Елисеевичи – изящный стан, женственная плавность бедер, удивительно выразительная проработка стройных девичьих ног, или – в совершенно другом ракурсе – фигурки из Костенок I, изображающих зрелых женщин с признаками беременности, тяжело свисающими грудями, с орнаментальной горизонтально расположенной полоской вроде пояска немногим ниже шеи или, в другом случае, с обозначенным, охватывающим верхнюю часть груди ожерельем. Важно отметить, что на одной и той же стоянке и в одном слое Костенки I обнаружены не идентичные статуэтки, а оригинальные образцы, не повторяющие друг друга.

Третьим признаком искусства может являться и кропотливость работы над изображением, где заметно проявлен поиск выразительных деталей, ориентированных на то, чтобы не удивить, не заставить трепетать перед таинственным неизвестным символом, а – прежде всего – эмоционально активизировать зрителя за счет скрупулезной отделки изображения, доведения его до яркой убедительности и эмоционального отклика. Как в этом случае

подвижны и неповторимы животные, как по-своему выразительны образы палеолитических женщин, особенно выделяется комплекс изображений со стоянки Мальта, где не только обозначены прически, но и делаются попытки обозначить, прочертить и лица женщин. На ряде статуэток авторы подчеркнуто выделяют верхнюю одежду, обозначенную горизонтальными штрихами. Известная статуэтка из Бурети не позволяет зрителю никакой иной интерпретации, кроме как признания основательной экипировки, получившей наименование у археологов мехового «комбинезона», охватывающего человека целиком от головы до пят. На этой знаменитой фигурке мы также видим прочерченное лицо, и, несмотря на плоско поданное тело, автор не забыл обозначить принадлежность своей статуэтки к женскому полу.

Еще один важный признак искусства при атрибуции изобразительного творчества верхнего (позднего) палеолита – достаточно последовательно выраженное стремление к тому, чтобы создать единое эмоциональное поле, которое должно соединять, сплачивать людей, расширяя зону взаимопонимания и сотрудничества. Характерна в этом отношении находка на стоянке Раймонден (Дордонь) обломка кости длиной в 9 см, на котором изображена, по всей видимости, коллективная трапеза, обозначающая согласованное сотрудничество. В левой части рисунка обозначена голова бизона и две передние ноги, вытянувшиеся перед ней, а от головы бизона в правую сторону до самого слома тянется позвоночник с обозначенными на нем ребрами, а по обе стороны добычи обозначены человеческие фигуры, вероятно, осуществляющие совместную трапезу. Этим изображением можно обозначить внутренний мир общины, отдельный эпизод ее повседневного быта.

Но особенно ярко и даже как бы символически выглядят ранее упоминавшиеся фигуры женщин на стенах входа пещеры Ла Магдален с находящимися рядом с ними изображениями лошади и бизона. Мы не будем интерпретировать эти изображения, но любопытно отметить, что перед нами в этом случае фиксированы две ведущие темы палеолитического искусства – изображения женщин и изображения животных. Здесь, возможно, обозначены две границы окружающего человека мира – изображения полулежащих женщин в позах отдыха или ожидания обозначают тот мир, где господствуют женщины, составляющие внутренний центр, ядро осознаваемого художниками мира. Изображение около каждой женщины животного может отображать представление о внешнем, окружающем человека мире: это фигура

лошади, изображенная рядом с одной из женщин и уходящая в глубь пещеры, и это бизон, находящийся около второй женщины и также уходящий в глубь пещеры. Сочетание изображений двух женщин и двух животных как бы обозначает две главные доминанты в осознании мира, в границах которого находится человек. Женские изображения *утверждают свое место* в концентрированном пространстве самой общины, а изображения животных – *утверждают свое место* в широком пространстве, определяющем внешние границы жизни общины.

Наконец, главный признак искусства – созидательное начало, обращенное к человеку. Произведение искусства отличается от любого другого изображения прежде всего тем, что оно призвано обогащать внутренний мир, соединять людей в осознании и освоении окружающей их вселенной, прокладывать пути для взаимопонимания людей самых разных культур и традиций, создавать возможности для их сотрудничества на основе формирующегося взаимопонимания и эмоционального воздействия на человека. Произведение искусства – это к тому же и сам по себе фактор углубления и развития человека, определенный толчок эволюционного сдвига. Искусство не следует рассматривать исключительно как продукт эволюции, не в меньшей мере оно является и стимулом для развития, поскольку искусство – это во все века созидательная сила, способная развивать и обогащать человека новым опытом своего соприкосновения к окружающему миру. Все эти определения полностью подходят к характеристикам палеолитического творчества. Иными словами, изобразительный, творческий опыт палеолитического человека – это, несомненно, опыт художника, эмоционально-созидательно ориентирующего человека в окружающем его мире и на основе творчества создающего не только искусство, но и самого человека. В этой функциональной особенности творчества и заключается сила палеолитического художника, позволяющая продвигать человека вперед, наделять его новым опытом и сознанием, тем самым выводить его на новые ступени эволюционных возможностей.

С.Г. Карпюк, Т.В. Кудрявцева, О.В. Кулишова

Границы и безграничье античного искусства

Социально-исторический подход к истории античного искусства современные историки искусства обычно игнорируют. Понятно, что трудно ожидать найти подобный подход в общих трудах, обращенных к широкой публике (например в работах Ю.Д. Колпинского[1], Г.И. Соколова[2] и Л.И. Акимовой[3]). Однако даже в словаре «Искусство Древней Греции», изданном НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств[4], нет ни слова о специфике античного искусства! В словаре «Античные мастера. Скульпторы и живописцы» говорится о высоком положении художника в Древней Греции, без всяких оговорок о социальной приниженности мастеров[5]. Создается впечатление, что большинство отечественных историков искусства до сих пор разделяет «наивный» взгляд на античное искусство, причисляя к его творцам и поэтов, и драматургов, и художников,

---

[1] *Колпинский Ю.Д.* Искусство Эгейского мира и Древней Греции. М., 1970.

[2] *Соколов Г.И.* Искусство Древней Греции. М., 1980.

[3] *Акимова Л.И.* Искусство Древней Греции: геометрика, архаика. СПб., 2007.

[4] *Таруашвили Л.И.* Искусство Древней Греции: Словарь. М., 2007. С. 132 (изобразительное искусство).

[5] *Чубова А.П., Конькова Г.И., Давыдова Л.И.* Античные мастера. Скульпторы и живописцы. Л., 1986. С. 47–48.

и скульпторов; границы искусства в античности определяются исходя из современных представлений об искусстве.

Классик отечественного исторического искусствознания М.В. Алпатов писал: «Мы знаем, что в мире драматического искусства лучшими были признаны трагедии Софокла. То же, возможно, было и в изобразительном искусстве: прекрасное преобладало над посредственными и даже плохими примерами»[6]. То есть автор предполагает, что «художник-творец» существовал и в античности[7]. Соответственно и подход к проблеме границ искусства чисто модернизаторский: в параграфе «"Искусство" и "не-искусство"» М.В. Алпатов, имея в виду скульптора Поликлета, рассуждает о том, что «...великие греческие мастера отступали от служения искусству и вынуждены были творить вещи, которые нравились многим их современникам»[8].

Свою лепту в формирование подобных представлений о роли изящных искусств в жизни античных греков внесло и изучение греческого художественно-эстетического идеала. Особое эстетическое чувство древних греков и их ощущение прекрасного всегда было предметом пристального внимания исследователей. Уже И.И. Винкельман, с которого началась научная история античного искусства, в своих ранних работах и особенно в труде «Истории искусства древности» (1764), обращаясь к истории и философии искусства вообще, ставил греков в этом отношении выше других народов, отмечая, что «ни у какого народа красота не ценилась так высоко»[9], отстаивал положение об абсолютном художественном вкусе греков и о прямом подражании им как необходимом условии всякого художественного творчества. По мнению немецкого искусствоведа, «многое из того, что для нас представляется идеалом, было у них [греков] естественным»[10]. Цель искусства – создание прекрасного, поэтому именно искусство Эллады, эпохи высокой классики, ставил Винкельман на

---

[6] *Алпатов М.В.* Художественные проблемы искусства Древней Греции. М., 1987. С. 134.

[7] «Трудно согласиться с А. Мальро и Э. Грасси, которые считают, что художественный подход был незнаком грекам и что он является привилегией только художников Нового времени» (Там же. С. 134, прим. 2).

[8] Там же. Ссылка на Элиана (XIV. 8).

[9] *Винкельман И.И.* История искусства древности. Малые сочинения / Изд. подготовил И.Е. Бабанов. СПб., 2000. С. 101.

[10] Там же.

первое место; эллинистическое и римское искусство уступает ему из-за своей чрезмерной патетики и страстности. Как известно, книга Винкельмана произвела огромное впечатление на весь образованный мир – под влиянием ее и ей подобных складывалось романтически-сентиментальное представление об античности и об искусстве в античности. Даже в работах корифеев науки об античности, как, например, У. Виламовица-Меллендорфа, можно было встретить изображение Эллады как страны прекрасных, возвышенно настроенных мужей и юношей, поклонявшихся красоте и чудесным произведениям искусства, живших в мире грез о прекраснейшей жизни, между тем как над ними улыбалось вечно голубое небо[11].

Такого рода оценки, без сомнения, отдавали дань идеализации античной эпохи, однако основания для рассуждений об особом отношении древних греков к прекрасному имелись. Идея эстетически отмеченного порядка, *украшенности* свойственна и самым фундаментальным мировоззренческим представлениям древних греков, и реалиям их повседневной жизни. Важное для греков понятие *космос* означало, прежде всего, порядок, упорядоченность, устройство, что распространялось как на сферу общественную (государственное и правовое устройство), так и на основы мироздания (мировой порядок, мир). Кроме того, это понятие имело в виду и «наряд, украшение, красоту». Таким образом, как справедливо было отмечено, «древнегреческий *космос* актуализирует идею эстетически отмеченного порядка, украшенности»[12].

В классическую эпоху у греков сформировался особый этико-эстетический и одновременно социально-политический идеал, известный как *калокагатия* (от греч. kalos kai agathos – «красивый и хороший»)[13], предполагающий единство и гармонию телесного (физического) и душевного (духовного) совершенства в человеке. Его осуществление предполагает особую систему воспитания и образования (*пайдейю*), имевшую целью формирование гармоничной, всесторонне развитой личности. И хотя исследователи Нового времени часто предостерегают

---

[11] См.: Wilamowitz-Mellendorff U. von. Aristoteles und Athen. Berlin, 1893. Bd. I. S. 378.

[12] *Топоров В.Н.* Космос // Мифы народов мира. В 2 тт. Т. 2. М., 1982. С. 9.

[13] См., например: *Лосев А.Ф., Шестаков В.П.* История эстетических категорий. М., 1965. С. 100 илл.

от увлечения «мифом о гармоническом синтезе» и «идеалом высокоразвитого ума в великолепно развитом теле», этот идеал, несомненно, существовал в античную эпоху, по крайней мере, в сочинениях Платона[14]. В сфере общественной *калокагатия* подразумевает некое гармоничное сочетание личных и общественных интересов, но все же с признанием превосходства вторых над первыми. Носитель *калокагатии* являлся идеальным гражданином *полиса*, гражданской общины. Единство социального, этического и эстетического, несомненно, должно было привести к поиску прекрасного рядом, к намеренному созданию и культивированию красоты, в том числе в виде предметов домашнего обихода, утвари, ваз, статуй, картин, зданий и т.д.

Однако восхищение и любование намеренно *прекрасными* (*калой*) творениями древнегреческих мастеров может невольно привести нас к таким выводам о границах искусства и месте художника в античном обществе, которые исходят из современного понимания искусства. Представления об искусстве, сформулированные греческими и римскими авторами, решительно отличаются от современных. Для древних греков не существовало принципиальных различий между ремесленником и художником. Более того, не было самого понятия «художник»: одними и теми же словами обозначались и художники, и ремесленники, и работники физического труда вообще. Между поэтами, писателями, философами, музыкантами, с одной стороны, и скульпторами, архитекторами и художниками, с другой, пролегала пропасть. Первые рассматривались как настоящие творцы, которых вдохновляет божество и которым покровительствуют музы. «Все, что нам известно о статусе скульптора и живописца в классической Греции и поздней античности, не свидетельствует о его причастности сакральному или о его магической отмеченности»[15]. Художник, скульптор, ювелир, кузнец работает с «внешним» материалом, переделывая его своими руками. Он – прежде всего опытный ремесленник, который совершенствует свое мастерство благодаря упорному физическому труду. С точки зрения древних греков, художник был наделен не вдохновением, а точностью глаза, отличным исполнительским мастерством и т.п. Его труд мог хорошо оплачиваться, но им восхищались как квалифици-

[14] *Марру А.-И.* История воспитания в античности (Греция) / Пер. с фр. А.И. Любжина, М.А. Сокольской, А.В. Пахомовой. М., 1998. С. 71.

[15] *Бернштейн Б.* Пигмалион наизнанку. К истории становления мира искусства. М., 2002. С. 113.

рованным работником, умелым мастером. Для греков изобразительное искусство было прежде всего формой технического мастерства, что объясняет, кстати, и достаточно высокий уровень даже рядовых образцов[16]. Конечно, положение художника в разные исторические периоды могло изменяться: в период расцвета полиса в крупнейших экономических центрах складываются «школы мастерства», способствовавшие высокому уровню специализации и профессионализма, но их всегда именовали общим с простыми ремесленниками термином *технитэс* («ремесленник, художник, знаток, мастер»).

Конечно, античные общества и государства существовали больше тысячелетия, и какие-то изменения в отношении к художникам и скульпторам, очевидно, происходили. В эллинистический период творческое вдохновение (phantasia) или мудрость (sophia) художника уже упоминается по отношению к творцам, выполнявшим заказы правителей (в приписываемом Аристотелю трактате «О душе», 428a). Цицерон в диалоге «Об ораторе» (8–9) отмечал, что Фидий при создании скульптурных изображений Зевса и Афины не использовал человеческие модели для достижения сходства, но скорее руководствовался неким видением прекрасного, которое и направляло его мастерство. Сенека Старший писал, что, хотя Фидий сам не видел Зевса и Афины, его дух (spiritus) был достоин выполнения задачи изображения богов средствами искусства (Споры, X. 34). Позднеантичный философ Плотин полагал, что, когда Фидий творил статую Зевса, он не основывался на модели, доступной его чувствам, но брал образ Зевса из своего ума (Эннеады, V. 8). Таким образом, таких известных мастеров, как скульптор Фидий (см. также Плутарх. Перикл. 13) или архитектор Николай Дамасский (Дион Кассий. 64. 9), авторы римского времени считали не просто высококлассными ремесленниками, но и творцами[17].

В некоторых риторических трактатах эпохи ранней Римской империи скульпторы и художники ставились в один ряд

[16] См., например: *Chamoux F.* Greek Art. L., 1966. P. 4–7. Подобная точка зрения общепринята среди серьезных специалистов по истории древнегреческого искусства: *Osborne R.* Archaic and Classical Greek Art. Oxford; New York, 1998.

[17] *Boymel Kampen N.* Art // The Cambridge Dictionary of Classical Civilization / ed. G. Shipley, J. Vanderspoel, D. Mattingly, L. Foxhall. Cambridge, 2008. P. 87.

и сопоставлялись с ораторами, писателями и поэтами. Дионисий Галикарнасский не видел ничего удивительного в сходстве риторического искусства Исократа с изобразительным мастерством Поликлета и Фидия, из-за их «святости, величия и достоинства», объединяя их творения единым стилем (Об Исократе, 3). Дионисий ставил на одну высоту гений Фукидида и мастерство художников Апеллеса, Зевксида, Протогена, скульпторов Фидия, Поликлета и Мирона (О Фукидиде, 4). В другом трактате он рассматривал риторов вместе с художниками с точки зрения выделения выдающихся образцов. Подобные примеры можно было бы и продолжить (Дионисий Галикарнасский, Деметрий)[18]. Наконец, историк рубежа эр Диодор Сицилийский отмечал, что никакой поэт или писатель не может удовлетворить все запросы читателей, поскольку это невозможно в силу человеческой природы, так же, как это было невозможно ни для Фидия, ни для Праксителя, ни для Апеллеса, ни для Паррасия (XXVI. 1). Казалось бы, на основании этих всех свидетельств можно сделать определенный вывод, что авторы римского времени считали, что вдохновение (дух, идея) присуще не только поэтам и писателям, но и скульпторам и художникам.

Однако существуют и другие свидетельства, на первый взгляд, совершенно противоположного толка. Знаменитый биограф I–II веков н.э. Плутарх считал, что, несмотря на восхищение творениями Фидия и Поликлета, никакой одаренный молодой человек не захочет уподобляться им, выбрав занятие скульптора или художника (Перикл, 2). А знаменитый сатирик II века н.э. Лукиан сам стоял перед подобным выбором, который описал в диалоге «Сновидение, или жизнь Лукиана» (6–9): две женщины предстали перед его взором – Гермоглифике (Искусство изготовления статуй) и Пайдейя (Образование). Само описание «прелестей» ремесла скульптора делает понятным выбор Лукиана: риторическое образование выводило к вершинам культуры, а обучение изготовлению скульптур гарантировало только жизнь ремесленника.

Презрительное отношение к авторам творений изобразительного искусства здесь настолько очевидно, что этот факт вызывал недоумение у современных историков искусства: «Принимая во внимание многочисленные восхваления Фидия и Поликлета в античной литературе, два этих пассажа могут показаться

[18] *Dionys. Halic*. De Isaeo 4; Demetr. De eloc. 14.

удивительными… Возможно, эта точка зрения более характерна для римского периода, нежели для классической Греции»[19]. Но, в сущности, никакого противоречия здесь нет. В римское время повсеместно утверждается представление о «классической» образцовой литературе и «классическом» образцовом искусстве. Грамматик и энциклопедист II века н.э. Авл Геллий проводил различие между высококлассным писателем и поэтом, которого он называл «классиком» (classicus), и ремесленником-сочинителем – «пролетарием» (proletarius) (Аттические ночи, VII. 15). Отношение к «классикам»-скульпторам и живописцам древности (а классическая Греция отстояла от периода ранней Римской империи на половину тысячелетия) было «антикварно-почтительным», их произведения массово копировались и распространялись по всему Средиземноморью. Однако «современные» для того времени изобразительные либо пластические искусства не могли стать классическими по определению, а литература, риторика или философия (часто эти сферы были нераздельны) – могли. Поэтому противопоставление творца-писателя или поэта и ремесленнику-скульптору или художнику оставалось в силе и в римское время, с той лишь разницей, что оценка выдающихся творцов-«классиков» могла приобретать антикварно-восторженный оттенок, и они могли уже сопоставляться с «вдохновленными Музами» писателями или поэтами.

Интересно, что при всем том уровень «самосознания» античных деятелей искусства (в современном его понимании) был достаточно высок. Задолго до того, как их искусство стало считаться «классическим», образцовым в глазах уже древнеримских подражателей, греческие мастера себя самих считали, по крайней мере, созидателями и гордились своим трудом. Практика подписывания собственных работ и «соревновательных» надписей на греческих вазах уже в архаический период тому свидетельство[20]. Однако их социальный статус оставался сравнительно низким, что было связано в том числе и с работой руками и с работой за плату. Работа руками роднила мастера с рабом (Аристотель. Политика, 1277a35–1277b1), работа за плату лиша-

[19] *Pollitt J.J.* The Art of Greece. 1400–31 B.C. Sources and Documents. Engelwood Cliffs, N.J., 1965. P. 226.

[20] Известный исследователь пишет даже о «монмартрской атмосфере нацеленности на художественные достижения и самокритике» в среде греческих вазописцев: см. *Boardman J.* The History of Greek Vases: Potters, Painters and Pictures. London, 2001. P. 147.

ла ремесленника свободного досуга (*схолэ*), досуг же – необходимое условие полноценного участия гражданина в государственных делах (см., например, Аристотель. Политика, 1292b35–40). То и другое лишало ремесленника (соответственно скульптора, художника и проч.) добродетели, которой обладали даже крестьяне (там же, 1319a28). Таким образом, наслаждение скульптурой входило в сферу свободного досуга, но изготовление ее – нет. Своеобразной попыткой распространить сферу свободного досуга на художника была деятельность Полигнота, расписавшего *безвозмездно* Пестрый портик в Афинах. Правда, бескорыстность бесплатно работавшего живописца несколько компрометирует то, что за свои заслуги он получил от афинян права гражданства (а это дорогого стоит!), за росписи же в Дельфах ему предоставили право бесплатного питания и проживания (Плиний. Естественная история, XXXV. 59). К тому же, по мнению античной традиции, Полигнот не был обыкновенным ремесленником (Плутарх. Кимон, 4)[21].

Итак, оказывается, то, что мы называем изобразительным искусством, для древних греков и римлян было, прежде всего, умением, мастерством. Если же обратиться к смыслу античных понятий, переводимых на русский язык как «искусство», то следует отметить, что греческое слово techne и латинское ars обозначают именно «ремесло», «наука», а вообще – овладение навыками мастерства определенного (высокого) уровня, поэтому они применимы равным образом к труду скульптора, художника, башмачника, пастуха, деятельности полководца или политика и т.п. Известное и часто цитируемое латинское крылатое выражение «ars longa, vita brevis» (искусство долговечно, а жизнь коротка») – это перевод на язык римлян отрывка из первого афоризма древнегреческого ученого и врача Гиппократа (Афоризмы I, 1), и ars здесь (в оригинале – techne) означает на самом деле «наука». Полный вариант данной сентенции: Vita brevis est, ars vero longa, occasio autem praeceps, experientia fallax, iudicium difficile («жизнь коротка, наука же бесконечна, случай опрометчив, опыт обманчив, суждение затруднительно»).

Посмотрим, как определял понятие *технэ* великий греческий мыслитель Аристотель, славящийся своей доходящей до педантичности дотошностью по части определения, классификации и систематизации различных концептов. По Аристотелю,

---

[21] *Бернштейн Б.* Пигмалион наизнанку. К истории становления мира искусства. М., 2002. С. 147–148.

технэ – процесс созидания искусственного («из того, что возникает, одно возникает естественным путем, другое – благодаря *технэ*, третье – самопроизвольно»[22] – Метафизика, 1032a11), с определенной целью («принцип созидания заключается в творящем лице, а не в творимом предмете…» – Никомахова этика, 1140a12). *Технэ* приобретается через овладение не просто практическими навыками, а именно необходимыми теоретическими знаниями: «Мы считаем владеющих какой-то *технэ* более мудрыми, чем имеющих опыт, ибо мудрость у каждого зависит от знания, и это потому, что первые знают причину, а вторые нет. В самом деле, имеющие опыт знают “что”, но не знают “почему”; владеющие же *технэ* знают “почему”, то есть знают причину» (Метафизика, 981a25–30).

Технэ имеет дело с общим, а не единичным (Никомахова этика, 1180b20), рассматривает общее в явлениях[23]: «Появляется же *технэ* тогда, когда на основе приобретенных на опыте мыслей образуется один общий взгляд на сходные предметы. Так, например, считать, что Калию при такой-то болезни помогло такое-то средство и оно же помогло Сократу и так же в отдельности многим, – это дело опыта; а определить, что это средство при такой-то болезни помогает всем таким-то и таким-то людям одного какого-то склада (например вялым или желчным при сильной лихорадке), – это дело искусства» (Метафизика, 981a5–21). Анализу поэзии как разновидности *технэ* посвящен трактат Аристотеля «Поэтика», цели которого – преподать совокупность приемов для овладения этим мастерством.

По словам Стагирита (Метафизика, 981a13–25), одни искусства (*технай*) служат удовлетворению необходимых потребностей, другие – для приятного времяпровождения. Условием появления *технай* второго рода Аристотель считал наличие *досуга* (*схолэ*). Любопытно, что Стагирит ставил их выше *искусств*, относящихся к первой группе, «так как их знания были обращены не на получение выгоды» (Там же, 20), а в качестве примера приводит «математические искусства», возникшие

[22] Перевод фрагментов из «Метафизики» – А.В. Кубицкого; приводится по изданию: Аристотель. Соч. в 4-х т. Т. I. М. В издании «Метафизики» вместо «технэ» употребляется «искусство».

[23] См.: *Миллер Т.А.* Аристотель и античная литературная теория // Аристотель и античная литература / Отв. ред. М.Л. Гаспаров. М., 1978. С. 67.

в Египте, ибо там жрецам было предоставлено время для досуга (Там же, 23–25). Нетрудно заметить, что и современное понимание практической пользы, и понимание *искусства* отличаются от аристотелевских. Если первое у Стагирита – более узко, то второе, несомненно, гораздо шире. То есть, по определению великого греческого теоретика и систематизатора знаний, с одной стороны, искусство противостоит природному, существующему естественным образом, включая созданное человеком, с другой – *любая* деятельность человека, основанная на знании общего и причин, есть *искусство*. То же противопоставление «сотворенного», «сделанного» «природному», «естественному» встречаем и у римских авторов. Так, Цицерон, классифицируя способы прорицания, выделяет две основные группы – de natura и de arte (О дивинации, I). Таким образом, граница «искусства» (*технэ*, ars) проводилась античными авторами по тому же рубежу, который во многих современных концепциях отделяет «культуру» (в широком понимании) от «натуры».

Эта «невыделенность» искусства в соответствующих античных понятиях, совпадение античного понимания данного концепта с некоторыми современными определениями «культуры» в самом широком смысле свидетельствуют об особом восприятии искусства античным обществом. Эта специфика неоднократно отмечалась в исследовательской литературе. Воспользуемся для ее характеристики образным суждением В. Йегера, который отмечал, что греческое искусство, являясь «выражение идеалов, которые в каждый конкретный момент господствовали в жизни», вплоть до конца IV века до н.э. также было «по преимуществу выражением духа целого». Поясняя эту мысль, он восклицает: «Кто мог бы для понимания агонального мужского идеала, который превозносят эпиникии Пиндара, обойтись без статуй олимпийских победителей, которых искусство воплотило или оживило для нашего взора, или без изображений богов – воплощения греческой мысли о достоинстве и высоте человеческого телесного и духовного идеала?»[24] По сути, искусство (*технэ*) присутствовало во всех сферах и структурах жизни, оно было «встроено» в общественно-политическую жизнь греческих государств, служило определенным политическим целям, в этом смысле «граница искусства» трудноуловима.

---

[24] *Йегер В.* Пайдейя. Воспитание античного грека. Пер. с нем. А.И. Любжина. Т. 1. М., 2001. С. 26.

Возьмем, к примеру, всевозможные театрализованные празднества, шествия, ритуалы и т.п. На Великих Дионисиях, когда осуществлялись театральные постановки, «в придачу» к театральному агону происходил парад детей-сирот и торжественная сдача взносов в союзную казну (*фороса*) полисами-союзниками на орхестре, торжественно зачитывались почетные декреты (то есть декреты о почестях и наградах). Все эти действа вызывали в душах определенные эмоции: умиление, гордость, радость, восторг и проч., а также имели свою «эстетическую» составляющую – ими можно было *любоваться*.

Торжественные шествия, устраиваемые время от времени, завораживали не только своим ритмом, величавостью, но и цветовой гаммой. Так, панафинейская процессия, изображенная на фризах афинского Парфенона, – символ единения полиса (в ней принимали участие все свободные жители города обоего пола: граждане и метеки) и одновременно живописное полотно в движении. Ранним утром она стартовала от кладбища в афинском квартале Керамик. Во главе шла юная жрица-канефора, несущая ритуальную корзинку, затем – знатные старцы *в белом*, с цветущими ветвями в руках, следом афинянки несли два дифроса – торжественные троны. «За ними шествовали жертвенные животные, коровы и овцы, в сопровождении юношей и музыкантов, далее шли метеки в *пурпурных одеждах* – мужчины несли на плечах тяжелые ладьевидные скафосы с медовыми сотами и прочими дарами богам и гидрии с водой, женщины – зонтики. Третью часть, хвост процессии, составляли конные юноши-эфебы в *черных* плащах»[25]. Подходя к Акрополю, процессия добавляла к себе новые краски: она забирала модель корабля из Пританея, на мачте которого закреплялся *шафранный* пеплос, сотканный афинянками для богини-покровительницы города. С восходом солнца распахивались двери Парфенона, первые лучи солнца освещали колоссальную 12-метровую статую Афины Парфенос, изваянную Фидием в хрисоэлефантинной технике. С точки зрения современного эстетического восприятия, для которого балет, например, – несомненно, вид искусства, панафинейское красочное действо, разыгрываемое по строгому сценарию-либретто в определенных декорациях, вполне может быть отнесено к «художественному творчеству».

[25] *Акимова Л.И.* Искусство Древней Греции. Классика. СПб., 2007. С. 184.

В середине – второй половине V века до н.э. в Афинах были воздвигнуты великолепные храмы и статуи в соответствии с Перикловой «строительной программой» по украшению Афин. Эта программа преследовала как пропагандистскую (восславить Афины), так и практическую (дать людям работу) цель, красота совершенно осознанно находилась здесь на службе политики и идеологии. То есть a priori цель создания всех этих шедевров, до сих пор вызывающих в душах трепет и восторг даже своими руинами, не столько «эстетическая», сколько «политическая». И Ленин, и другие лидеры большевистской партии, выпускники дореволюционных классических гимназий, были знакомы с этим «историческим прецедентом» и, очевидно, ориентировались на него, когда обсуждали, принимали и воплощали в жизнь свой план «монументальной пропаганды». И в первом, и во втором случаях трудно определить границу, где кончается искусство и начинается политика. Греческие скульпторы только эффектнее и искуснее воплощали сей «политический заказ».

«Политический смысл» украшения Афин прекрасно улавливали политические противники и оппоненты лидера афинской демократии, которые, по словам Плутарха, его жестоко критиковали за то, что на деньги союзников «мы золотим и наряжаем город, точно женщину-щеголиху, обвешивая его дорогим мрамором, статуями богов и храмами, стоящими тысячи талантов» (Перикл, 11). На эту критику Перикл давал такой ответ: «Если государство снабжено в достаточной мере предметами, нужными для войны, необходимо тратить его богатство на такие работы, которые после окончания их доставят государству вечную славу, а во время исполнения будут служить тотчас же источником благосостояния, благодаря тому, что явится всевозможная работа и разные потребности, которые пробуждают всякие ремесла, дают занятие всем рукам, доставляют заработок чуть ли не всему государству, так что оно на свой счет себя и украшает, и кормит» (Там же, 12).

Важность «монументальной пропаганды» понимал и персидский царь Ксеркс, приказавший увезти из Афин бронзовую статую тираноубийц Гармодия и Аристогитона работы скульптора Антенора как своеобразный символ афинской (греческой) свободы. После ликвидации «персидской опасности» одной из первоочередных мер афинян стало поручение мастерам Критию и Несиоту изваять новую статую тираноубийц (ок. 480 г. до н.э.) (Павсаний. Описание Эллады, I, 8, 5).

Фидиева Афина Воительница (Промахос) выполняла те же функции, что современная Статуя Свободы, возвышающаяся на острове при входе в гавань Нью-Йорка, – это не столько статуя, сколько символ. Сияющий на солнце шлем и острие копья Афины были видны с моря заходящим в пирейскую гавань кораблям, отовсюду прибывающим к афинским берегам, статуя символизировала могущество, богатства, «передовые технологии» Афин «золотого века».

Вообще, визуальный ряд был исключительно важной частью эстетической работы античных народов над окружающим миром – как с точки зрения его корректировки, так и с точки зрения созидания и творчества. Недаром один из современных исследователей заключает: «в обществе, где люди больше лицезрели, чем читали, изобразительные искусства функционировали не столько как пассивные изображения, сколько как активные участники в конструировании того мира, который они запечатлевали»[26]. Однако, подчеркивая значение визуального ряда, следует отметить, что приоритет в воздействии на аудиторию следует все же отдать тем искусствам (в широком значении), которые связаны со словом и звуком, что позволило ряду исследователей говорить об оро-акустической ориентации античной культуры в целом. Ведь среди Муз, дочерей Зевса и Мнемосины, спутниц Аполлона и патронесс искусств и наук, не было «ответственной» за изобразительные искусства. Да и сам «список» весьма красноречив. Из девяти сестер четверо покровительствовали различным поэтическим жанрам (Эрато, Эвтерпа, Каллиопа и Полигимния), две – театру (Мельпомена и Талия – соответственно трагедии и комедии), Терпсихора – танцу. В компанию к Мусагету, несколько неожиданно на современный взгляд, попали также Клио («Дарующая славу») – муза истории – и Урания («Небесная») – муза астрономии, видимо, олицетворявшая в том числе гармонию Космоса. Таким образом, ближе к истине оказываются суждения иного рода, из которых приведем в качестве примера хотя и относящиеся к системе образования и воспитания, но справедливые и для других сфер общественной жизни: «…в полном смысле слова носителем пайдейи в понимании греков является не немое искусство скульптора, художника или зодчего, но искусство поэта и музыканта, философа и ритора

[26] *Lapatin K.* Art and Architecture // The Cambridge Companion to the Age of Pericles. Cambridge, 2007. P. 128

(то есть государственного мужа)»; «при всей распространенности сравнений дела воспитателя с работой представителя пластических искусств, о воспитательном эффекте и произведений искусства в винкельмановском смысле и такого народа художников, как греки, нет речи»[27].

Тем не менее древнегреческое искусство становилось действенным средством пропаганды не только в полисном, но и в общегреческом и международном масштабе. Особенно ярко это демонстрирует пример общегреческих религиозных центров, самыми знаменитыми и влиятельными из которых считались святилища в Олимпии и Дельфах, связанные с почитанием соответственно Зевса и Аполлона. Тем более, что в этом случае с особенной силой проявляется сакральная основа искусства: ведь архитектура совершенствовалась, прежде всего, в сооружении храмов, которые рассматривались древними греками как жилище богов, а пластические формы развивались в изображении обитателей Олимпа. Эта связь искусства с сакральным миром сохранялась и в последующие периоды греческой истории.

Приношения греков в Олимпию и Дельфы не только представляли собой весьма ценные изделия (из наиболее дорогих материалов дарители отдавали предпочтение золоту, серебру и мрамору), но и являлись значимой частью художественной традиции древних, уникальными произведениями искусства. В качестве наиболее типичных и значимых священных даров исторического времени выделяются статуи. В Дельфах сам владыка святилища и оракула – Аполлон – был представлен во множестве таких посвящений, впечатляли посещавших Дельфы изображения других персонажей греческого пантеона – Зевса, Лето, Афины, Артемиды, Геракла, а кроме того, знаменитых военачальников и победителей на Пифийских состязаниях. Как следует из литературной традиции и археологических материалов, приношения в Дельфы приходили не только из различных частей греческого мира, но и из других областей, порой довольно отдаленных. Самыми известными из посвящений иноземных правителей были дары лидийского правителя Креза, отправленные им в святилища Аполлона в Дельфах и в Дидимах близ Милета.

Особым видом посвящений были сокровищницы различных греческих общин на территории священного участка. В архитектурном отношении они представляли собой уменьшенное

[27] *Йегер В.* Пайдейя. С. 26–27.

изображение греческого храма. Значение сокровищницы той или иной общины не ограничивалось лишь функцией хранения ценных подношений Зевсу или Аполлону, хотя эта роль, которую в современном мире играют банки, была важна и в древности. Сокровищницы, как и другие монументальные посвящения, имели, прежде всего, «представительские функции», не только являясь хранилищем посвящаемых ценностей и прославляя богатством приношений ту или иную общину, но и выступая воплощением самосознания граждан, важным средством самоидентификации греческих общин.

С течением времени красота и пышность сокровищниц все возрастала, прежде всего, посредством новых богатых и искусных посвящений, которые получают все более разнообразные значения в коммуникативном процессе. Общегреческие святилища, особенно влиятельные Дельфы, постепенно превратились в своеобразную арену для состязания греческих общин в их претензиях на общеэллинскую славу; оракул становится отражением политической ситуации в Элладе, по образному выражению Ф. Розенбергера, своего рода сейсмографом потрясений в греческом мире[28]. Пропагандистские функции сокровищниц и других посвящений, реализующиеся прежде всего художественными средствами, особенно ярко проявляются в период расцвета полисного мира греков, в V веке до н.э., между Греко-персидскими и Пелопоннесской войнами, когда речь в свою очередь может идти о настоящей «войне сокровищниц», наполненных богатыми приношениями и шедеврами древнегреческого искусства.

Выставляемые в общегреческих святилищах персонажи – боги, общегреческие и местные герои – должны были не только демонстрировать славу определенного полиса, они также визуализировали общие мифы греков и существо их культурной традиции. Анализ персонажей, а также порядка размещения памятников дает возможность заключить, что здесь несомненно присутствует стремление связать в глазах греческой общественности эту «презентацию» местных мифологических приоритетов с общими для эллинов мифологическими представлениями (например путем включения популярного во всей Элладе троянского круга персонажей).

---

[28] *Rosenberger V.* Griechische Orakel: Eine Kulturgeschichte. Darmstadt, 2001. S. 157.

Таким образом, приведенные примеры указывают на то, что произведения искусства в различных его формах являлись важнейшим средством презентации различных идей и в полисном, и в общегреческом масштабе.

Не меньшее воздействие, чем шедевры архитектуры, скульптуры, живописи и др., оказывал на души древних греков театр. Возникновение театра, формы его существования и функционирования, как представляется, также демонстрируют несомненную потребность древнегреческого общества в особых эстетических формах, которые в данном случае предназначены для обсуждения фундаментальных морально-этических гражданских ценностей (например тема рока, нечестия и пр.).

Античный театр – не только «площадка» для презентаций тех или иных ценностей и идей. К античному обществу, прежде всего, в ее «классическо-греческой» разновидности, как ни к какому другому, подходит шекспировская метафора из монолога Жака («Как вам это понравится»): «Весь мир – театр. В нем женщины, мужчины – все актеры». Будучи фактически парафразом надписи на фронтоне лондонского театра «Глобус» «Totus mundus agit histrionem» («весь мир актерствует»), эта известнейшая максима Великого Барда имеет античный прототип – еще в I веке Петроний Арбитр заметил: «Mundus univesus exercet histrionem» («весь мир занимается лицедейством»).

То, что именно в недрах античного мира родилось motto «Весь мир – театр», естественно, не случайно. Эллада, как известно, родина театра. Родоначальником афинской и древнегреческой трагедии вообще считается поэт Феспид, добавивший в середине VI века до н.э. к хору ряженных сатирами певцов, распевавших дифирамбы на празднике в честь бога Диониса, актера. Греческий и вообще античный театр – «театр» в подлинном, полном и совершенном смысле данного понятия. Во время театральных представлений границы сценического пространства размывались: орхестра и скена сливались с собственно театрон (местами, на которых сидели зрители), зрители, актеры, автор пьесы, хорег, судьи делили эмоции и переживания, достигавшие невероятного накала и силы. До нас дошли отклики этих невероятных страстей в виде различных «историй с подмостков». Так, один актер, чтобы сделать свои переживания подлинными, вместо бутафорской взял урну с прахом собственного только что умершего сына и блестяще сыграл сцену оплакивания. Известен случай, когда тиран из г. Феры в самый разгар исполнения трагедии Еврипида великим актером Феодором в слезах покинул театр, а потом, оправдываясь, сказал, что ушел из-за стыда, ибо

страдания актера вызывают его сочувствие, тогда как страдания сограждан оставляют безучастным и т.п.

Театральное действо «втягивало» в себя огромное количество народа. Судя по размерам античных театров, они были рассчитаны на то, что значительное количество или даже подавляющее большинство жителей города – будь то маленький Ороп или «мегаполис» Афины – смогут посетить представление. Как отмечает Л.П. Маринович, «по подсчетам исследователей, в театральных представлениях участвовало более одной тысячи хоревтов, от 30 до 50 актеров, неизвестное нам, но не меньшее количество музыкантов, к которым нужно добавить хорегов, судей, жрецов, рабочих сцены»[29]. Посещение театра – одно из самых массовых мероприятий в общественной и культурной жизни древнегреческого полиса, только праздничные шествия типа Панафинейских могли конкурировать с ним. Для сравнения: афинское народное собрание редко когда посещало более 6 тыс. граждан, а в афинском театре Диониса только сидячих мест было 17 тыс.

Античный мир имел полное право провозгласить, что он «agit histrionem» не только потому, что театр возник в его недрах, и не только из-за массовости и популярности античного лицедейства. И не только из-за тех высот и того совершенства, коих достиг классический театр и с точки зрения «культуры зрелища», и с точки зрения создания и воплощения на сцене великих шедевров. Античный мир был *театром* в том смысле, что *вся* его культура была культурой представления, зрелища par excellence[30], или на современном слэнге – «культурой перформанса». Например греческая поэзия была фактически разновидностью исполнительского искусства. Рецитация обязательно сопровождалась игрой на кифаре или флейте, декларированию звучным плавным голосом специально обучались. Иногда лирические произведения исполнялись не соло, а хором, который то стоял неподвижно, то двигался в танце[31]. Поэзия, таким образом,

---

[29] *Маринович Л.П.* Гражданин на празднике Великих Дионисий и полисная идеология // Человек и общество в античном мире / Отв. ред. Л.П. Маринович. М., 1998. С. 363.

[30] См., например, характеристику греческой культуры у: *Вопапо M.G.* All the (Greek) World's a Stage: Notes on (Not Just Dramatic) Greek Staging // Poet, Public, and Performance in Ancient Greece / Ed. by L. Edmunds & R.W. Wallace. London, 1997. P. 112.

[31] *Круазе А. и М.* История греческой литературы / Пер. с франц. В.С. Елисеевой под ред. С.А. Жебелева. СПб., 2008. С. 101.

являлась сложным действием, включавшим в себя драматический (актерский), хореографический и музыкальный компонент.

Мы попытались проследить на ряде примеров, где и как пролегали границы античного искусства с точки зрения античного и современного понимания. Подведем некоторые итоги и выскажем ряд соображений.

Ответ на вопрос: каковы были границы искусства в античности? – очевиден. Границы были гораздо шире, потому что самого понятия искусства как такового не существовало. Греческое *технэ* и латинское ars означали совершенно другое...

Изобразительное искусство античного мира таковым является для нас, а для древних греков и римлян оно было умением, мастерством сродни ремесленному. Границ между «высоким» и «низким» искусством, между искусством и не-искусством не существовало. Общество и господствующий в нем этико-эстетический идеал *калокагатии* требовали украшения ежедневной жизни, эстетизации обыденности. Многие творения античных художников и ремесленников (греч. *технитай*), которыми любуются сейчас на вернисажах как произведениями искусства, создавались не для музеев и выставок. Они использовались в быту в качестве посуды, домашней утвари, мебели и т.п. «Произведение искусства в греческом мире всегда приносило пользу и всегда имело смысл»[32]. Еще Стендаль говорил, что для древних прекрасное – не более чем отражение полезного.

Впрочем, если не в теории, то на практике, на уровне повседневной жизни, древние греки различали «высокое» искусство и ремесло. Характерно, что все анекдоты рассказывались о художниках, но не о вазописцах. Идеалом художественности, отличительной чертой высокохудожественных творений было присущее им чувство меры. Не случайно Платон считал меру главной характеристикой наивысшего блага (Филеб, 64Е).

Впрочем, поскольку классицизм рассматривал древнегреческое искусство как образец, то не только высокохудожественные произведения, но и изделия античных технитай (ремесленников) – вазопись, помпейские фрески – стали для современных европейцев не только очевидными произведениями искусства, но и объектами подражания. Классическое образование в гимназиях и университетах способствовало закреплению подобных стереотипов, перенесению некоторых моделей восприятия

[32] *Chamoux F.* Greek Art. L., 1966. P. 7.

и использования искусства из античности в современность. Примеров тому множество, назовем хотя бы ленинский план монументальной пропаганды, по сути, и в деталях копировавший перикловский план украшения Афин.

Изобразительное искусство в древней Греции было непретенциозным и выполняло функцию социальной коммуникации. Именно поэтому не могло существовать «не-искусства», «анти-искусства». Не может же существовать «не-ремесло» и «анти-ремесло»! Как и древнегреческий *полис* представлял собой нерасчлененные город, государство, гражданскую общину, так и *технэ* было нерасчлененным искусством/ремеслом. Но проблема границ искусства в античном мире существовала. Однако искать ее нужно не в изобразительном искусстве, а в сферах, находившихся под покровительством Муз. Дух противоречия, «культурного протеста» был, несомненно, присущ и грекам, но проявлялся он в другой сфере, в гораздо более творческой (с их точки зрения): в сфере философии, а именно, в школе киников. Чем как не подобным протестом (иногда вполне эстетизированным, как и все в греческом мире) была жизнь и деятельность киников. Жизнь Диогена в огромном горшке-пифосе и катание оного по Коринфу – чем не предтеча перформанса?

В.И. Тюпа

Природа художественности и проблема ее границ

Размышляя о границах искусства, принципиально важно различать теоретический и исторический подходы к проблеме. История занимается существованием искусства, его видов и жанров, теория – их сущностью; первая ориентирована на максимально полный охват вариантов изучаемого явления, вторая – на выявление его инварианта (минимально полного комплекса характеристик). Эти аспекты недопустимо смешивать и крайне непродуктивно игнорировать любой из них. Ибо история и теория – взаимодополнительны.

С исторической точки зрения, границы искусства весьма нестабильны и подвижны. «Дыр-бул-щыл» Кручёных до XX века никто не отнес бы к области художественной деятельности, как и нам иные из «Стихов на разные случаи» Тредиаковского трудно признать подлинно поэтическими творениями. А карамзинские «Письма русского путешественника» не обладают художественностью ни с позиции классицизма, ни с позиции литературной классики XIX столетия.

Однако историческая текучесть границ искусства вовсе не произвольна. Напротив, она глубоко закономерна как последовательная смена парадигм художественности. Парадигмы художественности являют собой исторически конкретные системные единства аксиоматических (для своего времени) общекультурных представлений о месте искусства в жизни человека

и общества, о его целях, задачах, возможностях и средствах, о критериях и образцах художественности. В отличие от так называемых «художественных направлений», объединяющих деятелей искусства на основе общей творческой программы (при этом немало авторов остается вне группировок), парадигмы художественности охватывают не только создающих, но и воспринимающих искусство: это культурообразующие единения множества сознаний с общей для них художественной интенцией. Смена ведущей парадигмы художественности предполагает существенное изменение статусов субъекта (автора), предмета (произведения) и адресата (читателя, зрителя, слушателя) эстетической деятельности – изменение, вытекающее из нового понимания ее природы. Это приводит к смещению ценностных ориентиров художественного сознания – критериев художественности.

За такого рода изменениями всегда стоит некий качественный скачок творческой рефлексии: художественное сознание глубже проникает в природу самой художественности. Происходит открытие законов искусства, действовавших и ранее, но не актуальных (скрытых от сознания) для более ранних парадигм. Никакая очередная парадигма художественности не в состоянии отменить освоенного ранее: гипертрофируя вновь открытое, она лишь оттесняет на задний план (дезактуализирует) то, что доминировало на предыдущей стадии и будет аккумулировано последующими. Вследствие сказанного систематическое рассмотрение парадигм художественности по одним и тем же параметрам ведет к построению исторически обоснованной общей теории искусства.

Начальной парадигме авторского (постфольклорного) творчества С.С. Аверинцев присвоил в свое время имя *рефлективного традиционализма*[1]. Этот термин, прижившийся в литературоведении и вполне пригодный для искусствоведения в целом, призван характеризовать тот период в истории художественной деятельности, когда она мыслится *деятельностью по правилам*. Протяженность этого периода в европейском ареале культуры – от античности до 60-х годов XVIII века. Существенный кризис данную парадигму художественности постиг в эпоху барокко, но в облике классицизма она пережила собственную «контрреформацию» и восстановилась вплоть до своего окончательного (предромантического) кризиса. Утверждение классицизма

[1] См.: *Аверинцев С.С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981.

в национальных культурах Европы – лишь завершающий этап многовекового господства нормативного художественного сознания, доминировавшего в историческом промежутке между архаической монокультурой мифа и «эстетической революцией» XVIII столетия.

Для всех модификаций рефлективного традиционализма в различные периоды его бытования статус художественного произведения оставался единым. Со стороны субъекта художественной деятельности искусство мыслилось ремеслом особого рода («технэ» на языке Платона и Аристотеля) – деятельностью, подлежащей оценке согласно императиву мастерства (уровня практического владения правилами). Художник – это мастер, исполнитель некоторого жанрового задания. Ремесло поэта, например, состояло в обработке сырого (прозаического) речевого материала и преобразовании его в особый язык – язык поэзии. Определяющим отношением художественности оказывалось «ремесленное» отношение *автор – материал*; критерием художественности – каноническая «правильность» текста, отождествляемая с мастерством его создателя.

Адресату художественной деятельности отводилась роль своеобразного эксперта, не уступающего, а то и превосходящего автора в знании тех правил, по которым строится достойное произведение. Основа не подвергаемого сомнению взаимопонимания между художником и «потребителем» искусства – конвенция жанра, мотивированная авторитетностью его классических образцов. Содержание первой парадигмы художественности состоит в открытии закона условности и осознании *семиотической* природы искусства. При этом внешняя, текстовая сторона произведения отождествлялась с произведением в целом.

Антитрадиционалистская парадигма, порожденная историческим кризисом нормативного сознания и нашедшая свою первоначальную реализацию в предромантических явлениях культуры (рококо, сентиментализм) может быть названа эстетическим *креативизмом*. Отныне, как это было сформулировано Кантом, «искусство» перестает отождествляться с «наукой» или «ремеслом» и начинает рассматриваться в качестве творчества. Произведение искусства более не сводится к объективной данности текста, оно мыслится субъективной «новой реальностью» творческого воображения. Такое произведение бытует в авторском сознании, оставляя тексту значимость своего «оттиска» в материале данного вида искусства. Предтечей столь существенного скачка в области художественной рефлексии выступил

основатель систематической эстетики А. Баумгартен, впервые увидевший в деятельности художника не столько регламентированное исполнение задания, сколько креативное изобретение другой реальности – «гетерокосмоса».

В основании новой парадигмы художественности обнаруживается открытие *эстетической* природы искусства и последовательное освоение ее законов (целостности, оригинальности и концептуальности воображенного мира). Определяющим отношением художественности становится эстетическое отношение *автор – герой*. Парадигма креативизма, на почве которой выросла немецкая классическая эстетика, русская классическая литература и т.п. явления художественной культуры Нового времени, всего лишь за столетие прошла в своем стремительном развитии три существенных этапа. Они явились полемически сменявшими друг друга субпарадигмами: предромантической, романтической и постромантической.

Уже на ступени *предромантизма* деятельность по правилам начинает восприниматься как факультативный признак искусства. Назначение последнего отныне не сводится к мастерскому оформлению нравственного и политического опыта. Искусству вменяется собственно эстетическая цель – «изображать красоту, гармонию и распространять в области чувствительного приятные впечатления» (Карамзин). Средоточием художественной деятельности оказывается не столько владение словом, сколько эмоциональная рефлексия (эстетическое «переживание переживания»), в связи с чем художественный субъект мыслится как человек со специфически повышенной «чувствительностью». Эта природная одаренность ценится теперь значительно выше приобретаемой научением ремесленной искушенности; на смену императиву мастерства приходит императив вкуса.

Произведение начинает мыслиться как особого рода переживание, объединяющее автора, героя и созерцателя «гетерокосмической» реальности. Отводимая адресату позиция со-чувствия, со-страдания, со-радования, эмоционального вживания в «господствующий строй чувств» (Шиллер) данного произведения предполагает читателя–зрителя–слушателя в качестве своего рода эмоционального «эха» автора, его «единочувственника», поскольку переживания, составляющие содержание художественной деятельности, мыслятся сверхиндивидуальными, общечеловеческими (аналогичными категории «расы» в санскритской традиции). Для адекватного эмоционального контакта текст должен быть наделен не столько «правильностью», сколько «красотой»,

то есть исключительной целостностью, при наличии которой не остается возможности заметить в его организации ничего недостающего или избыточного. Субъект восприятия, со своей стороны, должен обладать соответствующим вкусом, который бы позволял ему ощутить, рассмотреть, расслышать, оценить эту сложноупорядоченную целостность.

Романтизм, будучи открытием человеческого *Я* как внутренней уникальности единичной жизни, явил собой художественную культуру антинормативного «уединенного» (Вяч. Иванов) сознания. В рамках романтической субпарадигмы креативизма, теоретически предваренной Кантом, субъект художественной деятельности мыслится как созидающая в воображении и самоутверждающаяся в этом образотворческом созидании яркая индивидуальность гения. Деятельность творца художественности носит внутренне свободный, игровой характер самовыражения: «поэт ничему не учит, он и сам не должен превращать игру в труд»[2]. Гениальность отныне понимается как «способность создать то, чему нельзя научиться»[3] и оттесняет на задний план не только мастерство, но и вкус. Искусство начинает восприниматься как условно-игровое жизнетворчество, своеобразная игра без оговоренных заранее правил: игра в сотворение мира.

Доминирующим критерием художественности впервые становится оригинальность: смелость разрушения стереотипов художественного мышления и художественного письма, что знаменовало осознание собственно творческой стороны эстетического, выражаемой законом невоспроизводимости творческого акта. Отрицается ориентация на какой бы то ни было канонический «сверхтекст» (Пушкин очень точно назвал романтизм «парнасским афеизмом»), в связи с чем категория жанра оттесняется со своего ведущего положения категорией стиля как индивидуального художественного языка, на котором, строго говоря, написан один единственный текст – текст подлинного шедевра.

Творческий помысел гения никем не может быть постигнут вполне, однако реципиент романтического творческого акта и сам своей индивидуальной самобытностью аналогичен автору: «Каждый человек ... в душе своей содержит роман» – эту «энциклопедию всей духовной жизни некоего гениального

---

[2] *Кант И.* Из «Антропологии в прагматическом отношении» // Памятники мировой эстетической мысли. В 5 т. Т. 3. М., 1967. С. 77.

[3] Там же. С. 79.

индивидуума»[4]. Авторский текст становится для воспринимающего сознания предлогом и формой игровой реализации своего собственного «романа». С этой точки зрения, читать, духовно присваивая текст (как пушкинская Татьяна, которая в чужом тексте «ищет и находит свой тайный жар, свои мечты», означает для читателя становиться самим собой, обретать внутреннюю свободу самобытной личности.

Классический реализм XIX века при всем своем отталкивании от романтизма является продолжением и развитием креативистской художественной культуры. *Постромантическая* субпарадигма художественности питается радикальным открытием *другого* (чужого «я») в качестве самобытной реальности, аналогичной мне, но принципиально иной и внеположной моему сознанию. В силу своей абсолютной единичности «я-в-мире» – такая форма существования не поддается научному описанию; но в силу своей самобытной целостности она поддается эстетическому обобщению и концептуализации. Эстетическая деятельность по сотворению художественной реальности есть «ценностное уплотнение» воображенного мира вокруг «я» героя как «ценностного центра» этого мира[5]. Герой художественного произведения – своего рода «действующая модель» человеческого присутствия. Творческий процесс писателя оказывается мысленным экспериментом с этой воображенной моделью, направленным на постижение духовного содержания жизни. Однако «дух определен здесь как частный, как человеческий», способный «полностью выразить себя в единственном человеческом образе»[6], то есть как некоторое «я». Тот или иной строй эстетической целостности оказывается одновременно откровением личностного смысла жизни, обобщающим принципом присутствия «я» в мире.

Эпоха классического реализма выдвигает откровение некоторой истины о жизни на роль высшего предназначения искусства. После Гегеля художественная деятельность мыслится уже не просто связанной так или иначе с познанием, но с собственно познавательной деятельностью, направленной на вымышленный мир персонажей как аналог действительного мира. К воображенному персонажу автор относится как к настоящему

---

[4] *Шлегель Ф.* Фрагменты // Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. Т. 3. М., 1967. С. 254.

[5] *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 163 и др.

[6] *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. М., 1968–73. Т. 1. С. 84.

другому, силится постичь внутреннее «я» героя как суверенное. Субъект художественной деятельности самоопределяется при этом как «историк современности» (Бальзак), реконструирующий скрытую (внутреннюю) сторону окружающей его жизни подобно тому, как ученый историк реконструирует скрытые причины, факторы, следствия событий далекого прошлого. А произведение искусства предстает креативным аналогом реальной действительности, которая обретает при этом значимость неканонического «сверхтекста». На смену мастерству, вкусу, оригинальности в качестве главенствующих императивов художественного творчества выдвигается императив «проницательности» (Чернышевский), то есть концептуального проникновения в суть отраженных воображением феноменов жизни (прежде всего – человеческих характеров и ситуаций). Это делает достоверность ключевым критерием художественности и позволяет «толковать о явлениях самой жизни на основании литературного произведения» (Добролюбов). Реалистический читатель или зритель самоопределяется как жизненный аналог фигур авторского воображения – только в иной, в своей собственной житейской ситуации.

Зарождающаяся в конце XIX века посткреативистская парадигма – это парадигма *неклассической художественности*, начало которой положили две тенденции: символизм и противоположный ему по своей направленности натурализм. Они явились порождениями кризиса креативного Я-сознания («кризиса авторства», по Бахтину). Этот ментальный кризис эстетической классики (как ранее кризис рефлективного традиционализма) принес ощущение исчерпанности оснований и возможностей художественной деятельности, в данном случае – «вообразительного» творчества произведений классической художественности.

Владимир Соловьев полагал, что «новоевропейские народы уже исчерпали … известные нам роды искусства, и если это последнее имеет будущность, то в совершенно новой сфере действия», а именно: оно «в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле, – должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь»[7]. А Лев Толстой в трактате 1898 года «Что такое искусство?» отверг эстетическую природу художественности и провозгласил ее одним из существеннейших способов «духовного

[7] *Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 89.

общения людей». Эти и подобные им прозрения открывали путь различного рода модификациям *рецептивизма*, переносящего центр размышлений об искусстве с автора на получателя художественных впечатлений.

В основе всех постсимволистских исканий XX века обнаруживается осознанность *коммуникативной* природы искусства, его неустранимой адресованности, связывающей художественную реальность с «действительной жизнью», которой принадлежат отправители и получатели художественных «сообщений». Подобно тому, как формирование текста со временем предстало не самоцелью, а манифестацией эстетической игры воображения, так и само творческое воображение в искусстве оказалось способом общения. Чтобы не остаться субъективным фантазмом, чтобы сделаться художественной реальностью, образам одного сознания необходимо быть «конвертированными» в образы другого сознания. Творец предстал перед неизбежностью выстраивать художественную реальность не на территории собственного видения, а в ментальной сфере адресата. Именно так Толстой начал организовывать тексты своих «народных рассказов». А для постсимволиста становится аксиомой, что художественная деятельность – это «работа с восприятием» (по выражению современного поэта-концептуалиста Вс. Некрасова). Доминировавшие прежде «работа» с материалом, а затем (в XIX веке) «работа» с собственным воображением не могли быть устранены из искусства, но отошли в тень.

После символизма художественное произведение обретает статус *дискурса* – трехстороннего коммуникативного события: автор – герой – адресат художественных впечатлений. Чтобы такое событие состоялось, чтобы произведение искусства было «произведено», недостаточно креативной (творящей) актуализации его в тексте, необходима еще и рецептивная актуализация в художественном восприятии. Эстетический объект смещается в сознание адресата, тогда как автор занимает «режиссерское» место первочитателя, первозрителя, первослушателя собственного текста. (Само искусство режиссуры формируется одновременно с разворачиванием рецептивистской парадигмы художественности.)

При этом, с авангардистской точки зрения, от автора даже «не требуется, чтобы он заранее создавал произведение искусства, – такое отношение к предмету требуется лишь от восприни-

мающего субъекта»[8]. Но и с противоположной точки зрения, по рассуждению Т.С. Элиота, «поэтическое произведение существует где-то между автором и читателем; оно обладает реальностью, которая не тождественна просто реальности того, что автор пытается выразить»[9]. Согласно Р. Ингардену, художественное произведение является той виртуальной «границей, к которой устремляются интенциональные намерения творческих актов»[10] и автора, и его аудитории.

Смещение вектора художественности от креативности к рецептивности потребовало от произведений искусства эстетической неклассичности: известной незавершенности, открытости, конструктивной неполноты целого, располагающей к сотворчеству. Но в то же время искусство активизировало свое воздействие на воспринимающее сознание. Творческий акт художника оборачивается вторжением в суверенность чужого «я», поскольку распространяет и на реального адресата (а не только на воображаемого героя) ту или иную концепцию существования – способа присутствия внутреннего «я» во внешнем мире. Художественная деятельность мыслится отныне деятельностью, направленной на чужое сознание; истинный предмет такой деятельности – ее адресат, а не объект воображения или знаковый материал текста. Субъект художественной деятельности оказывается *инициатором* коммуникативного события, тогда как ее адресат впервые осознается неэлиминируемым конститутивным моментом самого искусства – *реализатором* коммуникативного события. «Задача нового писателя, – по мысли М.М. Пришвина, – в каждом вызвать свое собственное слово»[11].

Определяющим отношением художественной культуры отныне выступает отношение *автор – читатель* (зритель, слушатель), возвращающее художественность, мыслимую при этом как эффективность воздействия на воспринимающее сознание, в сферу самой «действительной жизни». Ведь не чем иным, как событием жизни является коммуникативное событие встречи взаимодополнительных сознаний, при которой вступающие в общение личности достигают «раскрытия и определения своей единственной, неповторимой и самобытной сущности»[12].

---

[8] *Faryno J.* Введение в литературоведение. Warszawa, 1991. С. 15.
[9] *Элиот Т.С.* Назначение поэзии. Киев; Москва, 1997. С. 56.
[10] *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962. С. 528.
[11] *Пришвин М.М.* О Розанове // Контекст 1990. М., 1990. С. 209.
[12] *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 100.

Дискредитация авторской монополии креативного сознания («смерть Автора» по Р. Барту) отводит решающую роль в коммуникативном событии художественного дискурса рецептивной инстанции: «Поэма обретает жизнь лишь в момент своего прочтения»[13]. Это придает *эффективности воздействия* значимость важнейшего критерия художественности. «Принцип организации мышления» воспринимающих для С. Эйзенштейна, например, «и является фактическим “содержанием” произведения», призванного «снабдить новым стимулом активности и средством жизнетворчества воспринимающие массы». С этой «постсоловьевской» позиции зрелище спортивной игры представлялось великому режиссеру «совершеннейшим видом искусства, всецело втягивающим зрителя в творца, в участника»[14].

Переосмысление статуса художественных произведений фактически явилось реализацией жизнетворческих («теургических») притязаний символизма. Если «само бытие человека (и внешнее, и внутреннее) есть глубочайшее общение»[15], то сотворение коммуникативного события общения и есть жизнетворчество. Только в этом контексте «Сушилка для бутылок» М. Дюшана и подобные эпатажные «акции», а впоследствии респектабельные «инсталляции» получили возможность рассматриваться как явления художественной культуры.

Дальними отголосками теургических идей Соловьева и символистов явились столь популярные в первые десятилетия XX века поиски художественного «жизнестроения»: от «широчайшего и глубочайшего психического захвата … рассчитанного обычно на определенный круг лиц (свой народ, свой класс и т.п.)»[16] до лефовского «жизнепреодоления» ресурсами искусства и одновременно «растворения искусства в жизни»[17]. Но не только левые «бойцы эстетического фронта» жаждали теургии (вульгарно понятой). Столь чуждый авангардистскому жизнестроительству К.С. Станиславский по-своему вторит Соловьеву: «Сценическое создание … должно быть, существовать в

---

[13] *Валери П.* Об искусстве. М., 1993. С. 103.

[14] *Эйзенштейн С.* Перспективы // С. Эйзенштейн. Избр. произв.: В 6 т. Т. 2. М., 1964. С. 40–41.

[15] *Бахтин М.М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. С. 344.

[16] *Луначарский А.В.* Формализм в науке об искусстве // А.В. Луначарский. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. М., 1967. С. 408.

[17] *Чужак Н.* Под знаком жизнестроения // Леф, 1923, № 1. С. 37.

природе, жить в нас … а не только казаться, напоминать, представляться существующим»[18].

Жесткая полемика театральных концепций первых десятилетий XX века – это борьба за зрителя, это соперничество альтернативных путей вовлечения зрителя в коммуникативное событие спектакля: «Константин Сергеевич говорил так: “Как только зритель сел на свое место и открылся занавес, то уж тут мы его забираем, мы заставляем его забыть, что он в театре. Мы забираем его … в ту среду, которая сейчас на сцене”. У нас же, в нашем понятии театра, мы забираем зрителя в среду актеров, которые делают свое театральное дело»[19].

Отвергая игровое кино, кинорежиссер требует «создавать киновещи большого агитационного давления (на зрителя. – *В.Т.*), без навязчивого и не внушающего доверия (зрителю. – *В.Т.*) актерского кривлянья»[20]. Более лояльный к игровому кино автор «Броненосца “Потемкин”» заявляет: «Познавательная абстракция вне непосредственно действенной эффективности для нас неприемлема»[21]. Эффективность – поистине ключевое слово для постсимволистских исканий.

Один искусствовед ставит «качество» произведения живописи «и всякого искусства вообще» в зависимость от «художественного восприятия»[22]. Другой убеждает: «Искусство начинается именно *там, где мы чувствуем* (курсив мой. – *В.Т.*), что художник показал нам ту или иную вещь … так, как мы, нехудожники, ее раньше не видели»[23]. Кризисные явления в области изобразительного искусства теоретически мотивируются утратой им своего адресата – вследствие «революционной смены одной воспринимающей среды другой»[24].

---

[18] *Станиславский К.С.* Искусство переживания // К.С. Станиславский. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М., 1959. С. 75.

[19] *Вахтангов Е.* [О фантастическом реализме] // Е. Вахтангов. Материалы и статьи. М., 1959. С. 206.

[20] *Вертов Д.* Художественная драма и «киноглаз»// Д. Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966. С. 80.

[21] *Эйзенштейн С.* Перспективы // С. Эйзенштейн. Избр. произв.: В 6 т. Т. 2. М., 1964. С. 38.

[22] См.: *Виппер Ю.* Искусство без качества // Среди коллекционеров. Кн. 1-2. М., 1923.

[23] *Тугендхольд Я.* Живопись и зритель. М.; Л., 1928. С. 64.

[24] *Аркин Д.* Изобразительное искусство и материальная культура // Искусство в производстве. М., 1921. С. 16.

Аналогичным образом мыслит и теоретик музыки, когда рассуждает о «воспринимающей массе, чувствующей потребность в музыке»: «Общество заказывает то, что ему нужно в текущий момент … И если сейчас все более нужна революционная музыка – композиторы должны ее дать: иначе жизнь их отвергнет»[25].

Отрицая, с позиций рабочего класса, «искусство как только “познание жизни” и даже искусство как средство самоутверждения», В.М. Фриче заявляет, что «наиболее художественной является такая литература … которая способна заразить воспринимающего максимально полезными для класса и для его мирового дела чувствами, переходящими в соответствующие действия. Подобная постановка проблемы о художественности есть, конечно, некая “переоценка ценностей”»[26].

С последним утверждением трудно не согласиться. Ведь классическому реалисту недавнего литературного прошлого, по словам Н.А. Добролюбова, «нет дела до читателя и до выводов, какие вы сделаете из романа: это уж ваше дело … Он представляет вам живое изображение и ручается только за его сходство с действительностью»[27]. А по Н.Г. Чернышевскому, самая «сущность беллетристической формы» такова, что «оставляет в уме многих читателей сомнение о том, с каким чувством надобно смотреть на лица, представляемые нашему изучению [характерное словоупотребление. – *В.Т.*] произведениями писателей»[28].

В 20-е годы XX века так уже никто об искусстве не мыслил. Даже лефовская «литература факта» на самом деле ориентирована не на объективную данность жизни, что характеризовало «натуральную школу» в XIX веке, а – словами С. Третьякова – на «рост спроса на мемуар и очерк в активных слоях читателей»[29]. Не случайно литературоведение 20-х годов выдвигает и активно обсуждает вопрос «о читателе как участнике литературного процесса и сотруднике писателей в создании национальных литератур», поскольку «без массы, воспринимающей

---

[25] *Асафьев Б.* Кризис личного творчества // Современная музыка, 1924, № 4. С. 99.

[26] Цит. по: *Горбов Д.* Поиски Галатеи. М., 1929. С. 9–10.

[27] *Добролюбов Н.А.* Собр. соч.: В 9-ти т. Т.4. М., 1962. С.309.

[28] *Чернышевский Н.Г.* Полн. собр. соч. в 15-ти т. Т.4. М., 1948. С. 264–265.

[29] Цит. по: *Асмус В.* В защиту вымысла // Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968. С. 18.

художественное произведение, немыслима и сама творческая производительность»[30].

Число примеров подобного рода легко может быть умножено, поскольку абсолютное большинство рефлектирующих об искусстве тяготело к тому, что «художественность, относимость к поэзии данной вещи, есть результат способа нашего восприятия»[31]. Однако постсимволистская культурная общность центробежна. Вследствие неоднородности составляющих ее коммуникативных стратегий художественного творчества она поворачивается к наблюдателю неотождествимыми гранями. С одной стороны, постсимволизм входит в историю литературы «под знаком литературного изобретательства и экспериментаторства. Его основная задача … это борьба с литературной рутиной» (слова Эйхенбаума из заявки на несостоявшееся издание альманаха «Ванна Архимеда»). Поворот другой гранью высвечивает «распад форм, оскудение мысли, засоренный и неровный слог», «как будто на свете есть два искусства и одно из них … может позволить себе роскошь самоизвращения, равную самоубийству»[32]. Тогда как другое, подлинное искусство есть «чудо», состоящее «в единстве … жизни этих троих [автора, героини и переводчика. – *В.Т.*] и целого множества прочих (свидетелей … читателей)»[33].

Отождествление произведения искусства с дискурсом открыло дорогу постмодернистскому снятию границ между сферами культуры, в частности между искусством и неискусством. Однако границы спецификации различных родов и видов культурной деятельности имеют не только императивно-запретительный, сковывающий эффект, но и противоположный эффект – конструктивный, продуктивно-инспирирующий. А стирание такого рода границ ведет к хаотизации и умиранию самой культуры.

Отвержение коммуникативной природы искусства, осознание которой положило конец художественной классике, было бы безосновательным и бесперспективным. Беда современного искусства не в культивировании этой стороны его природы, а в забвении освоенных ранее моментов художественности, являю-

---

[30] *Белецкий А.И.* Избранные труды по теории литературы. М., 1964. С. 25–26.

[31] *Шкловский В.* Искусство как прием // Поэтика: Сб. По теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 104.

[32] *Пастернак Б.Л.* Несколько положений // Б.Л. Пастернак. Воздушные пути. М., 1983. С. 448.

[33] Там же.

щихся неотменимыми историческими достижениями в данной области деятельности.

«Черный квадрат» Малевича явился одной из наиболее обсуждаемых, а стало быть и эффективных, инициатив профессионального художника. Это позволяет причислять его к числу произведений искусства. Однако данное изделие лишено кантовской гениальности: не отвечая закону невоспроизводимости творческого акта (закону оригинальности), оно легко может быть имитировано и размножено в неограниченном количестве экземпляров (без конструктивных различий между оригиналом и копией, неизбежных для классического искусства). Иначе говоря, не нужно быть художником, чтобы нарисовать еще один черный квадрат или выставить на обозрение писсуар, как это проделал Дюшан.

Для решения вопроса о принадлежности к искусству различного рода провокативных инициатив сформулируем три наиболее существенных, как свидетельствует история художественности, пограничных требования.

1. Чтобы оставаться в границах искусства, инициатива художника должна обладать *текстом* – текстом особой семиотической природы. Семиотическая специфика художественного текста состоит в установке на его *предельную* упорядоченность: эксплицитную – относительно внешней нормы (канона), как это было в эпохи рефлективного традиционализма, или имплицитную – относительно собственной *внутренней нормы*.

2. Чтобы оставаться в границах искусства, инициатива художника должна служить манифестацией некоторого *эстетического объекта* – интенциональной (неотделимой от направленного на нее сознания) реальности воображенного мира. Эстетическая специфика художественного мира (в отличие от сновидения, мечты, выдумки, фантазма) состоит в его *целостности*: полноте (завершенности) и неизбыточности (сосредоточенности) относительно его собственного смысла. Данная единичная целостность оказывается источником и гарантом внутренней нормы текста.

3. Чтобы оставаться в границах искусства, инициатива художника должна обладать собственным *смыслом* – источником и гарантом, в свою очередь, эстетической целостности произведения.

Художественный смысл не сводится ни к субъективному замыслу автора, ни к иллюстрируемой им (так бывает) общезначимой «идее». Вообще смысл (со-мысль) представляет собой интерсубъективную реальность коммуникативной встречи

не менее чем двух сознаний: сказанное будет «иметь смысл», если его значимость откроется не только мне, но и другому. Это реальность бахтинского «диалога согласия», который «никогда не бывает механическим или логическим тождеством, это и не эхо; за ним всегда преодолеваемая даль и сближение (но не слияние)»; «диалогическое согласие по природе своей свободно, то есть не предопределено, не неизбежно»[34], но принципиально достижимо, виртуально присутствует в высказывании как его смысловой потенциал.

Художественный смысл – это потенциально открытая пониманию каждого модальность человеческого существования[35]: способ присутствия «я» в «мире» (внутреннего во внешнем). Коммуникативная специфика такого смысла состоит в том, что он открывается взаимному (как со стороны воспринимающего, так и со стороны создающего) *со-творческому со-переживанию*. Эти диаметрально противоположные по своей направленности интенции сознания в художественной коммуникации принципиально взаимодополнительны: утрата одной из них разрушает художественное восприятие, приводя в одном случае к «наивно-реалистическому» простодушному созерцанию, в другом – к узкопрофессиональному, специализированному, деконструирующему рассмотрению.

«Черный квадрат» как объект сотворческого сопереживания или лишен смысла («диалогического согласия»), поскольку позволяет соотносить себя с любой субъективно произвольной значимостью; либо обладает единым, но контрхудожественным смыслом несуществования, абсолютного конца. Уникальность «Черного квадрата» состоит только в этом: ведь после действительного конца никакое его воспроизведение уже немыслимо. Такой смысловой импульс исключает возможность виртуального «мира» как эстетического объекта, что имеет своим следствием формирование живописного антитекста.

---

[34] *Бахтин М.М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М., 1996. С. 364.

[35] Согласно одной из записей в дневнике пастернаковского романного героя, «искусство первобытное, египетское, греческое, наше, это, наверное, на протяжении многих тысячелетий одно и то же, в единственном числе остающееся искусство. Это какая-то мысль, какое-то утверждение о жизни, по всеохватывающей своей широте на отдельные слова не разложимое». После утраты Лары Живаго находит ответ на свой вопрос: «Искусство, в том числе и трагическое, есть рассказ о счастье существования».

Всякая авангардистская акция направлена к тому, чтобы преодолеть сформулированные выше требования художественности и войти в историю завершением искусства как такового. Вспомним, например, «Поэму Конца» Василиска Гнедова, явившую собой пустую страницу, которая завершала книгу поэм «Смерть искусству» (1913). На протяжении XX века образовалась обширная область культуры, смежная с искусством (чтобы не сказать: паразитирующая на искусстве), – область не произведений в классическом значении этого слова, а *инсталляций*. Современные инсталляции – это предметы или группы предметов, лишенные утилитарных функций, однако не манифестирующие никакого эстетического объекта. Инсталляция отсылает к инициировавшему ее (не всегда создавшему) креативному субъекту, оставаясь предметом не эстетического, а гедонистического восприятия, предполагающего – вместо сотворческого сопереживания – неутилитарное потребление.

За этой сферой деятельности следует, по-видимому, признать известное прикладное значение, весьма существенное для общества потребления: здесь развивается и проходит рецептивную «дегустацию» мастерство дизайна – оформления *поверхностей* «действительной жизни» (Вл. Соловьев имел в виду жизнь духовную). Но качественная граница, сущностный рубеж между художественным творчеством, формирующим внутренние смыслы человеческого бытия, и дизайнерским поиском вполне очевидны.

С.А. Гавриляченко

О границах искусства и о границах в искусстве

Несомненно, рассуждения о природе искусства, его «границах», «сущности» – удел профессионального, экспертного сообщества философов, культурологов, кураторов... «Любительское», «естественное» сознание, редко озадачиваясь подобными вопросами, обычно легко капитулирует перед изощренностями бесконечного дискурса, софистически последовательно упраздняющего сам предмет обсуждения, сохраняя при этом скорлупу устоявшихся терминов. Уже одно нежелание освободиться от термина «искусство» и заменить его чем-то иным служит основным положительным доказательством существования явления в определенных границах. Впрочем, реально практикующему художнику представления о границах передаются генетически через воспитание-образование, обычно более консервативное по отношению к сиюминутностям профессиональных практик. Если по каким-либо причинам возникает необходимость ответа, то достаточно воспользоваться своеобразным «шведским» столом бесчисленных энциклопедически устоявшихся или провокативных дефиниций, выбрав объяснение внутренне приемлемое для понимания смысла собственного труда, либо полезное в качестве полемического оружия для отстаивания убеждений, коли таковые окажутся. Впрочем, возможен соблазн удовлетвориться малостью личного опыта и самодеятельно ответить на подобные сущностные вопросы, понимая при этом, что результат «люби-

тельского» умствования в лучшем случае станет неким гумусом для «профессиональных» рефлексий.

Говоря о границах, не следует избегать простых и ясных аналогий. Становление и существование границ искусства и границ в искусстве подчинено внутренней тектонике подвижек и потрясений древних, архаических пластов культуры, отдельных этнических миров и уподобляется геополитическому установлению пределов-границ между этносами, государствами, границ, постоянно колеблемых, нарушаемых, периодически полностью уничтожаемых. Если классический период самодостаточности искусства совпадает с геополитическими концепциями «конфликтного равновесия», то последний – современный – период с его многообразием форм искусства абсолютно параллелен спектру социокультурных процессов, знаком которых становится противостояние про- и антиглобализма, приятие или отрицание идей «конца истории», «конца искусства» и им подобных.

«Любительское», «естественное», «обыденное»... сознание, в разной степени обремененное знанием истории искусств, обычно легко, для себя, вне терминологии ограничивает искусство по отношению к другим формам социальной жизни. Можно проделать простой платоновский опыт – произнести слово «искусство» и в голове пронесется сумбурный поток из многочисленных (или малочисленных) имен, терминов, действительно относящихся прежде всего к классическому искусству: Рафаэль... Рембрандт... Репин ... Третьяковка... живопись... В разной степени образованное сознание легко выстроит стилистические, типологические разграничения, стоит добавить к слову «искусство» – «классическое» ... «народное» ... «крестьянское» ... «наивное» ... «дворцовое» ... «мещанское» ... или «французское» ... «европейское» ... «китайское»... Трудности возникают в откликах на «Уорхол» ... «Поллак» ... (исключение «Пикассо» ... «Дали»). Тут уже необходимо «раскрашенное» слово экспертных разъяснений, сопровождаемое тоталитарным давлением неизбежного прибавочного элемента – современное.

Практикующий художник, современный по факту рождения, и рад бы не задаваться осложняющими, нереально далекими вопросами. Но вдруг оказывается, что борьба терминов, идей настигает даже в наиболее примитивной, торговой части художнической жизни, навешивая ярлыки, ценники, рекламные рейтинги, делая изгоем либо успешным лишь в зависимости от модных тенденций в умах демиургов из современного экспертного сообщества. Поневоле обеспокоенный художник начинает

вспоминать первые, наиболее скучные институтские лекции, как раз посвященные природе искусства, сущности искусства, его функциям и т.п. Культурологам, социологам, возможно, полезно было бы стратифицировать остаточные знания у профессиональных творцов в попытке понять влияние теории на практику. Обращаясь к словарям и воспоминаниям, мало удовлетворяясь однозначностью либо темнотой дефиниций, вдруг останавливаешься (исключительно личный опыт) на двух, кажется, сказанных Ф. Шиллером словах – «незаинтересованное любование». Ответ в своей простоте не современный, не единожды обсужденный, но если не чувствовать себя включенным в бесконечный позитивистски прогрессивный дискурс, вполне приемлемый для первичного разграничения.

«Никчемность» искусства по отношению к другим формам социальности – действительно первая граница, позволяющая определить время возникновения явления и возможное его завершение, не исключающее последующей полноценной жизни в виде кодифицированной традиции. Искусство своего рода «прибавочный элемент» к основным условиям жизни, оформленным в виде обязательных форм социальности (экономика, политика, идеология, религия). «Незаинтересованное любование», лишенное античной «пользы», памятуя лишь об античной «эстетике», отделяющее себя от разнообразных форм визуализации, материализации духовных практик, постепенно в эпоху европейского Возрождения выкристаллизовывается в полноценную самодостаточность. Родовые черты (прежде всего, религиозные) исторически сформировавшихся культур, унаследованные искусством, подвергнутые тщательной «эстетизации», порождали своеобразную пограничность, понуждая начальное искусство к «духовности», «осмысленности», «образности»... «Европейское» по своей природе «искусство», постепенно освобождаясь от первородной наследственности, секуляризуясь, формируя классический период в виде декларативно не обремененного духовностью, социальностью «чистого искусства», экспериментируя над собственной целостностью в авангардный период, завершается в постмодернизме. Завершение видится именно в радикальном разрыве с этическими началами. Собственно, провоцирование нравственности отрицательным образом удерживает постмодернизм в границах искусства, утверждая временное пространство искусства между пострелигиозностью и постмодернизмом. Формирующееся «иное», обремененное уже лишь постмодернистской наследственностью, «за гранично» и неизбежно должно оформиться терминологически, хотя предпочитает упорно

мимикрировать под искусство. Одновременно во многих не европейских, а европеизированных культурах происходит обратное вычленение из искусства и возвращение в естественное бытование многих форм и явлений (церковные художества).

«Никчемность» – поверхностно-совестливое самоопределение искусства. Можно решиться обосновать его сущность как предназначенность для воплощения неуловимых, светских интуиций, проявляющихся в сложности человеческих чувств, переживаний, иначе как искусством не фиксируемых, вне его обреченных на забвение. Именно сложности внутреннего мира человеческой личности (души), а не ее рассудка, основная ограниченная территория искусства. Конфликт живого чувства, катарсиса и рационального сознания ума, порождает противостояние классического искусства («искусства» по определению) и так называемого современного. Замена слова текстом, идеи, смысла препарирующим дискурсом, образа, воплощенного в произведении артефактом и т.п. позволяет говорить о нашем времени как своеобразной реинкарнации «иконоборчества». Отрицание предназначенности искусства для воплощения неуловимости чувств и переживаний и замена умствующей «бисерной» игрой становится границей, разделяющей культурные миры. К многочисленным концепциям обосновывающих, описывающих различия цивилизационных моделей можно добавить малую очевидность. Если европейское искусство изначально элитарно эзотерично, изначально отделяет посвященных от профанов, творца от черни, толпы, то восточно-христианское по своим корням искусство основывается на истолковании, разъяснении сверхсложных духовных смыслов, на переживании трагизма человеческого бытия, находит возможность для воплощения труднопостижимого, жизненно важного в постижимую реальность. Именно поэтому реализм, включая и реализм духовного видения, столь совершенно явленный в православном церковном художестве, и реалистическое искусство являются основой, по крайней мере, русского мировидения. Реализм имманентен русской жизни, не является лишь частностью в череде постоянно меняющихся в погоне за современностью стилей и направлений в искусстве.

Национальное разграничение фиксируется именно самим искусством. Можно собрать обилие цитат русских художников (в широком смысле этого слова), отмечающих приязненные или отрицательные различия с Западом. Важнее то, что большинство художников, вошедших в историю культуры именно как «русские», специально или случайно проговариваясь о собственном понимании искусства, творчества, первым обязательством счи-

тают наличие *смысла*, идеи, вопрошают – для чего творить? Все подлинно «русские» ответы консервативны и возвращают искусство в прото-период, к начальной связи с религиозной духовностью. Именно здесь кроется конфликт «русского» и «современного» («западного» по определению) искусства. «Русское» принятие искусства, согласие на возможность его личной и национальной жизни изначально иерархично. Иерархия жизненных смыслов, иерархия жанров, доминирование «высокого» – те границы, за пределами которых не существует «русского искусства». Бессмысленно спорить с обладавшим абсолютной эмоциональной чуткостью Аполлоном Григорьевым, с его окончательным определением – «Пушкин – наше всё». Поверьте, перечтите Пушкина. Выберите ответы на все возможные вопрошания. Спросите о «природе», о «границах» искусства. Воспользуйтесь суждением в частном дружеском письме – «Поэзия должна быть глуповата», и тут же поймите, когда гений выходит к миру – «Прекрасное должно быть величаво». Вот сущностное ограничение для русской культуры, русского искусства. Все последующие согласия или несогласия с этими ясно означенными границами-камертонами – путь развития основной идеи, путь разной степени посильности для той или иной творящей личности, мера-граница, определяющая масштаб смиренного сосредоточения либо бешенства тщеславного самоутверждения. Совершенно очевидно, что русские художники, прежде всего, писатели, консервативны с точки зрения западного сознания. Но именно этим русское искусство и входит в мировое созвучие культур. Те же, кто пытался и пытается соответствовать европейским и мировым стандартам, в лучшем случае снисходительно сертифицируются по разделу «провинциального», «колониального», «регионального» искусства.

Проблема заключается отнюдь не в реальности границ, а исключительно в их обосновании. Пока культура находится в изолированном, самодостаточном покое, органично порождает самобытные формы воплощения, она благожелательно открыта к приятию по собственной воле соседних влияний и не испытывает необходимости пограничного разделения. Применительно к русской культуре, с ее «всемирной отзывчивостью», не приходится говорить об экспансии. Все, заимствованное с Востока, Кавказа, православно-христианского Юга, принято достаточно естественно. Лишь мощная экспансия западной культуры, рассматривающей иные традиции как объект для замещающего воздействия, разделяет дотоле достаточно единые национальные культуры, автономно существующие даже в границах многонациональных империй. Насильственное введение искусства

в национальные культурные миры – последствие, если пользоваться сегодняшней терминологией, «предательства элит», соблазненных внешностями западной цивилизационной модели.

Достаточная ясность границ классического, доавангардного периода эволюции искусства ставится под сомнение с утверждением внешне уточняющей прибавки – современное. Из дополнительного определения явления в пределах непрерывного бытования «современное» превращается в пограничный столб, загоняющий в резервации исторически сложившиеся традиции. Современное – в любой национальной классической культуре проявляется в последовательности претворения начальных, архаических, родовых основ мировидения. Ныне утверждаемое «современное» – некий фантастический симулякр культуры, искусства, завоевывающий свое пространство по всем законам современных техновойн. Очевидно, что современное, правильнее – «сиюминутное», как и само искусство, порождены западным сознанием абсолютизированной личности. Ни одна из национальных культур в своем органическом развитии не доходит до полного самоотрицания. Лишь привнесение в той или иной степени системы западных ценностей становится определенной проблемой.

Вторая проблема – единственность сертификационного центра. Только Запад, только довоенная Европа и послевоенные США номинируют и сертифицируют искусство, объявляют моды на декоративную «региональность». Осознание самодостаточности культурой, уже принявшей искусство, заключается в его подчинении родовым начальным ценностям. Именно противостояние западников со славянофилами, почвенниками – та вольтова дуга, что выплавила русское искусство XIX века как форму воплощения национальных интуиций.

Итак, для чего, собственно, нужно определять границы искусства? Исключительно для оценки того или иного явления, к нему отнесенного. На поверхностном, обывательском уровне постоянно сталкиваешься с некоей странностью несоответствия видимого с его вербальным обоснованием. Региональное современное искусство, в отличие от современного искусства метрополии, если применить классическую иерархию хотя бы в пределах «высокого» и «низкого», чаще не поднимается выше пояса, но описывается в классической системе ценностей и соответствующей терминологией. Если же вдруг подготовленный «раскрашенным» словом удивится, возмутится несоответствием просвещающего текста и видимости, то ему тут же интеллектуально, брезгливо, тоталитарно «экспертно» посоветуют – «не читать», «переключить канал» и т.п. На самом деле, следует проделать несколько операций.

Любое относимое к искусству произведение встроено в тот или иной типологический, стилистический контекст, который желательно определить и оценить на соответствие собственным представлениям и убеждениям. В большинстве случаев отвращения, за ним стоит не поверхностное «нравится», «не нравится», а неприятие скрытых в произведении идей. Спор должен вестись не по поводу некоего артефакта, а по поводу сущностей им материализованных. И лишь после этого, признавая устоявшуюся неизбежность, даже отвратности, следует отградуировать произведение или артефакт по внутренней шкале (пушкинская мысль о необходимости судить художника по законам, которые он устанавливает сам) с целью определения реальной (в том числе и материальной) ценности в конкретном контексте. Подобного рода операции внутреннего осознания или публичное обсуждение позволяют уточнять до деталей демаркацию границ.

Рефлексия по отношению к искусству – удел обсуждающих его специалистов, но небезынтересна его носителям, творцам. Константин Леонтьев, обессиленный спором, жаловался, что «не силен в метафизике» и просил показать «картинку». Евгений Трубецкой предельно кратко, сутью одного названия ответил на мучившее сомнение в полноценности культуры, лишенной рациональных размышлений о Боге, определив иконопись не как искусство, а как «умозрение в красках». Еще раз следует подметить, что большинство «русских» ответов художественны, образны по своей сути, а коль возникает необходимость окунуться в дискурс, можно заняться «критикой буржуазных концепций» либо их калькированием, без особой надежды на признание в центрах сертификации.

В заключение можно предположить завершение экстенсивного жизненного цикла искусства. Видимо, уже следует кодифицировать его сущность в пределах от пострелигиозности до постмодернизма, сущность, отделяющую искусство от иного, сущность, способную к многосложному развитию как сформированной традиции. Сложившиеся внутри искусства суверенные стилевые, национальные разграничения дополняются бесконечной вольностью личностных суждений, тем не менее укладываются в несколько вполне определяемых типологий. Можно даже предположить не только центричную кодификацию искусства, но его разделение по основным линиям разломов – духовность, светская нравственность, разрыв эстетики и этики. В зависимости от возможной фундаментализации трех составляющих, искусство может полноценно утвердиться в границах срединной «светской» – «классической» – «нравственной» формы.

М.В. Гришин

Традиция как форма установления границ искусства

Традиция, которую можно обозначить как западноевропейская, насчитывает к настоящему времени более двух с половиной тысячелетий. Вообще-то, в строгом смысле, она берет свое начало приблизительно с V века н. э., эпохи падения Римской империи и образования на западной части бывшей имперской территории варварских королевств. Но полная и окончательная гибель политической структуры Западно-Римской империи не стала такой же однозначной гибелью той совокупности символов и идей, которые воплощали собой существо античной традиции.

Концепции, термины и идеи, разрабатывавшиеся античными мыслителями на протяжении более чем тысячелетия истории греческой и римской философии, стали основой и инструментарием нового христианского мышления, заимствовавшего понятийный аппарат из работ языческих философов. Христианство, несомненно, породило новую теологическую и философскую проблематику, поставив перед средневековой европейской культурой ряд вопросов, не известных античности, при этом воспользовавшись языческим наследием, было вынуждено на новой культурной основе углубленно прорабатывать те проблемы, решения которых не смогли найти античные мыслители.

Для уточнения проблематики данной статьи важно подчеркнуть, что античное понятие искусства стало одним из немногих концептов, которые были без существенных трансформаций воспри-

няты культурой христианского средневековья и просуществовали в сравнительно неизменном виде вплоть до XVI – XVII веков.

В XVII – XVIII веках в Западной Европе формируется новая эстетика и теория искусства, основные принципы которой определяли философское осмысление художественной культуры вплоть до середины XIX века, выработавшего свой взгляд на проблемы художественного творчества и смененной, в свою очередь, релятивистской эстетикой XX века.

В рамках небольшой статьи автор не ставит своей задачей, да это и невозможно, рассмотреть взгляды на искусство и, соответственно, формы определения его границ, существовавшие в европейской культуре от античности до XX века.

Главная задача другая – продемонстрировать на ряде примеров, взятых из истории европейской эстетической мысли и художественной культуры, механизмы влияния определенной культурной традиции и шире, «картины мира» того или иного сообщества, на установление и динамику существования границ того явления человеческой культуры, которое мы, вслед за древними, называем искусством.

Основной авторский тезис заключается в утверждении, что дефиниция такой подсистемы культуры, как искусство, возможна лишь при учете общесистемного культурного контекста, внутри которого и в соотнесении с которым определяется и выявляется специфика искусства как особой формы человеческой деятельности.

Проблема заключается в том, что при сохранении в истории европейской эстетической и искусствоведческой мысли самого слова «искусство», в большинстве европейских языков производного от латинского понятия «ars», на протяжении более чем двух с половиной тысячелетий несколько раз радикально менялся его смысл и содержательное наполнение. Как писал польский эстетик В. Татаркевич, к XX веку «случилось нечто особенное: древне-средневековое понятие искусства – этот отправной пункт эволюции – было грубым, но ясным, его удавалось просто и безукоризненно определить. Сегодняшнее же понятие, будучи конечным пунктом этой эволюции, более узкое, чем то, и, казалось бы, более очерченное, как раз и не является очерченным и ускользает от определения. Подтверждают это и современные словари и энциклопедии: они либо избегают определения, либо придерживаются старого»[1].

---

[1] *Татаркевич В.* История шести понятий. Пер. с польск. М., 2002. С. 30.

Ускользает в настоящее время от определения феномен искусства потому, что современная европейская культура не имеет «стержневой», четко определенной традиции, которая определяла бы собой все частные явления, формы и аспекты культурной деятельности индивида и социума.

Современная культура представляет собой слабо интегрированный конгломерат обрывков и обломков великих языческого и христианского культурных синтезов, разбавленных новоевропейской либеральной идеологией. Симбиотическое одновременное сосуществование культурных концепций, идей и символов, связанных с искусством, порожденных различными этапами развития западноевропейской цивилизации и являвшихся органичными производными своих «картин мира» и культурных систем, порождает противоречивую множественность интерпретаций искусства в современной западноевропейской культуре.

Под традицией автор понимает совокупность принятых в данной культурной системе принципов и методов интерпретации любых проявлений человеческой активности, позволяющей рассматривать эти проявления как должные и приемлемые для данного социума с позиций фундаментальных религиозно-философских постулатов.

Традиция определяет форму проявления человеческой активности, которая позволяет тому или иному действенному проявлению человека или его материальным либо духовным результатам быть причисленными к данной культуре или исключенными из ее установленных границ.

Или, иными словами, традиция образует *совокупность идеальных нормативных образцов и моделей*, в соотнесении с которыми производится оценка любого частного явления на предмет его соответствия этим нормам или образцам.

Обращаясь к искусству как форме проявления культурной активности человека, та или иная традиция, при несомненном наличии самого эмпирического феномена искусства, может в теории вообще не выделять его в какую-то особую категорию, либо объединять его с такими формами человеческой деятельности, которые в современной культуре в понятийную сферу искусства уже не включаются.

Так, по словам польского историка эстетической мысли В. Татаркевича, «“*techne*” в Греции, “*ars*” в Риме и в Средневековье, даже еще в начале Нового времени, в эпоху Возрождения значили то же, что искусность, а именно – искусство создания какого-то предмета, дома, скульптуры, корабля, кровати, кружки,

одежды, а кроме того, также искусство предводительствовать воинству, измерения поля, убеждения слушателей. Искусность заключалась в знании правил, а поэтому не было искусства без правил, предписаний: в искусстве архитектора свои правила, но правила скульптора, гончара, геометра, генерала другие. Делание чего-либо без правил, только по вдохновению или фантазии не было для древних или схоластов искусством, но было его противоположностью. В более ранних столетиях греки считали поэзию вдохновением Муз и в то время не включали ее в искусства»[2].

Таким образом, опираясь на концепцию искусства как на совокупность определенных знаний и умений, необходимых для производства той или иной вещи, в античной и средневековой культуре в сферу искусства были включены науки и ремесла, при этом концептуальное разделение искусств на ремесленные и художественные отсутствовало. В этой связи важно отметить, что под искусствами *par excellence* понимались так называемые «свободные искусства» («*ars liberalis*»), к которым относили виды человеческой деятельности, культивирующие в первую очередь умственный труд и в минимальной степени зависящие от материальных предпосылок. Помимо «свободных» искусств, средневековая философская мысль выделяла еще и «механические» или обычные («*ars vulgares*»), которые предполагают физические усилия и невозможны без использования материальных объектов. Характерно, как пишет В. Татаркевич, что в перечень семи свободных искусств античности и средневековья из современных искусств попадала только музыка, и то как теория гармонии, а не искусство композиции, пения и исполнения. Поэзия вообще не присутствует ни в одном древнем и средневековом перечне искусств, так как «в античности и, особенно, в средневековье она считалась разновидностью философии или пророчества, а не искусством. Поэт был пророком, а не художником»[3].

При этом наиболее характерной особенностью восприятия искусства в античности и средневековье было то, что живопись и скульптура не включались в списки ни «свободных», ни «механических» искусств, хотя, несомненно, понимались как искусства, как виды деятельности, исполняемые согласно точным предписаниям и рецептам. В. Татаркевич пишет, что недоумение,

---

[2] *Татаркевич В.* История шести понятий. Пер. с польск. М., 2002. С. 20.

[3] Там же. С. 22.

которое может возникнуть по этому поводу у современного исследователя, разрешается тем, что в «перечни искусств, ограниченные семью, были названы единственно важнейшие, а для механических искусств проверкой их значимости было употребление, тогда как потребность в пластических искусствах, живописи или скульптуре была незначительной. Искусства, которые мы, прежде всего, имеем в виду, говоря об “искусствах”, некогда *были понимаемы как механические и столь мало значимые, что не заслуживали того, чтобы упоминать о них в перечнях* (курсив мой. – *М.Г.*)»[4].

Здесь важно выделить ряд значимых моментов, позволяющих соотнести обозначенные выше античные и средневековые границы искусства с «большой традицией» этих культур.

Античная и средневековая культуры представляли собой высоко интегрированные единства, чья целостность проистекала из наличия четко очерченной религиозной и философской несущей структуры, жестко определявшей форму и принципы воплощения каждого элемента и явления культуры. Доминантные «картины мира» этих культур включали в себя ряд фундаментальных положений, наиболее значимыми из которых были: признание природных и человеческих порядков производными от божественного начала, мысль об иерархическом устройстве мира, в котором возрастание материальности означает убывание божественности, и представление об онтологической укорененности таких понятий, как истина, добро и красота. Местоположение индивида или явления на иерархической лестнице Бытия и его ценность определялись приближенностью или удаленностью от божественного первоначала, являющегося истоком и конечной целью всякого существования. Любой вид деятельности в идеале рассматривался как служение Богу в соответствии с предназначением того или иного индивида и его способностями, полученными в дар от Бога, и искусство как один из видов служения не воспринималось как вид деятельности, определяемый какими-то только ему присущими чертами.

Чем больше какой-либо род деятельности зависит от физических усилий, связан с материей, тем больше нарастает «тяжесть», приковывающая человека к земле, тем дальше он от небес, от Бога. Поэтому-то готический архитектор или скульптор стремился к максимальному избавлению от таких качеств мате-

[4] *Татаркевич В.* История шести понятий. Пер. с польск. М., 2002. С. 22.

рии, как тяжесть и плотность, стремясь воплотить в искусстве формы, производящие на зрителя впечатление почти полного растворения материи в божественном свете, достижения эффекта их имматериальности.

Представление об автономности той или иной подсистемы культуры с установлением присущей этой подсистеме четких границ формируется в культуре только тогда, когда в теоретическом мышлении уже осуществлено концептуальное обоснование уникальности и специфичности данной автономной подсистемы по сравнению с другими сегментами культуры и выделены проистекающие из этой специфичности функции и признаки.

Та культурная система, которая стремится к достижению высочайших степеней интеграции на основе религиозного синтеза, допускает лишь небольшую степень дифференциации своих подсистем, во всяком случае, в теоретическом мышлении, поскольку любые концептуальные построения, которые обосновывали бы автономию от Церкви той или иной сферы человеческой деятельности или мышления, рассматривались как ересь и жестко подавлялись.

Таким образом, определения искусства, возникавшие в рамках античного и средневекового философского мышления, носили по необходимости столь же «служебный», технический характер, стремясь зафиксировать конкретный характер служения Богу в рамках интегрированного иерархически организованного культурного целого.

Средневековая западноевропейская традиция объединяла искусство с ремеслами и науками, опираясь на технический критерий необходимости овладения определенными навыками, знаниями и умениями, потребными для производства как интеллектуального, так и материального продуктов.

Дальневосточная, в частности японская, средневековая традиция, рассматривая проблемы искусства, в теоретическом мышлении в противоположность Западу отводила собственно техническим навыкам второстепенное место. В японской традиционной культуре вообще отсутствовал термин, аналогичный греческому *techne*, латинскому *ars* или русскому *искусство*. Все те виды деятельности, которые в современной культуре содержательно соотносятся с термином «искусство», в японской традиции обозначались как *До* (кит. *Дао*) или *Путь*. Под словом *До* или *Дао* в китайской и японской религиозно-философской традиции понимался универсальный принцип, определяющий динамические перемены, осуществляющиеся в мироздании. *Задача*

художника в китайской и японской традиции не творить некие подобия окружающих его материальных объектов, а пытаться выявить их сущность, которая будет отражать присутствие Дао в вещах. То есть художник, создавая свои произведения и выявляя в процессе их создания универсальный ритм перемен, чередование сил Инь и Ян, должен реализовать Дао в себе, обрести соответствие своей внутренней сущности универсальному принципу, придающему мирозданию жизнь и движение. Как писала отечественная исследовательница традиционной японской культуры Т.П. Григорьева, «в японском языке не было ни термина «искусство», ни представления об искусстве как создании чего-то нового. Для японцев само слово «искусство» воспринималось как нечто сотворенное, а сотворенность противоречит *Дао*. Если искусство рождается, спонтанно вырастает, то оно действительно ничем не отличается от других явлений этого мира, живет по его законам, дышит, как живой организм, имеет сердце»[5].

Таким образом, согласно японской традиции, художественное творчество есть не автономная сфера культуры со своими специфическими целями и задачами, а лишь особый путь реализации в себе *Дао*, имеющий не сущностные, а только формальные отличия от других *путей-до*, каковыми могут выступать и ремесла, и религиозное подвижничество или то, что в Японии получило название боевых искусств («*будо*»). Действительно, дальневосточная традиция, в отличие от западной, устанавливающей границы искусства, на основе общности технического навыка, присущего всем им, объединяет и то, что мы сейчас называем искусством, и то, что в современной культуре попадает под рубрику спорта, как, например, боевые искусства, и ремесла, на основе лежащего в их основе принципа самореализации. Тогда и между *гэйдо* (исполнительским искусством), и *тядо* (*«путем чая»* – искусством чайной церемонии), *кадо* (*«путем цветка»* – искусством аранжировки цветов, у нас больше известное как *икэбана*) и *кэндо* (*«путем меча»* – искусством фехтования на мечах), на первый план выйдут не столько различия в технике, необходимых материалах, затратах физических или духовных сил, а то, что все они являются *путем – до*, помогающим реализовать *Дао*, универсальный принцип вселенских изменений.

[5] *Григорьева Т.П.* Японская художественная традиция. М., 1979. С. 211.

Переход от средневековья к современности на Западе происходил за счет того, что, как писал англо-американский философ А. Макинтайр, «специфический характер религии становился яснее за счет уменьшения его содержания»[6]. То есть уяснение специфики искусства как особой формы человеческой деятельности и установление его границ в новоевропейском понимании происходило тогда, когда европейская культура усваивала идею о столь же специфическом характере религии.

Философы, представлявшие античную и средневековую традиции, размышляя над такими понятиями, как «творчество», «форма» и «прекрасное», полагали, что они не могут быть отнесены к человеку и его деятельности, особенно к такой малозначимой, как художественная, поскольку являются атрибутами, присущими лишь Божественной сущности, и рассматриваться должны не столько в области эстетики в ее современном понимании, сколько в теологических сферах мышления.

Как писал В. Татаркевич, «у греков не было терминов, которые соответствовали бы терминам "творить" и "творец". Греки в определенных случаях пользовались термином "делать" (poiein), который мог относиться к поэзии, но только не к художникам, скульпторам и музыкантам, которые не создают новых вещей, но лишь воспроизводят имеющиеся в природе. В глазах древних художник от творца отличался не только характером своей деятельности, которая квалифицировалась не как творчество или даже делание, а всего лишь как подражание, но и тем, что понятие творца и творчества предполагает свободу действия, тогда как в греческих понятиях художника и искусств содержалось подчинение законом, правилам. Между художником и творцом различие было даже двойным: художник не создает, но воссоздает и руководствуется законами, а не свободой»[7].

Даже Бог в античном мышлении не является творцом, а лишь Демиургом, *ремесленником* или *строителем*, поскольку не творит, а упорядочивает вечную, пребывающую в состоянии хаоса материю в соответствии с такой же вечной сферой парадигматических идей, образуя гармоничный и совершенный космос.

Средневековье возвело в ранг непререкаемой догмы постулат о невозможности осуществления творческой деятельности человеком, который сам является порождением единственного

---

[6] Цит. по: *Ла Флер У.* Карма слов. Пер. с англ. М., 2000. С. 172.

[7] *Татаркевич В.* История шести понятий. Пер. с польск. М., 2002. С. 262.

Творца, вечного и всемогущего Бога. Только Бог является подлинным Творцом, так как, в отличие от античного Демиурга, создает мир не из предвечной материи, а *ex nihilo* («из ничего») и свободно, не будучи связан как Демиург изначально существующей сферой *эйдосов* или «идей».

Тогда на долю художника выпадает лишь точное воспроизведение в соответствии с определенными правилами принципов и соотношений, заложенных в материю их божественными создателями. Согласно античной и средневековой традиции, прекрасное как отражение и воплощение в материи идеальных пропорциональных отношений имеет объективный характер, заложено в саму «конструкцию» мироустроения. Художник должен уметь улавливать идеальные гармонические соотношения, на основе которых создан мир, и воспроизводить их в микрокосме произведения. Бог объявлялся подлинной «действующей причиной» всего прекрасного, что существует в мире, его единственным истоком и высшим проявлением любой возможной красоты. Объективный характер прекрасного предполагал, во-первых, его независимое от человека существование, а во-вторых, разум, в противоположность чувствам, как единственное средство его постижения.

Действительно, если все прекрасное в мироздании зависит от пропорциональных соотношений составляющих его частей, то только с помощью разума, единственно способного воспринимать вечную и совершенную гармонию Числа и Меры, с помощью которых Бог устроил мир, возможно низведение небесного идеала в сферу тленной материи и его удержание в ней.

Отсюда важность для античного и средневекового искусства художественного канона, определяемого А.Ф. Лосевым как «количественно-структурная модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений»[8].

Значимость художественного канона для *античного и средневекового искусства заключалась в том, что он представлял собой нормативную модель, согласно которой универсальные числовые и пропорциональные соотношения, образующие гармонию космоса, превращались в основу конструирования конкретной материальной формы художественного произведения.*

[8] *Лосев А.Ф.* О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 15.

Следствием принятия такой теории был поиск совершенной пропорции для каждого из искусств. Художники Греции с самых первых столетий считали, что ее нашли; большинство это приняло, а язык сохранил. Некоторые мелодии в греческой музыке оказались вне конкуренции и назывались «*nomoi*», то есть *законы;* аналогично и в пластическом искусстве некоторые пропорции оказались принятыми повсеместно и стали называться «*kannon*», то есть *мера*. О тесной зависимости Дорифора Праксителя, считающегося скульптурным воплощением Канона с пифагорейским учением о числах, образующих соотношения небесных сфер и музыкальную гармонию, подробно написано А.Ф. Лосевым (см. Лосев, 1964, Вопросы эстетики, вып.6, «Художественные каноны как проблема стиля»).

Таким образом, средневековые западная и восточная традиции, с их системообразующим характером и отсутствием на протяжении двух или чуть менее тысячелетий каких-либо серьезных конкурирующих систем мышления устанавливали хотя и достаточно широкие, но четкие и ясные границы искусства, точно определявшие, что относится к искусству, а что нет. Для античного и средневекового Запада быть вне искусства это значит не владеть техникой изготовления какой-либо вещи, некомпетентность и беспомощность в профессии. Применительно к результатам труда художника, уничтожением искусства было искажение в произведении божественных пропорций, образующих гармонию мира, а значит, преступление против божественного творения.

Для дальневосточного художника оказаться вне *Дао*, значит оказаться вне искусства. Как пишет Т.П. Григорьева, «если художнику не удалось вдохнуть в картину жизнь, если он создал застывший, остановившийся образ, значит, он воздвиг препятствие на Пути, нарушил закон Единого, пришел в противоречие с мировым ритмом, с Дао, как приходят с ним в противоречие, согласно «И цзин», при всякой попытке остановить движение. Художник предназначен воссоздавать живой, вибрирующий образ»[9].

Новоевропейская культура, по сути, основывалась на отрицании всех тех фундаментальных принципов, которые были присущи европейской традиции в течение двух тысячелетий. Вслед за радикальным изменением европейской «картины мира» столь же радикальную трансформацию претерпело и понятие

[9] *Григорьева Т.П.* Японская художественная традиция. М., 1979. С. 213.

искусства, рассматривавшееся в культуре Нового времени уже в узкоспециальных формальных границах, но, парадоксальным образом, одновременно начиная утрачивать всякое определенное содержательное наполнение, что нашло свое окончательное завершение в XX веке. О новых границах искусства в новоевропейской культуре и возможности возврата к четкому и общепринятому определению искусства и пойдет дальнейший разговор.

Основные проблемы, связанные с определением границ искусства в XX веке, можно сформулировать так: почему именно в западноевропейской культуре XX века возникает такая ситуация, при которой четкое и определенное для ранних эпох понятие искусства оказывается под вопросом?

Думается, ответ на этот вопрос можно получить, обратившись к анализу ряда структурообразующих черт новоевропейской «картины мира», оказавших непосредственное влияние на переопределение границ искусства и его новое место в общесистемном целом западной культуры.

Как уже говорилось выше, становление новоевропейской культуры во многом определялось уменьшением роли религии как стержневой несущей оси культуры предшествующих периодов. Действительно, в Средние века вся проблематика культуры определялась христианской догматикой и символикой настолько, что даже еретические течения, отвергая ортодоксию, были вынуждены использовать интеллектуальный аппарат, выработанный Церковью, по-новому интерпретируя уже глубоко укорененные в культуре католические символы и идеи, меняя их оценки с плюса на минус. Деятельность политика оценивалась сквозь призму христианской этики, социальный порядок объявлялся зеркальным отражением небесной иерархии в земном мире, банковское дело объявлялось глубоко греховным, поскольку с религиозных позиций было запрещено взимание ссудного процента.

Здесь важно подчеркнуть, что если средневековое мышление во многих своих аспектах опиралось на «картину мира» античной культуры, приспособив ее к христианскому мировоззрению, то новоевропейская культура сформулировала в интеллектуальной сфере такие проблемы и способы их анализа и решения, которые лишь в минимальной степени опирались на античный и схоластический философский инструментарий и являли собой принципиально новый подход к осмыслению реальности.

Среди новых черт западноевропейской культуры нового времени, определивших новые границы искусства и его новые функции в социуме, можно выделить процесс обособления

практически всех подсистем культуры от религии и выход на авансцену философского мышления автономного субъекта, рассматриваемого в качестве отправной точки решения интеллектуальных, социальных, политических и прочих проблем.

Искусство больше не является особой формой богослужения, участия в «соборном целом» средневековой культуры, в Новое время оно хочет быть отдельной, не зависимой от религии сферой, определяемой собственными внутренними законами, целями и задачами. Как писал Ф. Шиллер в письме к Кернеру (*Briefe*, III. 99): «Искусство является тем, что само устанавливает свои правила»[10].

В то же время сам по себе процесс переопределения понятия искусства в соответствии с новой «картиной мира», начиная с эпохи Возрождения, происходил достаточно медленно. Так, в теории и практике ренессансного искусства, а также в эстетической теории довольно долго сохранялось представление об объективном характере прекрасного и о художнике, который должен уметь видеть гармонию мира и верно отражать ее в своих произведениях.

Новоевропейской культуре потребовалось несколько столетий упорного труда философов и теоретиков эстетики, чтобы установить оригинальное определение искусства. Вплоть до XVIII века было не очень понятно, на каких сущностных основаниях можно объединять между собой музыку, живопись, скульптуру, поэзию, архитектуру и танец, если в предшествующую эпоху они проходили по абсолютно разным перечням, а для скульптуры как особого вида искусства даже не существовало обобщающего термина. В 1747 году французский эстетик Шарль Батте в работе «*Le beaux arts redits a un meme principe*» предложил термин «изящные искусства», перечень которых включал живопись, скульптуру, музыку, поэзию и танец, а также два близких к ним – архитектуру и произношение[11].

Как писал В. Татаркевич, «с середины XVIII столетия уже стало несомненным, что ремесла являются ремеслами, а не искусствами, что искусность является искусностью, а не искусством; поэтому только изящные искусства в действительности являются искусствами. А коль так, то можно и следует их называть просто искусствами, ибо других искусств нет. И такая терминология принялась, правда, не сразу, а в XIX веке. Поэтому значение

---

[10] *Татаркевич В.* История шести понятий. Пер. с польск. М., 2002. С. 55.

[11] Там же. С. 28.

выражения «искусство» изменилось, его область сузилась, теперь оно охватывало *только изящные искусства* без ремесел и умений. Можно сказать, что сохранилось только название, а возникло *новое понятие* искусства»[12].

Ш. Батте усматривал общность изящных искусств в том, что они «подражают действительности», но в исторической перспективе возникало несколько серьезных проблем. Поскольку новоевропейское мышление шло от субъекта, утверждая его приоритет, то все те художественные и эстетические категории, которые мыслились в античной и средневековой культуре как данные объективно, теперь интерпретировались сквозь призму субъективного восприятия. Поскольку ценности больше не видятся в свете объективной реальности, а постулируются как производные от субъективной оценки, то в качестве ценности автономный субъект новоевропейской культуры может рассматривать все, что угодно. Так, прекрасное уже не является имманентным и очевидным свойством формы как божьего творения, но привносится в вещи как суждение вкуса автономного субъекта, «из формы самих вещей превращаясь в форму переживания». С позиции теоретиков Нового времени, «каждая вещь может быть прекрасна и каждая может быть отвратительна в зависимости от того, с чем мы ее связываем, а у каждого свои ассоциации»[13].

Действительность уже больше не может изображаться *как она есть*, но *как она кажется, какой она должна быть, с субъективной точки зрения* новоевропейского художника. Божье творение согласно религиозным представлениям совершенно, поэтому от художника требуется воспроизвести не субъективную человеческую, а как бы «сверхчеловеческую точку» зрения, взгляд Творца на мир и объективные отношения, существующие между вещами. Новоевропейская природа согласно эволюционным концепциям еще только движется к совершенству, поэтому прежде чем быть воспроизведенной, должна пройти через «перекомбинирующее» сито субъективного художественного восприятия, преобразована, переистолкована видением творца, каковой термин, будучи в сакральной традиции сущностным свойством Бога, закрепляется отныне исключительно или преимущественно за художником.

Целое традиционной культуры создавало такие стилистические единства, которые, по словам эмигрировавшего после

---

[12] *Татаркевич В.* История шести понятий. Пер. с польск. М., 2002. С. 29.

[13] Там же. С. 147.

революции 1917 года философа культуры В. Вейдле, есть «лишь внешнее обнаружение внутренней согласованности душ, сверхразумного, духовного их единства; он – воплощенная в искусстве соборность творчества. Стили росли и ветшали, надламывались, менялись, переходили один в другой; но в течение долгих веков за отдельным архитектором, поэтом, музыкантом всегда был стиль как форма души, как скрытая предопределенность всякого личного творчества»[14].

Таким образом, *стиль есть такое единство воплощения в художественных формах внутреннего, целостного духовного содержания какой-либо культуры, которое позволяет типологически объединять и атрибутировать все его частные проявления в различных художественных произведениях.*

Новоевропейская культура утрачивает смыслообразующий центр, как писал австрийский искусствовед Х. Зедльмайр, «Середину», создававшую возможность возникновения больших европейских стилей. Культура и искусство модерна движутся «от центра», и центробежные силы во все возрастающей степени захватывают самые разные подсистемы и виды искусства. Искусство, эмансипировавшееся от религии, стремится покончить со всеми формами зависимости и быть только *l art pour l art*, «искусством для искусства» и художники хотят творить *прекрасное для прекрасного*.

Перелом, вплотную подводящий к современной ситуации, наступает тогда, когда уже не только искусство как целое обретает автономию от религии, политики, общества и нравственности, провозглашая поиск красоты своей единственной целью и идеалом, но и внутри искусства начинаются процессы распада, когда его различные виды начинают искать свободы и независимости от целого, пытаясь выработать язык и формы «чистой поэзии», «чистой живописи» и т.д.

Импрессионизм и постимпрессионизм в истории западноевропейского искусства выступают как парадигматические феномены, так именно они внесли решающий вклад в ту культурную ситуацию, когда границы искусства были поставлены под вопрос, при этом в своем предметном бытии выступая в качестве воплощения всех тех художественно-эстетических постулатов, которые были сформулированы еще Просвещением и Романтизмом.

Отступление западного искусства от античного и средневекового эстетического идеала не было мгновенным, так как даже

---

[14] *Вейдле В.* Умирание искусства. СПб., 1996. С. 87.

отсеченное в мышлении от своих трансцендентных истоков, в ренессансном искусстве и классицистских художественных направлениях прекрасное сохраняло свой объективный характер, так же как и категория мастерства, профессионализма, позволяющего с максимальной точностью воспроизводить прекрасное в художественном произведении. *Существовала вера в наличие объективных критериев, эталонов прекрасного, «верности природе», мастерства, позволяющих считать или не считать то или иное произведение искусством.*

Для классицистского художника существовала, если воспользоваться словами Лейбница, «предустановленная гармония», истоки которой нужно искать вне искусства. Для романтического художника никакой предустановленной гармонии вне искусства не существует, мир свободной творческой фантазии является единственной сферой ее существования.

Со второй половины XIX века западное искусство, утратившее «смыслообразующий центр» и веру в существование прекрасного как объективной сущности, пошло по пути отказа от воспроизведения объективной реальности, которой уже, по сути, не существовало, в сторону рассудочного изучения и фиксации форм человеческого восприятия и разложения когда-то целостной реальности на аналитические схемы.

Искусство должно избавиться от любых, якобы глубоко чуждых ему «содержаний», привносимых извне, и превратиться в конечном итоге в конструирование абсолютных чистых форм. Как писал В. Вейдле, «импрессионизм изображал уже не мир, не природу, а лишь наше представление о них; и не представление вообще, а один только зрительный образ; и даже не просто зрительный образ, а такой, что уловлен в одно единственное неповторимое мгновение»[15]. Дальнейшие направления западноевропейского искусства продолжают дело, начатое импрессионизмом, и если, согласно Вейдле, «импрессионист и экспрессионист оба подвергали анализу внешний или внутренний мир и отвлекали от него отдельные качества для своей картины; кубист продолжает их дело, но он анализирует уже не мир, а картину, то есть само живописное искусство, разлагает его на отдельные приемы и пользуется ими не для создания чего-нибудь, а лишь для их разъяснения кистью на полотне и для доказательства своего о них знания»[16].

---

[15] *Вейдле В.* Умирание искусства. СПб., 1996. С. 103.

[16] Там же.

Зафиксированный в импрессионистском произведении «зрительный образ, попавший на сетчатку глаза», или рассудочное разложение формы в кубистской картине, в силу своей чрезмерной интеллектуальности и новизны не только для массового зрителя своего времени, но и для художественной критики, порождали диаметрально противоположные, зачастую негативные оценки, и исключались из сферы искусства именно в силу непривычности предложенного модернистскими художниками способа мировосприятия.

Из отзывов на выставки импрессионистов критик Альберт Вольф писал в газете «Фигаро»: «После пожара на улицу Лепелетье обрушилось новое бедствие...У Дюран-Рюэля открылась выставка так называемой живописи. Многие лопаются от смеха перед их картинами, я же подавлен»[17]. И далее, разнеся в пух и прах полотна Писарро и Дега, останавливает свой взгляд на «Купальщице» Ренуара: «Попытайтесь объяснить г-ну Ренуару, что женское тело – это не кусок мяса в процессе гниения, с зелеными и фиолетовыми пятнами, которые обозначают окончательное разложение трупа...»[18]

Отрывок из другой критической статьи Вольфа о творчестве импрессионистов: «Есть зрители, которые лопаются от смеха при виде всего этого. Что касается меня, то у меня сжимается сердце. Эти так называемые художники называют себя непримиримыми импрессионистами. Они берут полотна, краски, кисти, бросают несколько случайных тонов и все это подписывают. Подобным образом заблудшие души подымают в Вилль-Эврар каменья на дороге, воображая, что нашли бриллианты. *Страшное зрелище человеческого тщеславия, заблудившегося до безумия (*курсив мой. – *М.Г.)*»[19].

Оценка творчества Эдуарда Мане современной ему арт-критикой: «Представьте себе Гойю, ставшего дикарем и малюющего картины, – вот вам Мане, этот реалист последнего образца»[20]. Как писал И. Долгополов, «в своем письме к Бодлеру Мане деликатно пишет, что “кто-то не прав”. Время дало лучший ответ на этот вопрос. Сегодня “Олимпия” Мане – жемчужина Лувра».

Границы европейского искусства вновь меняются, когда на авансцену западной культуры выходит авангард. Теоретики

---

[17] Цит. по: *Долгополов И.В.* Рассказы о художниках. М., 1974. С. 142.
[18] Там же.
[19] Там же. С. 126.
[20] Там же. С. 110.

авангарда обрывают даже те тонкие нити концептуальных построений, еще связывавшие новоевропейское искусство с традицией. Но и парадоксальным образом возвращаются к ряду принципов, свойственных как раз средневековому искусству, особенно иконе. Авангардисты отвергают утверждение, аксиоматическое для новоевропейского искусства, начиная с эпохи Ренессанса и восходящее еще к «Поэтике» Аристотеля о том, что по своей сути основой искусства является *mimesis*, то есть *подражание действительности*. Великий Леонардо полагал «наиболее заслуживающей похвалы ту живопись, которая демонстрирует самое большое согласие с воспроизводимой вещью» (Trattato, frg. 411)[21]. «Брать в учителя природу», «сохранять верность изображаемой натуре» – эти принципы сохраняли свою актуальность еще в середине XIX века.

Теоретики авангарда, напротив, отказывают в праве считаться искусством именно тем произведениям, которые опираются на принцип «подражания действительности», то есть всем видам фигуративного искусства.

По словам Малевича, подлинное искусство не воспроизводит формы, существующие в природе, а создает абсолютные художественные объекты «из ничего», подобно Богу-Творцу. Малевич писал в брошюре-манифесте «От кубизма и футуризма к супрематизму» (1916 г.) о том, что реализм в искусстве является «идеей дикаря», стремлением воспроизвести, а не создать новую форму. Художник, стремящийся к точному фигуративному воспроизведению действительности, доступной восприятию посредством физического зрения, не творец, не художник в глубинном смысле этого слова, а «обезьяна Природы», жалкий копиист, не способный к созиданию в подлинном и глубинном смысле этого слова. По словам Малевича, «когда сознание утратит привычку видеть в картине воспроизведение уголка природы, мадонн или бесстыдных Венер, мы увидим чисто живописное произведение. Я превратился в ноль форм, я вышел за пределы ноля творения, пришел к супрематизму, новому живописному реализму, необъективному созиданию»[22].

Общее с религиозным средневековым искусством здесь то, что как иконописец, так и авангардный художник отказываются от воспроизведения зримых образов, стремясь к конструирова-

[21] Цит. по: *Татаркевич В. Татаркевич В.* История шести понятий. Пер. с польск. М., 2002. С. 37.

[22] *Безансон А.* Запретный образ. Пер. с фр. М., 1999. С. 392.

нию чистых форм, отражающих не переменчивые состояния физического мира, а сферу абсолютных идей. И средневековый иконописец, и авангардист считают себя «реалистами» в искусстве, но реалистами в том смысле, что подлинно реальными объявляются духовные сущности, лежащие за пределами видимых глазу форм.

Новоевропейские границы искусства, включающие в свои пределы принцип точного воспроизведения видимого мира, оказываются в некоей промежуточной области между иератическими формами средневекового искусства и «нулем форм», «освобождением от рабства предметности» модернистского искусства.

Но границы авангардного искусства всегда оказываются под вопросом потому, что не имеют объективного, опирающегося на общепринятую традицию обоснования. В новоевропейском искусстве критерием художественности выступает точное воспроизведение художником изображаемого предмета для фигуративных искусств или, как в музыке, соответствие утвердившимся художественно-эстетическим образцам, рассматривавшимся как эталоны мастерства и стиля. Образы и символы средневекового сакрального искусства «не-миметические» по сути, но и не отвергающие фигуративности, общепонятны для людей своей эпохи в силу своего объективного характера, берущего начало в ортодоксальной традиции, придающей им смысл, наделяющей их социальной функцией и содержательным наполнением.

Объективность границ средневекового и новоевропейского искусства проистекает от объективного характера художественного творчества в рамках этих типов художественной культуры и системной включенности искусства в решение столь же объективных для общества проблем.

Авангардный художник, стремящийся решать «чисто живописные» или «чисто музыкальные» задачи, сознательно изолирует себя от тех культурных оснований, посредством которых могла бы вырабатываться объективная оценка художественного произведения и, шире, устанавливаться границы искусства. Модернисты провозглашают лозунг творения «*ex nihilo*», создания «формы, рожденной из интуиции», из глубин артистического бессознательного. И в этой ситуации авангард разделяется на два направления: либо на чисто рассудочное конструирование абсолютных абстрактных форм, или же на предметную фиксацию «выплесков бессознательного». То есть произведение авангардного искусства – это либо продукт почти математической деятельности разума, лишенного связи с чувственными восприятиями, с эмоциональной сферой, и для своего понимания требующего

наличия некоего теоретического программного обоснования, в некоторых случаях заслоняющего собственно произведение. В других случаях авангардное творение пытается воплотить «подполье бессознательного», канализировать аффекты, изолированные от сферы рассудка, и ориентируется на психологический шок как на основное средство «художественного» воздействия на реципиента.

В определенном смысле можно утверждать, что художники не виноваты в том, что массы отвергают за их произведениями право называться искусством. Отсутствие «красивости», уродства и искажения авангардного искусства являются всего лишь зеркальным отражением современного мира, в которое обыватель, не желая встречаться с правдой боли и распада, просто боится заглядывать. Массовый зритель предпочитает анестезию и наркотические грезы массового искусства тяжелому пробуждению к правде существования. Современное массовое искусство также не стремится «верно воспроизводить действительность», скорее являясь одной из форм «побега из реальности». Как писал В. Вейдле, как можно требовать от художника «классической “объективности”, классического сосредоточения на предмете, на общем для всех мире, когда этого мира нет, когда принять за него лживый, обезображенный, усеченный его образ было бы величайшей изменой священному смыслу искусства и поэзии? Не искусство надо обвинять в измене человечеству, а человечество в измене искусству. Не искусство служит человеку, а человек через искусство, на путях искусства служит божественному началу мироздания»[23].

Кто-то, кажется Т. Адорно, задал вопрос: «Как возможно искусство после Освенцима?» Реальность какого мира оно должно изображать, на какую сферу или аспект человеческой сущности воздействовать? Да и в чем заключается непреложная для европейской культуры сущность человека, если «Бог умер», а на вопрос «Где был в Освенциме Бог?», дается ответ «А где был человек?». Тогда «Черный квадрат» Малевича является абсолютно адекватным произведением, подлинной метафорой современного мира, образом абсолютной пустоты, «черной дыры», в которую провалилась классическая западная культура, а на очереди уже и современный мир.

«Черный квадрат», «Белый квадрат на белом фоне», пустая рама, вывешенная Франсисом Пиккабиа в Лувре это, так ска-

[23] *Вейдле В.* Умирание искусства. СПб., 1996. С. 83.

зать, «духовные ответы» на вопрос Теодора Адорно. Общество же в целом не смирилось с идеей «смерти современного искусства», пытаясь выработать иное, неклассическое его определение.

Здесь открываются несколько возможных путей. Во-первых, признание того факта, что в массе своей современный человек, в силу полученного образования и сформировавшихся интеллектуальных и перцептивных привычек, пытается продолжать жить в классическом мире, не желая признать, что этого мира больше не существует.

Тогда следует признать, что совокупность современных практик, которым отказывают в праве считаться искусством, на самом деле являются его формами, отражающими новое видение мира и попытками создания такого художественного языка, который был бы адекватен ситуации распада классических ценностей. Можно предположить, что как и в случае с предыдущими европейскими «-измами», когда массовое восприятие придет в соответствие с новыми разновидностями художественных языков и форм выражения, проблема границ искусства на какое-то время будет решена.

Второй возможный путь: усугубление интеллектуальной пропасти между «посвященными» творцами и знатоками нового искусства и «серой» массой, в силу своего невежества и ограниченности вовсе нежелающей считать новые «арт-практики» искусством. По этому пути пока идет современная культура, «разыгрывающая» тем не менее старую романтическую «карту» «непризнанного гения» и искусства как одной из форм бунта против несовершенного общества. В этой ситуации гений это тот, кто разбивает рамки обыденного восприятия, ломает границы установленного и отвергает общепринятые правила во исполнение творческого акта, являющегося утверждением абсолютной новизны.

Здесь возникает новая, по сравнению с «классической», ситуация функционирования искусства в обществе. Абсолютная новизна художественного артефакта, выходящая за пределы всякого культурного контекста, то есть являющаяся воплощением абсолютной субъективности, для того, чтобы быть «легализованной» в социуме в качестве искусства, нуждается в признании со стороны некоего признанного авторитета, которым выступает в современном обществе единственно арт-критик, дающий столь же субъективную интерпретацию арт-объекту, как художественному произведению.

Возникает не имеющая аналогов в сакральном или новоевропейском искусстве ситуация, когда на первое место в ху-

дожественной культуре выходит не произведение и даже не творец-художник, а арт-критик, создающий гениев, чье творчество «переживет века», и отказывающий «ничтожествам» в праве заниматься искусством. Подчеркнем, что сориентироваться, кто в современном искусстве «гений», а кто «ничтожество» и является ли вообще искусством то, что представлено его взгляду или слуху, рядовой зритель или слушатель вообще не в состоянии, потому что отсутствуют *объективные внехудожественные* критерии.

Искусство далекого и не столь далекого прошлого отражало и воплощало в предметной форме «стержневую» духовную традицию, выступающую базисом всей жизнедеятельности социума, имело свое твердо установленное место и функции. Даже неискушенный в теории зритель, читатель или слушатель мог, пусть не умея выразить свое мнение в четкой формулировке, определить, что является искусством, а что нет, так как произведение отражало не субъективное видение художника, а творило объективный жизненный мир, в котором жил не только художник, но и все общество.

Думается, что способность художника к объективному воссозданию, сотворению и отражению в произведении переживаемого социумом как подлинная реальность объективно данного в традиции чувственного или сверхчувственного «жизненного мира» и будет принципом установления границ подлинного искусства.

Сделаем выводы. Можно утверждать, что строгие, определенные и объективные границы искусства существуют только в его разновидностях, сохранивших связь с классической традицией и являющихся ее носителями в современном мире: классическая музыка, танец, балет, академическая живопись, театр, опирающийся на драматургию и принципы режиссуры XIX века «реалистический кинематограф» и т.д.

Границы современного искусства установятся тогда, когда «предвосхищающему», «новаторскому» видению современного художника, отказавшегося от «классического взгляда» на мир, будет соответствовать столь же неклассическая картина мира, утвердившаяся как факт массового культурного сознания, а не продукт мышления нескольких десятков продвинутых теоретиков. То есть искусство, для того чтобы иметь несомненные границы, должно опираться на такие же несомненные общекультурные критерии, выработанные вне пределов самого искусства, ибо уникальность объекта или понятия может быть теоретически, да и практически обоснована лишь при сопоставлении с другими

объектами, а не выведена из существующего в культурном вакууме предмета.

Именно эту операцию пытается раз за разом проделывать большинство арт-критиков, пытаясь вывести художественную ценность объекта, опираясь лишь на сам этот объект, приобретающий некое общественное бытие лишь в качестве товара на художественном аукционе. В этом случае предельная субъективность художественного творчества, сознательная самоизоляция художника путем ухода в «чистую беспредметность» живописи и скульптуры или в рассудочное конструирование «абсолютных звукосочетаний» авангардной музыки и композиции, всем своим существом отрицают возможность объективной оценки и, следовательно, установления твердых границ искусства.

О.О. Савельева

Граница искусства как вопрос легитимации

Искусство – феномен, присущий человечеству на протяжении всей его истории и доистории. Огромен корпус работ, с разных позиций осмысливающих эту форму человеческого бытия и сознания, теоретической и практической деятельности человека. Тем не менее, открыв детскую ли книжку, учебник ли для вуза, научную монографию, мы имеем все шансы встретить эти слова, сопровождаемые вопросительным знаком: что такое искусство? Искусствовед Б. Гройс полу в шутку – полувсерьез интересуется – почему не возникает вопроса, что такое лошадь или корова, почему не возникает вопроса о множестве других вещей? Вопрос же, что такое искусство, возникает постоянно. И возникает вопрос, почему вообще возникает этот вопрос. Простой ответ Гройсу – потому что искусство – не корова. Искусство труднее вычленить из пространства, чем «множество других вещей». Его границы менее определены, более изменчивы и вариативны, чем «границы лошади». Четких и однозначных критериев выделения искусства среди других видов деятельности нет, несмотря на то, что искусствоведческие исследования насчитывают не одну тысячу лет. Видимо, однозначного ответа никогда и не будет дано: слишком сложен, многовариантен сам феномен, но, главное – слишком изменчива социальная реальность и, в еще большей степени, представления людей об этой реальности, чувства, порождаемые ею, которые в конечном счете и объективизиру-

ются в произведении искусства. Многовариантность и текучесть «границ искусства» – следствие многовариантности и текучести отраженного в произведениях искусства мира.

Вместе с тем было бы неверно сказать, что никакой «равноденствующей» относительно понятия «искусство» вычленить сегодня нельзя. Более-менее утвердилась точка зрения, что в произведении искусства находит конкретно-чувственное выражение духовный опыт человека. Через произведение искусства этот опыт становится достоянием других людей – аудитории. *Чувственная передача духовного опыта* – вот тот основной критерий, который позволяет говорить о каком-то факте как о произведении искусства. Но конкретных дефиниций – множество.

В своем трактате «Что такое искусство» Л.Н. Толстой писал: «Вызвав в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе, посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытали то же чувство, — в этом состоит деятельность искусства. Искусство есть деятельность человека, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их. Искусство не есть, как это говорят метафизики, проявление какой-то таинственной идеи, красоты, бога; не есть, как это говорят эстетики-физиологи, игра, в которой человек выпускает излишек накопившейся энергии; не есть проявление эмоций внешними знаками; не есть производство приятных предметов, главное — не есть наслаждение, а есть необходимое для жизни и для движения к благу отдельного человека и человечества средство общения людей, соединяющее их в одних и тех же чувствах». Итак, направленное на благо человека и человечества специфическое, с помощью особых внешних знаков *средство духовного общения* , соединяющее людей в одних и тех же чувствах. Сравните с определением из современной культурологической энциклопедии: «Искусство – ... системная совокупность признанного социумом социально значимым индивидуального опыта эстетического восприятия и переживания, зафиксированного средствами специально созданных для этого искусственных языков (языков искусства)»[1]. Толстого читать интереснее, но, на наш взгляд, эти определения

[1] *Осокин Ю.В.* Искусство//Культурология. Энциклопедия. В 2-х т. / Ред. Левит С.Я. М., 2007. Т. 1. С. 825.

сходны в главном – искусство – социальная деятельность, цель которой – воздействовать на чувства человека, приобщив его тем самым к некоторому значимому для него и для общества опыту. Возьмем за основу «энциклопедическое» определение искусства и попробуем с его помощью рассмотреть вопрос «границы».

«Искусство – системная совокупность...» Итак, чтобы считаться произведением искусства, некоторый объект (или, скажем аккуратнее, «факт») должен быть *системным*. Это первое условие означает, что он не равен сумме своих частей, а имеет некоторую структуру, порождающую целостность этого факта, его интегративное свойство. По-отдельности холст, краски, грунт – не являются произведением искусства, у них нет интегративного свойства. Оно появляется, когда они соединяются по воле художника в определенной структуре. Достаточно ли этого, чтобы «система» из холста, красок, грунта стала рассматриваться как факт искусства? Очевидно, что нет. Чтобы претендовать на это, факт должен соответствовать еще целому ряду условий.

Условие второе – *произведение искусства должно отражать индивидуальный опыт*. Поскольку каждый индивидуум уникален (нет двух одинаковых людей), то и опыт его, по определению, уникален, хотя бы в мелких деталях, Речь, фактически, идет о том, что некоторый факт может претендовать на признание в качестве произведения искусства только в том случае, если он отражает уникальный индивидуальный опыт. Иначе говоря, произведение искусства может быть только уникальным. «Техническая воспроизводимость» произведения искусства, возможность его тиражирования не имеет к этому отношения: тиражируемый оригинал должен обладать свойством уникальности, иначе он не произведение искусства. Оригинал не может быть копией, повторением (случай с «авторскими» повторениями «Грачей» и т.п. мы здесь не обсуждаем). Но критерия уникальности явно недостаточно: львиная доля уникальных произведений, свидетельствующих об уникальном опыте, не может считаться (и не считается) искусством. Не считаем мы произведением искусства, например, оттиск испачканной краской детской ладошки, сделанный в подарок маме.

Необходимо еще и третье условие – *произведение искусства должно быть результатом не любого индивидуального опыта, а лишь опыта эстетического*. Эстетический опыт – опыт целостного эмоционально-чувственного восприятия и переживания человеком окружающего мира и себя в этом мире. Эстетическое появляется там, где есть «субъективно-пристрастная» оценка мира и себя в рамках дихотомии «привлека-

тельный» – «непривлекательный». Причем, как подчеркивают некоторые авторы, эти оценки не должны основываться на утилитарных соображениях, практическая польза – не эстетическая категория[2]. *Итак, произведение искусства появляется там, где человек пытается выразить свои индивидуальные, неутилитарные, «субъективно-пристрастные» восприятия и переживания.* Но отсутствие «утилитарного компонента» в эстетическом освоении действительности не означает, что произведение искусства не может иметь утилитарного назначения. Есть специальный термин – «прикладное искусство»: эстетический опыт «прикладывается» к утилитарной вещи. Солонка может представлять собой пластиковую баночку, а может быть создана Челлини. Прагматическая функция ее от этого не изменится, скульптурное оформление имеет не утилитарный, а эстетический смысл, является необязательным внешним дополнением к прагматике. Если же в «завитушке» есть прямой утилитарный смысл (автор хотел улучшить тем самым функциональные качества вещи, а не просто выразить свое эстетическое чувство), то тогда *мы ступаем на зыбкую границу между искусством и дизайном. Проведение этой границы тем или иным способом – очевидный резерв расширения или сужения «сферы искусства». Как правило, сегодня преобладает расширение, включение все новых классов артефактов в сферу искусства.* Далее мы продемонстрируем это на примере рекламы.

Вернемся к определению искусства, взятому нами за основу. Четвертый критерий – *результат «восприятия и переживания» должен быть зафиксирован средствами специально созданных для этой цели искусственных языков (языков искусства).* Иными словами, какой-то текст (в семиотическом, конечно же, смысле этого слова) признается произведением искусства лишь тогда, когда его создатель использовал для его написания *язык, считающийся языком искусства.* Именно в «расширении языка» лежат сегодня, на наш взгляд, основные возможности «приращения искусства». Восприятия, переживания людей обусловлены человеческой природой и достаточно постоянны, иначе мы бы не чувствовали единства с предшествующими

---

[2] *Князева М.М., Осокин Ю.В., Черносвитов П.Ю.* Феномен и сущность эстетического//Культурология. Энциклопедия. В 2-х т. / Ред. Левит С.Я. М., 2007. Т. 2. С. 1108; *Бычков В.В., Бычков О.В.* Эстетика. Там же. С. 1094.

поколениями, да и со своими современниками. Но вот язык, на котором люди излагают свой эстетический опыт, восприятия и переживания – перманентно модернизируется. Прежде всего – за счет включения в него не закрепленных пока в традиции компонентов, технологий и приемов выразительности. Перформансы, инсталляции, мультимедийные объекты... Является ли обыгранный еще Ильфом и Петровым «портрет из овса» произведением искусства? Действительно ли видеозапись «человека-собаки» можно рассматривать как произведение искусства, отражение «субъективно-пристрастного» восприятия и переживания? Г. Ревзин – известный художественный критик, с одной стороны, ратует за расширение «языка искусства», синтез жанров и приемов, но с другой – призывает отличать «расширение границ» от «хамских выходок, ценность которых определяется тем, что есть кому хамить, чьи правила приличия нарушать и кого объявлять несуществующим»[3]. Но ведь твердые традиционалисты, например И. Глазунов, расценивают как «хамскую выходку» весь авангард.

В одной из своих статей Ревзин описывает следующую ситуацию: «Как-то мой друг попал в Центр Помпиду в момент, когда в Париже случилась забастовка мусорщиков. У центров современного искусства и так обычно образуется мусор и неблагополучные личности, а тут совсем завалило. Но он не был шокирован, а наоборот, рассказывал об этом с паническим почтением. Он не знал, что у мусорщиков забастовка, а выставка, которую он посмотрел в Центре Помпиду, была очень похожа на мусор. Выставка была про современное ощущение дома. Там были картонные ящики с одеждой бомжей, целлофановые одноразовые палатки, в которых десятилетиями живут кочевые беженцы Ближнего Востока, старые двери, выброшенные на свалку и заботливо найденные художником, вариации на тему загаженных мест общественного пользования и т.д. Мой друг не понял, что выставка внутри Помпиду и то, что вокруг него, – разные вещи. Он решил, что забастовка мусорщиков – это выставка, продолженная в город (так иногда делают), и поразился финансовым возможностям ее организаторов, позволивших себе художественную инсталляцию такого масштаба»[4]. Данный

[3] *Ревзин Г.* Нарушители границы/ Приложение к газете «Коммерсантъ». № 19(3595) от 08.02.2007.

[4] Там же.

пример со всей очевидностью ставит вопрос границы между произведением искусства и мусором (или между искусством и жизнью – как кому нравится). Критерий «чувственного отклика» аудитории на отражение индивидуального опыта не очень помогает провести эту границу. «Художественно» и публично зарезанный некогда в Центральном доме художника баран, безусловно, вызвал «отклик», передать «субъективно-чувственное восприятие» удалось. Но дальше так и тянет сказать: не понял... Являются ли удивительные анатомические препараты немецкого профессора Гюнтера фон Хагенса художественными объектами, найдут ли себе со временем место не в кунсткамере, а в музее изобразительных искусств? Никогда? Но ведь и о «Черном квадрате» так думали, и о фотографии, и о рекламных плакатах, и о ...

Свой ответ на вопрос «Что такое искусство?» пытается дать уже упоминавшийся Б. Гройс[5]. По его мнению, традиционный критерий искусства – искусственность, сделанность объекта. Закат – эстетический объект, но не произведение искусства. «Сделанность является единственным традиционным критерием. Именно этот традиционный критерий был поставлен под сомнение прежде всего ready-made'ом Дюшана, то есть когда Дюшан на одной из независимых выставок в Нью-Йорке 1917 года выставил несколько перевернутый писсуар, подписав его и никаким образом не вмешавшись в его внешний облик. Кроме того, Дюшан произвел еще несколько ready-made'ов, то есть выставил еще несколько объектов в качестве произведений искусства, никаким образом не изменив их внешнего облика и таким образом совершив своего рода нулевой творческий акт. Вообще известно, что все проблемы, и философские в том числе, в любой системе возникают тогда, когда в этой системе появляется нуль. И вот эта операция Дюшана по выставлению ready-made была такой нулевой художественной операцией, которая проблематизировала сферу искусства... Поколение американских художников конца 50 – начала 60-х годов восприняло эти идеи Дюшана и, оторвавшись и от этого дискурса, и от этой практики, занялось просто тупым переносом вещей из одного пространства в другое, причем всевозможных. Включая и вещи... как бы... природы. Именно это безразличие операции переноса, когда человек просто идет в универмаг или, как Энди Уорхол, когда ему чего-то не хватало в галерее, он подбирал какой-то мусор по дороге, приносил и выставлял...

[5] *Гройс Б.* Что такое искусство/ Митин журнал. 1997, № 54.

Именно эта безразличность к содержанию, к определению, к интервенции художественного в сам объект и породило вот это вот ощущение нулевого приема, который поставил вопрос о том, что такое искусство, то есть он поставил вопрос о том, в состоянии ли мы отличить произведение искусства от не-произведения искусства. То есть если мы, например, просто подошли к какой-то вещи… например, мы отрыли какую-то вещь… в какой-то пирамиде… то мы можем сказать, вот это произведение искусства, потому что там изображена корова в золоте, а это нет, потому что это обломок… но в принципе всегда критерием узнавания было вмешательство художника. Отменяется это – каков критерий?».

Выражение «нулевой творческий акт» представляется нам удачным. Произведение искусства, по моему убеждению, не может быть результатом «нулевого творческого акта». Оно должно быть результатом «ненулевого творчества». Иначе, как пишет Ревзин в уже упоминавшейся статье, «остается ощущение, что тебя надули. Какую-то дрянь или глупость выдали за ценность и мудрость. А сами, между прочим, прекрасно знают, что это дрянь и глупость, и только делают вид, чтобы тебя обмануть».

Язык искусства может меняться, это естественное отражение изменения самого человека и окружающего его мира. Наиболее очевидный пример – создание компьютерных технологий, позволяющих «фиксировать и передавать» индивидуальный опыт с помощью невиданных ранее средств выразительности. Но то, что объект искусства должен быть результатом «ненулевого» творчества, для нас несомненно. Правда, в таком случае к вопросу «Что такое искусство?» добавляется второй вечно зеленый вопрос «Что такое творчество?».

Оставим на время этот любопытный вопрос и напомним еще раз определение искусства, приведенное в начале нашей статьи – «Искусство – … системная совокупность признанного социумом социально значимым индивидуального опыта эстетического восприятия и переживания, зафиксированного средствами специально созданных для этого искусственных языков (языков искусства)». Мы разобрали четыре составляющие этого определения, остались два. Пятый критерий – *индивидуальный опыт должен быть «социально значимым», шестой – эта значимость должна быть социально признана.* Социально значимый опыт – опыт, который может быть распространен на других членов социума и привести к достижению позитивных для них и общества в целом результатов. Это очень похоже на то, что говорил Л.Н. Толстой про искусство – «необходимое для жизни и для

движения к благу отдельного человека и человечества средство общения людей, соединяющее их в одних и тех же чувствах». Итак, индивидуальный опыт «чувствования» ценен лишь тогда, когда имеет общий для людей смысл, ценен для многих, а не остается «частным случаем» и заслуживает социального тиражирования. Иначе пусть опыт так и остается индивидуальным.

Но самое интересное, что эта «социальная значимость» произведения искусства должна быть публично признана. Произведение искусства должно быть социально легитимизировано в качестве такового. Общество должно поставить на каком-то искусственно сделанном факте печать «произведение искусства».Практика показывает, что такая легитимация – решающее вконечномсчетеусловиедляпризнания«кошкикошкой».Кстати, кошкой может быть признана и мышка.

Итак, итог наших рассуждений: все рассмотренные выше критерии имеют значение при решении вопроса о границах искусства. Но решающий критерий – социальная легитимация искусства как искусства. Искусство – это в конечном счете то, что общество считает искусством. Остальные рассмотренные выше критерии необходимы, но недостаточны.

Каков механизм такой легитимации? Первый вариант – «народное признание». Некоторый факт настолько соответствует социальным ожиданиям аудитории, что воспринимается ею как наиболее яркое и последовательное воплощение «языком искусства» некоторого общего значимого переживания. Между тем аудиторией не обязательно может быть «народ», это как раз редкость. Как правило, аудитории произведений искусства более локальны, стратифицированы. Второй вариант – факт «объявляется» произведением искусства, вводится в сферу искусства из «неискусства» через особые институты легитимации – через художественную критику, искусствознание, выставки, арт-бизнес и т.п. И в том, и в другом случае имеет место то, что Б. Гройс остроумно назвал «субъективной сакрализацией» произведения: субъекты относят данный факт к искусству и тем самым сакрализируют его. Образно говоря, превращают из коровы в священную корову. Только в первом случае эта субъективность объективизирована множественностью актов сакрализации, во втором – субъектность сакрализации очевидна (во всяком случае, поначалу): в процессе сакрализации первичен искусствовед, а не искусство. И чаще всего используются оба канала легитимации, только в каждом конкретном случае их соотношение разное. Со временем непривычное

становится обыденным, сомнений в «священности коровы» не остается, граница искусства пересматривается.

Именно так произошло с рекламой – прежде всего с рекламными плакатами. Создавались они изначально исключительно с утилитарными целями и оформлялись скромно. Но после изобретения во второй половине XIX века техники цветной печати коммерческие объявления стали постепенно «солонками от Челлини» – художественное оформление рекламы стало выходить далеко за рамки ее прагматического содержания. Форма стала самоценной, потеряла прямую связь с утилитарной функцией информирования аудитории о новом товаре. Творчество в рекламе перестало быть нулевым.

«Отцом» современного рекламного плаката считается француз Жюль Шере, график и декоратор сцены, основавший в 1866 году небольшую литографию в Париже. Именно он сформулировал своим искусством основные принципы плакатного искусства – броскость (в первую очередь, за счет контрастных и ярких цветов), возможность воспринять изображение и текст «на ходу», лаконичность, концентрацию внимания на одной главной фигуре. Шере создал больше тысячи плакатов, в основном это реклама кафешантанов, маскарадов, выставок. Его веселые персонажи нравились буржуазной публике, давали ей не только информацию, но и «общее чувство» причастности к веселой, приятной, благополучной жизни буржуазного Парижа «прекрасной эпохи». В дело вступил институт легитимации, и в Париже в 1889 и 1990 годах прошли две персональные выставки Шере.

Достоянием мирового искусства стали афиши, созданные А. Тулуз-Лотреком в 90-х годах XIX века. Афиши «Мулен руж», «Японского дивана», других парижских кабаре и кафешантанов вошли в историю. Легитимация шла первоначально по сценарию «народного признания». Известным широкой публике Тулуз-Лотрек стал благодаря рекламным листам на афишных тумбах, появившихся в те годы на парижских тротуарах. Первый же из них – плакат открывшегося в 1889 году «Мулен Руж» со скандально известной танцовщицей Ла Гулю («Обжора»), танцующей канкан в белой юбке – произвел фурор и стал актуальным фактом социального пространства города. Прохожие толпились около мест расклейки, пытаясь расшифровать подпись художника. Плакаты срывали, чтобы отнести к себе домой. Профессиональная легитимация пришла позже.

В 1897 году в Петербурге под покровительством «Общества поощрения художеств» открылась Международная выставка

афиш. Это был первый общественный смотр нового жанра. Выставка собрала около 700 произведений из 13 стран. 200 работ представила Франция, 100 – США, 100 – Германия. Русский раздел включал 28 плакатов. На выставку привезли 19 плакатов родоначальника жанра – Ж. Шере, 18 листов А. Мухи, были работы А. Тулуз-Лотрека, П. Боннара. Сегодняшняя практика уже не оставляет сомнений в принадлежности «классических» образцов рекламы к искусству. Выставка графики А. Тулуз-Лотрека состоялась в 2008 году в Третьяковской галерее. Почетное место на ней заняли рекламные плакаты. Французский рекламный плакат XIX – начала XX века выставлялся несколько лет назад в основном здании Пушкинского музея. Белый зал был оформлен под парижский бульвар с афишными тумбами, фонарями, садовыми скамейками. В музее частных коллекций прошла выставка знаменитого «рекламного» художника А. Мухи и, что еще более удивительно, выставка рекламных плакатов «Мартини». В 90-х годах «Кэмел» выставлял свои образцы рекламы в Центральном Манеже. Только в нашей стране напечатаны за последние 15 лет десятки альбомов с образцами рекламы прошлых лет, этикеток, вывесок. Соответствующие артефакты являются объектами артрынка, антикварных аукционов.

Безусловно, в легитимации образцов рекламы как произведений искусства большую роль играет время, повышающее ценность всего сохранившегося. Но есть и противоположные примеры. Знаменитый рекламный календарь фирмы «Пирелли» идентифицируется как предмет искусства и включается в артрынок немедленно после своего выхода. То же можно сказать и о работах некоторых фотографов моды, занимающихся тоже вполне утилитарным делом презентации публике фэшн-образцов. Очень большим тиражом вышел альбом современных реклам водки «Абсолют». Еще один пример: ироничные и забавные фотокомпозиции Е. Рождественской, созданные для глянцевого журнала, удостоились выставки в зале Академии художеств на Пречистенке, а затем в Центральном Манеже.

Но все же почему одно произведение так или иначе легитимизируется в «зоне искусства», другое – нет. Конечно, тут возможны ситуативные моменты, случайности (музыка И.С. Баха проявила себя как факт мирового искусства вследствие стечения целого ряда достаточно случайных обстоятельств). Но во всякой случайности есть закономерность. Вернемся к уже высказанному утверждению: основа произведения искусства – «ненулевое творчество». Причем это творчество отнюдь не всегда связано

с умением «изобразить». Моя тогда еще десятилетняя дочка пошла с подружкой в Третьяковку. Около «Черного квадрата» подружка гордо сказала: «Я тоже так могу нарисовать. Другая немедленно спросила: «А придумать смогла бы?». Если оценивать писсуар Дюшана с точки зрения «нарисовать» – это нулевое творчество. А с точки зрения «придумать»?.. Хотя, безусловно, на выставках современного искусства частенько охватывает подозрение, что «дрянь или глупость выдали за ценность и мудрость». Но, думается, и сто, и двести лет назад посетителей выставок и художественных лавок терзали те же смутные сомнения.

Социолог З. Бауман[6] назвал наше время «текучей современностью». Он считает «жидкое состояние», бесконечные переходы одного в другое, тщетность попыток «удержать» форму, сохранить структуру подходящей метафорой для постижения характера настоящего. Как в этих условиях быть с максимой: произведение искусства является результатом творчества? Как идентифицировать это самое творчество в потоке разнообразных видов и форм человеческой деятельности?

Творчество в самом общем определении – деятельность по созданию нового. Но такой «расшифровки» явно недостаточно. Творчество всегда считалось «загадочным» проявлением человеческой природы, результатом «трансцендентального» (т.е. «выходящего за пределы», «перешагивающего») опыта, принципиально отличного от опыта чувственного. Очевидно отношение к творчеству, во всяком случае, в его высших проявлениях, как к уделу гения, который может сам не подозревать, что он «перешагнул» существовавшие ранее образцы, порядки и правила вследствие наличия у него особых выдающихся способностей к метафизической интерпретации мира и себя в этом мире.

Ф.И. Минюшев[7], проанализировавший динамику философских взглядов на природу творчества, пришел к следующим выводам. Античные мыслители до Аристотеля считали творчество одновременно божественным и человеческим актом. Аристотель же отрицал творение как божественный акт, считая создание нового и уникального чисто человеческим действием. В средневековой философии творчество понималось и как свободный волевой акт божественной личности – вызывание бытия из небытия (Блаженный Августин), и как человеческое, личное

[6] *Бауман З.* Текучая современность. СПб., 2008.
[7] *Минюшев Ф.И.* Социология культуры. М., 2004. С. 51–54.

деяние, соучастие человека в реализации божественного замысла (Фома Аквинский). Реформация утверждает понимание творчества как, прежде всего, практического действия.

Философия жизни (А. Бергсон, Ф. Ницше, А. Шопенгауэр) рассматривала творчество как сотворение культуры и истории на основе экстатических, интуитивных озарений, появляющихся в результате слияния интуиции и инстинкта. В экзистенциализме творчество понималось как выход за пределы природного и социального, как «экстаз». У Н. Бердяева именно творческий экстаз считается наиболее адекватной формой человеческого существования (экзистенции), а само творчество – наиболее полным осуществлением свободы[8]. В западной философии XX века творчество также чаще всего связывается с состоянием самозабвения, саморастворения, порыва (А. Бергсон), экстатическим выхождением за собственные пределы, высшим напряжением всего человеческого существа (М. Хайдегер). Пожалуй, только представители американской философской школы прагматизма, в частности Дж. Дьюи, рассматривали творчество лишь как «поисковую операцию», «сообразительность ума», поставленного перед насущной необходимостью нахождения решения нестандартной задачи. Идеи же, являющиеся результатом творчества, Дьюи определял как «проекты действий». Соответственно, творческая деятельность – деятельность по разработке проектов действий в нестандартных ситуациях и (частично) реализации этих действий[9]. Такое действительно «прагматическое» понимание творчества все же в гораздо меньшей степени свойственно гуманитарной науке, чем экзистенциалистские взгляды на этот процесс, связанные с «озарением» и «интуицией», «выходом за пределы».

За термином «творчество» в гуманитарной и социальной науке достаточно надежно закреплено значение, связанное с неординарными, чрезвычайными (интеллектуальными и/или иными) усилиями, порождающими принципиальную новизну в той или иной области социальной практики. Творчество – это как бы «чрезвычайное», неординарное состояние личности, связанное в конечном счете с озарением, подсознанием. При этом именно «озарение» считается центральным, специфическим творческим моментом. Творчество – социальная активность совершенно

---

[8] *Бердяев Н.* Смысл творчества. М., 2006.

[9] *Дьюи Дж.* Реконструкция в философии: проблема человека. М., 2003.

особого рода, основанная на особых состояниях сознания и подсознания человека, особых его способностях к продуцированию принципиальной, социально значимой новизны. Нам понятна аргументация В.Н. Дружинина, который вообще противопоставляет творчество и текущую деятельность[10]. Согласно его точке зрения, творчество и деятельность – принципиально разные формы человеческой активности. Деятельность направлена на соответствие полученного результата поставленной цели. В случае достижения результата деятельность в данном направлении прекращается. В творчестве цель и результат рассогласованы, их согласование – частный случай. Творчество как таковое порождает как раз незапланированный результат, оно «спонтанно, бескорыстно и самодовлеюще». Более того, по мнению Я.А. Пономарева, истинное творчество всегда порождает только «побочный» результат[11], то есть открытие принципиально, качественно нового смысла (смыслов), не увязываемого ранее никоим образом с данным объектом, видом деятельности, ситуацией и т.д. «Обыденное», «повседневное» творчество, связанное с продуцированием нововведений разного рода и значимости в процессе социальной деятельности, в рамках социологического дискурса предпочтительнее, по нашему мнению, связать с понятием «креативность».

Слово «креативность» пришло в русский язык недавно. Так, например, в фундаментальном словаре иностранных слов начала 90-х годов соответствующего терминологического гнезда еще нет. Исходное английское слово «create» имеет много переводов: создавать (поэму, образ, трудности); заниматься творчеством; произвести (впечатление); вызывать (ощущения). «Creation» – созидание, творчество, создание, творение, воплощение, возникновение и даже мироздание. «Creator» – творец, создатель, Бог. «Creative» – творческий, созидательный, «creativity» – творческие способности, способность к созданию чего-то и, наконец, просто указывается, что «creativity» – это «креативность». Русско-английский словарь советует переводить слово «творчество» как «creation», творческую деятельность как «creative work», результат творчества – «work», творец – «creator» и, одновременно, «maker» («делатель»). Слово «создавать» также предла-

[10] *Дружинин В.Н.* Психодиагностика общих способностей. М., 1996.

[11] *Пономарев Я.А.* Психология творчества. М., 1976.

гается переводить как «create» – создавать иллюзию, настроение, промышленность и пр.

Таким образом, можно констатировать, что «креатив», «креативность» – многозначные понятия, охватывающие широкий круг действий и явлений – от «творения мира» до «создания условий для работы». В русском языке за «творчеством» также предусматривается несколько значений, но все же в качестве первого выделяется (с пометкой «высок.») – созидать в процессе творческой деятельности материальные или духовные ценности. Даже в смысле «что-то делать» слово «творить» используется или как устаревшее («творить суд и расправу»), или, опять же, как некоторое возвышенное, неординарное действие – «творить молитву», «творить добро». «Творческий» значит «свойственный человеку, наделенному способностью творить». «Творить условия для работы» – для русского языка, в отличие от английского, фраза «неправильная». Условия для работы «создают», это не объект «творчества». Точно так же можно «создавать», но не «творить» промышленность. «Создать» означает действие более приземленное – «сделать существующим (изобрести, построить, основать, организовать и т.п.)» или « сделать возможным появление, возникновение, обеспечить что-то» (создать условия, создать уют, создать популярность). У В. Даля также чувствуется это различие. Первые значения слова «творить» – давать бытие, созидать, сотворять. Слово «творчество» сопровождается такой пометкой – «творческий дар немногим дан». Слово же «создать» трактуется как «делать, производить из небытия в бытие, изобретать, вымышлять, составлять мысленно или на деле, воздвигать, строить». Впрочем, у Даля «творить» идет третьим значением слова «создать», а «создать» – четвертым значением слова «творить». То есть в случае большой необходимости эти слова можно использовать как синонимы.

Видимо, из-за различной лингвистической нюансировки слов, смысловых различий, не всегда отражаемых на письме, но явных для носителей языка, так называемых «трудностей перевода», слово «креатив», «креативный» при возникновении необходимости в обозначении соответствующего явления стало использоваться без перевода, подобно словосочетанию «паблик рилейшнз», которое сократилось ныне до устойчивой аббревиатуры PR, но не превратилось в профессиональном языке в неоднократно предлагаемые в официальных источниках (например в стандартах высшего образования) «связи с общественностью».

Понятие «креатив» вошло в русский язык вместе с рекламной практикой в самом начале 90-х годов. Считается, что первое

научное определение этому понятию, широко, но интуитивно используемому к тому моменту в сфере маркетинговых коммуникаций, в киноиндустрии и на телевидении, дал американский психолог Алекс Осборн, в 40-е годы разработавший методику «мозгового штурма» как эффективного метода поиска «креативных» решений проблем. Он определял креативность как способность предвосхищать, генерировать и воплощать идеи. Известный английский рекламист Д. Огилви[12] называл «креативом» нестандартную, необычную идею, вокруг которой выстраивается рекламное сообщение. При этом Огилви подчеркивал, что «творчество» в рекламе отличается от творчества «свободного художника». Последний руководствуется внутренними побуждениями, перед рекламистом стоит задача нахождения за вознаграждение нового, нетривиального решения проблемы в связи с поставленной перед ним практической целью. По выражению одного из российских рекламистов, рекламный креатив – это «творчество в пределах брифа», то есть технического задания на создание конкретного рекламного сообщения в указанные сроки и за оговоренные деньги.

Итак – соотношение между творчеством и креативом – это соотношение между искусством и искусным ремеслом. Для творчества нужны особые условия, особая мотивация, особые способности. Творчество имеет смысл и при отсутствии «брифа», утилитарная задача не является обязательным условием для творческого акта. Рембрандт написал «Ночной дозор» по заказу, но результат столь очевидно вышел за его рамки, что о «техническом задании» вспоминают в качестве некоторого курьеза. Креативная же деятельность «запускается» утилитарной необходимостью» – необходимостью найти решение для какой-то прагматической проблемы. И продуцировать в той или иной степени новизну, новое решение в связи с вновь возникшей задачей, изменившейся ситуацией способны многие. Такую способность можно считать атрибутом человеческой деятельности, атрибутом труда. Но для некоторых специальностей креативность как способность разрабатывать необычные, неожиданные, инновационные решения является свидетельством профессиональной пригодности. В. Васильева – один из специалистов по кадровому менеджменту – пишет об этом так: «Есть новый термин – креативность. На сегодняшний день это требование не включено

[12] *Огилви Д.* Откровения рекламного агента. М., 2006.

в формальные должностные обязанности, но это первоочередное качество, которое ждут работодатели от творческого работника в любой области творческих профессий. В нашем случае – это наличие у сотрудника возможности предлагать нестандартные, творческие идеи в плане решения поставленной задачи. А также необходимость в рамках должностных обязанностей заниматься креативом, предлагать то, чего еще никто не предлагал»[13]. В одном из учебников по рекламе особо подчеркнуто то же самое – «в рекламе творчество является еще и должностной инструкцией»[14]. В этом учебнике термин «креатив» переведен как «творчество». Но есть очевидная «натяжка» в определении, скажем, сотрудника креативного отдела рекламного агентства, занимающегося разработкой продуктивных рекламных идей, как «творческого работника» и уж тем более «творца» «креатора». Поэтому в течение уже длительного времени слова «креатив», «креативный» в ряде областей, особенно связанных с воздействием на индивидуальное и общественное сознание, используют как профессиональные термины без перевода.

Нам представляется совершенно естественным, что перевод одной из новых книг по теоретической социологии на русский язык называется «Креативность действия»[15], а не «Творческий компонент действия» или «Творчество в структуре действия». Ведь в этой работе ставится проблема продуцирования новизны в рамках фактически любого социального действия. До Йоаса типичным было следующее рассуждение: есть творчество как деятельность, направленная на открытие нового, и есть труд как ежедневная рутинная деятельность, творчество и труд разграничены и сосуществуют. Йоас же строит свою концепцию на том, что фактически любое осознанное действие, направленное на решение рефлексируемой индивидом проблемы, содержит в себе «творчество», инновационную составляющую.

Но это «творчество» – не творчество «гения», не преобразование «высоких сфер». Это «повседневное» творчество, направленное на решение постоянно встающих перед обычными людьми новых проблем. Именно оно и определяется как креативность.

---

[13] *Васильева В.* Профпортрет творческого работника. С чем столкнется кадровик, начинающий искать творческого работника. Интернет-ресурс.

[14] *Уэллс У., Бернет Дж., Мориарти С.* Реклама: принципы и практика. СПб., 1999. С. 405.

[15] *Йоас Х.* Креативность действия. СПб., 2005.

Боуден пишет: «Романтический миф о “творческом гении” редко бывает полезен. Зачастую он оказывает скрытое разрушительное действие. Он помогает тем, кто видит себя в числе немногих избранных, поверить в свои силы (возможно, именно он поддерживал Бетховена в его многочисленных злоключениях). Однако на самооценку остальных людей он влияет пагубным образом. Человек, считающий креативность редкой и уникальной способностью, не может верить в то, что, благодаря упорству или образованию, ему удастся стать частью творческой элиты. Ты либо принадлежишь к ней, либо никогда не будешь принадлежать. Традиционные понятия креативности, таланта и интеллекта могут иметь тот же расхолаживающий эффект. Либо ты ими обладаешь, либо нет. Зачем вообще утруждать себя, если все попытки что-то изменить могут привести лишь к слегка менее удручающему уровню посредственности? Совершенно другой подход возможен для тех, кто полагает, что креативность базируется на обычных способностях, а также на опыте и компетентности, которых мы все можем добиться»[16].

Итак, искусство – результат творчества. Нововведение, не носящее чрезвычайного характера, – результат креативной деятельности человека. Но граница между творчеством и креативностью подвижна и проницаема, что вполне соответствует «текучести» нашего времени. В конечном счете демаркационную линию проводит социум: искусство то, что он сегодня считает искусством.

[16] *Boden M*. The Creative Mind: Myths and Mechanisms. N.Y.: Basic Books, 1990. P. 256.

Раздел 3

РЕПЛИКИ

В.Н. Дмитриевский

В поисках шедевра

1.

> *Скажут, что критика должна единственно заниматься произведениями, имеющими видимое достоинство: не думаю. Иное сочинение само по себе ничтожно, но замечательно по своему успеху или влиянию; в этом отношении нравственные наблюдения важнее наблюдений литературных.*
>
> А.С. Пушкин[1]

Почти два века назад Пушкин, как мы видим, признавал очевидность успеха, значимость влияния на «общественную жизнь» произведений «нехудожественных», «ничтожных». Впрочем, проблемы соотношений «искусства» и «неискусства» в отечественном театре волновали многих, начиная от Сумарокова, Фонвизина, Крылова, Пушкина, Гоголя, Островского, Чехова, Толстого, Горького...

Так сложилось, что в оценках театра прошлого мы, прежде всего, опираемся на опыт великих классиков. Но ведь в пору их творчества они не числились классиками, их пьесы не объявлялись шедеврами, а растворялись в пестром репертуарном потоке. В этом легко убедиться, заглянув в театральные давнего поза-

---

[1] *Пушкин А.С.* Сочинения. М., 1948. С. 730.

прошлого и недавно минувшего столетия. Преобладает великое множество забытых имен и названий[2]. И сегодня овации и восторг зрительного зала сопутствуют спектаклям, может быть, и «звонким», но «проходным», случайным, вдруг породившим вокруг себя ауру успеха, благодаря удачному стечению обстоятельств, неожиданному «настроению момента», наконец, умелому и звонкому пиар-сопровождению.

Раскроем московский рекламно-информационный журнал «Театральная афиша» – выходит ежемесячно, объем 16,5 печатных листов, 370 страниц, обильно иллюстрирован, тираж 15 000, цена 50 рублей[3]. Не всякое издание может сегодня похвалиться такими параметрами. А уж если говорить об изданиях театральных, то, учитывая оперативность, позитивную четкость критических ориентиров, точную функциональную направленность как путеводителя по столичной театральной жизни – поставить рядом с «Афишей» практически нечего.

Из «Театральной афиши» можно извлечь ценные статистические сведения: в декабре 2007 года зрителей приглашали 154 театра, в их афише – 1272 названия, их общий тираж достигал около 2400 представлений.

Таков количественный показатель театрального предложения. А качественный? Для его определения следовало бы одномоментно подвергнуть социолого-театроведческой экспертизе 1272 спектакля. Но кто на это сегодня способен?

Репертуар, как известно, зеркало зрительского спроса. Он в большой степени зависим от экономических законов и отражает их рыночную природу. Театр, скорее всего, отклонит пьесу, не гарантирующую полных сборов и уже поэтому, казалось бы, не будет дублировать название из афиши другого театра. Но – жизнь богаче! Да и Москва не провинциальный культурный центр, а огромный мегаполис с более чем десятимиллионным населением – людей самых разных поколений, уровней образования, рода занятий, имущественного ценза, семейного положения, наконец, разных конфессий...

В нынешней московской афише встречаются пьесы, прочно обосновавшиеся сразу в нескольких театрах, и это говорит о настойчивом желании публики видеть на сцене то, что она хочет. Иначе чем объяснить, например, что гоголевский «Ревизор»

---

[2] См.: История русского драматического театра. В 7-ми т. М., 1977–1987. Т. 4. М., 1979. С. 285–418; Т. 5. М., 1980. С. 412–537.

[3] См.: Театральная афиша, 2007, декабрь, № 10 (94).

идет одновременно при полных залах на 8 (восьми!) сценах. Видимо, проблематика великой комедии совсем не устарела, а постановщики и актеры нашли такие интерпретации «Ревизора», которые актуализировали его содержание, обеспечили комедии мощный социальный резонанс.

Явное стремление московской публики к отечественной и зарубежной классике очевидно. В 7-ми театрах Москвы идет «Щелкунчик», в 6-ти – «Вишневый сад», «Женитьба», «Ромео и Джульетта», в 5-ти – «Чайка», «Гамлет», «На дне», «Тартюф»; в 4-х театрах – «Три сестры», «Лес», «Мастер и Маргарита», «Евгений Онегин», «Риголетто». Это лидеры театрального предложения и зрительского спроса. Но и тогда, когда идентичные названия пьес представлены тремя театрами, все равно лидирует классика: «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые», «Бешеные деньги», «Горе от ума», «Пиковая дама», «Обломов», «Иванов», «Мальчики» по Достоевскому, «Белая гвардия».

Бытует мнение, что успех классики обусловлен не столько очевидными достоинствами драматургической основы, сколько слишком экстравагантными, иногда скандальным и– с точки зрения иных критиков – свободными, эксцентрическими интерпретациями, которые «извращают» классику, смещают ее смысловой стержень. Вопрос сложный. Подобное обвинение в разные времена инкриминировалось многим реформаторам, начиная с С. Эйзенштейна, Вс. Мейерхольда, А. Таирова и кончая Н. Охлопковым, А. Эфросом, Г. Товстоноговым, П. Фоменко, М. Захаровым, Ю. Любимовым и другим известным мастерам, чьи «классические» спектакли подчас подвергались критическому остракизму. Конечно, иным режиссерским трактовкам – и прошлым, и нынешним – иногда сопутствовали вкусовые издержки, но в целом сегодняшняя театральная ситуация очевидна – театр идет к зрителю со своим прочтением классики и оно публике интересно.

Массовое признание часто весьма неоднородно и непредсказуемо, неустойчиво, как вспышка петарды, – и это тоже краска, присущая сцене с древних времен. Чаще всего бурному и мутному репертуарному потоку и бесспорным шедеврам сценического искусства (а подлинные, как и мнимые шедевры, отнюдь не повседневны) сопутствует именно тот «замечательный успех», о котором с удивлением писал Пушкин – невероятная востребованность при бедности содержания, заметное влияние на публику и пр. И в самом деле: «качество» резонанса, его смысловое и эмоциональное наполнение в театре чрезвычайно психологически подвижны и подчас трудно объяснимы.

В XIX–XX веках на разного рода масленичных, рождественских уличных представлениях праздничные толпы «простолюдинов» вбирали в себя публику нередко весьма высоких сословий. Множество свидетельств тому можно найти в художественной и исторической литературе, в мемуарных и эпистолярных источниках. Да и в Императорских театрах, не говоря уже о прочих, эмоции великосветского партера и простонародного райка то кардинально расходились, то причудливо пересекались, сплетались столь тесно, что многие современники задумывались – а такими уж привилегированными были столичные театры и что же именно возносило или сбрасывало с Олимпа «кумиров публики» – истинно высокое искусство или «возбуждение толпы», когда накал зрительских страстей сотрясал зал на спектаклях по пьесам столь разных по масштабу авторов – Д. Фонвизина, Н. Кукольника, Н. Полевого и А. Коцебу, А. Пушкина, А. Грибоедова, Н. Гоголя и Н. Куликова, П. Востокова, А. Похвистнева, Виктора Крылова, И. Тургенева и Г. Гессера, А. Островского и В. Дьяченко, А. Чехова и И. Потапенко, С. Найденова, С. Юшкевича, М. Горького и А. Косоротова, Е. Чирикова и мн. др.[4].

Возвращаясь же к нынешней московской афише, обратим внимание на то, что названные нами классические спектакли всего лишь гребень огромного айсберга и, разумеется, никак не исчерпывают всего многообразия зрительского спроса и театрального предложения – за вычетом классики остается огромный репертуарный массив – свыше 1200 названий пьес, прежде всего современных, многие из которых широко тиражируются, востребуются и, по терминологии Пушкина, безусловно, могут быть отнесены к «ничтожным», а по выражению Мих. Зощенко – к «маловысокохудожественным». Но – такова реальная ситуация, она отвечает присущим времени социальным и культурным закономерностям и темпоритмам, логике самой театральной жизни, и не замечать ее было бы опрометчиво. И опять – так ли уж нова ситуация, как и тревога по ее поводу?

Еще в конце XIX века директора Конторы императорских театров В.П. Погожева озадачила опасность коммерческого прагматизма и омассовления театра: «Публике надобно нового, нового, будь оно хорошо или дурно, ей все равно, но только нового! Что ж! Дирекция может дать ей и новое, нимало не стесняясь:

[4] См.: История русского драматического театра. В 7-ми т. Т. 3–7. Раздел «Репертуарная сводка».

сотни французских мелодрам к ее услугам... Но решится ли Дирекция на это? Не остановит ли ее мысль нашей лающей критики? <...> Так как Дирекция три четверти бюджета должна добыть сама, тут приходится принять во внимание и требование публики»[5].

Сегодня, столетие спустя, мы не менее озабочены засильем стандартов массовой культуры, отупляющих живое восприятие, смазывающих границы «искусства» и «неискусства», унифицирующих эмоциональную жизнь, задающих публике шаблоны сюжетов, психологических установок и реакций. Театр в погоне за широким зрителем подчас сам стремится к унификации, начинает апеллировать не к «личности», а к «массе», работает на общепринятых стереотипах. Интерпретация классики также вариативна: унылое буквалистское иллюстрирование школьной программы, выдаваемое за «верность автору» и «коренным традициям» сценического искусства – на одном полюсе, и дерзкий, нередко вульгарный эксперимент «современных прочтений», однако демагогически подкрепленный ссылками на реформаторов и корифеев, – Станиславского, Мейерхольда, Вахтангова, Таирова, Радлова – на другом.

Конечно, «Ревизор» Н. Гоголя, «Обломов» И. Гончарова, «Доходное место», «Бешеные деньги» А. Островского, «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского, трилогия А. Сухово-Кобылина «проблемно актуализировались» откликом на обострившиеся современные ценностные притязания. Они поддерживали стремление современного человека противиться властному произволу, устоять в столкновении с наглым административным шантажом и хамским «наездом» бюрократии и криминала, «прагматически» выйти замуж или жениться на «бешеных деньгах», найти покровительство «в верхах», обрести надежную «крышу», наконец, просто заполучить «доходное место» и т.д., и т.п. Сегодня – это волнующие население распространенные житейские сюжеты. Но ясно и другое – столь широкому обращению к классике способствует очевидная содержательная и художественная несостоятельность современной драматургии. Социальная и бытовая проблематика еще недавно громко звучала в пьесах В. Розова, А. Арбузова, Л. Зорина, С. Алешина, А. Володина, М. Рощина, А. Казанцева, А. Вампилова, Л. Петрушевской, в так называемой «производственной пьесе» И. Дворецкого, А. Гельмана,

[5] *Погожев В.П.* Проект законоположений об Императорских театрах. В 3-х т. СПб., 1900. Т.3. С. 370.

А. Гребнева, в лирико-бытовых комедиях В. Дыховичного и М. Слободского, В. Масса и М. Червинского, Э. Рязанова и Э. Брагинского и др. Благодарная публика от Москвы и до самых окраин эмоционально откликалась на откровенный диалог со сценой по поводу животрепещущих проблем бытия. «Производственные», «семейно-бытовые» драмы и комедии, «лирические пьесы» в стихах и в прозе, с песнями, плясками и без них отражали и формировали социальное чувство, «души прекрасные порывы», увлекали за пределы сцены на кино- и телеэкраны. Выдающиеся мастера театра и кинематографа, которые своим талантом поднимали часто слабую драматургию, по существу превращали «неискусство» казенной публицистики, унылую тягучую мелодраму или банальный анекдот в социально-значимое сценическое событие, в художественный шедевр.

Театр – искусство интерпретации, трактовки, прочтения, импровизации. Импровизационная подвижность, исполнительская энергетика движут развитием спектакля, несут в зал актуальное толкование идей и смыслов. Гамлет трагика Михаила Чехова во МХАТе Втором и Гамлет комика А. Горюнова, сыгранный в Театре им. Евг. Вахтангова, были полярно противоположны по своим трагическим и фарсовым краскам и приемам, но вместе с тем в обоих спектаклях смыслы и метафоры тревожного времени рубежа 1920–30-х годов звучали отчетливо и впечатляюще. Б.В. Асафьев справедливо говорил о необходимости художнику владеть «интонационным словарем эпохи», благодаря которому произведение обогащается выразительной интонационной лексикой, насыщается звучанием обертонов, красок, оттенков.

Исполнительское искусство диалогично, многополярно. Каждая субкультура правомерно очерчивает, ограничивает поле «своего» искусства, внутри которого возникают смысловые и жанровые оппозиции, сталкивается эстетическая реальность и реальность внеэстетическая и пр. Проблему художественности и антихудожественности культурной продукции, видимо, должны решать эксперты, исходя из сложившихся в функционировании данной субкультуры закономерностей и традиций. В самом деле, можно ли, вслед за Пушкиным, объявить ничтожным то, что востребуется «как искусство», находится в реальном культурном обороте, отражает и формирует общественное настроение, резонирует на общественные эмоции, а значит, погружено в социально-психологический контекст, в социум?

Решение проблемы «отторжения» (как и «слияния») «искусства» от «неискусства» усложнено плотностью пространства

развития субкультурных интересов – эстетических, мировоззренческих, этнических, конфессиональных, социальных, демографических, идеологических, экономических, профессиональных, производственных, рыночных и др. Иерархия этих интересов крайне подвижна и конкретно-исторична. Между тем сегодня предприниматель-менеджер игнорирует эти «тонкости». Став определяющей фигурой в реализации культурной политики, он цинично-прагматичен и потому крайне заинтересован в целостной аудитории как потребителе массовой продукции.

В последние годы советского режима проблема социального идеала, формирования нравственных ориентиров, иерархии ценностей культурных, ценностей духовной жизни, концепция человека в обществе неслучайно приобрела особую остроту. В рамках сложившегося образа жизни, по сути дела, столкнулись две противоположные установки – стремление человека утвердиться в своей индивидуальности, осознать собственную неповторимость, масштаб личности, определить идеальный образ самого себя. И другая установка – остаться в привычных, устоявшихся отношениях с внешней средой, интегрироваться в нормативное окружение в традиционных, ранее сформировавшихся ценностей и отторгнуть возможности нового диалога с обществом, пусть даже на языке художественного общения. Отсюда и различное понимание роли и назначения искусства в сознании художника и публики, разные толкования концепции личности, разные оценки творческого потенциала. «Все произведения искусства с нравственных позиций можно было бы подразделить на две группы, – заметил социолог В.Н. Шубкин. – Первая – произведения, потрясающие душу, пробуждающие совесть. Вторая – произведения, убаюкивающие совесть... Огромное число срединных массовых произведений литературы и искусства, не затрагивающих глубинных пластов человеческого сознания и психологии, усыпляют совесть, нередко оказывают деморализующее влияние»[6].

«Доперестроечное» общество, заинтересованное в укреплении своих идеологических мифологем, хотя и исходило в формах материально-финансового обеспечения культуры из пресловутого «остаточного минимума», все же проявляло к театру больший интерес, чем общество «постперестроечное», которое объективно толкнуло театры к повышению цен, к интенсификации актер-

[6] *Шубкин В.Н.* Начало пути. М., 1979. С. 221.

ского труда, к усиленному прокату спектаклей и в конечном счете к конвейерной системе работы, что неизбежно привело к качественному ухудшению репертуара, к отчуждению актерской массы и от искусства, и от публики. В новой театрально-производственной системе самобытность и творческая независимость режиссера оказались противопоставлены интересам администрации. «Директор хозяйством заниматься не любит, а хочет распределять роли», – как-то в 90-х годах пожаловался О.Н. Ефремову один периферийный режиссер. Социально-производственные условия театра не способствовали художественному формированию талантливых режиссеров-художников: «Режиссер перестает быть самоценным личностным творческим капиталом театра, а становится необходимым “винтиком” в отлаженном механизме административного управления, то есть невольной жертвой директорского отчуждения. А от отчуждения до произвола, как известно, один шаг»[7].

Устремления Художника и Производственника-администратора были менее противоречивы, когда над ними доминировал Идеолог. Теперь, когда оба освободились от его власти, отношения Художника и Администратора обострились, их позиции поляризовались. Функционирующая сегодня система деятельности ориентирует театр прежде всего на количественные итоги, на материально-экономические результаты. Поэтому театр не стремится создавать «штучную» продукцию, он часто просто не в состоянии (случается, что и не хочет) расширить круг постоянной аудитории, выходить за жесткие рамки типового модного репертуара, привлекать новые резервы публики из числа многочисленных и разнообразных «малых групп», «флангов» аудитории.

Параллельно с усилившейся коммерциализацией театра в сознании публики возрос престижный фактор посещения театра. Отдельные спектакли оказались возведены в ранг дефицита и, соответственно, в публике стали количественно преобладать те слои, которым дефицит доступен. По мнению многих актеров, зритель престижных спектаклей в большей степени, чем рядовой зритель, не владеет языком театральности, его представления о сценической образности воспитаны телевидением и эстрадой, он воспринимает спектакль прежде всего на уровне словесно-сюжетной информации, лишь «считывая» со сцены сенсационные сообщения газет, журналов, теленовостей. На дорогостоящих

[7] *Ефремов О.Н.* Доверие зрителя // Правда, 1986, 21 февраля.

спектаклях в зале преобладают и задают тон нетеатральные люди; процесс коммерциализации театра усиливается, противоречия обостряются.

Лидеру нынешнего театра менеджеру-коммерсанту нужен театр выгодный, нужен зритель высокоплатежеспособный, с ним менеджер прежде всего и считается. Здесь своя шкала приоритетов, ценностей и свои шлягеры, если хотите, «шедевры». В совокупности приоритетов формируются требования к драматургии, ее отбор, проблематика, характер интерпретации, манера и стиль сценического исполнения. Через фильтр своей публики менеджер-предприниматель смотрит на автора, на режиссера, на актера. Потому что когда, как заметил критик В. Иванов, «режиссер верит в выразительные возможности танца живота больше, чем танца мысли», режиссер полагает, что эстетика танца живота гораздо больше привлекает аудиторию, на которую он рассчитывает[8].

Выдвижение в авангард культурной жизни производственно-коммерческого театра, сращивание коммерции и творчества создали своеобразный тип театра – экономного, мобильного, портативного, высокооплачиваемого.

Тем не менее и перспективно мыслящие «культуртрегеры» начинают думать о будущей возможной дифференциации культурного процесса. Среди части художников также наблюдается остро выраженное стремление к личностному общению с публикой разных субкультур. Игра и общение – важные стимулы развития современного сценического искусства. Исключительно возрастает роль «актерской харизмы», она заражает аудиторию, пробуждает энергетику воображения, фантазии, сопереживания, сотворчества. Неслучайно элементы игры, соперничества, состязательности, «помноженные» на харизму, так интенсивно эксплуатируются и в СМИ, в телешоубизнесе, в спортивных зрелищах, не говоря уже о кампаниях идеологических и политических.

Под мощным воздействием СМИ театр стремится сохранить свою суверенность как искусства, как опору культуры, доказать свою способность вести содержательный диалог на массовом и личностном уровне, интерпретировать реалии окружающей жизни.

В этом плане намечающийся процесс дифференциации аудитории по субкультурным признакам представляется весьма

---

[8] *Иванов В.* Репетиция оркестра // Совр. драматургия, 1988, № 4. С. 222.

продуктивным. Обогащение диалога художника и публики в русле индивидуальных многообразных контактов за счет расширения откликов на запросы зрителя демонстрируют театры малой сцены. В столице это театры, отстаивающие репертуарный принцип формирования афиши, это экспериментальные театры – Центр драматургии Казанцева, Театр «Практика», Театр «ДОС», Театр Дм. Крымова и мн. др. В тесном содружестве с режиссерами и менеджерами здесь работают авторы так называемой «новой драмы» М. Угаров, И. Вырыпаев, братья Пресняковы и братья Дурненковы, О. Богаев, В. Сигарев, Ю. Клавдиев и др. Их хорошо принимают зрители экспериментальных «малых сцен», попасть на их спектакли непросто. Впрочем, и у зрителя, и у критики отношение к этим театрам полярно противоречиво. Одни находят здесь подлинные творческие открытия, шедевры, другие оскорблены ненормативной лексикой, вызывающе-демонстративным погружением во «тьму низких истин» и отказываются такую сценическую продукцию считать искусством. Спектакль по пьесе братьев Пресняковых «Паб» с участием известных мастеров – Л. Гурченко, Р. Адомайтиса, Ю. Будрайтиса, заставил критика А. Соломонова сделать следующий вывод: «Парадоксальное сращение попсы и контркультуры, шоубизнеса и новой драмы. И самое главное, сотрудничество людей, которые говорят на разных языках. В результате появляются не то чтобы кентавры, а просто натуральные чудовища. В этом спектакле, как в маленьком кусочке зеркала, отразился весь печальный, перепутанный рынок последнего времени»[9].

Рынок пробудил как менеджерскую предприимчивость, так и творческую фантазию: государство лишило театр протекционистской поддержки – «вот и вертись», как досадовал бедный учитель Медведенко в чеховской «Чайке». Теперь не только в результате творческих мук, но и под жестким воздействием экономики возникают и утверждаются в театре новые формы и модели творчества и производства. Так же, как в сфере СМИ, в литературе, в журналистике, мы наблюдаем на сцене движение стилей и жанров, подразделение на «элитарный», «традиционный», «массовый», «глянцевый», «гламурный» театр. «Гламур» весьма красочно повествует о жизни «богатых», а также и о тех, кто мечтает стать богатым настолько пылко, что подчас перехватывает дух от сочувствия к самим себе...

[9] *Соломонов А.* Нашего времени случай // Новое время, 2008, № 08 (54). С . 53.

2.

В качестве эпиграфа предлагается пространный фрагмент пролога пьесы Л.Тика «Кот в сапогах» (1797). Действие начинается в партере, среди публики:

Фишер: Правда, мы пришли из любопытства, но у нас есть вкус.

Миллер: Мне очень хочется стучать... (Все стучат).

Шлоссер: Но сперва пусть сыграют пьесу до конца. Ведь мы, во всяком случае, заплатили деньги, а потом можно постучать так, чтобы даже на улице было слышно.

Все: Нет, сейчас, сейчас! Вкус, традиции, искусство – все гибнет!

Ламповщик: Господа, придется вызвать полицию.

Лейтнер: Мы заплатили! Мы публика! Мы не хотим испортить хорошего вкуса!

Автор (за сценой): Пьеса сейчас начнется.

Миллер: Пьеса? Мы не хотим пьесы! Мы хотим хорошего вкуса!

Все: Вкуса! Вкуса!

Автор: Я не совсем понимаю... смею спросить – чего вы хотите?

Шлоссер: Вкуса! Вы – поэт и не знаете, что такое вкус? <...> Мы хотим видеть настоящую пьесу, пьесу со вкусом.

Автор. В каком роде? В каком духе?

Миллер: Семейные истории... Обольщения... Крестьянин и крестьянка – что-нибудь такое.

Автор выходит за занавес, грубо льстит публике и она провожает его аплодисментами. Представление начинается. По ходу спектакля публика комментирует действие, ее раздражает всякий отход от привычных шаблонов. Ее усмиряют дивертисментом.

Пьеса провалилась, автор пытается оправдаться.

Автор: Я сделал попытку перенести вас к далеким ощущениям детских лет, чтобы вы именно так восприняли эту сказку, не считая ее за что-нибудь более дельное... Вам, конечно, надо было на это время забыть о вашем образовании.

Фишер: Как это возможно?

Автор: О вашей учености...

Штоссер: Вот еще!

Автор: И обо всех рецензиях, которые вы читали.

Миллер: Какие рецензии!

Автор: Словом, вам надо было снова стать детьми.

Фишер: Но мы, слава богу, больше не дети!

Лейтнер: Наше образование мы приобрели в труде, в поте лица!..[10]

В докладной записке в Московскую городскую думу в 1898 году Вл.И. Немирович-Данченко обстоятельно мотивировал необходимость создания в Москве общедоступного театра «для рабочего класса»[11]. Спустя восемь лет после основания МХТ, Вл.И. Немирович-Данченко писал: «Театр посещают люди *сытые*. Бедный или больной, или разбитый жизненной драмой в театр не пойдет. Но сытых людей надо заставлять беспокоится, и волноваться о важнейших сторонах жизни. Искусство служит этой цели, прежде всего. Когда искусство удовлетворяется пустяками – значит, искусство и нация доживают последние дни»[12].

Художественный театр, как мы знаем, противопоставлял себя коммерческим труппам Ф. Корша, К. Незлобина и пр. Однако вспомним опять же и о том, что деятельность Ф. Корша не была однозначно предпринимательской. Каждую пятницу Корш давал премьеру – для «сытой публики» по «возвышенным ценам», а на субботние и воскресные утренники приглашал гимназистов и студентов по удешевленным, убыточным для себя расценкам, на классические спектакли, понимая, что тем самым он воспитывает и просвещает поколения будущих зрителей, обеспечивает театр – и не только свой – постоянной аудиторией на многие годы вперед. «Торговая марка» театра настолько прочно закрепилась в сознании москвичей, что стала привлекательным рекламным брендом, просуществовавшим почти сорок лет, пережив переворот 1917 года и кончину самого Корша в 1923 году. Театр с тяжеловесным названием «Имени Московского Губернского совета профессиональных союзов – МГСПС» до начала 30-х годов в скобках всегда указывал: «Театр бывш. Корш».

Главный фактор привлекательности театра – труппа, актеры. У Корша служили «кумиры публики» – А. Глама-Мещерская, И. Киселевский, М. Блюменталь-Тамарина, А. Остужев, будущие мхатовцы Л. Леонидов, В. Топорков, А. Кторов, кинозвезды М. Климов, Н. Радин и многие другие. В Незлобинском

---

[10] *Тик Л.* Кот в сапогах // Журнал Доктора Дапертутто, 1916, № 1. С. 12–13.

[11] См.: *Немирович-Данченко Вл.И.* Театральное наследие. Статьи. Речи. Беседы. М., 1952. С. 62.

[12] *Немирович-Данченко Вл.И.* Из прошлого М., 1938. С. 219–220.

театре спектакли ставили режиссеры-новаторы К.А. Марджанов, Ф.Ф. Комиссаржевский, создавали свои шедевры известные мастера сцены и экрана Е.Т. Жихарева, В.Л. Юренева, Е.Н. Рощина-Инсарова…

Харизма актеров и сегодня магически воздействует на публику. Вчера в кино, на телеэкране, сегодня – живьем, в театре, звезды сразу наделяются публикой множеством высоких значений и смыслов. Борис Бабочкин, как известно, в 1930-х годах в любой роли выходил на театральные подмостки под аплодисменты и приветственное вставание зала – публика видела в нем национального героя – Чапаева. Нынешние «звезды» также тащат за собой шлейф героев кинотелебоевиков, а режиссеры и особенно менеджеры стремятся привлечь в свои спектакли популярных звезд сериалов. Залы Ленкома, МХТ, Театра Сатиры, имени Маяковского встречают появление каждой «звезды» овацией. В «Белой гвардии» на мхатовские подмостки под аплодисменты выходят исполнители сериала «Бандитский Петербург», а уж появление Лариосика – А. Семчева радостно сопровождают несущиеся из партера и с балкона слоганы популярной рекламы: «– Где был? – Пиво пил…» Узнали! И в других театрах оживление в зале сопровождает выходы Г. Куценко, А. Домогарова, а после удивительного успеха в телевизионном «Ледниковом периоде» и Чулпан Хаматовой…

Публика, безусловно, в большой степени отражает состояние театра, его совокупное воздействие на аудиторию. Но и «совокупный театр» так или иначе влияет на установки и вкусы публики, а шире – на нравственное, социально-психологическое состояние общества, на температуру духовного, этического существования человека в социуме.

Минувшее двадцатое столетие вобрало в себя немало надежд и разочарований, «бунташной смуты», мрачных и трагических событий, но все же не подтвердило пессимистических прогнозов Немировича. Несмотря на «агрессию пустяков», выжили и искусство, и нация. Тем не менее тревога одного из основателей МХТ актуальна. В театр пришли «люди сытые», их не смущают, как писали в старину, «возвышенные расценки», и это отражают не только возросшие цены билетов – на иные спектакли места в первых рядах стоят по 15-25 тыс. рублей (например, на балеты Большого театра), но и сама атмосфера зала. Изменился престиж театра, структура публики, сама цель посещения. Для многих театр стал не только местом просмотра представления, но собранием избранной публики, клубом,

местом проведения коллективных мероприятий – дней рождений, свадеб, семейно-клановых празднеств. Билеты на дефицитный спектакль – достойный подарок. Зрелище может предшествовать корпоративной ночной вечеринке в ресторане при театре. Иные даже «респектабельные» театры угодливо зазывают публику завершить просмотр представления за столиком. В Ленкоме, например, уже при входе вручают приглашения-листовки с обещанием скидок и гарантируют приятное соседство в ресторане «живых» артистов – все возможно, когда услуги по формату «все включено» щедро оплачены.

Но изменения театральной жизни заметны не только в стенах театра. Наметившаяся тенденция общего смещения центров культуры и развлечений в топографии столицы, как и дискуссия о кризисе репертуарного театра, обнажили острые противоречия в культурном поле.

Советская идеология, как известно, опиралась на фундамент модели монолитного социалистического государства, на сплоченность социальной общности – советского народа. При этом идеологическая установка допускала существование относительно свободных пространств для обсуждения дискуссионных вопросов в рамках научных собраний, профессиональных секций творческих союзов, жюри смотров и пр. Допускалась деятельность театральных и киноклубных объединений, где обсуждались номинанты и лауреаты разного рода международных фестивалей, смотров, экспериментальные работы художников-новаторов и пр., которые часто воспринимались как события на фоне преобладания иллюстративно-поучающей продукции «зрелого соцреализма». Идеологическая догма советского официозного искусства противостояла реальной сложности бытия. Дифференциация в культуре осуществлялась на обочине социалистического реализма, на его периферии.

Теперь единой социальной общности – советского народа – как и монолитной культуры социалистического реализма не существует. Официозу стало не на кого ссылаться – «советский народ примет», «отвергнет», «гневно осудит». Общность рассыпалась на непредсказуемые подчас структуры и подструктуры. Искусство для избранных и для масс, для самих художников, для профессионалов, для «талантов» и «поклонников» было всегда – существовало множество сообществ «по интересам», театры большой сцены и малой сцены, театры экспериментальных форм и пр. Но в шедеврах искусства концентрировалась доминанта восприятия, чувственного и интеллектуального восторга,

отношения к жизни, воссозданной художником в бурно воспринимаемых зрителем образных воплощениях.

Когда в постсоветскую пору театр лишился государственной поддержки и пристального зрительского внимания, он ради выживания пошел во все тяжкие: в «обличиловку», в «развлекаловку» и едва не потерял публику. Во многих провинциальных городах в антрактах и после спектакля в фойе устраивались молодежные вечера танцев. «Гости театра» покупали билеты на спектакль, но в зрительный зал не заходили.

А.Я. Куклин разделяет художественное творчество и исполнительское искусство по масштабу социальной содержательности – на общезначимое, (совпадающее с народным), среднезначимое, (массовое) и узкозначимое (элитарное)[13]. В театральном зале эти соотношения находятся в постоянном движении. Новый «среднезначимый» зритель расширяет поле своего существования, претендует на положение законодателя театральной моды – и в СМИ, и в кинематографе, и в литературе, и в эстраде, и в театре. Однако современный российский человек едва успевает вписаться в тенденции культурного процесса, в его контекст. Мир меняется стремительно, его осмысление отстает от принятого темпоритма жизни, и рядовой зритель, как правило, не затрудняет себя постижением необычного художественного языка, разного рода эстетическими новациями, он предпочитает ориентироваться на общепонятное, «удобное» искусство, не обременяющее восприятие усложненными метафорами и образами. Театр уступает напору обыденного сознания и идет ему навстречу, принимает его установки на развлекательность, на одномоментное эмоциональное возбуждение, оставляя в стороне фантазию, воображение, напряженное сопереживание, сочувствие, соразмышление. Но подчас и здесь возникают если не шедевры, то значимые для публики события.

Социальное бытование искусства, как и аудитория, расслоились. Успех художника у публики вполне может быть всеобщим, а может быть дифференцированным на «количественный» и «качественный», на социальный, художественный, идеологический, коммерческий, наконец, «субкультурный». И все же современный театр жив, иногда даже процветает и создает вполне «высококачественную» продукцию. Это происходит тогда, когда идея, метафора, мысль, чувство, рожденные фантазией худож-

[13] *Куклин А.Я.* Введение в социологию искусства. Л., 1976. С. 98.

ника – драматурга, режиссера, актера – оживают в воображении публики, в его сознании, усваиваются ее эмоциональным опытом, когда художник отвечает на температуру зала, на его общественные настроения системой образов, сочетающих чувственное, эстетическое, гражданское сопереживание, созвучие.

Великая русская актриса М.Г. Савина, создавшая образы незабываемых тургеневских женщин, с удовольствием играла в посредственных пьесах А. Суворина, В. Трахтенберга, Н. Куликова, М. Карнеева, Н. Шпажинского, Виктора Крылова, Н. Потехина, А. Федорова и пр. Артистка создавала на сцене *свою драматургию*, сценическим талантом она превращала блеклые схемы банальных персонажей в полные драматизма характеры и поднимала мелочность бытовой ситуации до мировоззренческих нравственных конфликтов, до значимых обстоятельств и смыслов. Воображение зрителей провоцировалось активной исполнительской энергетикой, диалог с залом пробуждал память публики, индивидуальный эмоциональный опыт соединялся с коллективной эмоцией. Субъективное восприятие входило в сопряженность с объективными оценками, формировало ценности смысловые, эмоциональные, эстетические. Рождались сценические шедевры.

3.

> *Публика образует драматические таланты <...> Сии великие люди нашего времени, носящие на лице своем однообразную печать скуки, спеси, забот и глупости, неразлучных с образом их занятий, сии всегдашние передовые зрители, нахмуренные в комедиях, зевающие в трагедиях, дремлющие в операх, внимательные, может быть, только в балетах, не должны ль необходимо охлаждать игру самых ревностных наших артистов и наводить лень и томность на их души, если природа одарила их душою?*
>
> А.С.Пушкин[14].

Как явление социальное и эстетическое, публика театра осуществляет в духовной, культурной жизни особую функцию, объединяя разные слои населения и общественные группы в некую общность, близкую в своих ориентациях и представлениях об искусстве. В отношениях с художником публика выступает как часть общества, обоюдно с ним взаимодействуя. Если

[14] *Пушкин А.С.* Сочинения. М., 1948. С. 705.

Карамзин, по мнению Белинского, «создал и образовал русскую публику», то публика, по словам Пушкина, сама «образует драматические таланты». Или разрушает их. Искусство рождается усилиями художников и отвечает на потребности общества, которые способствуют развитию художественной жизни, создавая для нее благоприятные условия. «Социальная функция зрителя как элемента искусства состоит в том, – пишет В. Конев, – что он переводит художественную идею из плана идеального существования в план ее реального участия в общественных отношениях, в его деятельности художественная идея находит завершение своего социального движения, становясь реальной силой. Но зритель не только конечный пункт социальных метаморфоз художественной идеи, он в то же время и самый изначальный пункт ее движения: социальные и эстетические потребности зрителя, его эстетические и художественные установки для художника выступают, как мы отмечали, рассматривая связь художника и зрителя, одним из существенных источников его творчества»[15].

И сегодня публика как представитель общества выступает в роли заказчика и одновременно потребителя искусства. Общество предлагает театру осуществить социальный заказ, вкладывая в него свои ожидания, надежды, заказ, который выполняется театром с той или иной мерой конкретизации и в итоге нередко отклоняется от проектируемой модели. «Неидентичность» заказа и исполнения и создает то большее или меньшее пространство, в котором проявляется индивидуальность художника, его самобытность, его талант. Социальное противоречие, «идея жизни» входит в художественную сферу, обретает там свою материальную оболочку в виде произведения искусства и возвращается в духовную жизнь общества как ценность художественной культуры: роман, спектакль, фильм, симфония, песня, претендующие на шедевры.

«Гласность» 1980–90-х годов дала возможность публике читать свободную отечественную и зарубежную прессу, увидеть ранее запрещенные фильмы и спектакли, отказаться от «запретных тем», закрытых для социальной критики зон. Читающая и зрительская масса оказалась перед никогда не виданными ранее возможностями самостоятельного выбора. В этих условиях устанавливались новые ориентации, ценностные шкалы, критерии,

[15] *Конев В.А.* Социальное бытие искусства. Саратов, 1976. С. 153.

художнические репутации. Авторитет документа, факта, истины, информации резко повысился; авторитет художественного вымысла, творческой фантазии, «придуманного» сюжета упал. Пьеса, роман, опирающиеся на реальные события и конкретные прототипы, мемуары, документальная повесть на определенном этапе имели больше шансов приобрести популярность, нежели произведения даже безусловно талантливые, но лишенные конкретных узнаваемых примет времени, подробностей, подтвержденных достоверными источниками, авторитетами лидеров общественного мнения.

Связи театра и публики также изменились прежде всего потому, что театр освободился от пресса идеологии, которая стремилась превратить сценическое искусство в инструмент наглядной агитации, способный художественными средствами внедрить в сознание универсально-нормативные эталоны образцового социального поведения. И то, что целые поколения людей воспитывались в таких умозрительных представлениях об искусстве, не могло пройти даром для обеих сторон. Все, что театр как инструмент официальной пропаганды десятилетиями закладывал в сознание аудитории, в разных формах возвращалось театру в 1990–2000-х годах – в ожиданиях зрительного зала, с той или иной мерой активности диктующей театру свои требования, вкусы, идеологические и политические установки и стереотипы. Новейшая история знает подобные прецеденты. «Возможны такие состояния общества, – пишет А. Латынина, – когда в нем торжествует количественно превосходящий тип массового человека; вожди, играя на инстинктах масс, грубой лестью толпе и преследованиями мыслящих людей, создают иллюзию государства, выполняющего этого простого человека волю. Конкретный пример тому – фашизм»[16]. Действительно, социологические исследования театра 1960–80-х годов показали тенденцию сближения театральных аудиторий по целому ряду параметров. Они как бы взаимоналожились друг на друга, образуя определенное единство, что стало свидетельством некоей целостности совокупного театра. Но с тем же основанием можно сделать и другой вывод – сглаживаются радикальные различия в идейно-художественных позициях театров, во взаимоотношениях театров и аудитории происходит своего рода взаимоадаптационный процесс – театры в своей репертуарной политике подлаживаются

[16] *Латынина А.* Время собирать... // Новый мир, 1988, № 8. С. 239.

к своему «адресату»: неслучайно театральная критика фиксировала нивелировку стилевых направлений в сценическом искусстве последних лет. Это, в частности, подтверждается и усиленной миграцией актеров и режиссеров, и «благополучным» сосуществованием в одной труппе артистов разных направлений, школ и творческих ориентаций.

1990–2000-е годы расширили пространство театральной жизни. Однако важно, что главным критерием успеха стал массовый потребительский спрос, и он неизбежно повлек за собой снижение художественного качества «театральной продукции». Гражданский, митинговый пафос ушел на разного рода общественные собрания и уличные демонстрации. Зритель раскрепостился, расслабился, на короткое время увлекся «разоблачениями», социальной «чернухой», все упорнее искал в театре развлечения, удовольствия. Театральное предложение шло ему навстречу, афиша облегчалась, упрощалась, заработал незыблемый коммерческий закон – угодить клиенту: покупатель всегда прав! Управление производством, распространением и продажей театральной продукции взял на себя рынок.

Установки публики реализуются прежде всего в формировании и эксплуатации афиши, в движении репертуарных массивов. Театр, гибко реагируя на динамику вкусов аудитории, выступает чутким резонатором общественных настроений. В своем сегменте социокультурных ценностей и эстетических притязаний театр выстраивает, создает свою шкалу потребительского успеха, он оказывается перед необходимостью встраиваться в рынок и моду, которая диктует свои четкие стандарты. Однако происходит двоякий процесс – высокое искусство снижается до уровня массового сознания, адаптируется к нему, а эталоны массового сознания, «облагороженные» тонкой интерпретацией, (как это было некогда с «производственной пьесой»), подчас поднимаются исполнителями до уровня высокого искусства. Но сегодня это скорее исключение, чем правило. Общая же тенденция выражается в обнажившемся разрыве традиционных связей театра и аудитории, в кризисе диалога. Из театра уходит стиль, мысль, творческая индивидуальность. Новый массовый зритель утверждает себя законодателем театральной моды. Основная часть публики – неофиты не знают классики, истории, театрального ритуала, этикета поведения. «Гости столицы» прежде всего интересуются «звездами», хорошо известными в провинции по телешоу и сериалам. Большая театральная сцена чурается экспериментов – здесь работает «конвейер», штампуется

ширпотреб. Качественные спектакли рождаются преимущественно на малых сценах.

Периферийный театр в основном дублирует столичные. Периферия засорена набегами разного рода диких антреприз. Своих лидеров здесь тоже нет. Молодые режиссеры приглашаются директорами театров на разовые постановки, но после премьеры режиссер уезжает и за прокатом спектаклей следить практически некому, они быстро разрушаются. Театральное искусство из сферы вдохновенного творчества перемещается в сферу производства, индустрии. Массовый продукт не должен залеживаться. Как всякий скоропортящийся товар, не подлежащий длительному хранению, его следует спешно реализовать. Зато спектакль как «индивидуальный продукт», рассчитанный на «квалифицированную аудиторию» (выражение Вс. Мейерхольда), малотиражируем, «штучен», а значит, невыгоден и вытесняем с художественного рынка, из культурного оборота.

Спектакли текущего репертуара имеют разные эмоциональные наполнения. «Поле искусства» сокращается, «поле неискусства» расширяется. Эмоциональная, индивидуальная смысловая реакция на спектакль все чаще заменяется унифицированной реакцией удовольствия.

Этот общий процесс «измельчания» эстетических и социальных установок тревожит известных актеров. Алла Демидова в беседе с телеведущим Андреем Максимовым 8 января 2008 года (программа «Ночной полет») пояснила: «Зрителя сегодня интересуют прежде всего фабула представления, динамика сюжет и актеры как носители сюжета. В этом качестве они и имеют наибольший успех. Но акт подлинного искусства в театре, – как справедливо считает актриса, – осуществляется не фабулой, не информацией и даже не текстом, не словом, а интерпретацией сюжета, выраженной в интонации, мимике, жесте, пластике, в игре полутонов, в импровизации»[17]. Новая аудитория оказалась сегодня чужда сценическому языку Демидовой. Ее зритель, чьи эстетические критерии складывались на сценических образцах 60–80-х годов, ушел, но сама актриса не стала «подстраиваться» и менять своих творческих убеждений. Произошла, казалось бы, необратимая смена ценностей и стилей, прежняя эстетика театра сместилась на обочину культурной жизни, на малые сцены.

[17] Телевизионный диалог А. Максимова с А. Демидовой. Первый канал ЦТВ. 8 января 2008 г.

Однако именно там подчас и совершаются прорывы в искусство.

Свою публику утратила не только Алла Демидова, ее потеряли, по собственным признаниям, и мастера прежде массового юмористического театра Геннадий Хазанов, Михаил Жванецкий, с концертных пространств их вытеснили Евгений Петросян, Елена Степаненко, Михаил Задорнов, Клара Новикова и другие «звезды». Именно их теперь возносит на олимпийский пьедестал и бурно приветствует массовая публика.

Меняются условия бытования сценического искусства. Исследователи СМИ усматривают проявления кризиса и в развитии индустрии грамзаписи, видеозаписи, книжно-журнального и кинематографического производства. Чем художественная продукция становится «массовее» – тем менее значимо ее содержание. Стратегию и тактику культурной политики определяют маркетологи, клипмейстеры, пиарщики, рекламщики. Им выгодно искусство тиражируемое, портативное, малозатратное. Чем проще содержание, тем примитивнее выразительные средства, а столь распространенный в поле функционирования художественной продукции «гламур» – не что иное, как броская рекламная обертка, провоцирующая и эстетизирующая массовый успех.

К.Б. Соколов, цитируя П. Сорокина («Ценность есть Бог»), констатирует: церковь веками определяла «сакральность» и «профанность» явлений культуры[18]. Такого безусловного авторитета у публики и у художника сегодня нет. Современная публика хочет существовать в плюралистическом режиме развлечений, сенсаций, в направлении этих интересов она консолидируется, ищет релаксации – в массовой культуре и ее модных направлениях, в «типовых форматах», подсказываемых продюсером, ставшим сегодня ключевой фигурой культурного процесса. Реальный рост аудитории достигается за счет упрощения смыслов, превращения искусства в удовольствие.

Все большее пространство в культурной жизни начинает занимать молодежная субкультура – в кинематографе, литературе, на эстраде и в театре тоже. Концерты на стадионах, в спортзалах, массовые митинги 1990-х годов с участием политических лидеров обнаружили возможности эмоционального взаимопроникновения, взаимоналожения полей эмоционального, социального и художественного пространства, политики и искусства,

[18] См.: *Соколов К.Б.* См. статью в наст. сборнике. С. 10–61.

общественной жизни, ее символов, ее поведенческих стереотипов. Рок-звезда, идеолог, политик, художник, спортсмен, киноактер, литератор и пр. выступают как лидеры массы, толпы, с набором легко воспринимаемых аудиторией ценностно-нормативных эмоциональных воздействий, приемов, визуально соответствующих представлениям аудитории о своем социальном и художественном идеале. Х. Ортега-и-Гассет пишет: «Молодое искусство отличается от традиционного не столько предметно, сколько тем, что в корне изменилось отношение личности к нему. Общий симптом нового стиля, просвечивающий за всеми многообразными проявлениями – перемещение искусства из сферы жизненно "серьезного", его отказ впредь служить центром жизненного тяготения. Полурелигиозный, напряженно патетический характер, который века два назад приняло эстетическое наслаждение, теперь полностью выветрился. Для людей новой чувственности искусство сразу же становится филистерством, неискусством, как только его начинают принимать всерьез. Серьезна та сфера, через которую проходит ось нашего существования. Так вот, говорят нам, искусство не может нести на себе груз нашей жизни. Силясь сделать это, оно терпит крушение, теряя столь необходимую ему грациозную легкость. Если вместо этого мы перенесем свои эстетические интересы из жизненного средоточия на периферию, если вместо тяжеловесных упований на искусство будем брать его таким, каково оно есть, как развлечение, игру, наслаждение, – творения искусства вновь обретут свою чарующую трепетность. Для стариков недостаток серьезности в новом искусстве – порок, сам по себе способный все погубить, тогда как для молодых людей такой недостаток серьезности – высшая ценность, и они намерены предаваться этому пороку вполне сознательно и со всей решимостью»[19].

Место и социальная роль театра в обществе определяются характером взаимоотношений публики и театра, движением и развитием театрального процесса во всей его сложности. И содержательные, и стилевые поиски театра, его законы в значительной степени диктуются представлениями зрителя, его пониманием сценического искусства, его социальным мироощущением.

Многие театры лишь на бумаге считаются репертуарными. Приглашенный режиссер приходит в труппу со своей пьесой,

[19] *Ортега-и-Гассет Х.* Новые симптомы // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С. 203–204.

со своим сценографом, с актерами-«звездами», часто никак не вписывающимися в исполнительскую стилистику коллектива. МХТ, руководимый О.П.Табаковым, – особый случай. Театр работает на трех сценах – Основной, Новой и Малой. В общей афише – почти сорок названий. Кто-то усматривает в этом размытость, эклектическую неразборчивость, кто-то обнаруживает попытку выстроить рациональную систему поэтапного приобщения зрителя через спектакли разной сложности и стилевого направления. Реализуется мао-цзедуновский лозунг «Пусть расцветают все цветы!». В репертуаре – современные отечественные, западные, классические комедии, психологические драмы, фарсы, капустники, шоу, литературные вечера, экспериментальные постановки. Работая на разные слои аудитории, МХТ имени А.П. Чехова достиг на этом рискованном пути весьма противоречивых результатов.

Российский Молодежный театр (РАМТ) не чужд смелым экспериментам: на «большой сцене» он показывает сложнейший спектакль – «Берег утопии» Т. Стоппарда. Он состоит из трех частей и шести актов, длится около десяти часов с двумя перерывами. Серьезное сценическое повествование о жизни русской революционно-демократической элиты за границей поставил А. Бородин. Зал полон. Режиссер продолжил традицию шедевров Петербургского Малого драматического театра («Театра Европы»), где зритель также приглашался участвовать в «действах», поставленных по прозе Ф. Абрамова или Ф. Достоевского, весь день. Каковы стимулы и мотивации посещения публикой такого спектакля? Какой зритель, – «массовый» или «элитарный» – заполняет зал? Насколько такой тип театрального зрелища перспективен сегодня? Ясно одно – молодая публика готова «вписаться» в предложенное русло художественных ориентиров, она мобильна, подвижна, оказывается способной воспринимать сложную сценическую лексику. На фоне происходящего сегодня процесса разрушения культурных сценариев РАМТ взял на себя миссию сохранения эстетических, мировоззренческих, гражданских идеалов, ценностей семьи, личности, общества, морали и пр.

Массовый или элитарный зритель посещает эти спектакли – для прояснения этого вопроса требуются специальные исследования. Однако очевидно – зритель разный. Очевидно и то, что выстроенная режиссером архитектоника спектакля, найденная интонация, игровая импровизационность, вся совокупность выразительных средств создают «настроение момента», температуру общения, благоприятные условия для восприятия

метафор, стиля спектакля в целом. Театр «держит» атмосферу зала, эмоциональное поле социальных, художественных, этических смыслов.

Случилось так, что культурная политика государства сегодня не противодействует стандартизации искусства. Может быть, поэтому из когорты художественных лидеров ушли талантливые драматурги, режиссеры, сценографы. В сознании публики в качестве лидеров театра, безусловно, доминируют актеры, однако пространство их творческого самовыражения слишком зависимо от состояния драматургии и режиссуры. Сами актеры с помощью автора пьесы или постановщика иногда поднимают «неискусство» до искусства, и столь же часто, лишившись поддержки «братьев по ремеслу», опускают искусство до убогого примитивного иллюстраторства.

Социальный и коммерческий успех дифференцирован в рамках субкультур, он подавляет успех художественный, когда на восприятие зрителей давит пресс сложившихся в массовом сознании репутаций. Социологическими исследованиями, в свое время проводимыми в Институте художественного воспитания под руководством Ю.У. Фохта-Бабушкина, было установлено: последовательность приобщения к театру с детского и отроческого возраста способствует неподверженности зрителя тотальным стандартам ТВ[20]. Театр способен разнообразить модели культурного предложения, он вводит зрителей в широкий культурный пласт, пробуждает в массе «средних» зрителей наряду с тягой к уже известному, знакомому стремление к многообразию, к творческому открытию. Это подтверждается растущим интересом зрителей к множеству проводимых в последние годы театральных фестивалей, где показывают спектакли гастролеры, часто весьма известные и именитые. Билеты дороги, залы в значительной мере заполняются серьезными театралами. Но фестивальные программы привлекают всех, они предлагают проблемное и жанровое разнообразие: комедии положений, психологические комедии, водевили, социальные драмы, капустники, авангард, чтение в лицах, перформанс.

Сегодня можно наблюдать две основные тенденции в формировании театрального зала. Основная масса публики с осторожностью отзывается на новые смыслы и идеи, она охотнее идет

[20] См.: Исследование художественных интересов школьников. М., 1974; Развитие художественных интересов школьников. М., 1979; Театр и молодежь. М., 1979; Зритель в театре. М., 1982 и др.

на легковесные западные комедии и развлекательное шоу. Театр, страхуя себя от экономических неурядиц, оказывается перед необходимостью встраиваться в рынок и моду. Налицо двоякий процесс – высокое искусство снижается до уровня типизированного восприятия, адаптируется к нему, но иногда и эталоны массового сознания, «облагороженные» тонкой режиссерской и актерской интерпретацией (как это некогда, в 1960–80-е годы, происходило с «производственной», «бытовой», «молодежной пьесой»), поднимаются до уровня высокого искусства.

Новому поколению, наиболее представительному в массе потребителей культуры, в силу возраста присуща повышенная внушаемость, она эксплуатируется предпринимателями от культуры в полной мере. Молодой зритель живо откликается на веселые и рискованные, щекочущие нервы аттракционы, он артикулирует и формирует «заказ» по своему вкусу и потому вкладывать средства в тиражирование типового продукта чрезвычайно выгодно. Традиционная культура отодвигается в сферу художественного эксперимента, удовлетворение массовых потребностей влечет за собой вымывание художественного и интеллектуального потенциала как в среде творческой, так и в среде зрительской. Но ведь именно присутствие публики вызывает к жизни театральный спектакль и ставит ее тем самым в положение равновеликого по значению участника сценического представления как одного из партнеров зрелища. Только спектакль, востребованный публикой, во встрече с ней обнаруживает свой социальный и художественный потенциал. Мера его раскрытия, степень его постижения зависят от того, сумел ли художник побудить публику раскрыть этот потенциал, осмыслить и воспринять образную структуру спектакля, прочитать, прочувствовать, пережить произведение искусства во всем его эмоциональном и содержательном многообразии.

Дифференциация публики традиционно фиксировалась прежде всего по признаку социально-демографической принадлежности. Однако границы этой дифференциации весьма подвижны и достаточно размыты, особенно в части эстетических потребностей и ориентаций, что и подтверждается рядом конкретно-социологических исследований[21]. Объясняется это в значи-

[21] См.: *Фохт-Бабушкин Ю.У.* Искусство в жизни людей. Конкретно-социологические исследования искусства в России второй половины XX века. История и методология. СПб., 2001.

тельной мере широкой демократизацией и аудиовизуализацией культуры, смещением традиционно существовавших художественных критериев и их нивелировкой в потоке массовой продукции, а также, что особенно важно для оценки явлений сценического искусства, театрализацией массовой культуры на эстраде, в спорте, на телеэкране и даже в радиопередачах. В этих новых условиях функционирования культуры представляется перспективным отход от сложившихся принципов дифференциации публики по социально-демографическим признакам, а исходить из приоритетных ориентаций публики на тот или иной тип культуры, на сумму художественных ценностей, субкультурных интересов, социальных предпочтений.

Общность социальных, идеологических и эстетических ценностных установок наиболее отчетливо проявилась в молодежной субкультуре, где сами формы энергичного освоения искусства отражают консолидацию эстетических и социальных ориентаций как определенного образа жизни, формирующего стиль, восприятие, направленность потребностей, убеждения, критерии, оценки. Формирующиеся в процессе социального созревания ценностные нормы определяют отношение к видам и жанрам искусства, отражают известный антагонизм традиционной и молодежной культуры.

4.

Чтобы понять, что яйцо тухлое, достаточно его понюхать.

Английская пословица

Подразделение художественного потока на произведения, принадлежащие «искусству» и «неискусству», таит опасность схематизации, упрощения, наконец, принижения огромного массива культурной продукции, признания за ним неполноценности, второсортности. С другой стороны, само сопоставление с «неискусством» как представительным реальным конкурентом и соперником «искусства» его «уравнивает», «легитимизирует» в поле социального функционирования. Прагматические рекомендации – как «правильно» создавать искусство, как «правильно» понимать и оценивать его, ссылаясь на художественную культуру как институт и разного рода прецеденты, вряд ли плодотворны. Тем более что власть, с которой институты искусства и культуры теснейшим образом связаны, способна сама как «создавать», так и «ниспровергать», она может задавать цен-

ностную шкалу, организуя конкурсы, смотры, раздачу наград, премий, званий и прочих благ. Она может и аннулировать свои и чужие вердикты, объявить их недействительными, отобрать ордена, звания, привилегии, чему мы не раз были свидетелями.

Сегодня, когда сменились поколения, обновились эстетические, социальные, идеологические и прочие установки и критерии, власть нередко приглашает «независимых специалистов» оценить культуру, лукаво устраняясь от ответственности, перелагая ее на плечи экспертов. В советскую пору идеологические отделы, комиссии творческих союзов готовили для постановлений ЦК КПСС директивные комментарии, которые потом озвучивались в статьях и выступлениях выдающихся функционеров искусства – композитора Т. Хренникова, музыковеда Г. Келдыша, писателей М. Шолохова, А. Фадеева, Г. Маркова, и многих других. В советскую пору социальный успех и тем более успех художественный часто создавался искусственно, стимулировался идеологией. Но в ответ в массах возрастала роль «неформальных экспертов», чьи суждения чаще всего на уровне молвы распространялись в творческой и зрительской среде.

По той же причине в массовом сознании авторитет публичной печатной критики, как правило, идентифицировался с критикой официозной и если и имел авторитет, то весьма специфический, с обратным знаком. Так, на острую критику спектакля в партийной газете, а других практически и не было, публика мгновенно откликалась повышенной посещаемостью, спешила увидеть представление, пока его еще не сняли с афиши. Потому в социологических опросах зрители практически игнорировали роль критики, а в числе авторитетов, направляющих их пристрастия в искусстве, называли, прежде всего, родственников, друзей, знакомых, товарищей по работе.

Сегодня сами критики не склонны «просвещать» публику, они стремятся «самовыражаться» в профессиональном диалоге с коллегами и ориентированы не столько на воспринимающую искусство массу, сколько на собственное корпоративное сообщество. В ответ значительная часть публики демонстрирует растущий спрос на «легковесную» критику, которая не ставит своей целью серьезный анализ художественного процесса, а с готовностью принимает на себя информационное пиар-сопровождение того или иного спектакля или театра, броско рекламирует успехи и скромно регистрирует провалы. Отсюда – вытеснение из СМИ критиков-аналитиков, посредников между зрителем и театром, и укрепление новой генерации – театральных репор-

теров, светских хроникеров, фельетонистов, закулисных интервьюеров кумиров и звезд, карикатуристов, бойких папарацци, мастеров сенсационной скандальной хроники. Такая «критика» внедряет в массовое сознание свои «типовые» представления о художниках, а сам художник подчас оказывается в серьезной зависимости от навязанных ему публикой и журналистикой тиражированных клише.

Острая потребность в квалифицированных экспертах, способных непредвзято и компетентно охарактеризовать публике социально-психологическую, художественную, экономическую ситуацию, очевидна. В 1990-х годах авторитетными «властителями дум» в массовом сознании в области культуры и театра стали ведущие циклов регулярных телепередач Д. Лихачев, А. Аникст, Ю. Лотман, А. Смелянский, М. Швыдкой, С. Никулин, В. Вульф, А. Бартошевич и другие. Именно они определяли художественную ценность, значимость литературных и театральных явлений в широком контексте современной жизни и культурного прошлого. Сегодня многие по самым разным причинам покинули телеэкран или кардинально изменили свое амплуа. Лихачев, Аникст, Лотман ушли из жизни, Никулин стал книгоиздателем, Швыдкой переквалифицировался в высокого чиновника и популярного шоумена. Очень редко появляются на экране Бартошевич и Смелянский. Зато едва ли не самой значимой фигурой среди художественных обозревателей остается Вульф: с 2007 года он по воле телевизионного руководства возглавил канал «Культура». Но серьезные обстоятельные обзоры художественной жизни театра в его программе «Серебряный шар» теперь вытеснены пикантными, мелодраматическими или зловещими «случаями из жизни» и субъективными представлениями о шедеврах, подчас весьма спорных. Тут Вульф сблизился с гламурными передачами Оксаны Пушкиной и Максима Галкина, скандальной хроникой Андрея Малахова, с другими модными ведущими телепрограмм, имеющими высокий рейтинг.

Однако нельзя не признать, что нынешние «звезды ТВ» при всей своей эстетической несопоставимости – Е. Петросян, М. Задорнов, и М. Жванецкий, Г. Хазанов, и А. Демидова, А. Смелянский и даже В. Вульф – в своих «сегментах» общения *востребованы* публикой, они *так интерпретируют реальность* и у кого-то *именно такое* «прочтение жизни» находит живой отклик. Примечательна в этом смысле позиция того же Г. Хазанова, существующего в двух весьма разных ипостасях – талантливого эстрадного актера и руководителя Государственного

театра эстрады – Художник и Администратор в одном лице. «Я вообще не уверен, – отвечает он на вопрос интервьюера, – что тонкая ирония и высококлассный юмор где-нибудь в мире имеют массовую аудиторию. У меня тут нет иллюзий. Бескультурье продается лучше, чем культура. Всюду – не только в России. Но в нынешней России – особенно». Горечь Художника сменяется обреченностью Администратора: «Надо торговать тем, что есть, и не витать в облаках. Иначе Театр эстрады закроется... Да, я, конечно, мечтал бы, чтобы все было безупречно по вкусу. Но это для кого тогда? И как будет выживать театр? Я, например, не большой поклонник «Новых русских бабок». Но если завтра они придут с просьбой сдать театр в аренду для выступления, я скажу – пожалуйста»[22].

Выдающаяся артистка Алла Демидова ушла со сцены, но себя в новом качестве обрела в радиоэфире. Как это произошло? «От зрительного зала – его неожиданных звуков: телефонных звонков, шорохов и прочего – очень зависишь. Но ужасно то, что от этого зависишь не только ты, но и сами зрители. С годами я научилась играть, читать со сцены, не слушая зал. Так играли древнегреческие актеры: я и Бог. Спектакли начинались утром, заканчивались вечером, зрители в это время приходили, уходили, спали, ели. Не было смысла на них ориентироваться, играли для Бога»[23].

Каждый слой публики имеет бесспорное право на *свое искусство*, на *свои шедевры*, в которых действительность преломляется в близких ей выразительных ассоциативно-метафорических лексических и визуальных приемах. Понятно, что приход новых массивов публики, и перераспределение ценностных установок в театральном зале отражает изменения в социуме, порождает поиски равновесия притязаний сцены и публикой, но ориентация – сознательная или вынужденная – на «среднего потребителя» без учета «флангов» публики, лишает многих зрителей этого права, а сами театры обрекаются на потерю индивидуального творческого лица, на серую унификацию.

Шкала ценностей – художественных, социальных, коммерческих, идеологических – в рамках каждой субкультуры неустойчивая, скользящая, характер функционирования худо-

---

[22] А этот выпал из гнезда...Геннадий Хазанов. Диалог с Валерием Выжутовичем. //Российская газета, 28 февраля, № 43. С. 20.

[23] *Крохин Ю.* Новый поэтический театр в Москве // Время новостей, 2008, 15 февраля.

жественных произведений также различен – здесь свои шедевры, свои лидеры и аутсайдеры, и задача экспертов – критиков, социологов, культурологов и других специалистов – определить предпосылки, их мотивы обращения зрителей к искусству, «стать на место» представителей субкультуры, вскрыть природу динамики общественных и эстетических отношений, выйти на их качественные характеристики. Эксперт, выступающий как критик-обозреватель на ТВ и в средствах массовой коммуникации, может «декодировать» язык художника – драматурга, режиссера, актера, сценографа – метафоры, интерпретации, интонации, сопряжение образов, смыслов, явлений жизни, перевести их в близкий зрителю эмоциональный и понятийный ряд. Эксперт – критик, популяризатор – вручает в распоряжение публики ключ для осознания произведения искусства в широком поле собственных представлений о нем – от шедевра до заурядности, он задает шкалу оценок, вносит в стихию творчества социальную и эстетическую упорядоченность, пробуждает, провоцирует в публике разных слоев и категорий художественное, логически-понятийное мышление, сближает личностное восприятие спектакля с пониманием сущности его содержания.

К.Б. Соколов справедливо утверждает, что искусство как и красота есть культурно-определяемый феномен, строго очерченная область бытия, – но тут же уточняет: за пределами его остается много разных культур[24]. Следовательно, сама система искусств открыта для вхождения в ее поле новых художественных образований, видовых, смысловых, жанровых. Но тогда подвижность критериев, оценок, суждений неизбежна. Может быть, экспертам, оценивая произведение по шкале «искусство» – «неискусство», следует ориентироваться, прежде всего, на автономную субкультурную природу интересов в общей системе функционирования искусства и именно этим обстоятельством обосновывать формирующуюся иерархию ценностей, признав за аудиторией право широкого выбора «художественного продукта».

Художественная культура, искусство, как известно, являются результатом многосторонней человеческой деятельности, они сохраняют накопленный исторический опыт, нормативность оценок, образовавшихся в ходе творческой практики, в сложившихся формах восприятия аудитории. Усилия творцов, идеологов, организаторов театрального процесса направле-

[24] См.: *Соколов К.Б.* См. статью в наст. сборнике. С. 10–61.

ны на успешное функционирование театра в социуме; обращены к людям, готовым воспринимать произведения театра по законам и по условиям, обусловленным повседневной реальностью. Но культура населения в своей совокупности иерархична, и потому в каждом более или менее определенном сообществе просматриваются признаки индивидуальной и групповой культуры. Реакции публики, ее ориентации и характер поведения выстраиваются по степени «растворения» «личностного» культурного кругозора в массовом, и вопрос соответствия «идеального» и «реального» бытования искусства в социуме решается неоднозначно, в поле развития искусства и исторически сложившихся в культуре общественных, этических, эстетических установок и идеалов.

Рискованно упрекать широкого зрителя в социальной или художественной неразвитости, только ею объяснять «рассогласованность» в отношениях с театром. Аудитория неоднородна, и тип восприятия, к которому тяготеет зритель, предполагает освоение им метафорического языка, стиля, присущего определенному художественному течению, эстетических принципов художника. Зритель подчас оказывается в тупике, когда неожиданно сталкивается с несоответствующей своему типу восприятия образной лексикой другого художественного направления; это требует от него психологической мобильности, отказа от прежних эталонов, переориентации на новые образцы. Авторитетный специалист, эксперт – критик, искусствовед, культуролог – может помочь ему выйти из тупика.

Многообразие художественных языков предполагает расширение диапазона установок, сглаживание границ восприятия, диктуемых социально-историческими и культурными традициями, что усложняет процесс приобщения различных слоев публики к культурным ценностям. Процесс интерпретации искусства художником и публикой обусловлен социальным контекстом, сложившимися в общественном сознании идеальными и реальными представлениями об окружающей действительности. И потому столь сложен вопрос профессиональной оценки, экспертизы театральной жизни, ее подразделения на «искусство» и «неискусство».

Полагая эксперта «знатоком» и возводя на пьедестал независимого авторитета, объективного судьи, следует помнить, что эксперт сам остается представителем своей социально-профессиональной группы. Однако высокая профессиональная квалификация эксперта предполагает его сознательный отказ от

субъективных пристрастий и способность оценивать произведения, исходя из понимания многообразия и специфики полифункциональных взаимосвязей искусства и социума. Выступая носителем и выразителем этических, культурных и художественных норм и в силу признания за ним репутации компетентного «знатока», эксперт дает объективную или приближенную к ней оценку смыслов и значений произведения искусства, качеству его восприятия аудиторией, наконец, качеству самой аудитории. И все же суждения его в той или иной степени ограничены, и потому главным экспертом и оценщиком искусства в конечном счете выступает история, опыт, время…

Что же касается яиц, упомянутых нами в эпиграфе данного раздела, то и на этот счет существуют различные мнения. Известно, например, что некоторые африканские племена употребляют их в пищу именно тухлыми, умело доводя продукт до соответствующих гастрономическому вкусу кондиций.

Если следовать И. Канту, для полноценного восприятия художественного произведения публике надобен высокий художественный вкус, а для подлинного творчества – художественный гений, способный создавать шедевры, ломающие рамки сложившихся правил, и возвышающийся до воплощения идеала. Но вкус современной публики изменчив, как настроение капризной красавицы, а гениями в сознании той же публики художники если и становятся, то только после своей кончины.

И. Кант, разумеется, гений, и в своих суждениях безусловно прав. Но нашим гением, «нашим всем» остается, конечно же, Пушкин:

Шипи, шампанское, в стекле.
Друзья, почто же с Кантом
Сенека, Тацит на столе
Фольянт за фолиантом?
Под стол холодных мудрецов!
Мы полем овладеем.
Под стол ученых дураков!
Без них мы петь умеем! [25].

[25] *Пушкин А.С.* Сочинения. М., 1948. С. 730.

Абрам Клецкин

Временность границ и постоянство сути

Искусство после изобретения кино. Феномен Чаплина

Поскольку граница есть линия, отделяющая одно явление от других, то, прежде чем говорить о границах явления, очевидно, необходимо определить само это явление, хотя, с другой стороны, дефиниция не может не включать в себя формулирование границ определяемого феномена, поскольку дефинирование во многом и есть определение границ, в которых явление проявляет свою специфичность.

Но, как известно, существует множество определений искусства, по-разному формулирующих его границы, и число их только растет. Желая в них разобраться, известный немецкий искусствовед Андреас Меклер написал книгу под названием «1460 ответов на вопрос: Что такое искусство?» (A.Maeckler. 1460 Antworten auf die Frage: Was ist Kunst? – Koeln, 2000). В ней он рассматривает дефиниции, предложенные как исследователями, так и творцами искусства.

В данном случае не столько важны те или иные конкретные определения, сколько сам по себе факт такого огромного количества несовпадающих, а то и противоречащих друг другу мнений, принадлежащих компетентнейшим людям по одному из важнейших лично для каждого из них вопросу. Ведь он фактически одновременно является и вопросом о том, на что они, собственно, тратят свою единственную жизнь, в чем видят ее смысл.

Такая ситуация, очевидно, объясняется целым рядом причин, в частности, безмерной сложностью и многообразностью явления, крайней личностностью (субъектностью и субъективностью) процессов создания и восприятия произведений, а также перманентной изменчивостью того, что обозначается словом «искусство».

Восхищаясь гением художников Альтамиры и Ласко, древнего Вавилона и Египта, творениями церковного изобразительного и музыкального искусства, которые ныне вызывают восторг посетителей лучших музеев и концертных залов мира, не будем все же забывать, что у авторов этих шедевров и их современников не было и не могло быть никакого мнения об искусстве как суверенном проявлении человеческого духа, так как одни не знали, что то, чем они занимаются, другие, что то, перед чем они преклоняются, называется искусством, а все вместе они и не подозревали, что явление, называемое нами искусством, вообще существует.

Когда древние греки совершили одно из своих самых замечательных открытий – выявили искусство как особую и чрезвычайно существенную часть жизни человека и человечества, вокруг него тут же возникли споры, которым с тех пор не было и нет конца. И всегда по прошествии времени часть этих споров неизбежно приобретает курьезный оттенок. Ну как, например, те же мудрые греки могли относить историю и, тем более, астрономию к «мусическим» искусствам, а живопись и вообще изобразительные искусства считать чем-то вроде ремесла? Как мог Вольтер, признавая талант Шекспира, считать его дикарем, а его пьесы недостойными называться подлинными произведениями искусства? Или как Лев Толстой мог *такое* писать о «Короле Лире»?! Перечисление подобных курьезов можно продолжать и продолжать вплоть до наших дней, когда эта разноголосица мнений, хотя и потеряв несколько в эпатажности, но сохранив категоричность, приобрела только еще больший размах.

Однако, если к этой разноголосице внимательнее приглядеться, то становится очевидно, что все споры имеют одну общую основу – различное представление о том, что такое искусство и, в зависимости от этого, где его границы. Как только время и сам ход развития искусства в очередной раз изменяют представление о нем, то, что еще недавно было предметом ожесточенного спора, часто теряет свое значение, а то и вовсе выглядит странным и смешным.

Это только подтверждает, что понятие искусства и его границ по сути своей конвенционально и в каждую эпоху складывается заново. Поэтому весь вопрос о сущности искусства

и его границах в конечном итоге сводится к тому, что представляет собой эта конвенция именно сегодня и что, соответственно, из нее следует.

Но стоит только так поставить вопрос, как он немедленно вызывает следующий: а существует ли такая конвенция в наше время? Возможна ли вообще одна единая конвенция в наши дни, когда мы постоянно сталкиваемся с неограниченным и все растущим множеством явлений, объединяемых словом «искусство» и одновременно противопоставляемых друг другу, поскольку во многих случаях слово (но не вкладываемый в него смысл!) это чуть ли не единственное, что их объединяет? Какая, к примеру, часть любителей живописи в принципе находит нечто сущностно общее в портретах Рембрандта, «Гернике» Пикассо, «Черном квадрате» Малевича и композициях Кандинского (вместо этих работ можно себе представить тысячи других), кроме того, что они написаны маслом на полотне? А ведь это все картины, которые в современных справочных изданиях по искусству зачастую относят к разряду классических. Надо еще учесть, что в наши дни и сама станковая живопись как таковая уже отнюдь не воспринимается как нечто, бесспорно определяющее уровень и развитие изобразительного искусства в целом, пожалуй, чаще о нем принято говорить чуть ли не как о некоем реликте.

Между тем в определенном отношении изобразительные искусства, возможно, еще не самый сложный случай для определения понятия «современное искусство». Та часть общества, которая реально влияла и влияет на их судьбы, почти всегда была очень невелика, произведения чаще всего были и остаются в этом смысле явлениями более или менее элитарными, и всякие их разновидности и направления можно рассматривать чуть ли не как своего рода секты, живущие сами по себе, по своим заповедям, со своими богами, жрецами и паствой. Пока их самих это устраивает, субъективно все с ними в порядке, независимо от того, что об «их» искусстве думают посторонние.

Конечно, человеку со стороны не так просто понять, почему находятся люди, готовые платить Демиану Херсту (Hirst) как за произведение искусства 12 миллионов долларов за изготовленное его многочисленными ассистентами чучело убитой акулы, плавающее в растворе формальдегида. Было бы оно по крайней мере единственным в своем роде, уникальным, но продано уже около десятка экземпляров и, как сообщается, еще несколько ждут своей очереди в морозильнике. За неполных пятнадцать лет своего активного участия в художественном рынке, начав

с чучела овцы, он заработал больше, чем два до него в финансовом отношении наиболее успешных в мире художника – Пикассо и Уорхол вместе взятые за всю свою жизнь… И если кому-то такое представляется странным, то это его проблемы, поклонников Херста это вряд ли волнует.

Другое дело, популярное (или, как его еще определяют, то в качестве синонима, то в качестве антонима, а то и родового понятия – массовое) искусство. Оно предназначено для того, чтобы в конечном итоге охватить всех, всех, всех… и заменить собой все, все, все… Во всяком случае – в том, что называют искусством. Тут нет никакого злого умысла, просто масскульт (еще один, если отбросить нюансы, термин для данного явления) может иметь или не иметь какое-то отношение к искусству (это, как уже отмечено, вопрос конвенции), но как всякое *массовое производство* это всегда и неизбежно изготовление *товара*, весь смысл которого в том, чтобы быть проданным, это работа на рынок, бизнес, и ему, как всякому бизнесу, присущ неизгонимый и неутолимый инстинкт безграничного расширения территории рынка и тотального превращения всех живущих на ней в постоянных клиентов.

Один из самых успешных в своем бизнесе голливудских продюсеров 30-х годов прошлого века Сэм Голдвин сформулировал эту позицию без всяких обиняков: «Мне наплевать на искусство. Моя единственная задача – нравиться публике, соответствовать ее вкусам. Я не стремлюсь служить искусству, я стремлюсь к богатству». Другими словами, искусство для него не цель, а всего лишь средство, и ценность его определяется только полученным доходом. Этим объясняется и понимание Голдвином ролей продюсера и режиссера (фактически – денег и искусства) в кинобизнесе, выраженное в его высказывании о знаменитом фильме Вильяма Уайлера (Wyler) «Грозовой перевал» (Wuthering heights, 1939): «Это я сделал “Грозовой перевал”, Билл его только снял».

Однако вряд ли было бы правильно на основе заявлений Голдвина и его единомышленников делать вывод, что популярное искусство уже по определению не может иметь ничего общего с искусством. Массовый успех сам по себе недостаточный аргумент как для причисления произведения к масскульту, так и, тем более, для отлучения его от того искусства, которое еще по традиции называют «высоким».

В современную эпоху, которая не меньше, чем массовизацией, характеризуется демократизацией жизни (если первая

есть продукт рыночной экономики, то вторая – следствие гуманизации социально-политической действительности, и было бы очень неплохо не путать эти понятия), такой подход все чаще воспринимается как снобизм или как архаизм. Думается, что для этого имеются серьезные основания. Достаточно вспомнить феномен Чарли Чаплина, в своем творчестве показавшего и утвердившего на практике возможность и необходимость одного из важных, если не самого важного пути развития искусства в XX веке как демократического пространства, открытого всем и обращенного к каждому.

Сложность понимания современного искусства и, особенно, его границ – в противоречии, заключающемся, с одной стороны, в том, чтобы определить, можно ли вообще говорить о его сущностном единстве с искусством прошлого, от которого оно так часто и так энергично открещивалось (наиболее яркий пример, пожалуй, – уже упомянутая ситуация в живописи), а с другой стороны, отличает ли его что-то кардинально от популярного, а тем паче – от массового искусства, «масскульта» (прежде всего, речь идет, по-видимому, – о кино), и в чем смысл такого различения?

Казалось бы, высказанное выше утверждение о том, что с массовым искусством, в частности с кино, все возможно, обстоит еще сложнее, чем с традиционными искусствами, в том числе с живописью, может показаться странным. Ну, какой сколько-нибудь серьезно интересующийся искусством человек способен воспринимать так называемое «голливудское кино» как искусство? Но как быть с тем, что чуть ли не в любой точке земного шара подавляющее большинство зрителей полагает, что именно это и есть настоящее кино, тем более, что другое, если не считать подделки «под Голливуд», до доступных им экранов почти не доходит? И как, с другой стороны, быть с тем, что, как бы там ни было, но ведь Чарли Чаплин тоже родом из Голливуда, да и, к примеру, фильм Милоша Формана «Пролетая над гнездом кукушки», «культовый», по терминологии современных масс-медиа, для интеллектуалов во всем мире, снят на голливудской студии и, кстати, по вполне масскультовскому роману. А если еще чуть-чуть поднапрячь память, то, наверно, почти у каждого человека, в жизни которого кино играет хоть какую-то роль, найдется даже по несколько фильмов, которыми бы непременно, по его мнению, следовало бы пополнить данный список. И хотя такого рода ленты в Голливуде и его «окрестностях» снимаются все реже, все же и с голливудским кино, как теперь принято говорить, не так уж все однозначно.

Тем более, в размышлениях о сущности и границах искусства в наши дни особое место должен по праву занимать феномен Чаплина – и Чарльза Спенсера и, особенно, Чарли, другими словами – как кинорежиссера, так и создателя образа Чарли. Хотя ему посвящены тысячи и тысячи публикаций, нельзя сказать, что тема уже исчерпана. Во всяком случае, поток их не иссякает, да и характер их в значительной своей части всегда существенно отличался и продолжает отличаться от Ниагары научной, полунаучной, псевдонаучной и просто бульварной кинолитературы, низвергающейся на человечество.

Многое, безусловно, поражает в жизни и творческой судьбе Чаплина. Прежде всего бросается в глаза невероятная стремительность его успеха: 2 февраля 1914 года выходит на экраны первый фильм с его участием («Зарабатывая на жизнь», Making a Living), уже через 2,5 месяца в фильме «20 минут любви» (Twenty Minutes of Love) он не только снимается в главной роли, но и дебютирует в качестве режиссера и автора сценария, а через 3 года заключает первый в истории кино договор, предусматривающий гонорар, превышающий 1 миллион долларов в год.

Конечно, это не только свидетельство мощи чаплинского таланта и способности вызывать своим творчеством горячий всеобщий интерес миллионов людей на всей планете. Этого более чем достаточно, чтобы стать кинозвездой, но недостаточно, чтобы стать Чаплином – человеком, вошедшим не только в историю мирового кино, но и в историю XX века в целом. Почему он уже через неполных 10 лет после начала кинокарьеры (а почти половина ее пришлась на Первую мировую войну, остальные – на преодоление ее последствий, и миру, казалось бы, было не до кино) стал человеком не просто самым известным, но и близко знакомым, своим, почти родственником чуть ли не каждому жителю планеты? Почему бродяга Чарли привлек к себе столь пристальное внимание не только зрителей, коллег по цеху от Эйзенштейна до Феллини («До встречи с Чаплином я не любил кино, скучал в кинотеатре»; «Адам, от которого мы [кинематографисты] все ведем свою родословную») и кинокритиков, но и философов такого ранга, как Адорно, Ханна Арендт, Вальтер Беньямин; таких писателей и поэтов, как Кафка, Брехт, Элюар, Альберти; таких художников, как Пикассо и Марсель Дюшан… Словом, значительно легче, пожалуй, перечислить представителей мировой интеллектуальной элиты XX века, кто не отозвался на феномен Чаплина, чем тех, кого он задел за живое. Да и в XXI веке интерес к нему никуда не исчез. (Только один пример. В 2003 году

вышел и вскоре был переиздан сборник «Чарли Чаплин. Икона современности» [Charlie Chaplin. Eine Ikone der Moderne. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main], в котором собраны размышления и художественные произведения упомянутых и неупомянутых выше авторов.) Ничего подобного не случалось прежде и пока по сей день в таком масштабе не повторилось. При этом отношение к Чаплину мало похоже на отношение к кинозвездам, в разряд которых его упорно пытались включить: не было слепого поклонения со стороны большинства зрителей, как в самом Чарли – никакой претензии на какой-то надмирный статус.

Можно, казалось бы, отнести чаплинский феномен на счет кинематографа, который впервые в истории обеспечил саму техническую возможность в кратчайшие сроки стать всемирно известной и узнаваемой персоной. Но дело все же не в технических возможностях. Да, уже в первые годы своего существования кинематограф убедительно продемонстрировал свои способности в этой области. А в первое десятилетие кинокарьеры Чаплина (середина 10-х – 20-х гг. прошлого столетия) рядом с ним таких всемирно узнаваемых, особенно среди его коллег-комиков, с которыми его чаще всего сравнивали, было немало. Макс Линдер, Бастер Китон, Гарольд Ллойд, если назвать только тех его современников, имена которых и по сей день не совсем еще забыты и которые в определенные моменты были не менее, а бывало даже более популярны, чем Чаплин, да и в своем профессионализме это были мастера примерно одного с ним класса. Только вот слава их была принципиально разной. Не больше или меньше, и сравнение по шкале «лучше или хуже» тоже мало что объясняет, просто слава у Чаплина качественно другая.

Разобраться в сути этой инаковости, этого различия, значит, как нам представляется, серьезно приблизиться к адекватному ответу на вопрос о возможности и характере современной конвенции искусства и его границах.

При этом было бы несправедливо утверждать, что Чарли и его коллег разделяет некая непреодолимая граница. Как у истинно талантливых людей, у каждого из них можно найти роли или, во всяком случае, эпизоды, в которых они эту границу, скорее всего, даже не сознавая этого, успешно преодолевали. Границы между искусством и неискусством мало похожи на государственные, они находятся в постоянном движении и меняются не в результате переделов и агрессий, а духовными усилиями, творческим гением талантов, постоянно открывающих и создающих новые художественные пространства и возможности, которые

становятся общим богатством всех тех, кто его творит и кто черпает из него духовные силы.

Но если отвлечься от отдельных деталей и эпизодов, то в целом различие между Чаплином и другими знаменитыми комиками его времени все-таки очень велико, и проявляется оно многообразно. Прежде всего привлекает внимание разница творческих установок. Если другие с блеском проявляли себя в существующей парадигме комического для широкого пользования, то Чаплин не просто раздвигал ее рамки, а пришел к новой парадигме, соответствовавшей как его художественной натуре, так и, в первую очередь, его человеческой сущности. Другими словами, он относился к тому типу художников, которых Кант называл гениями и главное отличие которых заключается в том, что они не следуют существующим законам искусства, а сами создают для него законы. То, что для других было целью, то для Чаплина – всего лишь средство. И зрители это чувствовали. Они много и охотно смеялись на фильмах всех популярных комиков. Но смеялись по-разному.

Зрители от души потешались над гэгами и шутками чаплинских коллег, но, как правило, также от души потешались и над их героями, над их глупостью и нелепостью (недаром персонаж, созданный одним из первых в ряду знаменитых кинокомиков Андре Дидом, в России фигурировал под именем Глупышкин, во Франции – Грибуй [Простофиля], а в Италии – Кретинетти), и только с Чарли они смеялись вместе, ему они искренне сочувствовали, испытывали даже какую-то гордость за него, когда он в очередной раз, не имея никаких шансов, находил очередной невозможный выход из безвыходного положения, чтобы тут же опять попасть в новую безнадежную ситуацию и снова спастись, и так все снова и снова, без конца…

Откуда такая разница восприятия? Но, если вдуматься, разве могло быть иначе? Коллеги Чаплина видели свою задачу в том, чтобы в меру своих, зачастую немалых, талантов с полной отдачей сил смешить своих зрителей, развлекать их, дать им возможность, глядя на всех этих нелепых персонажей, хотя бы на время забыть все свои невзгоды, чувствовать себя умнее и даже удачливее. И зрители были им за это искренне благодарны.

В фильмах Чаплина гэгов и шуток не меньше, но сами фильмы совсем о другом. Они о человеке, который в одиночку, ни на кого не надеясь и ни на что не рассчитывая, с поразительным мужеством и, казалось бы, совершенно неуместным чувством собственного достоинства сражается с беспощадно жестокой

в своем безразличии к нему жизнью и даже не думает сдаваться. Может быть, самое примечательное в Чарли, что он и не догадывается ни о своей борьбе, ни, тем более, о присущем ему чувстве собственного достоинства, ни о мужестве и всем прочем в том же духе. Он просто не думает обо всей этой чепухе. У него для нее нет времени. А разве у большинства его зрителей жизнь по сути складывалась иначе? Разве это и не их судьба, не их борьба? И как им выживать и жить без такого же мужества? Зрители сочувствовали Чарли, сопереживали ему, гордились им, потому что они встречались на экране с самими собой. Вряд ли они задумывались над этим. Им, подобно Чарли, тоже было не до философствования, но они это чувствовали, потому что состоявшаяся встреча с искусством – это всегда встреча и с самим собой.

То, что не стало сопереживанием, не становится для реципиента и фактом искусства, даже если речь идет о всемирно признанных шедеврах. Такое случается и с весьма искушенными в общении с искусством людьми и порой даже тогда, когда у них не возникает сомнения в высоком качественном уровне произведения, но, несмотря на это, с ним почему-то не возникает эмоционального контакта. Так же, впрочем, как и почти каждому случалось переживать мгновения эмоционального совпадения с даже, по его же собственному убеждению, вполне средненького уровня произведением, но каким-то образом затронувшим именно то, что в данный момент его особенно волнует, и воспоминания о такой встрече порой живут и через много лет.

Чудо искусства, как известно, рождается только совместными творческими усилиями двоих – *автора*, способного выразить что-то важное для многих и выразить так, чтобы привлечь и увлечь этих многих, и *реципиента*, способного и готового соотнести предложенное автором со своим мироощущением и опытом, пережить это вместе с автором и созданными им образами и через это сопереживание авторизовать произведение (можно сказать – создать свой вариант его), сотворить его для себя, сделать свое восприятие произведения частью личного духовного опыта.

Нет сомнения, что произведение, не вызывающее у конкретного индивида духовного усилия и непосредственно с ним связанного душевного переживания, как факт искусства для него реально не существует. Не приходится сомневаться и в том, что человек, у которого вообще не развита потребность в таком духовном усилии и отсутствует навык сопереживания выраженному в образах тексту, кто не усматривает в нем направленного

лично ему послания, не может иметь представления о том, что такое искусство. Для него в художественном произведении существует (или отсутствует) только возможность развлечения и связанного с ним удовольствия. Другими словами, для него искусство относится к сфере обслуживания.

Конечно, он не от природы такой. Современного человека с рождения (а если учесть, что и родители его выросли в условиях всепроникающего и непрекращающегося присутствия шоу-бизнеса, то и задолго до этого) сама атмосфера потребительства исподволь приучает к тому, что ценность, успешность жизни человека измеряется уровнем доступного ему потребления, а созидание и творчество, если каким-то образом и касаются круга его интересов, то только как одно из средств достижения возможно более высокого уровня потребления, что, собственно, в его глазах и придает им смысл и ценность. (Стоит в связи с этим вспомнить мысль, которую Оскар Уайльд вложил в уста персонажей и «Портрета Дориана Грея» и «Веера леди Уиндермир»: он определяет циника как человека, знающего цену всем вещам, но не знающего ценности и таким образом соответствующего нравам эпохи торжествующего цинизма.)

Естественно, проблема «быть или иметь», как и вопрос «все ли можно купить за деньги» не сегодня возникли и отнюдь не ограничиваются искусством. Но у них есть и специфический, связанный именно с искусством аспект. Суть его в том, что как в шоу-бизнесе, так и в искусстве широко применяются, хотя и с совершенно разными целями, одни и те же или, по крайней мере, внешне похожие выразительные средства, придающие их произведениям внешнюю схожесть, о чем уже говорилось при сравнении Чаплина с другими комиками его времени. Однако дело не столько во внешнем сходстве, сколько в отсутствии не просто у большой, а, скорее всего, у большей части общества четкого представления о существовании принципиальной границы между искусством и областью шоу-бизнеса (масскульта, попкультуры), что, собственно, означает отсутствие представления о существовании двух принципиально разных явлений, требующее качественно разного отношения к их восприятию.

Произведение искусства может рассматриваться как средство развлечения, но тогда оно не существует (не функционирует) как произведение искусства. Можно, конечно, как герой Марка Твена, разбивать орехи государственной печатью, но лучше все же использовать ее по назначению, да и с помощью щипцов извлекать ядра из скорлупы куда удобнее…

Пока граница между областью искусства и областью развлечения осознается, особых оснований для тревоги нет. Развлечение как игра не противостоит искусству уже потому, что является частью искусства, как и всего человеческого существования в целом. Развлекательная функция, хотя и не главная для искусства, но отнюдь не чужда ему, из чего, однако, совсем не следует, что между развлечением и искусством можно поставить знак равенства. Противостояние и связанные с ним последствия начинаются в тот момент, когда граница не осознается и искусство воспринимается просто в качестве одного из видов развлечения. «Но смешивать два этих ремесла», как по другому поводу утверждал герой Грибоедова, недопустимо. Однако, если только вспомнить, что Чацкий противопоставлял друг другу понятия «служить» и «прислуживаться», то повод, возможно, был не такой уж и другой, разве что слово «прислуживаться» в нашем случае звучит слишком однозначно: массовая культура – явление очень неоднородное и постоянно мигрирует в границах между принципом «учитывать вкусы и потребности публики» и принципом «потакать любым вкусам, лишь бы росла прибыль». А между тем как с моральной, так и с художественной точки зрения, их разделяет «дистанция огромного размера».

В современных дискуссиях об искусстве и его границах нередко впрямую, а порой в виде отзвуков прошлого все еще активно используются бинарные оппозиции типа «высокое» («настоящее») и «массовое» («коммерческое»), иногда даже «народное» и «антинародное» искусство, и так далее в том же духе, несмотря на то, что опыт художественной культуры последнего столетия, в первую очередь кино, ясно доказывает, что ориентация на самые широкие слои населения может и, очевидно, должна как-то проявляться в выборе художественного языка и способах организации материала, но это ни в коем случае не означает автоматического отказа от создания произведения искусства в самом полном смысле этого слова. Это задолго до изобретения кинематографа доказали Бальзак, Диккенс, Достоевский, создававшие великие романы для публикации в продолжениях в массовой периодике до ежедневных газет включительно.

Это снова и снова напоминает о том, что чем ближе к нашему времени, тем большее значение приобретает способность художественного произведения вступать в диалог с постоянно расширяющейся потенциальной аудиторией, поскольку в качестве искусства оно реально функционирует только в восприятии его реципиентов. А удастся ли им встретится, будет ли произведение так воспринято, зависит от того, как его позиционируют дис-

трибьютор, рекламист, критика, но, прежде всего, сам зритель, слушатель или читатель. Именно потому столь важно, чтобы по возможности каждый из них по крайней мере знал о существовании границ искусства и имел представление о том, почему ему стоит утруждать себя этим знанием.

Говоря словами Юрия Левитанского:

> *Но мне и вас немного жаль, мне жаль и вас,*
> *за то, что суетно так жили, так спешили,*
> *что и не знаете, чего себя лишили,*
> *и не узнаете, и в этом вся печаль...*
>
> (Подчеркнуто мной. – *А.К.*)

Сказанное, естественно, предполагает необходимость соответствующей системы образования, но еще важнее присущая самому искусству способность, которой много внимания уделял, в частности, Юрий Лотман, определивший искусство как самообучающую систему. И это еще один повод обратиться к творчеству Чаплина.

Образ Чарли неоднократно сопоставляли с образом Акакия Акакиевича Башмачкина. Такое сравнение, можно сказать, напрашивается само собой. Чарли, несомненно, вышел из гоголевской «Шинели», даже если Чаплин не имел о ее существовании ни малейшего представления. Гоголь вывел на авансцену мирового искусства так называемого «маленького человека» и поставил перед миром, для которого он не существовал, был невидим, как зеркало подлинной сущности этого мира, заставив его сопереживать гоголевскому герою и стыдиться себя. Не только искусство, сам мир после этого не мог остаться прежним. Не повесть, конечно, его изменила, а сознание неправедности и невозможности дальнейшего существования еще недавно казавшегося нормальным мира, которое было накоплено в обществе, в нем растворено и кристаллизировалось под воздействием художественного произведения. Чарли пришел в уже изменившийся мир, о котором не скажешь, что он стал лучше или, тем более, добрее, но, безусловно, стал другим, и бывшего (бывшего ли?) «маленького человека» уже не назовешь невидимым и с ним уже невозможно не считаться. Все кинозалы мира, в которых демонстрировали фильмы Чаплина, заполняли «маленькие люди». Он снимал свои фильмы про них и для них. Они смотрели и учились воспринимать кино как искусство прежде всего потому, что им было естественно не любопытствовать, не разглядывать, но сопереживать герою, а это значит, что они, не подозревая этого,

воспринимали фильмы Чаплина не как развлечение, а как произведение искусства, увлекались этим, радовались и уже сами стремились к таким переживаниям. А лучшего учителя, чем желание пережить еще раз то, что доставило истинную радость, наверное, найти трудно. Не все, конечно, становились любителями и, тем более, знатоками искусства, но с кино в обществе стали связывать гораздо большие ожидания, и значительная часть зрителей пошла общим с кино путем – к искусству. Правда, далеко не все дошли, но ведь это относится не только к зрителям, но и к кинематографистам.

Чаплин, конечно, был не один в свое время, и много замечательных людей продолжали и продолжают идти путями киноискусства и увлекать с собой миллионы зрителей. Просто он был одним из первых, может быть, даже самым первым, начавшим создавать искусство для всех, доказавшим, что искусство способно преодолевать любые – социальные, образовательные, культурные и прочие цензы, потому что говорит на языке сопереживания, на языке чувств.

Из этого отнюдь не следует, что любое произведение искусства может или даже должно быть близко и понятно всем и каждому, но нет сомнения и в том, что никакое произведение, даже если оно соответствует всем лучшим образцам данного вида искусства и ослепляет виртуозным владением профессиональными навыками, не может быть отнесено к искусству, если не способно вызвать душевный отклик у реципиентов, не столь важно у какого количества, но обязательно у каждого из них лично. Искусство – это когда встречаются личность с личностью, чтобы что-то открыть в себе и в мире, и все, что ведет к такому общению, и есть искусство. Способы, какими эта цель достигается на протяжении веков, постоянно менялись и будут меняться. Границы искусства определяются не способами создания произведений, а только и единственно способностью осуществлять свою миссию, которая в общем и целом если и меняется, то чрезвычайно медленно. Поэтому произведения искусства не только создаются на всем протяжении существования человечества, но и живут веками и тысячелетиями, помогая людям отвечать на те самые вечные вопросы, на которые каждое поколение и каждый человек, сознавая или не сознавая это, ищет свои личные ответы всю свою жизнь.

P.S. Об искусстве и его границах уже написаны и еще будут написаны горы монографий. Статьи же неизбежно создают впечатление тезисности и неполноты. Но для дискусссии они вполне могут подойти, поскольку оставляют свободное пространство для размышлений, на что автор и рассчитывал.

В.Ф. Петренко

Границы искусства – границы осознания мира, других, себя*

Искусство является одной из ведущих форм «творческой эволюции» (А. Бергсон) человеческого духа. Вслед за понятием ноосферы Э. Леруа, В. Вернадского как фактора планетарной и далее космической эволюции, обусловливающей человеческую цивилизацию, Ю. Лотман вводит понятие семиосферы, где собственно образуются и вызревают новые мысли, идеи, материализация которых направляет и задает этот эволюционный процесс. Расширяющееся сознание человека находится на острие становящегося мира. В широком смысле в задачу искусства входят изменение и трансформация картины мира субъекта, ее одухотворение и развитие сознания субъекта, интеграция его мироощущения в семиосферу человеческой культуры и, наконец, создание, и развитие самой этой культуры, конструирование возможных миров.

В.В. Налимов полагает, что познание мира, развитие идей осуществляется в движении от «мягких» (то есть менее формализованных языков, к которым относятся в первую очередь языки искусства) к «жестким» (более формализованным, логизированным языкам). Так, например, А. Эйнштейн отмечал, что «полифонический роман» (по термину М. Бахтина) «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского оказал огромное косвенное воздей-

* Исследования проводятся при финансовой поддержке РГНФ. № гранта 09-06-00562а

ствие на становление принципа-идеи теории относительности. Напомним, что согласно идее полифонического произведения, ярким примером которого и является роман «Братья Карамазовы», каждый персонаж является полноправным голосом – носителем своей жизненной правды, своей этической системы отсчета, то есть своего, мы бы сказали, ментального пространства. От признания равноправности систем отсчета в мировоззрении и мировосприятии один шаг до принятия относительности этих систем – как системы координат в описании психической или физической реальности. Нильс Бор, увлекавшийся восточной философией и искусством, свидетельствует, что его принцип дополнительности навеян идеей, скрытой в серии картин «Сто видов на гору Фудзияма» японского художника Токугавы, где Фудзи изображена с одной зрительной позиции при различном утреннем, дневном и вечернем освещении.

Действительно, некая парадигмальная идея первоначально существует в форме эмоционального образа той или иной, чаще зрительной, модальности, чувственной метафоры и лишь затем, конкретизуясь, оформляется, структурируется в понятийную форму.

Глубинные, допонятийные формы категоризации обусловлены в первую очередь механизмами синестезии. Феномен синестезии заключается в том, что восприятие одной модальности осознается в категориях другой модальности. Например, в поэтических опытах В. Хлебникова делалась попытка описать цвет фонем, художник Н. Чюрленис писал музыкальные сюиты и соответствующие им художественные композиции, которые также именовал сюитами, А. Скрябин создавал цветомузыку, а картины П. Пикассо пронизаны графическим символизмом. В русском языке отражением феномена синестезии являются такие словосочетания, как «бархатный голос», «скука зеленая», «кислая физиономия». Феномен символизма, как полагает выдающийся нейропсихолог А. Лурия, обусловлен такой функциональной организацией мозга, в которой информация одной модальности, например зрительная, поступает не только в соответствующие ей проекционные зоны мозга (17-ю и 18-ю зоны Бродмана), но по коллатералям аксонов распространяет эту стимуляцию в корреспондирующие ей зоны (слуховую, тактильную, зоны запаха и вкуса). Мозг как бы стремится на основе восприятия одной модальности реконструировать целостный интермодальный мир, обеспечивая многомерность восприятия.

Американский психолог Лоуренс Маркс рассматривает синестезию как допонятийную форму категоризации, на языке

которой разговаривает метафора, аналогия, поэзия, сновидение и разнообразные формы искусства. Известный в психологии метод семантического дифференциала Ч. Осгуда возник как побочный продукт исследования кроссмодальных соответствий и взаимопереводов перцептивных качеств в рамках синестетических обобщений. Методическим инструментарием и одновременно формой репрезентации глубинных уровней категоризации (уровней синестетических обобщений) выступают субъективные семантические пространства, построенные с применением многомерной статистики (факторного, кластерного или латентного анализа).

Семантическое пространство – это система категорий, являющихся обобщением исходного языка описания (или, что то же самое в простейшем случае – совокупности признаков описания). При геометрическом представлении семантических пространств категории факторы выступают в роли координатных осей этого пространства, а анализируемые объекты фиксируются координатными точками или векторами в рамках этого пространства. Как показывают наши исследования (Петренко 2005), сведение с помощью многомерной статистики множества признаков описания к обобщенным эмоционально насыщенным и имеющим, как правило, образный характер категориям, в психологическом плане соответствует переходу к глубинным уровням категоризации, которые обеспечивают установление смысловых связей объектов, относящихся на поверхностном уровне сознания к различным понятийным классам. Любой объект (в нашем случае – предмет искусства) может быть описан на языке семантических пространств, и между произведениями различных форм искусства может быть установлено синергетическое соответствие и метафорическая аналогия. В одном из наших исследований[1] было построено невербальное семантическое пространство, где методом «параллельной полярности» на материале рисунков Н. Чюрлениса из серии «Времена года» выделялись смысловые оппозиции, а последующее применение факторного анализа позволило выделить глубинную семантическую структуру визуальных образов, которая на уровне глубинной семантики оказалась эквивалентной вербальной. Эти исследования позволяют говорить о синестезии как о некотором эмоционально и образно насыщенном и малоструктурированном глубинном языке смыслов, на который переводятся

[1] *Петренко В.Ф.* К вопросу о семантическом анализе чувственного образа // Восприятие и деятельность. М.: МГУ, 1975.

«поверхностные языки» различных искусств и на нем же, очевидно, зарождаются новые художественные идеи, те, что впоследствии, при последовательной развертке (переводе) и обогащении на каждом уровне категоризации, отображаются в произведениях искусства того или иного вида (живописи, музыки, поэзии и т.д.). Психосемантика (или теория личностных конструктов) как наука о формах и процессах категоризации ставит своей задачей описание семантики и синтаксиса языка обобщений глубинного уровня категоризации – универсального языка искусства. Перифразируя известное изречение Гегеля «логика – деньги духа» в том смысле, что логика, как и деньги, выступает универсальным эквивалентом, можно было бы сказать, что «синестезия – деньги искусства». В глубоких работах О. Шпенглера рассматриваются более сложные метафорические соответствия областей различных модальностей. Хотя он и не использовал термина синергии, мне кажется, это наиболее уместный термин для обозначения описываемой им феноменологии.

Чем более эмоциональной, личностно значимой является область, подвергающаяся категоризации, осознанию, тем более категориальные структуры индивидуального сознания оказываются подверженными влиянию личностных смыслов, несущих в себе пристрастность субъекта. Такой субъективно значимой областью человеческой деятельности является, в частности, искусство. «Искусство как решение задачи на личностный смысл» (А.Н. Леонтьев) является сферой, позволяющей анализировать взаимосвязь отражения (системы значений, категориальные структуры) и отношения (личностные смыслы) в их единстве.

Восприятие произведения искусства является активным творческим процессом воссоздания зрителем идей, образов, видения мира и отношения к нему художника. Как процесс творческого воспроизведения он опосредован личностью зрителя, его имплицитной теорией мира, себя и других и, следовательно, несет в себе дифференциально-психологические аспекты. Проективен не только творец, но и зритель. Но если видение мира художником уже отражено в самом произведении, то понимание и отношение к произведению зрителя можно эксплицировать, например, в форме анализа им произведения, оценок и суждений по поводу произведения и т.д.

Три основных направления исследования в рамках психологии искусства

В семиотике понятие языка трактуется расширительно и принято говорить о языке бессознательного (Фрейд, Юнг, Ла-

кан), литературы и театра (Лотман, Товстоногов), живописи и архитектуры (Кандинский, Паперный), киноискусства (Лотман, Иванов) и балета, ритуала (Леви-Строс) и музыки (Медушевский). Произведение искусства выступает при таком понимании как специфический текст, который обеспечивает общение двух субъектов (М. Бахтин) – творца произведения искусства и реципиента, воспринимающего художественное произведение (читателя, зрителя, слушателя). В редуцированном варианте самовыражения создатель произведения и его потребитель могут совмещаться в одном лице.

Согласно этой трехчленной схеме в малочисленных отечественных исследованиях в области психологии искусства вырисовываются три основных направления. Это:

1. Исследования личности творца, реализуемые в основном в биографическом и психоаналитическом ключе.

2. Структурный (синхронический), историко-культурный (диахронический) или культурологический, кросс-культурный анализ самого произведения искусства.

Исследования этого направления в отечественной науке представлены в основном московско-тартуской семиотической школой, душой которой являлся Ю. Лотман.

Успешно реализуется также, так называемый информационный подход (Г. Голицын, В. Петров, К. Мартиндейл), анализирующий произведение искусства на языке теории информации.

3. Исследования восприятия произведений искусства зрителем, читателем, слушателем, анализ его «художественный реакций» (в терминах Л. Выготского).

Это направление представлено работами в области психосемантики (В. Петренко, Д. Леонтьев), плюс – немногочисленными исследованиями психофизических реакций зрителя (В. Морозов, А. Готсдинер).

Но что является произведением искусства? Вопрос, не имеющий однозначного решения. А. Долгин выделяет в качестве основной функции предмета искусства его способность быть консервантом эмоционального состояния. Бесспорно, это одна из ведущих функций. Но наряду с предметом искусства способностью вызывать сильные эмоции обладают непосредственные «натуральные стимулы»: непосредственный вид катастрофы или ее видеосъемка, изображение обнаженного или мертвого тела, запах духов или неожиданный резкий звук; мнемические знаки (письма, предметы одежды или быта, напоминающие нам о значимых событиях, срезанный локон ребенка, фотография близкого

человека или собственное фото, ордена или иные награды за свершенные подвиги и т.п.).

Искусство фотографии или поп-арт демонстрируют, что предметом искусства способны являться и «натуральные объекты». Японец, созерцающий в лунную ночь ветку сакуры, организует свое художественное восприятие, используя только рамку, ограничивающую поле зрения. Искусство икебаны заключается в художественной композиции природных объектов: растений, камней, плодов и т.п. Знаменитый японский «сад камней» представляет собой пространственную композицию, обладающую такой особенностью, что в поле зрения наблюдателя, с какого бы ракурса он его ни созерцал, один из камней закрыт другими камнями (ибо за завершенностью как достижением совершенства следует распад, увядание, деградация) и т.д.

С другой стороны, такие произведения искусства, как серия рисунков П. Пикассо и «Черный квадрат» К. Малевича, бесспорно, не были бы восприняты как произведения искусства зрителями Средневековья или эпохи Возрождения. Для просвещенного современного зрителя первые из упомянутых понятны только как своеобразная перифраза полотен Веласкеса на язык кубистов, а вторая картина может быть понята в контексте истории развития живописи, где супрематизм является формой предельной абстракции прежнего конфигуративного искусства.

Следовательно, вспомнив изречение Дж. Беркли: «Быть – значит быть наблюдаемым» и конкретизировав положение Э. Гуссерля: «Нет объекта без субъекта» в перифразу: «Нет произведения искусства без субъекта», можем полагать, что трактовка некоего природного или рукотворного объекта как произведения искусства не правомочна без рассмотрения тех форм категоризации и тех имлицитных моделей искусства, через призму которых зритель воспринимает этот объект. Более того, полноценное восприятие произведения искусства возможно в случае более или менее полного совпадения культурных кодов, художественных конструктов, имплицитных моделей искусства творца и пользователя.

Понимание предусматривает в той или иной степени совпадение культурного кода (базовых знаний о мире коммуникатора и респондента – «одни поем мы песенки, одни читаем книжки»). Забавный пример составления базовых культурных основ, необходимых для понимания, приводит известный политолог,

помощник первого президента СССР Г.К. Шахназаров[2]: «Однажды мы отправились в ресторан отметить завершение международной конференции. Все подвыпили, и один из русских, не знавший иностранных языков, завел оживленную беседу с итальянским коллегой. Заинтересовавшись, я прислушался. Они хлопали друг друга по плечу, закатывали глаза, поднимали большой палец и говорили: Микеланджело – О! Пушкин – О! Травиата – О! Борис Годунов – О!». Возможно, что П.Я. Гальперин назвал бы такое установление общности культурных кодов – сопоставлением ориентировочной основы действия эмпатии. При несовпадении культуральных тезаурусов возникают смысловые лакуны, когда понимание не полное, частичное или даже возможен когнитивный диссонанс[3].

Таким образом, можно полагать, что определение произведения искусства, нахождение его границ лежит в плоскости отношения субъекта художественного творчества, его картины мира и мироощущения и творимого или воспринимаемого объекта (произведения искусства). Чем в большей мере создание или восприятие произведения искусства затрагивает эмоциональные и ментальные пласты духовного мира творца или зрителя (читателя, слушателя), вызывает множественные ассоциации на уровне ощущений, эмоций, переживаний, мыслей, тем значительней данный объект (литературный роман, художественный фильм, театральная пьеса, живописная картина или музыкальное произведение) как произведение искусства. Великое произведение искусства затрагивает не только базовые витальные потребности и эмоции, как вульгарное зрелище и масс-культура, но активирует смыслопорождение, богоискательство, поиск высших смыслов бытия, трансцендирует личность как творца, так и духовно резонирующего ему зрителя. В этом плане развитие искусства можно рассматривать как восхождение человечества по духовной вертикали.

В рамках искусствоведения вопрос о прогрессивной эволюции искусства часто воспринимается как неуместный. Принято считать, что скифская бронза или глиняная статуэтка культуры Майя не могут рассматриваться как менее совершенный шедевр в сравнении со скульптурой Родена или картиной Матисса. Божественные звуки музыки Моцарта достигают вершин Олимпа, по крайней мере, не в меньшей степени, чем музыка Шнитке.

---

[2] *Шахназаров Г.Х.* Postshock или роковое расставание с прошлым. М.: Горбачев-Фонд, 2001. С. 13.

[3] *Фестингер Л.* Теория когнитивного диссонанса. СПб.: Ювента, 1999.

Однако смею предположить, что художественному гению Шнитке, как и нашим современникам, вполне понятна музыка Моцарта, но далеко не очевидно обратное.

В эволюционной биологии А. Северцев ввел понятия «биологического прогресса», подразумевающего биологическое преуспевание вида (увеличение количества особей и ареала расселения) и морфофизиологического прогресса, связанного с прогрессирующим усложнением биологической организации. Некую подобную мысль можно провести и применительно к прогрессирующей эволюции искусства, где можно выделить творческую вершину шедевра (его своеобразную амплитуду) и его расположение на временной оси «интерпретируемости», где «закон обратной силы не имеет», и движение искусства по оси времени увеличивает диапазон возможных интерпретаций. Как справедливо отмечает А. Долгин, искусство направлено на «актуализацию личностного потенциала, обогащение экзистенциального опыта, увеличение накала посредством нового, волнующего и разнообразного». Искусство – ключ к иным «параллельным мирам». Один из ведущих теоретиков модальной логики Я. Хинтикка называет содержание, включающее пропозициональную установку, «возможными мирами». «Возможные миры» по сути состояния сознания субъекта, ориентированного на воспоминания или на представления будущего, погруженного в творческую фантазию или подверженного сомнениям.

На холмах Грузии лежит ночная мгла,
Шумит Арагва предо мною,
Мне грустно и легко,
Печаль моя светла,
Печаль моя полна тобою.

Стихи Пушкина как магический кристалл трансформируют наше сознание: через ощущение мимолетности бытия ведут нас к переживанию вечности, трансцендентальности; через единичное – любовь к земной женщине – к всеобщему, к единению с миром; через обостренное одиночество – к снятию субъектности, растворение «я» в природе, в бытие.

Иное эмоциональное состояние, а соответственно иное чувство времени, пространства, дают стихи В. Высоцкого.

Спасите наши души,
Мы бредим от удушья,
И ужас режет души напополам!
Услышьте нас на суше,
Наш крик все глуше, глуше...

Каждое ментальное пространство задает собственный смысловой контекст, обладает собственной эмоциональной окраской и диктует правила построения действий. В ментальном пространстве русских сказок принято летать на ковре-самолете или использовать в качестве средств передвижения серого волка, понимать речь животных и непозволительно, скажем, пользоваться телефоном; в ментальном пространстве научной фантастики средством передвижения служит уже не серый волк, а космический корабль или на худой конец некая нуль-транспортировка, а мир заполнен братьями по разуму; в ментальном пространстве эпохи Ивана Грозного рубят головы боярам, вводят опричнину и завоевывают Казань; в ментальном пространстве «коммунистической утопии» предполагалось покончить с войнами и болезнями, добиться материального изобилия, братских отношений между людьми, воспитать гармонически развитую личность. Каждое ментальное пространство описывает свою собственную реальность – реальность человеческого представления, будь то воспоминание о прошлом, мечты о будущем, реконструкция исторической эпохи или образ самого себя.

В живописи особенности менталитета той или иной культуры отражаются в организации и построении пространства. У древних египтян господствовала обратная перспектива, эпоха Возрождения породила прямую, живописное пространство Эшера нарушает евклидову метрику и топологию, а живописный мир Пикассо вводит множественную позицию наблюдателя, созерцающего один объект одновременно с разных ракурсов.

Проведенный нами вместе с К. Бердниковым анализ цветовых метафор, использованных в своем творчестве русскими поэтами, показал, что даже цветовая палитра романтического мира устойчиво иная, чем цветовой спектр «обыденной действительности». Романтическая поэзия, создавая особый мир возвышенных чувств, активно использует красный, синий, черный, белый цвета и практически не употребляет, например, коричневый.

Искусство творит миры и создает новые реальности, но вход в эти миры доступен посвященному, знающему правила игры и способному понять замысел творца. Наша мысль сводится к тому, что анализ прагматики художественного произведения, его наличная «ценность» для современников обусловлена возможностью и способностью оных «понять» эти произведения, что требует определенного развития художественных когниций, художественных конструктов, знания типовых сюжетов, обеспечи-

вающих культурные реминисценции и аналогии. Художественный текст существует только как «текст в тексте» (Ю. Лотман, Вяч.Вс. Иванов), то есть содержит в неявном виде множество заимствований, ассоциаций, скрытых цитат, перифраз, полилога его создателя с предшественниками. На «плечах гигантов» стоит не только наука, но и искусство. Степень же художественной грамотности населения варьируется не в меньшей степени, чем IQ (коэффициент интеллекта, характеризующий его логическую составляющую), да и врожденные особенности типа нервной системы влияют на восприимчивость или «толстокожесть» человека к восприятию искусства.

Совокупность творцов и «пользователей» искусства В. Кандинский метафорически описывает в виде остроугольного треугольника», вершиною направленного вверх. Параллельные основанию треугольника линии разбивают его на секции, где находятся люди одного уровня духовного развития. «Весь треугольник медленно, едва заметно движется вперед и вверх и там, где “сегодня” находился наивысший угол, «завтра» будет следующая часть, то есть то, что сегодня понятно одной лишь вершине, и что для всего остального треугольника является непонятным вздором – завтра станет для второй секции полным смысла и чувства содержанием жизни. На самой верхней секции иногда находится только один человек. Его радостное видение равнозначаще неизмеримой внутренней печали. И те, кто к нему ближе всего, его не понимают. Они возмущенно называют его мошенником или кандидатом в сумасшедший дом. Так, поруганный современниками, одиноко стоял на вершине Бетховен. Сколько понадобилось лет, прежде чем большая секция треугольника достигла вершины, где Бетховен когда-то стоял в одиночестве. И, несмотря на все памятники, так ли уж много людей действительно поднялось на эту вершину?

Во всех частях треугольника можно найти представителей искусства. Каждый из них, кто может поднять взор за пределы своей секции, для своего окружения является пророком, и помогает движению упрямой повозки. Но если он не обладает этим зорким глазом или пользуется им для низменных целей и поводов, или закрывает глаза, он полностью понятен всем товарищам своей секции, и они чествуют его. Чем больше эта секция (то есть, чем ниже она находится), тем больше количество людей, которым понятна речь художника. Ясно, что каждая такая секция сознательно (или чаще несознательно) хочет соответст-

вующего ему духовного хлеба. Этот хлеб дают ему художники, а завтра этого хлеба будет добиваться уже следующая секция» [4].

Из этой визуальной модели движения искусства к вершинам духа, следует важное следствие. Когда «духовный хлеб» более низкого уровня становится пищей людей, пребывающих на более высоких уровнях развития – он становится для них ядом и ведет к падению, «сбрасывающем душу во все более и более низкие секции». Это предостережение, пророчество Н. Кандинского показывает пагубность потребления искусства «вообще» безотносительно к уровню духовного развития человека. Массовая культура, развлекая и обольщая человека, давая ему готовые штампы и стереотипы, пичкает его «духовной жвачкой», создающей иллюзию включенности в мир искусства, в мир высоких чувств. Одна из трактовок первородного греха заключается в том, что плоды от дерева познания достались первоотцам без труда, без усилий. Человек призван к сотворчеству в сотворении мира (яркий пример этому – искусство как поиск смысла бытия, создание новых форм, новых альтернативных миров). Потребление без духовной работы («в поте лица добывать будешь ты хлеб свой»), без решения собственных выстраданных проблем и вопросов, выступает формой «духовного онанизма», где, получая гедонические «удовольствия», человек дезертирует от своего главного предназначения – созидания и развития своего духа, своего сознания, а через них, и осуществления своего вклада в «интегральное сознание».

Поэтому зарождающаяся «прагматика искусства», если она претендует на нечто большее, чем быть просто коммивояжером для солидного покупателя, спекулянтом на рынке искусства или зазывалой, «раскручивающим» очередную «звезду», призвана, на наш взгляд, выступить теорией ценности, пусть и выражаемой в денежном эквиваленте, того вклада, который вносит некое произведение искусства в суммарную работу человечества над «творческой эволюцией». Задача, конечно, сверхсложная, но применительно к современному постиндустриальному или информационному обществу, где ведущей формой производства становится производство информации, творческих идей, виртуальных миров, предваряющих будущие технологии – жизненно необходимая.

Ибо труд ученого и художника, не только тянущих «повозку духа», но и обеспечивающих технологическое развитие обще-

[4] *Кандинский В.* О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. С. 18.

ства (например поэзия как экспериментальная лаборатория работы со словом необходима для развития искусственных языков, в том числе и языков программирования), по крайней мере, в нашем обществе недооценен, мало оплачиваем и плохо понятен для доминирующей массы обывателя. Современное патентное бюро, например, до сих пор оценивает только новшества в материализованной форме конечного продукта. Философия или поэзия как форма человеческой деятельности не подлежит до сих пор «прагматической оценке». В лучшем случае может быть оценено время пребывания на рабочем месте. Не случайно Иосиф Бродский отсидел как тунеядец, и не думаю, что менталитет общества в лице своих карательных органов, пославших его в места «не столь отдаленные», кардинально изменился. Развитие «прагматики культуры» необходимо требует участия в этой комплексной проблеме философов, экономистов, культурологов, психологов, правоведов, историков, самих людей искусства, в общем, усилий всего гуманитарного цеха, созидающих человеческую культуру и рефлектирующих по ее поводу.

Таким образом, для восприятия текста вообще, а художественного (литературного, живописного, музыкального и пр.) тем более, требуется хотя бы частичное совпадение культурного кода творца и зрителя (читателя, слушателя), ибо для понимания текста требуется активизация и совпадение мириады ассоциативных связей, контекстов, неявных ссылок, метафор, образующих широкие пласты сознательного и неосознанного мировосприятия мира создателя произведения искусства и его реципиента. Произведение искусства является посредником между творцом и зрителем, несущим в превращенной форме духовные искания творца, его поиск смыслов бытия и богоискательство. Являясь средством экспликации сознания и самосознания создателя произведения искусства, помогающего ему выразить и отрефлексировать собственное внутреннее движение духа, произведение может выступить каналом эмпатии и сопереживания для реципиента произведения искусства, направив его восприятие и фантазию по тому пути, по которому уже прошел художник. Последний выступает для зрителя своеобразным сталкером в художественном пространстве. В отличие от науки, направленной на познание мира и мыслящей понятиями, искусство скорее ставит вопросы о смысле бытия, месте в нем человека и об его отношении с другими людьми в форме метафорических образов, символов, чувств.

К.А. Баршт

Точка зрения в религии, науке и искусстве

Заявленная триада образует единый комплекс, образующий основу коммуникативной культуры человечества[1]. Культура функционирует как процесс, порождающий, в единстве общего для всех контекста, бесконечное множество высказываний индивидуума об окружающем его мире. Любая познавательная модель предполагает необходимость строительства знаковой системы, которая бы максимально точно обозначала найденные закономерности. Свойственная определенному историческому времени и конкретному социуму «картина мира» может быть представлена как информационная субстанция, каждое мгновение изменяющая свою валентность и структуру.

Принято считать, что первичен здесь именно индивидуум, удовлетворяющий принцип конкретности, а «общество» или «социум» являются продуктами обобщения. Говоря о глобальных процессах в информационном пространстве современного общества, нельзя забывать о микромире общественной жизни, состоящем из отдельных актов этико-онтологического отношения индивидуума к «иному». Как в молекулярной физике свойства вещества описываются характером связей между

---

[1] См. об этом: *Рыжов Ю.* Религия, наука и искусство в системе культуры // *Балим Г.М., Рыжов В.П., Рыжов Ю.В.* Проблемы системного анализа культуры. Таганрог: Изд-во ТРТУ, 2003. С. 43–126.

составляющими его молекулами, свойства того, что мы называем «обществом», определяются параметрами притяжения и отталкивания между точками сознания, их личными «окружениями» и «другими» («чужими», «иными») сознаниями.

Культура выступает как средство паспортизации личных точек зрения на мир, коллекционируя все наиболее релевантное и перспективное и оформляя это в виде знаковых систем. Этот фонд памяти состоит из зафиксированных обществом отдельных актов отношения человека к окружающему его миру, его основными разделами становятся религия, наука и искусство. Они различаются устройством коммуникационной структуры, связывающей их отдельные элементы.

На это обстоятельство уже обратили внимание исследователи: религия, наука и искусство используют различные информационные механизмы и по-разному генерируют информацию, соединяющую двух и более индивидуумов, вступающих в диалог друг с другом и с миром[2]. Принципиальные различия свойств коммуникативных взаимодействий в религии, науке и искусстве определяют их функциональные отличия в системе культуры и, соответственно, их роль в жизни человечества, включая образование на их основе общественных институтов.

Для аналитического рассмотрения структур названных трех информационных систем необходим опорный концепт, в котором могли бы быть интегрированы параметры их коммуникативных механизмов. Таким базовым концептом, оправдавшим эту функцию (например в трудах М.М. Бахтина и Б.А. Успенского), может служить «точка видения» («точка зрения»). В этом термине учитываются: единство пространственно-временных инстанций внутреннего («кругозора») и внешнего («окружения»), познавательная активность в пределах определенной системы ценностей, а также нарративный потенциал человека как свидетельствующего о себе «голоса» – точки сознания, реализующей свою бытийную состоятельность с помощью внешней опорной точки «другого» сознания, находящегося с ней в диалогических отношениях.

Принципиально важно, что «точка зрения» имеет правильный смысл, взятая одновременно и изнутри, и снаружи, в иных

---

[2] *Жидков В.С., Соколов К.Б.* Искусство и картина мира. СПб., 2003. С. 44. Справедливо замечено, что морально-психологическое состояние общества выражается наиболее адекватным образом в художественной «подсистеме культуры» (Там же. С. 47).

случаях она онтологически не легитимна[3]. Фактически, говоря о точке отсчета онтологической реальности, мы говорим о форме пространства, которое эту точку окружает; говоря о пространстве, окружающем точку сознания, мы говорим о фокусе этого пространства в определенной точке. Изучение индивидуальной точки зрения на мир приводит к изучению пространства, в котором эта точка находится и с позиции которой видима данная картина мира, в свою очередь, пространство, окружающее индивидуум, исполнено ценностной системой, персонализированной индивидуумом.

В науке и религии позиция возможной и желанной «объективной истины» имеет универсальный характер, на нее может (и должен) встать любой индивидуум, претендующий на свое место в парадигме. В предлагаемых искусством конструкциях любая бытийная позиция имеет сугубо персональный характер, ее восприятие возможно только в диалоге, но не в слиянии с ней. Бахтин замечает, что если в науке человек реализует оторванную от целого часть своей личности[4], в искусстве человек реализует свою персональную жизненную позицию как единое целое с окружающим эту позицию миром.

С другой стороны, отношение к «иному» оказывается основанием бытия человека, стремящегося к безусловному онтологическому оправданию. Персональная картина мира заведомо неполна, многоугольник никогда не совпадет с кругом, и поэтому так важно отношение к зоне «слепого пятна», описывающей познавательную и телесную ограниченность человека. Наука рассматривает эту зону как постоянно сокращающуюся, завоевываемую территорию; она постепенно заполняется системным пониманием. Религия рассматривает ее как ядерную по отношению к нашему миропониманию, периферийному по отношению к ней. В искусстве «неведомое» и «запредельное» описывается в точке зрения «Другого», который выступает как персонификация тайны бытия или одного из ее аспектов. Во всех случаях речь идет о поиске объяснения смысла окружающего нас мира и роли человека во Вселенной.

Наука предполагает, что реальность, недоступная нашему восприятию (и/или пониманию) в окружающей нас действи-

---

[3] *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 24–33.

[4] См.: *Бахтин М.М.* Из записей 1970–1971 гг. // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 347–348.

тельности, принадлежит нам всем и является общим достоянием. Следовательно, наше совместное и совокупное непонимание должно быть преодолено общими усилиями. Религия описывает этот же гносеологический концепт как сакральную зону, «тайну», то есть нечто принципиально непознаваемое и, одновременно, хранящее в себе истину. В гносеологической модели, предлагаемой искусством, содержится предположение, что в видении мира «Другим» заключается смысл или часть смысла, который принципиально недоступен «моему» личному видению мира, связанному моим персональным «слепым пятном». Искусство формирует свою коммуникативную стратегию, исходя из того, что смысл бытия присущ всем уровням действительности, но с максимальной очевидностью он выступает в мировосприятии «другого». То же – с обратной стороны, мое личное видение мира оказывается моим оправданием постольку, поскольку оно ценно для «другого».

Таким образом, если в религии за истину отвечает сакральный центр, и все остальные точки сознания ведомы им, если в науке истина есть совокупный продукт нашего опыта в освоении окружающей субстанции, то в искусстве ответственность за истину лежит на плечах тех, кто эту проблему породил: на двух или больше индивидуальных сознаниях, представленных различными видениями мира. Для науки познание есть цель, а наш диалог – средство, в искусстве межперсональный диалог становится целью, так как именно в нем происходит установление личной бытийной позиции в мире как оправданной и необходимой и рождает смысл, преодолевающий мое непонимание и незнание, как следствия действия «слепого пятна».

Таким образом, научный и художественный текст в равной степени релевантности свидетельствует об обусловленной личным видением картине мира, однако, если в научном тексте точка видения мира лишена собственного личного окружения, ее окружением является сама реальная действительность, и потому она пластически не выражена, то в художественном тексте все точки, включая и повествователя, получают телесное воплощение в условном мире, отличном от реальности, они пластически выражены. «Я» как бытовой рассказчик в реальности не всегда обязан иметь внешний образ и условное пространство, но в художественном тексте это необходимо.

Свидетельства о мире, которые оставляют за собой точки сознания, оформлены в виде текстов. И наоборот – любой текст есть свидетельство о бытии, происходящее из одной точки сознания

и обращенное к другой точке сознания. Если предметом описания является третье лицо – это искусство, если заведомо определенная истина – религия, если окружающее меня пространство, наполненное вещами, – естественная наука, если группа текстов, систематизирующих окружающий мир как набор разных точек зрения на него, – одна из гуманитарных наук. Отсюда ясно, что никакого «бытия» без некой определенной точки зрения на него (или «кругозора») и окружающего его времени-пространства (или «окружения») быть не может. Представление о «точке зрения» как репрезентанте «точки сознания» выступает как категория, имеющая универсальный характер во всех без исключения науках, как гуманитарных, так и естественнонаучного цикла; например в физике, геометрии, геодезии, астрономии. Такое же существенное значение она имеет в религии, где субстанционально-нравственная позиция человеческого «я» ищет пути к спасению в духовном слиянии с Истиной. В искусстве «точка зрения» связана с пространственными и этико-аксиологическими параметрами нарратива, в двойной событийности повествования и повествуемого события.

Наука и искусство руководствуются формулами: мысль о мире и мысль в мире. Во втором случае мир выступает не как «объект изучения», но как событие[5]. Событийность науки лежит в сфере «окружения» человека, а событийность искусства в сфере его «кругозора» и «окружения», в их неразрывной связи.

Событийность науки и философии происходит в признании какого-то тезиса наиболее выдающимся и, одновременно, релевантным в рамках определенной традиции или методологии. Событийность искусства расположена на границе, отделяющей одно сознание от другого, она диалогична, здесь всегда идет речь о, минимум, двух сознаниях, вступающих в диалог о сущности видения мира и данных с третьей, относительно их, точки зрения. Определяя эту особенность персонального восприятия мира, связанную с наличием в пределах персонального видения мира информации, недоступной другим, Бахтин пользовался термином «избыток видения».

Бытийной реализацией человека становится «говорение», смысловое свидетельствование о себе и о мире. Значение этой категории в обращении безгласной персоны («социального живот-

[5] *Бахтин М.М.* К методологии гуманитарных наук // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 365.

ного») в точку сознания, в необходимый и незаменимый «голос»; отсюда авторство рождается как самооткровение «действительности сознания»[6]. Таким образом, нарратив из «речи» обращается в «состояние», свойственное точке сознания, реализующей свое право на онтологическое оправдание. Наука реализует его потребность быть окруженным вещами, осмысленными как необходимые или просто нужные, искусство реализует потребность быть окруженными иными точками зрения на мир, осмысленными как новые, продуктивные и онтологически бесспорные.

Повествовательный текст формирует картину мира как условие воплощения заключенной в нем определенной бытийной точки, онтологическое оправдание которой является стратегической целью автора. Для научного текста формирование реальной картины мира является основной целью, в то время как наличие определенной точки зрения на действительность – условие реализации этой цели. Это касается и гуманитарных наук, задачи которых принципиально не отличаются от задач наук естественнонаучного цикла: создание методологически оправданных аналитических описаний окружающей нас действительности. Принципиально важно, что любая точка зрения на мир потенциально содержит в себе перспективу повествования как свидетельства: индивидуальное сознание способно и обязано выражать себя в «голосе»; обладая очевидением, мы находим в себе ресурсы для рассказывания. Вторым условием возможности рассказывания является вторая («иная») личная точка сознания, обладающая зеркально отраженной онтологической природой: мир вокруг меня, и в нем еще как минимум одна точка зрения на этот мир, ценностно включенная в видимую мной картину мира.

Религия, наука и искусство являют собой три основных вида персонификации, выработанных человечеством, однако коммуникативный вектор во всех трех случаях один: связать личные точки видения мира неким единым интегралом. Религия охватывает и поглощает индивидуальность сияющим ликом единого для всех идеала, наука делает «своими» и общими для всех явления и вещи окружающего мира, искусство связывает индивидуальные точки видения мира, охватывая их общим для них условным пространством, вызывая эффект реальности общего для всех окружения для носителей самых разных кругозоров.

---

[6] *Бахтин М.М.* К методологии гуманитарных наук // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 363. [Творца мы видим только в его творении, но никак не вне его».]

Говоря о различиях между наукой и искусством, мы тем самым ставим вопрос о пределах, ограничивающих их предметное внимание. В первом случае этот предел ограничен вещью как объектом, лежащим за пределами моего личного «я», граница между наблюдателем и объектом наблюдения очевидна. Во втором случае предметом внимания является другой субъект, личное «я» которого несводимо к моему; мое окружение и его окружение не совпадают пространственно и ценностно, граница между ними оказывается широкой полосой, на которой формируется третья, относительно «меня» и «тебя» реальность.

Если наука делает объектом все, чего касается ее методология, то в искусстве в предмет описания обращается мое личное «я». Правда, самовыражение не является пределом откровенностив процессе поиска индивидуумом своей бытийной точки. Свидетельство о себе может перейти во вторую фазу: свидетельство с иной точки зрения на себе самом своими же собственными усилиями. Бахтин называл эту фазу объективации себя словосочетанием «вторая стадия объективации». В этом положении авторский голос оценивает себя с точки зрения «иного». Таким образом, если в науке и религии присутствуют диалогические отношения между объектом и субъектом, в искусстве же объектно-субъектные отношения предстают как объект – в глазах оценивающего внимания и понимания третьего. Исчезновение этого третьего в научном и философском тексте связано с тем, что в качестве объекта описания выступает не чужое сознание как таковое, но реальная действительность. В научном, бытовом и юридическом документе ответственность за слово принадлежит говорящему, в искусстве – обоим, автору и реципиенту.

Кругозор выступает здесь как «мысль о мире»[7], обнимающая Универсум своими пространственными границами изнутри точки сознания, активно направленной на окружающий мир, где мое видение мира не единственное – чужие видения составляют основу контекста существования моего «я». «Другой» выступает адекватной репрезентантой этого мира, одновременно выступая как часть моего «окружения», располагающая своим собственным «кругозором», не сводимым к моему личному. Вопрос о том, как протекает процесс взаимоотношений между этими двумя точками (и, соответственно, четырьмя инстанциями) есть вопрос об отличиях между родами и жанрами свидетельствования

[7] *Бахтин М.М.* К методологии гуманитарных наук // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 364.

о мире, принятыми в религии, науке и искусстве. Отражение истины во мне – религия, отражение мира во мне – наука, отражение другого «я» во мне – искусство. Этот «третий», обращающий диалог в полилог, самим фактом своего присутствия преобразует «голос» в свидетельство и «самооткровение»[8].

В реальности каждый человек носит вокруг себя свой собственный мир, как правило, не вполне сочетаемый с мирами его сограждан или соплеменников. Если в религии кругозор моего «я» должен, в идеале, совпасть с моим окружением, которое и есть истина Царства Небесного, если в науке мой кругозор вливается как голос в общий хор научной традиции (хор других голосов, звучащих в унисон или нет), то в искусстве функционирует полифоническая модель, реализующая онтологическое равенство свидетельствований множества «неслиянно-нераздельно» звучащих голосов, каждый из которых сохраняет свою тональность и свою мелодию, не повторяясь и никого не повторяя.

«Чужое» свидетельствование о мире не просто связывает два «я» между собой, но делает их релевантными миру в целом. В основе этого процесса лежит базовое предположение о смысловой легитимности, присущей действительности в целом. Это предположение роднит религию, науку, философию и искусство, поскольку бытие, отказавшееся от своего бытия, есть логический парадокс, в рамках которого невозможно движение мысли ни по одному из этих маршрутов. Индивидуальный разум в науке выступает как часть коллективного разума человечества, пытающегося освоить окружающий нас мир. В науке я повествую о мире, преодолевая особенности моего личного видения как помеху с помощью специальных методологий, инструментов и приборов. В религии я признаю истину найденной и существующей, возможно, частично в пределах возможностей моего сознания, а большей частью – за его пределами. В искусстве я повествую о мире, который представлен не как результат моего эмпирического восприятия, но как особенный способ видения мира с иной точки зрения.

---

[8] *Бахтин М.М.* К философским основам гуманитарных наук // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 410. В произведении искусства «каждый диалог происходит как бы на фоне ответного понимания незримо присутствующего третьего, стоящего над всеми участниками диалога» (*Бахтин М.М.* Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках: Опыт философского анализа // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 305).

Религия требует отождествления личной бытийной позиции с априорной истинной позицией, выраженной в системе предписаний и правил; мера расхождения с заявленным кодексом выражает меру ошибки: чем менее индивидуум похож на заданный идеал, тем далее отстоит от истины и возможности пути к ней. Точка зрения «другого» имеет единый и цельный смысл, воплощая собой идеал; в грамматике этому соответствует отношение «я» к «ты».

Основной предмет описания в науке – мир как таковой, сущность и явления реальной действительности. Основной предмет метафизики – человек в мире как мыслящее существо. Предмет изображения в искусстве – мыслящее сознание, взятое в диалоге с другим «я», равным ему в бытийной ценности и представляющим неотъемлемую часть его «окружения».

Наука требует интегрировать личную бытийную позицию индивидуума в известный набор гипотез о строении мира, образующих некую динамическую парадигму («научную традицию»); моя точка зрения на мир заведомо отличается от других, но, в идеале, учитывается другими постольку же, поскольку их точки зрения учитываются мной. Если в религии я стремлюсь приспособить себя к истине, принятой априорно, то в науке я, наоборот, приспосабливаю наблюдаемые мной факты реальности к общественному опыту (научным достижениям предшественников). Тем самым я подтягиваю бытие к себе, используя окружающую материю как исходный материал. Мое «я» делает лик мира не бытийной целью, но бытийным средством, используя его как материал для строительства прагматической истины. Позиция «Второго» («Ты») носит общественно-корпоративный характер и идеалом не является, она есть продукт социальной конвенции, в основании этой системы лежат взаимоотношения между «я» и «он» («они»).

Наука не признает релевантности каких-либо априорных закономерностей, точнее, занимается выяснением ее свойств с помощью возможностей человеческого разума. Выясненные научным путем законы природы могут согласоваться с принятой интуитивным путем религиозной истиной – или отличаться от нее. Философия описывает мир как систему, как единый текст, выясняя тот единый язык, на котором этот текст был написан. Искусство отказывается от цели описания мира, точнее, такое описание для него не цель, а средство построения условной знаковой системы, которая бы, подобно параболе, содержала в себе указание на ее геометрический центр.

Возможные виды связей между наблюдателем и наблюдаемым: 1) отношения между объектами, 2) отношения между объектом и субъектом и 3) отношения между субъектами[9]. Религия существует в пределах 2 и 3, наука – 1 и 2, искусство – 1, 2 и 3. Если в науке персональное «я» наблюдает вещь, расположенную в пространстве, то в искусстве одно лицо видит второе лицо при ценностном посредничестве третьего лица.

Являясь двумя вариантами реализации человеком возможностей своего личного видения мира и своего «голоса», наука и искусство различаются в той мере, в какой доминирует в каждом отдельном случае один из двух взаимодополняющих и, по мере возможности, вытесняющих друг друга процессов: персонализации и овеществления предмета видения. С другой стороны, овеществление может коснуться и человека – например анатомия и физиология человека в медицине. Напротив, в искусстве предмет внимания облекается в одежды персонификации, он становится личностью, обладающей своим неповторимым «лицом».

Исходя из этого принципа, делались предположения, что в искусстве каждый предмет обладает своим лицом[10]. В философии и науке человек может быть объектом или субъектом описания, в искусстве он выступает как объект и субъект одновременно, принципиально данный с точки зрения третьего лица. В этом заключается ценность и незаменимость искусства для общества, заинтересованного в своем развитии; коммуникативная устойчивость такой системы значительно выше.

В обоих случаях, и в научной, и эстетической коммуникации, происходит порождение смысла в виде вопроса, требующего ответа, и в виде ответа, порождающего новый вопрос. Различие выражается в том, что идеалом научного диалога является постепенное выхолащивание из информации персональной ее окраски и следов личного видения. Эта задача решается, например, с помощью научных конференций, интегрирующих мое личное видение проблемы в общее системное знание о предмете. Начиная с оригинального и продуктивного личного видения ученого, наука формирует на его основе «объективное» знание о неких структурных особенностях бытия, отказываясь от персональной

[9] См. об этом: *Бахтин М.М.* Из записей 1970–1971 гг. С. 342–343.

[10] «Всякое целое (природа и все ее явления, отнесенные к целому) в какой-то мере личностно» (*Бахтин М.М.* К философским основам гуманитарных наук. С. 410).

точки зрения породившей ее личности, деперсонифицируется, облекаясь в форму безличного системного знания. Искусство, напротив, начиная с персонального анализа каких-то общих представлений о мире (выработанных другими и порожденных личными наблюдениями) и опираясь на достигнутую той или иной культурой картину мира, сосредотачивается на жесткой персонификации репрезентируемых точек зрения на мир, различных и продуктивных именно своими отличиями от всех остальных.

Эта персонифицированная точка зрения на мир образует смысловую форму литературного героя и его «внутреннее место, которое он занимает в едином и единственном событии бытия, его ценностная позиция в нем, — она изолируется из события и художественно завершается»[11]. Система границ, которая определяет целое героя (героев), есть главное основание художественной формы.

Таким образом, наука идет по пути от личного к безличному, где точки зрения унифицированы и взаимозаменяемы, искусство – от безличного к личному, где точки зрения на мир принципиально незаменимы и незаместимы. Однако это один и тот же маршрут, сохраняющий в себе возможность движения в обе стороны, предполагая в пределах общего для них культурного пространства своего рода принцип дополнительности. Примеров такого рода обратного движения в истории культуры немало.

Отличие искусства от науки – в опосредованном формировании видения мира, не из чувственно воспринимаемого материала наличной действительности, как это происходит в естествознании, но с помощью формирования условного мира, данного глазами «третьего», описанного «вторым». Тренарная структура коренится в двойной событийности художественного текста, порожденной наррацией как персональным свидетельством о мире и себе в мире с принципиальной опорой на минимум две другие точки зрения на мир.

Названные типы культурной коммуникации связывает их диалогический характер: в основе их информационного механизма лежит принцип взаимодействия как минимум двух точек сознания, одна из которых совмещена с познающим мир человеком, а все другие могут иметь реальный или виртуальный (фикциональный) характер. Каждая из точек сознания обладает своим кругозором и своим окружением, которые всегда

[11] *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности. М., 1979. С. 121.

не тождественны друг другу. Во всех случаях мы имеем дело с диалогическими отношениями между текстами и внутри текстов, и эти отношения несводимы к чисто лингвистическому пониманию, смысл здесь находится не в предикате или синтагме, но расположен между двумя точками сознания, принадлежа им обоим.

Онтологически легитимные высказывания о мире могут принадлежать «мне», «тебе» или «ему» («им»), границы между «своим» и «чужим» словом могут смещаться, на границах между ними идет борьба; одни и те же явления реальности по-разному воспринимаются как принадлежащие «мне» или «тебе», сама граница между «мной» и «тобой» пролегает по-разному для «меня» и «тебя».

Формат контакта двух точек сознания в реальном пространстве может быть трояким: отчуждение, слияние и диалог. При отчуждении «я» от всего «другого» возникают субъектно-объектные отношения, в поле которых развивается наука. При уверенности, что именно в конкретном «ином» пребывает истина, возникает религия. При предположении в «другом» возможности истины в той же мере, в какой она находится во мне, возникает этический диалог как предпосылка эстетических отношений.

В религии идеальное видение мира со стороны «Другого» образует закон для меня, мера нарушения которого является мерой моего отпадения от Истины. В науке иное сравнительно с моим видение мира, как и мое личное видение, есть равновесный участник процесса понимания реальности: мера нашего согласия в форматах видения мира является мерой нашего общего движения к истине. Искусство выработало способ сохранить цельными и нерушимыми наши индивидуальные видения, вместе с тем сделав возможным продуктивный и полезный контакт между ними.

Художественный текст предлагает нам онтологический язык «Третьего», который становится агентом конвергенции наших персональных мировоззренческих отличий и тем самым создает возможность диалога между нами на основе формируемого в этой зоне промежуточного креолизированного языка.

И в науке, и в искусстве понимание есть процесс обращения результатов чужого видения в мое личное видение, процедура перевода опыта иного мировосприятия как находящегося в моем окружении в пространство моего личного кругозора. Для разрешения этой конфликтной ситуации, связанной с непримиримостью двух видений мира, «моего» и «твоего», выработан ряд вариантов ее преодоления.

Этическое включает в себя эстетическое, подобно тому, как двухмерное пространство (плоскость) включается в трехмерное (объем): «для эстетической объективности ценностным центром является целое героя и относящегося к нему события, которому должны быть подчинены все этические и познавательные ценности; эстетическая объективность объемлет и включает в себя познавательно-этическую»[12].

Поэтому в науке слово описания тяготеет к точному общепринятому термину, а в искусстве оказывается наделенным особенным значением, влагаемым в него говорящим, образуя «поэтический язык» определенного «я». Если в науке предметом изучения становится «объект», который описывается мной как «субъектом научного действия», то в искусстве реальность оказывается лишь площадкой для взаимодействия «я» и «ты» в процессе нашего общего внимания к «нему». Бинарная структура процесса познания обращается в тренарную.

Эстетическое начинается с момента чужой оценки практического события, связывающего два персональных видения мира, находящихся в диалоге. Эстетическое есть не просто оценка чужой оценки, но оценка смысла и результата этического взаимодействия между «Вторым» и «Третьим». Художественная коммуникация имеет тринитарный и двухуровневый характер, в отличие от этической, обладающей одноуровневой и бинарной структурой. Видимо, именно об этом думал А.С. Пушкин, говоря о поэтическом «треножнике», который тщетно колеблет «толпа».

Поскольку предметом внимания нарратора всегда являются минимум две точки зрения на мир, Бахтин указывал на художественный текст как на «двухголосное слово»[13]. Взаимодействие между этими, минимум, тремя точками нельзя разделить на отдельные этические диалоги. Они выступают как единый полилог, базируясь на нарративе как бытийном свидетельствовании «первого» о «третьем» за счет внимания к ним обоим «второго». В переводе на язык грамматики, это отношение «я» к тому, как «ты», посвоему, видишь «его», при этом каждое из названных лиц может переместиться на любую из оставшихся двух других позиций.

---

[12] *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности. М., 1979. С. 15.

[13] *Бахтин М.М.* Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках: Опыт философского анализа. М., 1979. С. 286. [«Творческий голос всегда может быть только *вторым* голосом в слове. Только второй голос – *чистое отношение* – может быть до конца безобъектным, не бросать образной, субстанциональной тени» (Там же)].

Наука предполагает универсальность и заменимость моего бытийного места, которое может занять любой другой, увидев мир с позиции, которая воплощена в точных категориях; это кресло в зрительном зале театра, доступ к которому открыт для каждого, кто способен занять это место. В религии человек покидает свое онтологическое место как заведомо ложное, устремляясь к «другому» как перспективе: изменив место, изменить себя и тем самым спастись; индивидуум сливается с «другим» как априорно лучшим или идеальным. В искусстве человек сохраняет свое место, каким бы оно ни было, оно для него незаменимое и незаместимое, это обеспечивает ему возможность видения мира по-другому, но иными средствами, по сравнению с теми, которые предлагает наука.

Искусство в этом смысле есть способ сохранения памяти об индивидуальности; собственно, этим и определяется его культурное значение: только в искусстве возможно формулирование экзистенциального раскрытия человека, как телесно воплощенной и свидетельствующей о себе точки сознания Мироздания. Персональная точка видения мира становится здесь целью изображения, которая оказывается не преодолеваемым фактором, не средством достижения цели, а целью и объектом изображения, своего рода самостоятельной ценностью, существующей безотносительно к чему бы то ни было.

Отличие искусства от религии заключается в отказе художественной мысли от руководящей и априорно истинной точки видения: если в религии такая точка одна и все остальные образуют относительно нее некое «созвездие», если в науке выстраивается «табель о рангах» разных точек зрения на мир, то в искусстве принципиально любая точка может быть, на некоторое время, признана относительно «главной». Точки сознания в искусстве лишь испытываются на истинность, но никогда не занимает позицию «истинной навсегда».

Попытка извне навязать художественному тексту какой-либо код, заведомо принятый за «истинный», уничтожает смысл произведения. Такого рода приложения к текстам русской литературы жестких нормативных кодов не раз предпринимались в истории литературоведения; иногда они были связаны с модой на какую-либо общественно-политическую доктрину, в ряде случаев применялись из конъюнктурных соображений. Известно, что тексты русской литературы профильтровывались через марксистский код, фрейдистский код, православный код, и др. внешние по отношению к ним идеологические системы. Эти попытки

не давали и не могли дать никаких ощутимых научных результатов, одновременно разрушая эстетическую систему произведения и обращая художественный текст в свою противоположность. Однако произведение искусства ненормативно по своей сущности, и сведение его смысла к манифестации какой-либо определенной идеологии отрицает его значение как художественного текста, основанного на полилоге нескольких ценностно равнозначных и несводимых друг к другу точек зрения на мир.

Культура есть механизм общественной памяти, и одним из компонентов ее структуры является традиция. В религиозном познании нет маршрута сдвига представлений, идеал не должен искажаться, он принимается как непоколебимый. История религии основана на фабуле отклонений ее от идеала и описаниях преодолений этих отклонений. В науке традиция выглядит как последовательность принятия различных гипотез, каждая из которых опровергает предыдущие и является кандидатом на опровержение со стороны будущих гипотез. Это напоминает последовательность натуральных рядов чисел. В искусстве не существует заведомой определенности в области смены друг другом различных точек сознания и соответствующих им разных картин мира. Разумеется, возможны традиции в гуманитарной науке, они связаны с фиксацией различных модусов видения окружающей действительности и создания типологических моделей, сгруппированным по определенным параметрам.

Взаимная дополнительность науки и искусства открывается в различиях между объектом наблюдения и способом видения этого объекта. Ясно, что одно не исключает другого, напротив, не существует без другого. Если наука ищет причины явлений, сводя их в систему закономерностей или законов, формулируя уравнения и правила, то искусство анализирует отклонения от этих законов, вызванные тем несомненным обстоятельством, что каждый человек являет собой уникальное, неповторимое существо, которое в чем-то выходит за рамки исследованных прецедентов и нарушает какие-то предпосылки и ожидания.

Наука изучает то, что может повторяться, то есть носит закономерный характер, с этим связан вопрос о гуманитарной науке, описывающей различные варианты бытийных точек в социуме, заведомо несводимых к заранее определенным правилам. Двусмысленное противопоставление «точных» и «гуманитарных» наук связано с путаницей между 1) текстом как предметом научного анализа и 2) предметом описания того текста, который изучается данной наукой. В первом случае, это текст как система

знаков, во втором – некая личная точка зрения на мир, реализованная в виде «художественного мира».

Так называемое «чистое искусство» и так называемая «точная наука» выступают в виде абстракций, которые оказались полезными для истории культуры, формируя своего рода полюса, между которыми, в разной степени удаленности друг от друга, располагались все попытки человека понять и описать окружающий мир. «Точная наука» репрезентировала чистое знание, лишенное всяких следов персонального видения, знание как таковое, объективное (значит, лишенное всякой субъективности). «Чистое искусство» актуализировало персонализацию информации о мире, личного видения как такового, отрицая возможность «объективной» оценки полученных в результате этого видения результатов.

Заметим, что и в том, и в этом случае речь идет о неких абстракциях, в реальности недостижимых: в произведении искусства всегда присутствует объективированная информация, без которой контакт между автором и реципиентом был бы невозможен, в науке, даже в случаях выявления максимально общих законов бытия (геометрия Ньютона или Лобачевского, математические законы, законы генетики) всегда играла роль личность ученого, часто тот или иной закон напрямую связывается с личным видением конкретного человека, как бы сказал Бахтин, его «избытком видения»: «мир Минковского», «механика Ньютона». Сюда же относятся различные, часто несовместимые персональные интерпретации одних и тех же законов физики.

Задача ученого – описать какое-либо свойство окружающей реальности, опираясь на известные методы или придумав для этого какие-то свои, задача художника – описать замысленную им точку зрения на мир, извлеченную из ресурсов своего «избытка видения», и «облачить во внешнюю плоть» художественного мира, помогающего реципиенту правильно установиться на ней[14]. В начальной точке движения нет различия между научным и художественным текстом, оно сказывается только в движении либо к формированию своеобычной точки зрения на мир, окруженной свойственной ей условной реальностью (художественный текст), или общей, свойственной современному уровню «научной картине мира», совпадающей с реальностью (научный или научно-публицистический текст).

---

[14] *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности. М., 1979. С. 28.

Здесь сказывается принципиальная разница между вещью как объектом описания и другим сознанием как объектом описания. В художественном тексте другое сознание берется как уникальная самоценная и самодостаточная точка видения мира. В научном тексте человек трактован как один или несколько его параметров. В философском тексте также берется весь человек, со стороны его окружения (онтология) или «кругозора» (гносеология).

Понимание связано с отказом, временным и/или условным, от своего «кругозора», с попыткой заменить его или скорректировать кругозором чужим. Понимание есть жертва, так как мера принятия чужого видения измеряется тем, насколько я готов отказаться от собственного видения, которое определяется системой моих ценностей. Значит, понимание есть всегда отказ от старых ценностей – частичный или полный.

В художественном тексте оказывается возможно описание человека в динамическом единстве кругозора и окружения, вступающих в активное взаимодействие и позитивную реакцию с кругозором и окружением Другого. Различие в способе построения текста, описывающего мир, представленный вещами и иными точками зрения вокруг меня, выражает различие между естественной и гуманитарной наукой.

В научной практике естествознания всегда, в какой-то степени, присутствует аксиологически-индивидуальный аспект видения мира конкретным ученым, влияя на способ решения им научной задачи и осмысление результатов. Если свойство «гуманитарности» науки связывать с влиянием на научную практику персонального видения мира конкретным ученым, то оказывается, что любая наука отчасти «гуманитарная». Абсолютно негуманитарных наук не может существовать до тех пор, пока выбор предмета научного исследования, метода его изучения и способа осмысления полученных результатов принадлежит человеку как индивидуальному сознанию, оформленному в биологическую структуру и необходимо обладающему своим «избытком видения» и своим «слепым пятном».

В этом смысле между гуманитарной и «точной» наукой нет никакого принципиального различия: в обоих случаях речь идет о систематическом описании и претензии на общее согласие в определенных представлениях о предмете описания. «Неточных наук» не существует по причине их явной невостребованности культурой, гуманитарные и естественные науки не отличаются по этому параметру. Отличие лишь в том, что естественные науки имеют дело с вещью, сосредотачиваясь на «окружении»

человека, гуманитарные науки имеют своим предметом «кругозор» человека, репрезентированный в художественном тексте в виде «художественного мира».

Различие между физикой, например, и литературоведением наблюдается в вопросе о предмете описания: теоретическая физика имеет дело с абстрактными понятиями, связанными с определенной картиной мира, а теоретическая поэтика – с такими же абстрактными понятиями, описывающими параметры определенного рода или типа, персональные видения окружающей действительности. Если бы в художественном произведении не было условной реальности («художественного мира»), но присутствовал бы реальный мир (или его копия, отражение), то литературоведение исчезло бы за ненадобностью как совершенно лишнее. По этому пути шли вульгарные социологи начала XX века, отменяя гуманитарные науки или заменяя их «точными»; фактическим смыслом этой процедуры отмены поэтики была замена неповторимой жизненной позиции конкретного индивидуума общественным значением его опыта социальной практики. Личное «я» в такой эстетике овеществлялось, коренным образом меняя свой смысл и структуру.

Текст как персональное или коллективное свидетельство о бытии обладает тем, что Лотман называл «текстовым смыслом», а Бахтин «свободным ядром текста»[15]. Одновременно с этим каждая из моделей – в науке, искусстве и религии – по-своему располагает точку зрения в ее отношении к реальности.

В религии я сознательно подчиняю свое заведомо неправильное видение мира «истинному», в науке, напротив, приближаю окружающий мир к себе, в искусстве я оцениваю свое видение с помощью видения другого, который с иной точки зрения наблюдает тот же объект, что и я. Искусство, таким образом, это одновременно и метанаука, и метарелигия: оба процесса, описанные в предыдущих пунктах, становятся предметом сочувственного внимания и понимания третьего, описывающего усилия двух, связывающих свои видения мира в диалог.

Поиск точкой сознания своего онтологического места в мире есть нарратив постольку, поскольку свидетельство о своем бытии формируется в авторство: от него не случайно отказывалась Церковь, подчиняя человека воле Автора Всего. Оно имеет

---

[15] *Бахтин М.М.* Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках: Опыт философского анализа. М., 1979. С. 285.

относительное значение в науке, где любая гипотеза, независимо от ее выдающегося значения сегодня, обречена на опровержение или изменение завтра. В искусстве авторство имеет абсолютное значение потому, что опирается на иную точку зрения как заведомо несводимую к моей и одновременно ценностно равную моей – в умозрении «его» или «третьего».

Речь, разумеется, идет не только об означающих и означаемых каких-то знаков и знаковых систем. «Говорением» в значении онтологического свидетельства может выступать молчание как значимое отсутствие. Например «Черный квадрат» Малевича или то «молчание, чреватое словом», о котором писал Бахтин[16].

Имперсональному интертексту, лишенному точек сознания и живущему помимо автора за счет бесконечного самоискажения и самоцитирования, который вычитала из Бахтина Юлия Кристева[17], Бахтин противопоставляет тотальный диалогический контекст, который состоит из бесконечного множества персональных и ответственных точек сознания Целого, которые вспыхивают и гаснут, образуя то мерцание смысла, которое мы называем мировой культурой. Этот тотальный контекст Бахтина так же бесконечен, как и продуцированный из него интертекст Кристевой: «это ... бесконечный диалог, где нет ни первого, ни последнего слова», однако, в отличие от безличного интертекста, «контекст всегда персоналистичен»[18].

Образующие его смысловое пространство свидетельства о мире вступают друг с другом в сложные отношения, создавая многоуровневые информационные модели и приобщая их авторов к тотальному полилогу мировой культуры. Лишенный точек сознания Интертекст есть абстракция, заводящая в тупик, своего рода теоретический суицид. Предвидя неадекватное прочтение своей мысли о тотальном контексте со стороны неомарксистов и гегельянцев, Бахтин заметил, что если «мы превратим диалог в один сплошной текст, то есть сотрем разделы голосов (смены

---

[16] *Бахтин М.М.* К методологии гуманитарных наук // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 337–338.

[17] *Кристева Ю.* Разрушение поэтики // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000. С. 458–483. В то время как Бахтин обосновывает необходимость «третьего» как условия возникновения эстетической коммуникации, Кристева доказывает прямо обратное: «Автор не является высшей инстанцией, способной удостоверить истинность этого дискурсного столкновения... Не существует “третьего” лица, объемлющего противостояние двух других...» (Там же. С. 469).

[18] *Бахтин М.М.* К методологии гуманитарных наук. М., 1979. С. 370.

говорящих субъектов), что в пределе возможно (монологическая диалектика Гегеля), то глубинный (бесконечный) смысл исчезнет (мы стукнемся о дно, поставим мертвую точку)»[19]. Эту мертвую точку поставили концепцией «смерти автора» Р. Барт и Ю. Кристева, заставив целое поколение литературоведов больно «стукнуться о дно» в точке, где исчезает и становится невозможен всякий смысл.

Точка зрения человека на мир с чреватым авторством «избытком видения» есть его главное достояние и составляет опору его бытия как личности[20]. «Смерть автора» оказалась возможна в ситуации, когда текст оказался расположенным не между двумя ищущими смысл мироздания сознаниями, а между человеком и реальностью. Например в лингвистике у текста нет автора, точнее нет в нем необходимости как в категории. Тяга к лингвистике у некоторых литературоведов есть признак подмены эстетических отношений в структуре текста научными или религиозными; тяга к литературоведению у некоторых лингвистов есть признак методологической неудовлетворенности филолога изучением текста помимо той персональной онтологической позиции, которая в нем заключена на уровне «автора».

В рамках онтологической связанности того, что говорит и делает человек, с его бытийной ценностной позицией, не существует и не может существовать текста, лишенного автора. Автор как ответственный за свое свидетельство «голос» бытия есть основной ген культуры. Индивидуальности, обладающей своим неповторимым «избытком видения», соответствует главный продукт его «голоса» – его высказывание о мире, которое выражает «нечто до него никогда не бывшее, абсолютно новое и неповторимое, притом всегда имеющее отношение к ценности (к истине, к добру, красоте и т. п.)»[21]. Другое дело, аксиологическая релевантность этого автора, смысловая ценность его свидетельств – она может быть великой и ничтожной. Онтологическая ценность авторства связана с ценностью этической (жертвы и ответственности) и ценностью культурной (как основного способа связи между индивидуальностями).

---

[19] *Бахтин М.М.* К методологии гуманитарных наук. М., 1979. С. 364.

[20] Бахтиным отмечена бесплодность точки зрения, лишенной «живых и новых наблюдений». (*Бахтин М.М.* Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках: Опыт философского анализа. М., 1979. С. 303).

[21] Там же. С. 299.

В искусстве человек понимается как свидетельствующее о себе и о мире бытие, неисчерпаемое и потому бесконечное. Чем ближе человек к этой функции свидетельствования (авторства), тем ближе к вечности и бесконечности Мироздания. С другой стороны, задачей гуманитарной науки становится необходимость увидеть закономерности в описаниях этих точек зрения на мир, текстуально выраженных.

Оправданность художественной коммуникации и искусства в целом определяется тем, что предметом науки может быть все, что угодно, кроме одного – познающего мир сознания. Нарративный текст есть выражение определенного ракурса видения мира, данного в глазах и в оценке другого ракурса видения и представленного третьему. Стремление к истине достигается здесь не отождествлением с заведомо данным образцом или не добавлением моей информации в «общий котел» науки, но за счет сравнительного анализа и взаимного учета нескольких, минимум трех точек зрения на действительность.

Если культура – это найденная человечеством смысловая основа его существования, то полилогические отношения точек зрения в религии, науке и искусстве являются тем способом, каким происходит это «приращение смысла». Многоуровневая коммуникативная система, которую питает онтологическая непреднамеренность человеческого бытия, порождает сложную систему взаимодействий точек зрения на мир, в которых происходят эволюции и мутации ценностных систем, динамическое взаимодействие пространственных и нравственных позиций.

Специфическую роль в культуре играет художественный процесс, в котором точки зрения на мир не замкнуты в жесткой иерархии «субъект – объект», но за счет привлечения третьей точки, своего рода равновесного начала, могут менять свои позиции, выступая в роли свидетеля-повествователя, героя-актора и адресата (реципиента, свидетеля-судьи). «Эти отношения глубоко своеобразны и не могут быть сведены ни к логическим, ни к лингвистическим, ни к психологическим, ни к механическим или каким-либо другим природным отношениям. Это особый тип смысловых отношений, членами которых могут быть только целые высказывания...»[22], за каждым из которых стоит персо-

[22] Бахтиным отмечена бесплодность точки зрения, лишенной «живых и новых наблюдений». (*Бахтин М.М.* Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках: Опыт философского анализа. М., 1979. С. 303).

нальная пространственно-нравственная позиция, незаместимый и неповторимый голос точки сознания.

Условный художественный мир, сопутствующий каждому из таких онтологических свидетельств, оказывается объектом изучения постольку, поскольку он несет информацию о той точке зрения, окружением которой он оказался и свидетельством о бытии которого он является. Тем самым гуманитарные науки (например литературоведение) становятся своего рода мета-мета-описаниями точки зрения на мир, которая становится научным объектом, включенная в двуступенчатый полилог художественной коммуникации.

В этом смысле гуманитарные науки служат делу онтологического оправдания человека, возможно, в не меньшей степени, чем философия или искусство. Не случайно, что мы имеем массу примеров, когда научные исследования о творчестве того или иного писателя воспринимались как философские и художественные достижения.

Гуманитарные науки описывают то, каким образом можно увидеть и воспринять окружающий нас мир, в виде систематического знания о некой персональной системе ценностей. Естественные науки – то, что можно увидеть и понять, используя набор принципов видения, созданных культурой[23].

Бывает, что гуманитарную науку понимают как поле деятельности, где научная методология не обязательна, склоняясь к художественной эссеистике. Особенно страдает от этого литературоведение. Тем самым научные цели подменяются целями изучаемого художественного текста: прояснить с помощью формирования специфического художественного мира ракурс видения мира с определенной точки зрения. Таким образом, гуманитарная наука может «пострадать» от собственного объекта описания.

В настоящее время гуманитарная и «точная» науки делают ощутимые шаги навстречу друг другу: гуманитарные науки все чаще используют методологию и инструментальные средства естественных наук, естественные науки все чаще признают нераз-

[23] «Гуманитарные науки – науки о человеке в его специфике, а не о безгласной вещи и естественном явлении... человек в его человеческой специфике всегда выражает себя (говорит), то есть создает текст (хотя бы и потенциальный). Там, где человек изучается вне текста и независимо от него, это уже не гуманитарные науки (анатомия и физиология человека и др.)» (*Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности. Примечания. М., 1979. С. 285).

рывной связь между видением человеком мира и формируемой им картиной мира; нет никаких сомнений, что это разделение не носит принципиального характера. В свое время М. Бахтин пророчествовал о будущей единой науке, которую предлагал назвать «Философия выражения», а предметом изучения которой могло бы быть «поле встречи двух сознаний» в атмосфере «абсолютного сочувствия» – поиск человеком своих бытийных опор, свойств окружающего мира с учетом и даже сосредоточенностью на «избытке видения» индивидуального «голоса» каждого конкретного человека, свидетельствующей о себе и о мире точки сознания.

Описанные форматы коммуникации являются в равной степени необходимыми, взаимодополняющими друг друга компонентами культуры, которая представляет собой память общества о бытийных свидетельствах разных индивидуальностей, живших или живущих на Земле. Упадок или исчезновение одного из этих трех основных языков культуры может привести к тяжелым последствиям, искажая информационные следы умерших людей и уводя на неверный путь ныне живущих. Тринитарная эстетическая коммуникация является основным гарантом бытийной устойчивости личности, одновременно предоставляя уникальные возможности единения персональной точки зрения на мир с ее окружением и всеобщим Контекстом. Кроме того, для России, культура которой всегда держалась на письменном слове, гуманитарные науки имеют фундаментальное значение, определяющее ход отечественной истории в не меньшей степени, чем политика и экономика.

Г.В. Иванченко

Границы искусства: взгляд психолога на проблему

Проблема границ искусства существует не только как искусствоведческая или социологическая, культурологическая или культурно-антропологическая, но и как проблема психологии. Возможен взгляд на проблему границ искусства с позиций социальной психологии, в особенности массовой психологии (искусство как социально-психологический феномен, вкусы масс, формирование моды и т.д.), с позиций психологии искусства (творцы искусства и реципиенты, смысл искусства, способы трансляции смыслов посредством искусства и т.д.), с позиций возрастной психологии (приобщение к искусству), и многие другие. Мы в основном сосредоточимся на экзистенциально-психологических проблемах границ искусства. Меняет ли взаимодействие человека с не-искусством что-то в его жизненном мире; каковы антропологические следствия по меньшей мере века существования массовой культуры; какую роль играет искусство, в особенности современное, в формировании отношения человека к себе и к миру?

Показательным для размышлений над феноменом искусства конца XX века является название статьи О. Семенова «Искусство ли – искусство нашего столетия?»[1]. Искусство «низменное»,

[1] *Семенов О.* Искусство ли – искусство нашего столетия? // Новый мир, 1993, № 7.

«павшее», не достойное своего высокого имени, казалось бы, само вышло за свои пределы, подчиняясь, с одной стороны, неумолимой внутренней логике своего развития, а с другой стороны, ожиданиям и даже требованиям «толпы», «массы», по определению не способной на восприятие подлинных шедевров. В логике этой точки зрения, массовость признания свидетельствует о выходе за границы искусства: «Если это искусство, то оно не для всех. Если искусство для всех, то это не-искусство».

Соблазнительно представить себе границы искусства «двойными» и множественными, как кольца у Сатурна: внутренние, более узкие и строгие, круги образуют оценки критиков, внешние – оценки пестрой публики. Стоит, впрочем, заметить, что немного найдется таких «представителей массы», у которых критерии окажутся столь же широкими, что и, скажем, у критика А. Плуцера-Сарно. Насколько задан разрыв между вкусами публики и критиков? Считается, что по меньшей мере две причины обусловливают этот разрыв: чрезмерная «наслышанность» и «насмотренность» экспертов, сдвигающая их вкусы в область элитарных вкусов, и вызываемое потреблением искусства, недоступного «человеку с улицы», отвращение ко всему популярному, массовому. Нам представляется, что даже такое радикальное отличие экспертного вкуса от массового не задает с необходимостью отношение эксперта к массовому искусству. Косвенных свидетельств этому есть немало. Во-первых, нередко известные исследователи искусства признаются в потреблении не слишком качественной массовой художественной продукции (см. например дискуссию «Добро и зло массовой культуры»[2]). Вкусы элиты стали существенно менее избирательны, чем еще совсем недавно, по крайней мере, американские социологи в 1964 году из 1354-х опрошенных любителей оперы и академической музыки не нашли никого, кто полностью отверг бы все без исключения низкопробные жанры или произведения[3], и нашли лишь десятерых в 1982-м и троих в 1992-м (из выборки в 11321 респондентов!)[4].

---

[2] Добро и зло массовой культуры. Стенограмма заседания клуба «Свободное слово» Института философии РАН совместно с Отделом социологии художественной жизни ГИИ 5 марта 2003 года // Культурологические записки. Вып. 8. М.: ГИИ, 2003. С. 205–281.

[3] *Wilensky, H. L.* Mass Media and Mass Culture: Interdependence or Independence? // American Sociological Review, 1964, V. 29. P. 173–197.

[4] *Peterson R. A., Kern R.* Hard-Core and Soft-Shell Country Music Fans // Journal of Country Music, 1995, V. 17(3). P. 3–6.

Во-вторых, исследователь нередко занимает примирительную позицию по отношению к массовой культуре не вследствие его собственных вкусов, а в соответствии с его научными взглядами. К.Э. Разлогов[5] уже достаточно давно говорит о том, что именно массовая культура удовлетворяет базовые потребности человечества; О.О. Савельева утверждает, что «жизнестойкость и распространенность массовой культуры основана не на «плохом вкусе» аудитории. Сила массовой культуры – в ее демократизме, внимании к человеку, апелляции к его фундаментальным чувствам, представлениям и социальным ожиданиям. Большинство людей, если им не мешают, хотели и продолжают хотеть благополучия, счастья, удовольствия от жизни»[6].

Не так важно, составляют ли большинство или меньшинство исследователи с такими вкусами и/или с такой позицией. На наш взгляд, важнее отметить, что за признанием безысходного различия вкусов экспертов и массы лежит не всегда формулируемое убеждение в том, что искусство уводит человека от жизни, а не приближает к ней. В той мере, в которой восприятие произведений искусства экспертами становится более техничным, технико-центрированным и теряет осмысленность, исследователь будет поддаваться тенденции воспринимать жизнь и искусство как противоположности, и тем хуже для жизни и коренящегося в ней вкуса масс. В той же мере, в которой искусство будет продолжать для эксперта транслировать жизненные смыслы, он будет сохранять связь с восприятием масс и чуткость к нему – при том, что его вкус скорее окажется более взыскательным.

Не менее важно, что за убеждением в том, что массовому зрителю-слушателю-читателю никогда не приблизиться к уровню эксперта, обычно лежит упрощенное понимание социокультурной стратификации. Приведем развернутую цитату из статьи А. Архангельского: «Мир может быть хуже, но лучше – не может: это соотношение надо принять как данность, по-видимому, так распорядилась природа. 90% музыки, которую я слышу вокруг, приводит меня в бешенство. 90% людей, с которыми я вынужден общаться, вызывают у меня гамму чувств в диапазоне от скуки до внутреннего хохота. 90% того, что говорят мне в интервью так называемые известные люди, я знал уже примерно

---

[5] *Разлогов К.Э.* Феномен массовой культуры // Культура – традиции – образование. Ежегодник. М.: НИИ культуры, 1990.

[6] *Савельева О.О.* Искусство принадлежит народу. Какому? // Человек, 2007, № 5.

в седьмом классе общеобразовательной школы<...> Мир, в котором я живу, сужается, таким образом, до 10%, однако я имею наглость утверждать, что именно в этих пределах и в этой пропорции существует сегодня то, что я называю полнотой жизни, искусством, радостью и любовью.

Эти 10% – цифра не случайная: ею оперируют все социологи, психологи, философы на протяжении последних 100–150 лет. Эта цифра непременно воспроизводится в любом обществе и при любой социально-экономической формации – людей мыслящих никогда не бывает более 10% »[7].

Оставим на совести автора утверждение, что цифру 10% приводят *все* ученые, и то, что раньше назвали бы «социальным пессимизмом» А. Архангельского – убеждение, что ни одно общество не в состоянии будет исправить положение. Нет необходимости приводить страницами уничижительные характеристики «серой массы», с которой замечательно интеллектуальным авторам приходится поневоле сталкиваться и контактировать. Одна из самых мягких и толерантных характеристик принадлежит Вячеславу Пьецуху, о современной молодежи судящему так: «В усредненном варианте это будет такой оболтус, неначитанный, узкообразованный, расчетливый, энергичный, туповатый, жуликоватый, большой любитель футбола, пива и адаптированного кино».

В хоре голосов, выдающих кастовую узость своего взгляда за взыскательность «культурного человека», едва ли можно расслышать, например, Джона Фаулза, в трактате «Аристос» утверждавшего, что водораздел между избранными Немногими и презренными Многими пролегает не между индивидами, но в душе каждого из нас. Или Мераба Мамардашвили, говорившего о «суровом демократизме культуры», требующем от нас только усилия восприятия, постижения, приближения к Искусству.

Но как же быть с очевидным неравенством «обычных», «нормальных» взрослых людей, в том числе и перед лицом искусства? Это неравенство, говорит Д.А. Леонтьев, «определяется мерой их *индивидуальной онтогенетической эволюции*, являющейся следствием их личного выбора и усилия. Вариативность людей проявляется не просто в выраженности тех или иных индивидуальных особенностей и в своеобразии внутреннего мира, а в качественной разнородности форм саморегуляции, самоорганизации и отношений с миром у разных людей. Иногда

[7] 06.03.08, Arkhangelsky_intellect.html

при взгляде вокруг складывается впечатление принадлежности людей, внешне довольно похожих друг на друга, к разным биологическим видам. Качественная разнородность людей имеет под собой объективную основу. Однако она определяется не априорным разделением людей по "кастам", а мерой индивидуального продвижения по пути очеловечивания»[8]. Даже к моменту совершеннолетия индивидуальная эволюция человека отнюдь не прекращается.

Одним из наиболее разработанных концептов в экзистенциальной теории личности, отражающих меру «индивидуального продвижения по пути очеловечивания», является понятие аутентичности. *Аутентичный* человек развивает свои психологические потребности (С. Мадди), стремясь возможно полно реализовать те возможности, которые имеются у него как у субъекта (уникального и неповторимого). Цельность и способность меняться при этом позволяют ему принимать связанную с будущим, на которое он ориентирован, неопределенность. Принимать связанное с неопределенностью беспокойство ему помогает мужество. *Неаутентичный* человек не развивает, а подавляет собственно человеческие психологические потребности, он не мыслит себя вне предопределенных социальных ролей и биологических потребностей. В его поведении непоследовательность и стереотипность нередко «застывает» в эксплуатации других, в ригидных материалистических установках, в чувствах бесполезности и ненадежности. Он боится неопределенности будущего; уклоняясь от этой неопределенности, он определяет себя исключительно в терминах своего прошлого или настоящего, несмотря на происходящие от этого чувства вины и сожаления[9].

Фактически речь идет о нарушениях отношений с реальностью, более или менее системных и тяжелых.

И здесь мы снова возвращаемся к проблеме границ искусства.Каким может быть искусство в «метапатологическом обществе», в котором для многих как норма воспринимается искаженная, отчужденная реальность? Логически возможны несколько базовых вариантов:

---

[8] *Леонтьев Д.А.* К дифференциальной антропологии // Наука и будущее: идеи, которые изменят мир. Материалы международной конференции. М., 2004. С. 108.

[9] *Kobasa S.C., Maddi S.R., Kahn S.* Hardiness and Health: A Prospective Study // Journal of Personality and Social Psychology. 1982. V. 42. № 1.

1. Искусство напоминает о том, что в человеке является по-настоящему человеческим (со статистической точки зрения являющимся аномальным) и не позволяет не видеть патологичности общества, культуры, образа жизни (подлинное искусство);

2. Искусство в той или иной степени приукрашивает реальность, сглаживает противоречия, уверяет, что все не так плохо и вообще совсем иначе, чем может показаться (массовое искусство);

3. Искусство выдает патологию за норму, апеллируя к человеческой деструктивности, к стремлению к самоуничтожению (антикультура).

Вполне очевидно, что границы искусства сильно будут различаться для этих трех «образов искусства» и совершенно не будут совпадать с традиционным делением на виды и жанры. Прежде чем их наметить, зададимся вопросом – почему для человека так важно отношение искусства к реальности его повседневного существования?

Около полувека назад в работе "Vita active, или О деятельной жизни» Ханна Арендт вскрывала глубокие социокультурные корни тягостности непрерывных развлечений и постоянного отдыха для человека. Движение к счастью подвело массы к такому состоянию общества, когда «культуру применяют, злоупотребляя ею и потребительски истощая ее, для развлечения масс, которым надо убить пустое время»[10]. Массовое общество, говорила Ханна Арендт, находится в состоянии всеобщего недовольства, острой, заразительной несчастливости среди своего изобилия. От чего же страдают массы? «Просто-напросто от полностью разрушенного равновесия между трудом и потреблением, между деятельным бытием и покоем»[11].

Нарушение равновесия обычно проявляется в экзистенциальной тревоге, с которой трудно совладать самым внешне благополучным нашим современникам. Д.А. Леонтьев, говоря о проблеме экзистенциальной тревоги, утверждает, что «основная проблема – не столько в том, какие у нас болезни, сколько в том, как мы с ними справляемся. Поэтому ключевым является вопрос не о границах нормы и патологии, а о личностных ресурсах сопротивления этим патологиям и, наоборот, подчинении патологии. По многочисленным данным, выявляющим измене-

[10] *Арендт Х.* Vita activa, или О деятельной жизни / Пер. с нем. и англ. СПб.: Алетейя, 2000. С. 172.

[11] Там же.

ния личности в случаях тех или иных психических заболеваний, известно, что лучше всего прогнозировать исход позволяют не столько характеристики интенсивности и глубины самого заболевания, сколько неспецифические характеристики личности, позволяющие человеку сохранять опору, несмотря на заболевание. Ключевой момент – это мужество, для которого существуют определенные личностные предпосылки. Во многом они связаны с мужеством осознавать. Необходимо принять негативные аспекты – тревогу, смерть, небытие, – как некие неотъемлемые части нашей жизни»[12].

Культура предлагает человеку возможности и принятия, и вытеснения негативных аспектов, но вторая возможность все-таки ближе человеческой потребности в удобном, уютном, безопасном, предсказуемом мире. Фактически, говорит Д. Леонтьев, вся массовая культура, поп-культура служит инструментом вытеснения экзистенциальной тревоги[13]. Эту функцию массовой культуры нелицеприятно анализировал Теодор Адорно. Функция поп-музыки, писал он, скроена в соответствии с модусом поведения всех тех, с которыми никто не говорит, которые никому не нужны. Отождествление себя с представлениями о силе, власти, красоте, величии вознаграждает этих слушателей за «универсальный неуспех». В своей типологии слушателей внутри «развлекающегося» типа философ выделяет подгруппу тех, кто «убивает свое время» и тем самым парализует чувство одиночества. Адорно противопоставляет высокую и функциональную (популярную) музыку: если первая пытается создать посредством своей структуры образ внутренней полноты, содержательности времени, блаженного пребывания во времени, то вторая пародирует цель высокой музыки. «Она паразитически присасывается к времени, разукрашивает его. Копируя безжизненные удары хронометра, она убивает время (вульгарное выражение, но вполне адекватное)», – замечает Т. Адорно[14].

В полном соответствии с «законом Матфея» («имущему воздастся, у неимущего отнимется») подлинное, «живое» искусство делает отношения с реальностью еще более живыми, тонкими, точными, «реальными», а «мертвое» искусство – еще более иска-

---

[12] *Леонтьев Д.А.* К дифференциальной антропологии // Наука и будущее: идеи, которые изменят мир. Материалы международной конференции. М., 2004. С. 108.

[13] Там же.

[14] *Адорно Т.* Избранное: социология музыки. Университетская книга. М.; СПб., 1999.

женными, отчужденными. Точнее сказать, само по себе искусство ничего не делает, не причастно и не повинно – но к выбору в пользу метапатологических или «нормальных» вариантов ненавязчиво подталкивает.

Итак, как же можно попытаться провести границы искусства с точки зрения его экзистенциальных функций? В первом случае (подлинное искусство), к произведениям искусства можно отнести все те, которые могут восстанавливать аутентичность человека, способствовать его духовному росту и развитию. Для кого-то это будет музыка Шнитке, для кого-то – Мартынова, песни «Аквариума» или «Наутилуса», для кого-то романы Улицкой или рассказы Петрушевской, и общим, пожалуй, будет только то, что искусство такого рода не утешает, не позволяет жить закрыв глаза, а дает видеть реальность какой она есть, с непримиримыми противоречиями, с негарантированностью всего, что у тебя имеется. Какие-то из этих произведений мы перерастаем, что-то остается нам недоступным, но «усилие бытия» (М. Мамардашвили) раскрывается нам через наше собственное усилие.

Во втором случае (массовое искусство) искусством является все, что выдает себя за искусство и может ненадолго дать пищу нашим эмоциям, не заставляя нас сталкиваться с психологически дискомфортными, порой мучительными проявлениями любого глубокого экзистенциального опыта (умирания, настоящей любви, веры и вероломства, страха и наваждения, и т.д.). Вопрос, «кому выгодно» засилье поп-культуры, волнует интеллектуалов, см. например уже цитированную статью А. Архангельского (его ответ – и власти, и бизнесу, т.к. обоим нужен нерефлексирующий туповатый потребитель). Но, безусловно, попытки насаждения антиинтеллектуализма не были бы успешны, если бы не находили поддержки в стремлении значительной части человечества не прилагать усилий к самотрансценденции. Винить в этом самого «нетрансцендентного» субъекта не стоит – порой он не знает о том, что существует иная жизнь и иное искусство. Но и считать его уровень эталоном тоже вряд ли целесообразно.

И подлинное искусство, и поп-культура апеллируют к человеку. Однако здесь мы снова возвращаемся к вопросу о том, все ли в человеке достойно того, чтобы быть объявленным «высшей ценностью».

«Большинство людей, если им не мешают, хотели и продолжают хотеть благополучия, счастья, удовольствия от жизни. Чтобы дети были здоровы, чтобы дом был – полная чаша, чтобы муж (жена) любил (а), чтоб работа нравилась и люди ценили,

чтоб никто на такое счастье не покусился, а покусится – получит по полной», – пишет Ольга Савельева в статье «Искусство принадлежит народу. Какому?»[15].

С этими утверждениями трудно спорить – кто же откажется от «благополучия, счастья, удовольствия от жизни» (по крайней мере, отказывающиеся всегда были в меньшинстве). Однако исчерпываются ли этим психологические потребности человека? Почему среди изобилия и внешнего благополучия люди впадают в депрессию, порываются покончить жизнь самоубийством? Откуда усталость, раздражительность, невозможность сосредоточиться, банальность и эфемерность чувств? Массовая культура обращается к тем чувствам в человеке, которые не трудны, не требуют напряжения и усилия. Возникает заколдованный круг: поп-культура не дает развиться в человеке всему многообразию его психологических потребностей, заглушая и иссушая их ростки. Незаполненный досуг, тишина, отсутствие информации и впечатлений оставляют потребителя поп-культуры наедине с его экзистенциальной тревогой, неудовлетворенными потребностями в смысле, в первую очередь в смысле собственного существования; и нечасто субъект может преодолеть соблазн развеять тревогу и заглушить раздумья курением, музыкой, чтивом, зрелищем.

В третьем случае (антикультура) границы искусства прочерчены моральными, социальными, эстетическими нормами: всякая артикуляция и визуализация их нарушения делает культурный артефакт произведением искусства. Вне и помимо нарушений для антикультуры нет искусства. Однако с психологической стороны антикультура – та же массовая культура, вывернутая наизнанку: только кто-то забывает о своем глубинном «Я», смотря мелодраму или телесериал, где – снова процитируем О.О. Савельеву – «добро всегда оказывается сильнее зла, каждой золушке достается по принцу, счастливые материнские слезы провожают дочку в свадебное путешествие, “плохой парень” исправляется и спасает мир»[16], а кто-то заглушает экзистенциальную тревогу искусством, обращающимся к человеческой деструктивности.

Очевидно, что предлагаемая картина является несколько упрощенной, и мы приведем несколько соображений, демонстрирующих сложность разделения искусства на эти три сферы.

---

[15] *Савельева О.О.* Искусство принадлежит народу. Какому? // Человек, 2007, № 5.

[16] Там же.

Во-первых, эти три сферы не самодостаточны, нуждаются друг в друге. Искусство нуждается в не-искусстве, чтобы быть искусством. «Низкие» жанры дают возможность «высоким» занимать подобающее им место. Мы можем представить себе культуру, в которой исключительно мало или необычно много «низкого», «профанного», или наоборот, но всегда имеется некая иерархия, более или менее сложная. Поп-культура нуждается в антикультуре как пугале, заставляющем крепче жаться к испытанным ценностям – «не ходите, дети, в Африку гулять». Негодуя по поводу «культа жестокости на современном телевидении», многие родители будут искренне довольны собой, когда найдут для подросшего чада, к примеру, фильмы, не содержащие жестоких сцен. Пусть даже во всем остальном это будет зрелище, не стоящее времени, потраченного на включение DVD – а не то что на просмотр.

Подлинное искусство и антикультура связаны более сложными отношениями. Содержательными пересечениями, как правило, служат поиски смысла.

Здесь можно привести два примера.

«Кто не живет в возвышенном как дома, воспринимает его как жуткое или фальшивое», – замечал Ницше. Трудно найти более возвышенное повествование, нежели эпопея Дж.Р. Толкиена «Властелин колец». Пришедшая к российскому читателю в конце 1980-х – в начале 1990-х, эта книга вызвала к жизни целую субкультуру толкиенистов, благополучно пережившую пару десятилетий. Фэнтези, в силу особенностей жанра весьма схематично и не динамично представлявшее характеры действующих лиц (при всей глубине и мощной «корневой системе» текстов Толкиена), рисовало идеальных героев – совершенную мудрость (Гэндальф), совершенное мужество (Арагорн), безупречную дружбу (Сэм и многие другие положительные герои), идеальную любовь и верность. Показательно, что еще до экранизации романа возник мощный «противоток», множество анекдотов в Сети, героями которых выступали те же Гэндальф, Фродо, Сэм, Арагорн и другие герои эпопеи. Далее появился иронический, «трикстеровский» вариант экранизации («Братва с кольцом» – стилистически сниженный текст, сопровождавший визуальный ряд оригинальной версии). Можно считать все это чьим-то злым умыслом, выходками деятелей антикультуры, порочащих великое произведение. Но можно также говорить о некоем экзистенциальном балансе в культуре и искусстве – тотальное, манихейское противопоставление Зла и Добра в эпопее

повышает «экзистенциальный градус» до запредельных величин, и требуется холодный душ иронии (и если в толкиеновской книге ирония присутствует, то в фильме ее найти непросто). Можно посмотреть и иначе: «холод трансцендентности», идеального и совершенного, смягчается «человеческим, слишком человеческим» ироническим прочтением.

Второй пример – в рамках молодежной контркультуры, или даже антикультуры, с середины 1970-х существует такое течение, как панк-хардкор. Одно из самых эпатажных, взрывных, яростных направлений в рок-музыке, панк-хардкор по сути дает возможность своим адептам приобщиться к мучительному поиску своей идентичности, своего места в мире, своего понимания мира. Т.Н. Шеметова в своей работе «Панк-хардкор субкультура: эстетика и идеология» убедительно показывает, как осуществляются поиски смысла молодыми слушателями и исполнителями жизни на языке, наполовину состоящем из обсценной лексики, на языке заранее отбракованного обществом «человеческого материала», на языке тех, кто не обольщается миражами потребительского рая, но и не находит других позитивных смыслов. Пример с панк-хардкором показывает, что поиски смыслов могут осуществляться и не на языке подлинного искусства; однако сама боль и напряженность поиска не является гарантией его благополучного завершения. «Экзистенциальные тупики» молодежных субкультур во многом объясняются отсутствием средств для формирования позитивных смыслов в антикультуре и, с другой стороны, «закрытостью» части смыслов подлинного искусства для «наивных реципиентов». И только категоричное неприятие «попсы» слушателями рока, в частности панк-хардкора, выдает скрытый процесс духовного поиска, вынужденно осуществляемого теми средствами, которые имеются у представителей панк-хардкор субкультуры. Средствами, которые так легко объявить бездуховными и антидуховными.

Здесь мы снова подходим к вопросу о том, какую роль играет искусство, в особенности современное, в формировании отношения человека к себе и к миру? Одна из важнейших функций искусства, о чем применительно к поэзии не уставал писать И. Бродский – формирование понимания невозможности простых решений и упрощенных трактовок многосложного мира. Если применить это положение к роли современного искусства, получим следующее.

С одной стороны, невозможно отгородиться от современных тебе проблем, но такого же ясного и внятного языка, как подлинное искусство иных эпох, современность еще не обрела. Поэтому

желающему размышлять о современности на языке искусства и как художнику, и как зрителю приходится балансировать между тенденциями отрицания и нигилизма, умаления привычных ценностей в эстетике антикультуры (и близкой к ней контркультуры), и тенденциями неуловимо быстрого превращения художественного прозрения творца в красиво упакованный, безвредный и хорошо продаваемый смысл, в продукт поп-культуры.

В заключение отметим, что новые формы и условия функционирования искусства будут и дальше постоянно возникать, будут ставить под вопрос границы искусства. Но и экзистенциальные функции искусства не остаются неизменными. Главной из них, безусловно, остается трансляция смыслов. Но в какой форме (творчества или восприятия), на материале каких жанров, в одиночку или с единомышленниками – экзистенциальная функция искусства воплощается многообразно и многолико.

Границы искусства прочерчиваются не критиками или чиновниками в уютных кабинетах, даже не творцами искусства, опаляющими крылья в рискованном стремлении за пределы того, что считается искусством сегодня, – границы искусства пролегают там, где останавливается или, напротив, вновь и вновь возобновляется, воспроизводится, обновляется поиск смысла слушателями, зрителями, читателями.

Н.Б. Маньковская

Искусство и арт-практики: опыт эстетической рефлексии[1]

Спор «древних» и «новых» – одна из вечных тем в истории культуры и искусства. Еще Вольтер замечал, что новое принимают не сразу, не все, не везде. Его знаменитые слова: «Все жанры хороши, кроме скучного» стали девизом защиты художественной новизны. Тема эта получает новое развитие в аспекте современных арт-практик. Думается, сегодня необходим взвешенный подход к их анализу, свободный как от апологетики, так и от «эстетического луддизма».

Природа творческого процесса, характер эстетического восприятия, соотношение bскусства и жизни, эстетические ценности – наиболее сущностные, фундаментальные проблемы философии искусства. Эти «вечные» темы требуют сегодня особого внимания: ведь почти вековое развитие нонклассики привнесло в их понимание новые нюансы (среди них – ставка на интеллектуальное удовольствие, нередко в ущерб художественности, а следовательно, и эстетическому наслаждению). К тому же личность исследователя, его неповторимый эстетический опыт, вкус, базовые жизненные ценности, особенности душевного склада

[1] Статья написана в рамках исследовательского проекта 08-04-00068а, поддержанного РГНФ.

и характера, наконец, налагают отпечаток на столь тонкую, во многом субъективную сферу, как эстетическая рефлексия.

Художественность, эстетическое в искусстве – то главное, без чего, собственно, по моему мнению, и говорить не о чем. Однако суждения о том, обладает ли произведение подобными качествами, далеки от универсализма. Вот пару недавних примеров. Мы обменивались с коллегой, экспертом в области современного искусства, обладающей прекрасным эстетическим вкусом, впечатлениями о новом фильме братьев Джоэла и Итана Коэнов «Старикам тут не место». Моя собеседница не увидела в нем ничего, кроме малоудачного боевика. Мне же показалось, что фильм этот чрезвычайно интересен как опыт игры с жанром, его выворачивания наизнанку. Вопреки всем голливудским канонам добро здесь наказуемо (причем немедленно и неотвратимо), справедливый, умудренный жизнью шериф впадает в глубокую депрессию от ощущения своего полного бессилия, и даже лихой мафиози захлебывается собственной кровью. Гибнут все те, кто, так или иначе, вызывает зрительские симпатии – герой, случайно наткнувшийся на чемоданчик с двумя миллионами долларов, его ни в чем не повинная жена, тот самый мафиози и его наниматель, а попутно – множество попавшихся под горячую руку персонажей. Под чью руку? Убийцы-маньяка, символизирующего абсолютное зло. Это выдающаяся работа испанского актера Хавьера Бардема, игравшего в последние годы крайне разноплановые роли – от прикованного к постели больного, мечтающего об эвтаназии («Море внутри») до глубоко аморального приспособленца в сутане («Призраки Гойи). У братьев Коэнов он предстает в роли Люцифера, бросающего монетку (парафраз Бога, играющего в кости). Но самое главное заключается как раз в том, что игры (в том числе постмодернистской) здесь нет, дьявол в человеческом обличье принимает решения по собственному произволу. И интересуют его, разумеется, не миллионы, а абсолютная власть над людьми, спекуляция на их слабостях и пороках. Зло разлито в мире, непонятном и неподконтрольном «старикам», живущим по моральным законам традиционной Америки. На мой взгляд, центральная сцена фильма та, где шериф читает вслух газетную заметку о повседневном, «ползучем», бытовом насилии, которое окружающие вообще перестали замечать.

Для него, сына и внука «классических» шерифов, мужественных борцов с явным злом, богооставленная, иррациональная, алогичная, вышедшая из под контроля реальность – уже «не место».

Одним словом, я ощутила в этой прекрасно снятой ленте, где под сурдинку звучит множество самых разных мотивов (от объединяющего всех зрелых американских мужчин вьетнамского синдрома до инфантилизма молодых стражей порядка и сложностей внутрисемейных отношений), экзистенциальный смысл, перекрывающий любые жанровые рамки, меняющий саму их структуру, и оценила ее как эстетический феномен. А вот при разговоре о последних сочинениях Владимира Мартынова («Танцы на берегу» и некоторые другие) мы как бы поменялись местами. Музыка Мартынова произвела на мою коллегу глубокое впечатление, вызвала у нее состояние медитации. Мне же эти минималистские опыты показались малоудачным подражанием Филиппу Глассу.

Что из этого следует? Прежде всего то, что ни братья Коэны, ни Ф. Гласс от наших мнений никак не пострадают, их творчество останется равным себе. Такого рода «разночтения» носят исключительно личностный, основанный, прежде всего, на причинах онтологического порядка, типах личности (склонности к интуитивному либо рациональному типу восприятия), душевном складе, не говоря уже о несхожих эстетических установках, художественных предпочтениях, личностном художественно-эстетическом опыте. Так что границы между искусством и неискусством, по моему мнению, сугубо субъективны. Они вряд ли зависят от институциональных критериев, навязываемых обществу арт-номенклатурой (кураторами, галеристами, арт-критиками и т.п.) – критически мыслящий, обладающий развитым эстетическим вкусом реципиент достаточно устойчив к такого рода «зомбированию». Другое дело, что усилиями современных кураторов, а то и просто пиарщиков в какой-то мере скомпрометирован сам жанр художественной критики. Один из недавних примеров – огромная, на все здание ЦДХ выставка Олега Кулика с лавиной комментариев Екатерины Деготь и других арт-критиков, составляющих, по сути, параллельную концептуальную экспозицию, крайне слабо пересекающуюся с визуальным рядом. Эти мини-рецензии – примеры самодостаточной фантазии их авторов, радикального разрыва между словесным и зрительным рядами. Впрочем, как известно, в самом концептуальном искусстве именно нарратив автора и его «группы поддержки» превалирует над собственно пластическим выражением. Тем не менее специалистам имеет смысл читать и такого рода опусы – хотя бы для полноты представлений об актуальных арт-практиках.

Впрочем, что касается меня, то я – в высшей степени благорасположенный и благодарный зритель, читатель, слу-

шатель. Мне глубоко чужды самоопределения типа «я консерватор» или «авангардист» в плане художественных предпочтений. Мне кажется, плодотворнее открытость всему интересному, художественно ценному в искусстве всех времен и народов. На уровне собственного эстетического восприятия я выстраиваю для себя цепочку от «интересно» через «нравится» до «полного погружения». Действительно, художественные шедевры сегодня – редкость. Но именно поэтому, не будучи максималистом, я и не взыскую исключительно шедевров. Я рада и благодарна, если в спектакле, фильме, повести, пусть в целом и не выдающихся в художественном отношении, мелькнет хотя бы одна творческая находка, будет инкрустирована блестка эстетического или найден оригинальный ассоциативный ход. Мне это интересно либо на формальном (как это сделано?), либо на интеллектуальном уровне, как «профессиональному реципиенту». В современном искусстве (и акте его восприятия), тяготеющем к постнонклассике (то есть новому этапу эстетического развития, синтезирующему опыт классики и нонклассики), одинаково ценны как внесознательно-интуитивное, так и интеллектуальное начала – в идеале они сплавляются воедино, образуют нерасторжимую целостность. Опыт авангарда – модернизма – постмодернизма работал на усиление интеллектуальной составляющей. Многие современные произведения требуют «разгадывания», будящего эмоциональную память, вызывающего художественные и общекультурные ассоциации. Да и можно ли в акте творчества и восприятия расчленить рациональное и иррациональное? Когда в недавнем спектакле Льва Додина «Жизнь и судьба» по мотивам романа Василия Гроссмана делящая сцену пополам металлическая волейбольная сетка, превращающаяся то в тюремную решетку, то в «окна» между лагерями и волей, то в призрачную завесу между сталинским и гитлеровским режимами, вызывает мгновенные ассоциации с мечущейся по сцене знаменитой металлической сеткой-«железным» занавесом, главным действующим лицом любимовского «Гамлета», разве сам акт подобной рефлексии не доставляет удовольствия? И разве любые интерпретации классики не связаны с определенной художественно-эстетической концепцией, то есть в том числе и рациональным началом? А именно момент авторской интерпретации меня и привлекает – иначе не стоит идти в театр или кинотеатр, достаточно снять с полки любимый томик.

По поводу насчет «нравится»... На сакраментальный вопрос «тебе понравилось?» мне зачастую трудно ответить. И брошенное

мимоходом банальное «да» нередко как раз и означает «мне было интересно». Уже неплохо. А вот по-настоящему «нравится что-либо в современном искусстве» гораздо реже. Ведь здесь предполагается то целостное, органическое эстетическое удовольствие, которое вызывают талант, артистизм, художественное мастерство… Все это присуще, скажем, театральным опытам ЛабораТОРИИ Бориса Юхананова – типичным арт-практикам. Эта основанная в 2002 году художественная община самоидентифицируется как «молодая ветвь, отходящая от древа сегодняшней устной Торы», попытка создания нового мидраша (выявления скрытого смысла священного текста) в живом, игровом театральном полилоге. Трехчастный, идущий в три вечера спектакль «Голем. Венская интерпретация» по мотивам пьесы Г. Лейвика «Голем» задуман как новомистериальный проект, толкующий миф о творце и творении в новом культурном контексте средствами современного театрального языка. В этом спонтанно развивающемся эпатирующе-провокативном хепенинге-перформансе с участием зрителей («везунчиков» таскают за волосы, почесывают и т.п.) актеры (некоторые из них обладают выдающимися пластическими и танцевальными способностями) на русском, английском, идише в парадоксально-игровой манере обсуждают многие из волнующих профессиональных эстетиков и искусствоведов тем, связанных с метафизикой, философией, искусством, творчеством, творческим процессом. Один из лейтмотивов спектакля – близкая мне мысль об искусстве как эстетическом наслаждении, а не каком-либо месседже. Молодым актерам удается создать атмосферу настоящего драйва и вместе с тем в фарсовой манере, с вполне уместными, как в хорошем анекдоте, вкраплениями ненормативной лексики, перебросится репликами о соотношении вербального и визуального; языка и речи; текста, контекста и подтекста; сознательного, подсознательного и сверхсознательного; о герметизме и экфрасисе; художественном смысле постструктурализма; дискурсе и рефлексии и многих других не менее серьезных материях. Можно сказать, что создатели спектакля средствами своего искусства ТОРят дорогу к нам, теоретикам культуры, к художественно-эстетической проблематике. Так что «два поезда вышли навстречу друг другу». И такое встречное движение теоретиков и практиков – мы к вам, вы к нам – представляется мне добрым знаком.

Что же касается эстетического наслаждения, то оно связано у меня с эффектом «полного погружения» в произведение, когда входишь в художественный мир и начинаешь жить в нем

интенсивной внутренней жизнью, переживать и сопереживать на высокой эмоциональной ноте. Такие моменты чаще возникают при созерцании классических полотен, порой – в театре; арт-практики к ним не слишком располагают. (Исключение здесь – грандиозный кинопроект Питера Гринуэя «Чемоданы Тульст Люпера». Этот фильм представляется мне современным шедевром. Гринуэй проводит инвентаризацию, катологизацию, систематизацию искусства XX в. И делает это средствами самых молодых его видов: в его мультимедийном проекте используются средства выражения кино, телевидения, DVD, Интернета. По словам самого режиссера, он создал «Чемоданы» в ответ на вызовы новых изобразительных языков и всего, что они олицетворяют – и сделал это виртуозно.) Однако при этом я вовсе не выключаюсь из реальной жизни, не впадаю в транс. Мне кажется, что подобная полнота и острота переживаний, их накал, вплоть до уникальных моментов катарсиса, как раз коррелируют с реальным континуумом, соизмеримы с ним (при том, что душевные взлеты и падения, счастье и горе, выпадающее нам в жизни, гораздо сильнее в экзистенциальном плане: «чтобы по бледным заревам искусства увидеть жизни гибельный пожар...»). Подлинное искусство, по-моему, и является продолжением, духовным обогащением и расширением жизни – ее чрезвычайно важной, необходимой частью.

Что же дают в плане эстетического восприятия многообразные художественные впечатления 2007–2008 годов (прошли Чеховский театральный фестиваль, «Сезон Станиславского», фестиваль нового европейского театра (NET), «Балтийский дом в Москве», фестиваль актуального искусства «Территория», Московский кинофестиваль, кинонеделя «Зимняя эйфория», театральный фестиваль «Золотая маска», творческие вечера ведущих танцовщиков, ряд выставок живописи – всего не перечесть)? События набегали друг на друга, и в результате возник весьма замысловатый художественно-эстетический паззл, в котором хотелось бы разобраться.

Как мне кажется, на весьма ярком, пестром, цветистом общем фоне вырисовываются некоторые внешне оппозиционные тенденции, парадоксально дополняющие друг друга. Это, прежде всего, стремление вернуться к классическому (в строгом смысле слова) художественному языку, наиболее отчетливо проявляющееся, между прочим, у «классиков» постмодернизма. Во-вторых, сопутствующее этому тяготение к минимализму в духе классического авангарда. И, в третьих, по-прежнему

мощная нацеленность на виртуализацию арт-практик, причем почва виртуальных экспериментов оказывается преимущественно экзистенциальной, также ставшей за последнее столетие в какой-то мере классической. Что касается первой тенденции, то наиболее репрезентативными показались мне последние работы Питера Гринуэя, Тома Стоппарда, Картин Брейа. Наиболее сильное впечатление произвел, конечно же, Гринуэй как утонченный эстет, эрудит, художественно высокообразованный человек. Его последний фильм «Ночной дозор» (в отечественном прокате – «Тайна ночного дозора», чтобы не путали с пресловутым блокбастером Т. Бекмамбетова), снятый к юбилею Рембрандта, – своего рода «минус-прием». Знатоки гринуэевского творчества ждали от отца-основателя кинематографического постмодернизма нового шага в сторону посткино, усиления виртуализации кинозрелища – ведь здесь ему нет равных. Но, видимо, «Чемоданы Тульса Люпера» знаменуют собой пик развития этой линии как в техническом, так и в художественном плане. Это своего рода апофеоз творчества Гринуэя, тот максимум, превзойти который сегодня вообще проблематично – это креативная задача будущих поколений. И мастер сделал резкое движение вспять, к истокам собственного творчества, да и кино в целом как вида искусства – живописи, театру, нарративу (который еще недавно считал противопоказанным современному кинематографу). В основе его новой ленты – классическое повествование, история жизни и творчества Рембрандта, рассказанная, правда, на постмодернистский лад, с некоторым ироническим «сдвигом по фазе» относительно традиционных интерпретаций биографии художника. Это, по сути, печальный, даже трагический фильм о творчестве как таковом, обреченности выдающегося таланта, новатора, опередившего свое время, на непонимание современниками, травлю, гонения. Классическую тему «художник и чернь» Гринуэй решает в жанре искусствоведческого триллера, развязкой которого в духе постмодернистской любви к маргиналиям служит обнаруженный на полотне глаз художника – пронзительный, мудрый взгляд, запечатлевающий людей такими, какие они есть, а не какими хотели бы казаться (та же тема звучала в последнем фильме Милоша Формана «Призраки Гойи» – сильные мира сего не желали видеть свое реалистическое изображение). Глянец, гламур правит художественным миром, и горе тому, кто пренебрегает массовым вкусом.

Фильм перенасыщен живописными и искусствоведческими аллюзиями, в нем множество собственно кинематографических

картин, театрализованных живых сцен a la Рембрандт, поданных в замедленном темпоритме, крупным планом, как бы на подиуме. При этом барочно-постмодернистская избыточность странным образом превращается в схему, по контрасту напоминающую другую, минималистскую схему, обыгранную Ларсом фон Триером в «Догвилле», «Мандерлае», «Самом главном боссе». Существенная роль принадлежит словесному комментарию, собственно «литературе».

В отличие от многочисленных кинобиографий Рембрандта, где в центре внимания оказывается любовная линия, связанная с Саскией, лента начинается с рассказа о закате этой любви, сомнений в ее подлинности. Размышления об истинном и фальшивом, наигранном коррелируют с классической шекспировской темой «весь мир – театр, в нем женщины, мужчины все актеры». Игровая стихия фильма предстает зоной соблазна и риска – порой смертельного. Проигрываются и другие классические мотивы – слепоты и ослепления (Эдип – Глостер – Рембрандт), цветовой символики (в снижено-физиологическом стиле ассоциирующиеся с идеями Гёте и Кандинского). Не говоря уже об аллегорически-профетических сценах на крыше рембрандтовского дома, кстати, не слишком удачных, искусственных, натянутых.

Так что же, Гринуэй отрекается от собственного кредо, возвращается к «четырем тираниям» – слова, экрана, актера и камеры? Вопрос остается открытым. Во всяком случае, своим творчеством он вносит определенный вклад в философию постнеклассического искусства, демонстрируя диапазон возможностей кинематографа – от классики до виртуальности. Интересно, как будет разворачиваться его новый проект. Ведь «Ночной дозор» – первый из задуманной Гринуэем серии фильмов об истории великих произведений искусства. Следующий будет посвящен «Тайной вечере» Леонардо, затем должны последовать ленты по мотивам «Страшного суда» Микеланджело, картин Пикассо, Моне и Поллока. Уже сам этот выбор свидетельствует о постнеклассической тенденции в творчестве Гринуэя.

Другой кинематографический сюрприз преподнесла Катрин Брейа. От ее нового фильма ждали еще большего шока, чем от предыдущих, – ведь в них она довела до логического конца линию респектабилизации порнографии, вводя в художественную ткань откровенно физиологические сцены. И Брейа, действительно, шокировала – сняла ленту в «большом» стиле, начисто лишенную не только порнографичности, но и эротизма: любовные сцены в «Старой любовнице» (в отечественном прокате, видимо,

в коммерческих целях, фильм «Une vieille maitresse» вышел под названием – «Тайная любовница») сняты скорее в духе классицистской живописи, рассчитаны на сугубо эстетское любование. Этот костюмный фильм «под классику» с роковыми страстями и изменами – на уровне фабулы нечто среднее между «Кармен» и «Опасными связями». Но в нем есть и свой подтекст. Бабушка непорочной невесты выступает наперсницей жениха-либертена, сочувствует и сопереживает его роковой страсти к «прежней любовнице», безумствам и интригам – ведь ее молодость пришлась на XVIII век, век «опасных связей» и любовных авантюр, а век XIX, в котором происходит действие – время буржуазного брака по расчету, наводящее на нее тоску. В контексте современной ностальгии по «бурным шестидесятым» этот мотив звучит достаточно актуально.

И еще одна неожиданность – девятичасовый «Берег утопии» Тома Стоппарда, поставленный Алексеем Бородиным в Российском академическом молодежном театре. Как известно, Стоппард – один из первых западных драматургов, инициировавших вал постмодернистских интерпретаций классики путем «вычитания» главных героев в пользу второстепенных персонажей – достаточно вспомнить шедший на малой сцене театра Маяковского спектакль «Розенкранц и Гильдерстерн мертвы», где протагонистами выступали «друзья» Гамлета, а он сам, Гертруда, Офелия и другие центральные фигуры оказывались на периферии действия, что полностью меняло смысл, да и содержание пьесы. У Стоппарда оказалось множество подражателей – каких только версий «Гамлета» не видела Москва – глазами актеров из «мышеловки», вражеских наблюдателей из Швеции и т.п. (Параллельно Стоппарду двигался в том же направлении итальянский драматург, режиссер и актер Кармело Бене со своим «миноритарным театром без спектакля», разрушавшим имидж классических персонажей: так, Джульетта, приняв яд, засыпала у него в торте, что должно было способствовать, по замыслу режиссера, демистификации шекспировского театра, взгляду на него с позиций Льюиса Кэрролла и комедии дель-арте.)

И вот – спектакль об истоках революционного движения в России. Масштаб замысла в чем-то напоминает трилогию Михаила Шатрова «Декабристы», «Народовольцы», «Большевики», хотя идеологические акценты, разумеется, совершенно иные. «Берег утопии» в трех частях с характерными названиями «Путешествие», «Кораблекрушение», «Выброшенные на берег» скорее демистификация хрестоматийного взгляда на русскую

и европейскую историю второй половины XIX века. Бакунин, Герцен, Огарев, Белинский, Аксаков, Гервег, Блан, Ворцель, Мадзини, Маркс представлены здесь прежде всего с позиций «человеческого, слишком человеческого» с их амбициями, заблуждениями, слабостями, недостатками, смешными сторонами. Существенная часть спектакля посвящена перипетиям личной и семейной жизни, многочисленным и весьма запутанным любовным связям.

Подробный анализ этого монументального произведения – задача театроведов. Скажу лишь о том, что имеет непосредственное отношение к нашей теме. Стоппард здесь как бы начинает с чистого листа, отринув свое постмодернистское прошлое. Он, несомненно, достаточно подробно ознакомился с основными философскими, литературными, критическими работами деятелей русской культуры той поры. Его влечет чеховский театр, русская психологическая школа актерской игры. В спектакле, поставленном в реалистической манере, практически нет «клюквы» (вероятно, в том числе и благодаря усилиям А. Бородина). Многое в нем звучит весьма актуально – скажем, «вечный» спор славянофилов и западников, сентенции о том, что «у нас нет литературы» (хотя в разгаре ее «золотой век») и т.п. Однако показать эволюцию внутренней жизни персонажей, «жизнь человеческого духа» в целом явно не удается. Перед нами скорее маски, одномерные монохарактеры: забияка, авантюрист и вечный должник Бакунин остается таковым с юности до глубокой старости, Герцен выступает в роли богатого мецената, Огарев – слабохарактерного простака. Виной тому, возможно, и актерский состав театра, привыкший ориентироваться на детскую и подростковую аудиторию, подавать роли броско, крупными мазками, с элементом назидательности. Спектакль в целом интересен скорее историку идей, чем эстетику или искусствоведу. И, конечно же, не стоит забывать о том, что пьеса была рассчитана, прежде всего, на зарубежного зрителя, для которого русская история позапрошлого века преимущественно terra incognita.

Дело, разумеется, не в достоинствах или недостатках конкретных произведений, а в самом желании художников уйти от наработанных постмодернистских стереотипов, в том числе и своих собственных. Но ведь и призыв «назад, к классике» тоже своего рода штамп, отнюдь не гарантирующий успеха. И все же сама тенденция, на мой взгляд, весьма показательна. Она свидетельствует о той ситуации ожидания, которая коррелирует с культурным ландшафтом полувековой давности, когда экс-

периментальный потенциал авангарда и модернизма казался исчерпанным, а постмодернизм еще только зарождался. Сегодня мы стоим, видимо, на пороге какого-то нового этапа, синтезирующего черты классики и нонклассики с применением цифровых технологий. И не удивительно, что его предваряют элементы стихийного анализа, инвентаризации разнообразных художественных средств и приемов прошлого и настоящего.

Одной из таких линий и является минимализм авангардистского толка. Во всяком случае, на зыбкой грани осени и зимы в заледенелом парке Сокольники происходило театрализованное музыкальное действо, наследующее, на мой взгляд, «черному квадрату» Малевича. В «синем прямоугольнике» – небольшом павильоне, выгороженном посреди необъятного выставочного зала, разворачивалась располагающая к медитации мистерия «Фама» на музыку Беата Фуррера в постановке живущего в Германии швейцарца Кристофа Марталера… Оркестр под руководством самого композитора располагался за пределами павильона – то перед ним, то позади него, то по бокам – музыкантов можно было видеть сквозь проемы в подвижных панелях, образующих иллюзию стен. Пространство постоянно трансформировалось, то распахиваясь, то сжимаясь, то погружаясь в полный мрак, то заливаясь слепящим светом. Эффект «неземных», космически-ледяных звучаний создавался благодаря атональной музыке с точечными инкрустациями гармонических созвучий, игре на оригинальной модификации тромбона. По мысли создателей спектакля, они переносили зрителей в описанное Овидием обиталище богини молвы Фамы, проницаемое для земных, морских и небесных голосов. В этом мифологическом пространстве мечется земная женщина Элсе – героиня новеллы Артура Шницлера, предпочитающая смерть бесчестью: ее тело – плата за долги отца. Но образ девушки настолько деиндивидуализирован (как ранее – персонажи спектаклей Марталера «Три сестры» и «Прекрасная мельничиха»), что он кажется лишним в горнем мире симфонии, оказывается ее пустым центром.

Выразительным лаконизмом отличался и другой музыкальный спектакль – поставленный датчанами «Теремин». Полные драматизма жизнь и творчество Льва Термена, создателя знаменитого терменвокса и множества других технических изобретений поистине леонардовского масштаба, представлены здесь в форме сценического рассказа с видеоиллюстрациями, световыми эффектами и, главное, в сопровождении ансамбля юных терменвоксистов, демонстрирующих недюжинное мастерство.

Талант, интеллектуальное мужество, научная принципиальность, мужская притягательность героя представлены актерами с благородной сдержанностью и элегантностью во всем, от способа декламации и манеры держаться до тактично стилизованных костюмов. Увенчивает это выдержанное в строгом, даже суровом стиле зрелище мини-концерт внучки Льва Термена, виртуоза терменвокса Лидии Кавиной. Чувствуется, как дорог был этот проект авторам идеи и режиссерам Кирстену Дельхольму и Вили Флиндту, сколь тщательная подготовительная работа, в том числе и исследовательского плана, потребовалась для его реализации. «Теремин» производит столь сильное эстетическое впечатление, что даже странно, что мысль о создании чего-то подобного не осенила русских художников. Поистине, нет пророка в своем отечестве!

Что же касается повального увлечения виртуализацией современных арт-проектов, то ситуация здесь крайне неоднозначна. Изредка встречаются действительно интересные художественные находки. Наибольшее впечатление в этом плане произвела на меня, пожалуй, выставка видеопортретов Роберта Уилсона. Ее успех обеспечили два совершенно необходимых и достаточных фактора – несомненный талант и безукоризненный вкус всемирно известного режиссера-новатора и высочайшего уровня компьютерная поддержка проекта. Художественное ноу-хау Уилсона в данном случае состоит в том, что фотопортреты людей, животных, а также абстрактные композиции приходят в движение (крайне замедленное, «замороженное», медитативно-психоделическое, как и в его спектаклях), как бы оживают благодаря плавным, незаметным переходам (изменениям мимики, позы). Преимущественно монохромные, с редкими вкраплениями локальных цветов изображения радикально преобразуются, порой полностью меняют форму благодаря изменению освещения, ракурса презентации и, конечно же, подвижности. Принцип создания мобилей, хорошо известный в кинетическом искусстве, нашел здесь весьма оригинальное применение. В сопровождении искусно подобранной музыки зрелище производит сильное эстетическое впечатление, воспринимается, при всей своей инновационности, как логическое продолжение и расширение на современной технической основе поисков новой визуальности, увлекавших Уилсона на протяжении всей его творческой жизни.

Весьма удачной показалась мне также акция «Жара в городе» – прошедший в «студеную зимнюю пору» показ анимационных фильмов, созданных европейскими, североамериканскими, японскими художниками. Особенность тщательно составленной

программы состояла в том, что в нее вошли действительно артхаусные ленты, не имеющие ничего общего с массовым, коммерческим мейн-стримом. В результате получился хит-парад суперэстетских, преимущественно абстрактных по живописному решению абсурдистски-иронических фильмов, свидетельствующих о невероятной творческой фантазии, технической изобретательности, уме и остроумии их авторов. И у компьютерной анимации, раскрывающей, по сравнению с рисованной, гораздо более широкие возможности для свободы творчества, здесь оказались явные преимущества. В сущности, от такой протовиртуальной реальности всего один шаг до полноценной виртуальной реальности. Трехчасовое погружение в нее доставило мне истинное эстетическое наслаждение. Особенно порадовало то, что фильмы эти (некоторые из них я видела на недавнем вгиковском фестивале) созданы совсем молодыми людьми – студентами или недавними выпускниками кинематографических школ. Их творческий тонус вообще очень созвучен тому, что привлекает меня в общении со студентами – атмосфере свободного поиска, брожения эмоциональной и интеллектуальной энергии, тяги к прекрасному, любви к своей профессии – всему тому, что настраивает меня на позитивный лад относительно настоящего и будущего культуры.

Стремление обнаружить и реализовать собственно эстетический потенциал, связанный с новыми технологиями, видимо, единственно плодотворный, но и самый трудный путь. Гораздо соблазнительнее превратить в шоу саму эту технику, как произошло на спектакле «Прыжок дохлой кошки» – по утверждению его создателей, первом в мире «финансовом» спектакле (им закрывался фестиваль NET). В этом немецко-голландском проекте речь идет об игре на бирже («прыжок дохлой кошки» – биржевой термин, обозначающий резкий рост цены финансового актива после периода его существенного снижения) с ее азартом, выигрышами и проигрышами. «Живое» действие происходит в реальном времени с реальными биржевыми котировками, все в нем рассчитано на эффект присутствия (европейское время показа спектаклей совпадает со временем работы нью-йоркской биржи). Актеры, по сути, ведут просветительскую, разъяснительную работу, объясняя законы функционирования рынка, правила игры на бирже и т.п. Действие рассчитано на интерактивность зрителей, они активно вовлекаются в игру, от их решений (продавать? покупать? придерживать?) зависит финал спектакля.

Замысел неплохой, обратиться в новой социально-экономической ситуации к традиционной для классического искусства

теме денег, их влияния на человеческие отношения на том же художественном уровне, как у Достоевского, Бальзака, Золя, да еще с применением компьютерных технологий, было бы весьма интересно. Однако в данном случае проблема намечена лишь эскизно. Спектакль в целом, как мне кажется, рассчитан не на эстетическое удовольствие, а на прагматику – «удовольствие от делания денег», «стать, на время спектакля, биржевыми игроками и почувствовать все нюансы игры на бирже», «возможность заработать деньги, не покидая зрительского кресла» (так, по крайней мере, утверждается в буклете). Что же, такие перформансы в стиле театра.doc по-своему любопытны в качестве околотеатрального эксперимента, однако имеют ли они отношение к искусству? Вряд ли.

Впрочем, у виртуальности есть и другой полюс. Ею нередко манипулируют в сугубо прагматических, внеэстетических целях «оживляжа» как приманки для зрителей. В случаях банальной погони за модой дело обычно оканчивается провалом. Так произошло со спектаклем Андрея Жолдака «Кармен. Исход» (если иметь в виду массовый, целыми рядами исход премьерной публики прямо посреди действия, название это звучит мрачным пророчеством). Авторская идея достаточно интересна: выявить вневременной архетип Кармен и прокрутить его через все слои массовой культуры XXI века. Однако при ее реализации случился досадный сбой. Как и в предыдущем своем московском спектакле «Федра. Золотой колос», режиссер создал микс из наиболее актуальных, но, увы, не им созданных театральных наработок – многообразных deja vu. Спектакль избыточен во всем, но прежде всего в заимствованиях – у Ф. Кастрофа, Л. фон Триера, Д. Линча – всех не перечесть. Основное действие разворачивается на трех видеоэкранах (из-за неполадок с их подключением начало спектакля задержали более чем на час), актеры же вяло иллюстрируют это полупрофессиональное home-видео. Особая роль отводится имитации съемки всего происходящего «живой камерой» – оператор буквально не сходит со сцены. А Кармен и Хосе – осовремененные Бони и Клайд – совершают экранное путешествие по злачным местам Москвы, повсеместно совершая поджоги, убийства и т.п. Параллельно развивается другая история, где наши герои предстают полувыжившими из ума старичками, прожившими вместе долгие годы супружества. Обилие ненормативной лексики и сексуальных сцен, демонстрирующихся как «вживую», так и крупным планом в видеопроекции («интим» происходит в больших картонных коробках, куда за парочкой неотступно следует кинокамера), проявлений жестокости и насилия вполне вписываются в «эстетику безобраз-

ного», культивируемую современными блокбастерами. Казалось, в спектакле правит бал не осознанная постмодернистская, а «дурная эклектика», соединяющая откровенный кич с элементами психологической актерской школы (заслуженная актриса Малого театра Татьяна Еремеева в роли деревенской женщины – матери Хосе – читает в видеозаписи письмо сыну), приемами театра.doc (видеозаписью репетиций, где с опозданием лет на сорок за «смелое» новшество выдается давно ставший достоянием театральной истории импровизационный, коллективный метод создания зрелища; звучат «эпатажные» сентенции типа «Дзефирелли мертв, Жолдак жив»), видеоинсталляциями, видеопроекцией онлайн, фрагментами настоящего кино, мюзиклом, психоделическим театром. В результате ни один из приемов Жолдака не работает – в том числе и виртуальный.

А между полюсами расположен тот уже достаточно разросшийся театральный организм, в котором виртуальность выступает одним из полезных, но не жизненно важных органов. Так, в моноспектакле из цикла «Слово в движении» баскского хореографа и танцовщика Асьера Сабалета экзистенциальные проблемы поисков самоидентификации решаются посредством диалога актера с собственным изображением, проецируемым на несколько мониторов. Изображение дробится, искажается, то выделяя крупным планом отдельные части тела, то позволяя «заглянуть в душу», произвести своего рода сеанс психоанализа, сопоставить видимое и потаенное, высечь искры из столкновения вербального и визуального. В спектакле есть оригинальные находки, однако не покидает ощущение, что технические аксессуары остаются сугубо внешним приемом: драматического и танцевального мастерства автора вполне хватило бы для выражения своего видения сути современного человека.

Такие мысли, конечно же, приходят в голову не мне одной. Игры (или заигрывания) с виртуальностью явно провоцируют своего рода обратную реакцию – желание сугубо театральными средствами «переиграть» те эффекты волшебного, нереального, потустороннего, запредельного, которые достигаются посредством компьютерной техники. И такое «соревнование», в котором виртуальность служит стимулятором поиска новых средств собственно художественного выражения, уже приносит результаты. Так, ауру виртуальности удалось создать в моноспектакле «Ангел» Дуда Пайве благодаря особому стилю, соединяющему хореографию и кукольный театр. Не прибегая ни к каким техническим средствам, этот поразительный виртуоз – драматический актер, танцовщик, кукловод, чревовещатель – «оживил» клад-

бищенского ангела, слился с ним в единое тело, дал ему свой голос, сделал своим alter ego, своей частью. Но ангел не только друг и компаньон, он судья и вестник, уводящий в мир мечтаний и прозрений и в конце концов превращающий встреченного им бродягу в такое же, как он, надгробное изваяние. Этот грустный, меланхоличный спектакль наполнен удивительной теплотой и, как ни странно, оставляет светлое впечатление, в отличие от не менее талантливого, но гнетущего «Душки» – последнего фильма Йоса Стеллинга, где речь тоже идет об alter ego. Однако невесть откуда взявшийся странный русский по имени Душка в исполнении Сергея Маковецкого – скорее чужак, варвар, внезапно вторгшийся в жизнь западного интеллигента, его подпольный, «черный человек», от которого невозможно избавиться. Он не способен нарушить безысходное одиночество героя, и все же становится частью его души, жизнь без которой полностью утрачивает смысл.

Еще более впечатляющий случай «нетехнической», органической виртуальности – творчество Филиппа Жанти. На этот раз он привез на Чеховский фестиваль спектакль «Край земли». В этом изощренно сновидческом, почти галлюцинаторном зрелище все происходит на краю сознания и за его гранью, где видения возникают ниоткуда и истаивают в ничто. Правда, начинается спектакль с вполне внятной иронической картинки: человек заклеивает конверты, по старинке облизывая их языком, и кладет в ящик с надписью e-mail. Но как только все письма опущены, ящик напружинивается и упархивает. Однако до зрителей художественное послание доходит мгновенно: виртуозное взаимодействие актеров и гигантских кукол, с которыми они вступают в нереальные, фантастические отношения (чего стоит хотя бы танец девушки с огромным зеленовато-голубоватым кузнечиком или монструозная кукла с ногами-ножницами, оскопляющими кавалера) поражают изысканным эстетством, вовлекают в игровую стихию. Визионерский, ассоциативный театр Жанти бессюжетен, но подтекст его явно экзистенциален: взаимообратимость и взаимозаменяемость людей и кукол, головокружительные метаморфозы ставят под сомнение, как в театре абсурда, целостность и прочность человека, его существование и сущность. Различимы и кафкианские мотивы превращения, в том числе в собственную тень (силуэт из черного картона). А то, как в ночном кошмаре, сцену заполонят огромные полиэтиленовые мешки a la Бойс и превратят ее в выжженную землю. Живописные театральные картины Жанти вообще напоминают как сюрреалистические видения крупнейших художников XX века, так и фигуры современного net-арта. Такие пластические

рифмы сновидческой, галлюцинаторной реальности с виртуальной реальностью подтверждают их генетическое родство.

Еще одно ярчайшее впечатление – творческий вечер Светланы Захаровой, вполне адекватно названный «Русский бриллиант мирового балета». Лучшая, на мой взгляд, молодая балерина Большого театра, действительно, сверкала здесь всеми гранями своего виртуозного мастерства. И дело не только в совершенстве техники – Захарова танцевала вдохновенно, создавала образы романтически-экзистенциального плана, соответствующие ее артистическому темпераменту. Программа вечера была тщательно составлена. В первом отделении представлена уже ставшая балетной классикой XX века «Кармен-сюита». Я была настроена довольно скептически – превзойти Майю Плисецкую с ее мощным открытым темпераментом, дерзостью, несравненным куражем еще никому не удавалось – это одна из ее коронных партий, созданных Родионом Щедриным и Альберто Алонсо специально для нее. Другие балерины в этой роли выглядят обычно бледной копией оригинала. Но, к счастью, мои опасения не оправдались – Захарова создала не эпигонский, а свой собственный образ Кармен – изящной, обольстительной, холодновато-эротичной юной женщины, напоминающей об эстетическом идеале Серебряного века. Показать «другую» балетную Кармен ей удалось, пожалуй, впервые. А второе отделение пленило каскадом классических па-де-де и современных номеров, специально подготовленных к этому вечеру. И во всех ипостасях балерина была безукоризненна.

Этот гала-концерт с полным основанием можно было бы назвать творческим вечером еще одного молодого танцовщика – Дениса Матвиенко. Относительно недавно он поразил жюри и зрителей Международного конкурса артистов балета, стал его победителем. И сегодня его виртуозность, сочетающая почти запредельное техническое переусложнение номеров с их проникновенным психологическим прочтением, вызвала настоящий фурор.

И что поразительно – в таком блестящем исполнении даже многие десятки раз виденные классические номера выглядели ново, исключительно свежо. Сочетание классического и современного балетного языка дало прекрасный результат. Быть может, это и есть пластический прообраз постнонклассики? Конечно, новые звезды в разных видах искусства еще не сложились в созвездие, но они есть, и достаточно крупные – хотелось бы видеть в них предвестников рассвета. Итак, сквозь тернии избыточности и минимализма – к звездам постнонклассики!

Т.А. Филановская

К вопросу о границах искусства: «грязные танцы» или «душой исполненный полет»?

Одной из интереснейших проблем современной художественной культуры является проблема определения границ того или иного искусства, а также связанная с ней проблема сосуществования элитарного и массового, «высокого» и «низкого» искусства. Целью данной статьи является попытка сформулировать критерии, позволяющие провести грань между танцем-искусством и танцем-не-искусством, что даст возможность более точно проводить экспертные оценки в хореографии.

Многие помнят сцену первого бала Наташи Ростовой в исполнении актрисы Л. Савельевой в художественном фильме «Война и мир» режиссера С. Бондарчука. Вся эстетика движений, грациозность и возвышенность, одухотворенность и блеск глаз юной дворянки, целостность ее физического и духовного выражения, создающего художественный образ чистоты и счастья, вне всякого сомнения, является искусством танца. Вторая картинка, сохраненная в памяти многих зрителей, также связана с танцем. Вспоминается эпизод из кинофильма «Родня» режиссера Н. Михалкова, когда герои исполняют танец-бой, танец-противостояние характеров на танцевальной площадке в ресторане. Несмотря на эмоциональность и выразительность актерской игры блистательных, талантливых отечественных актеров

Н. Мордюковой и Ю. Богатырева, говорить о танце как искусстве в данной сцене не приходится.

Понятие «танец» лишь сначала кажется простым и понятным, как только предпринимаются попытки дать определение, сразу возникают разночтения и неопределенности. Какая деятельность является танцевальным искусством, а какая – нет? Каковы границы этого понятия? Каковы критерии определения границ танца как искусства и танца как времяпрепровождения? Коррелируется ли это профессиональной либо любительской деятельностью? Как исторически меняются социокультурные функции танца? Как в процессах аккультурации сохранить национальную самобытность танца? Мы предполагаем, что так называемые бытовые танцы – массовые, дискотечные, исполняемые на праздниках, а также лечебные, оздоровительные или развивающие танцы вроде аэробики, шейпинга, колонетика, а также детские массовые танцы, танцы людей с особыми нуждами не могут быть отнесены к виду танцевального искусства. Кроме того, в современной культурной парадигме происходит обратный процесс: танец интегрируется в отдельные виды спорта (художественная гимнастика, фигурное катание, синхронное плавание), обогащая его эмоционально-эстетическое пространство, однако онтологически эти виды деятельности остаются спортом, а не искусством танца. Попробуем это доказать.

В научной литературе существуют разночтения и терминологическая неупорядоченность в отношении термина «танец». Обратившись к этимологии слова, можно увидеть, что оно вошло в русский язык с середины XVII века из польского языка от слова taniec, которое заимствовано из немецкого Tanz. До тех пор употреблялось общеславянское слово «пляска», которое по семантическому значению было шире. Оно включало все разновидности исполнения: пляска обрядовая и необрядовая, профессиональная и народная, массовая, групповая, парная, сольная, а также пляска различных социальных, профессиональных и локальных общественных групп. С конца XIX века «танец» и «пляска» употребляются как синонимы, в настоящее время пляска связана с традиционным народным танцем.

Традиционно в искусствоведческой, эстетической, балетоведческой литературе термин «танец» обозначает: а) вид искусства; б) исполнение конкретного образца данного вида искусства; в) музыкальное произведение в соответствующем танцевальном ритме и стиле; г) специфическое поведение животных, птиц, насекомых – анимальные ритмодвижения. Наиболее распростра-

ненным является определение танца как «вида искусства, в котором средством создания художественного образа являются движения и положения человеческого тела»[1]. Подобная трактовка фигурирует в Российском энциклопедическом словаре, в Большой Советской энциклопедии, в Театральной энциклопедии под редакцией П.А. Маркова, в Энциклопедическом словаре по культурологи под редакцией К.М. Хоруженко, в словаре А.А. Беляева. В последнее время появились работы авторов (Э.А. Королева, В.В. Ромм, А.С. Фомин, Т.А. Шкурко, Л.П. Морина, Н.В. Атитанова), которые справедливо ставят под сомнение ограничение понятия «танец» рамками вида искусства. Нельзя не согласиться, что «…в своем большинстве бытовые танцы (массовые, дискотечные) не могут быть отнесены к виду искусства. Не ставят перед собой цели создания художественного образа лечебные и оздоравливающие танцы, военные и боевые танцы и многие другие»[2]. Действительно, огромная доля танцевальных проявлений оказывается не искусством. Каждый человек танцует, получает наслаждение и делает это довольно часто. Танец – самое распространенное явление человеческой культуры и желанная художественная деятельность. Танец – это способ самовыражения для миллионов людей через пластические возможности человеческого тела, это средство хорошего самочувствия и настроения. Таким образом, определение понятия «танец» требует расширения его семантических границ.

В пользу этого утверждения рассмотрим некоторые концепции происхождения и функционирования танца. В западной традиции существует множество гипотез и теорий, что говорит о широкой социальной сущности танца. У. Сорелл выдвинул биологическую концепцию происхождения танца: «инстинкт пляски заложен в природе всех живых существ», и ритмичные однотипные движения насекомых, животных и птиц следует считать танцем. Очевидно, что такую точку зрения можно рассматривать как метафорическую игру слов, т.к. в поведении животных лежат инстинкты, а танец как искусство – это особая форма духовной активности, присущая только человеку.

С позиций космологической концепции Х. Эллиса, танец – движения особого рода, выражающие ритмы Вселенной, ритмы

---

[1] Балет. Энциклопедия. Гл. ред. Ю.Н. Григорович М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 503.

[2] *Ромм В.В.* Танец и секреты древнейших цивилизаций. Новосиб. Гос. консерватория им. М.И. Глинки. Новосибирск, 2002. С. 25.

Жизни, в которых все подчинено строгим законам порядка, правилам исчисления. Небесный танец планет можно увидеть на берегу, наблюдая «как волны бьют о стопы ног и как почти равномерно повторяющиеся интервалы кажущегося монотонным ритма акцентируются несколькими ударами, словно волны в действительности танцуют, следуя определенному музыкальному размеру... И мы не должны удивляться тому, что ритм, некогда преобразованный в мелодию, определяет все физические и духовные проявления жизни»[3]. Первозданная связь танца с ритмом Вселенной находит поддержку в теории американского философа Э. Холла, который утверждает, что никакая форма жизни не могла возникнуть в безвременном и антиритмичном мире. Данные теории расширяют семантическое понятие «танец», но не проясняют его границы как искусства. Ритмическая организация движений гармонизирует внутреннее состояние человека, его связи с внешним миром. Это привлекает психотерапевтов, которые проводят психокоррекционные сеансы с помощью танца, эти занятия, конечно, не являются искусством, хотя обладают несомненной пользой.

Среди научных концепций происхождения танца заслуживает внимания и игровая концепция Й. Хейзинги. Наличие игровой стороны отмечают многие теоретики и практики хореографии, а также искусствоведы и философы (Л.П. Морина). Обязательным условием танцевального искусства является актерская игра танцовщика, помогающая ему создать художественный образ. Традиционно в программы обучения будущих артистов балета обязательно входят предметы актерского мастерства, а регулярная практика участия в музыкальных театральных спектаклях в течение 8 лет обучения формирует художественно-эстетическое сознание.

Еще одна концепция связана с коммуникативной функцией танца. В процессе реконструкции первобытной культуры возникла гипотеза о древнем языке жестов, названном Н.Я. Марром «кинетической» речью. Согласно этой гипотезе, древнейшим языком является язык жестов-знаков-указателей и язык изобразительных знаков-символов. Следовательно, танец – это телесный язык, способ невербальной коммуникации. Н.В. Каневская, исследуя психологический аспект танца, делает вывод о том, что

---

[3] *Костецкий В.В.* Экстаз как феномен культуры: философский анализ «трансцендентального субъекта». Дисс. док. фил. наук. Тюмень, 1996. С. 199.

экспрессивное поведение и танец имеют один источник и время возникновения, а потому танец представляется как исторически первая форма языка, средство общения между полами. Любой язык формируется благодаря потребности в межличностном контакте и основывается на опыте. Танец как единство физического и духовного, использует универсальное средство выражения – человеческое тело, при помощи соматических знаков человек может общаться с другими. Исполнитель танца передает публике смысл произведения, который может быть многозначным, через образный язык. Но, пожалуй, более востребован этот иносказательный язык для общения мужчины и женщины в бытовом танце, когда движением, пластикой можно сказать больше, чем словом. Разница заключается в мере условности и стилистике образного языка.

Заметим, что каждая из концепций в отдельности не дает полного представления о сущности танца, рассматривая его преимущественно в одной плоскости, раскрывая одну из его сторон. Понятно, что биологическая, космогоническая, мифологическая, теологическая, игровая, социальная, психологическая концепции происхождения танца раскрывают его многочисленные грани и позволяют расширить семантическое значение термина. Итак, танец – как явление культуры семантически шире, чем искусство, он пронизывает все сферы жизнедеятельности человека, определяется культурой этноса в каждый исторический период и сам предстает своеобразной моделью социокультурных процессов. Танец – особая знаковая система, средство трансляции культурно-значимой информации с помощью особого языка телодвижений, регламентированных пластикой, мимикой и ритмом (согласованным с музыкой), создающих танцевальное пространство, это экспрессивная, эмоциональная репрезентация личности во времени и пространстве, создающая особую энергетику, это средство одновременного физического, эстетического и нравственного развития.

Для разрешения проблемы границ искусства и не-искусства рассмотрим формы существования танца в первобытной культуре. С развитием мистического сознания возникли все ритуальные пляски и мистерии, позже превратившиеся в обряды, многие из которых сохранились до наших дней. Ритуальные танцы следовали определенной системе правил, в них использовались канонизированные ритмы, позы и движения, что оказывало огромное психологическое воздействие на всех членов племени. Большинство обрядов было связано с вхождением в особое состо-

яние – экстаз. Танец выступал средством погружения в специфическое, пограничное состояние – своеобразный канал в неведомое, к высшим неземным силам. Д.Н. Овсянико-Куликовский развил уникальную концепцию экстаза: «История танцев, история пения, музыки и поэзии... сводится в своей психологической основе к истории культурно-психического фактора, называемого экстазом»[4]. Огонь в трансовом ритуале служит центром организации ритуального пространства, центром круга, задавая тип танцевальных телодвижений. Движения круговые вокруг костра и вокруг собственной оси. Это вращательное движение неестественно, оно изменяет работу вестибулярного аппарата и моторных реакций организма. «На психофизическом уровне кружение-верчение оборачивается трепетом, трепещущим наслаждением, психофизической вибрацией, которая в культе трактуется как метод взаимной связи космоса и антропоса»[5]. Так, человек, чувствуя неудачи и напряжение в повседневном опыте, добивается с помощью экстаза в танце перехода в другой, вымышленный мир, где происходит эмоциональная разрядка в художественной форме. Танцевальный ритуал характеризуется строго организованными движениями, имеющими рисунок танца, как сказали бы сейчас. Казалось бы, все признаки танца как вида искусства названы. Однако исполнители и зрители воспринимают ритуал как реально происходящее действо, вера в которое помогает им выжить в суровой природе, и поэтому участие в обрядах, ритуалах никак не воспринимается как искусство. Таким образом, можно утверждать, что танцевальный ритуал в первобытной культуре одновременно является искусством и не-искусством.

Проблема определения границ искусства и не-искусства в современной культурной парадигме может быть рассмотрена с точки зрения соотношения искусства и действительности. Человек – существо биосоциальное. Генетически заложенные природные инстинкты: стремление к самосохранению, удовлетворение первичных потребностей в пище, тепле, инстинкт продления рода, – не могут как слепок или копия с реальности быть предметом искусства. Окружающий природный мир, внутренняя жизнь человека могут стать образным источником искусства.

---

[4] *Костецкий В.В.* Экстаз как феномен культуры: философский анализ «трансцендентального субъекта». Дисс. док.фил.наук. Тюмень, 1996. С. 49.

[5] Там же. С. 52.

Однако обязательным условием является преобразование предметного мира действительности через художественные образы. Средства искусства, определенный художественный язык трансформируют знакомый мир и переводят его в другую сферу бытия – в сферу искусства. Если реальное поведение человека безусловно и чувственно детерминировано, то художественный мир условен, создан человеческой культурой посредством особого языка, символов искусства.

Определяя сущность танцевального искусства, Т.А. Устинова верно писала: «Без образа нет танца, да и не может быть. Если не возникает образ, остается набор движений»[6], который, добавим мы, вряд ли является искусством. Таким образом, танец как явление искусства условен, создан при помощи особого пластического выразительного языка движений, мимики, жеста, наполнен чувством, но не реальным, а возвышенным, духовным, неземным. В танцевальном искусстве очень важна способность «одухотворить движение и внести в него живую мысль» (В.И. Уральская).

Если же ритмичные движения под музыку безусловны, приближены к реальности, обусловлены природными инстинктами, с печатью неокультуренного натурализма, как это происходит на молодежных дискотеках, праздниках, юбилеях, вряд ли такой танец можно назвать искусством. Безусловным действиям, движениям не во что превращаться, они утрачивают духовность, а значит, и внутреннюю облагороженную энергию. Исчезает онтологическая тайна, подтекст, поле художественно-образного воображения, – все, что имманентно присуще искусству.

В современной хореографии модерна, несмотря на минималистический костюм, подчеркивающий природную сущность человеческого тела, зритель нисколько не сомневается, что перед ним феномен искусства, в силу того, что метафоричность художественного образа не только выразительна, но и эстетична, максимально приподнята над реальностью движений и поз.

Итак, обычное воссоздание окружающего мира неинтересно для искусства, но как тогда решается проблема правдоподобия? На первый взгляд, «объективность художественного мира» при субъективности его создателя звучит как-то нелогично.

---

[6] *Устинова Т.А.* Избранные русские народные танцы. М.: Искусство, 1996. С. 11.

Но объективное выражение глубинной сущности мира, то есть художественное пересоздание мира через художественное кодирование с помощью символов, поднимает произведение искусства по вертикали ценностей. История любви Ромео и Джульетты, печаль умирающего Лебедя не просто правдоподобны, а истинны, то есть выражают глубинную сущность мира. Художественный образ в танце символичен, в него заложены и мысль, и чувство. Эмоциональная реакция зрителя – это отклик на эмоциональный заряд, потенциал образа, на его знаковую символику, которую надо раскодировать, разгадать.

В танце, который не является искусством, отсутствует смысл, содержание послания, закодированное в художественном образе, история его развития, чувственная динамика. Таковы лечебные танцы, аэробика, шейпинг, колонетик, в которых человек лишь ощущает мышечную радость от ритма движений и даже иногда что-то воображает на личностном уровне в зависимости от музыкального материала. Таковы бытовые танцы на дискотеках и юбилеях, массовые детские танцы, которые пластическими средствами, данными человеку от природы, воплощают ритмо-двигательную форму присутствия человека и осознания его в мире. Танец не-искусство не изображает и не выражает мир более возвышенным, чем он есть на самом деле.

Для решения проблемы определения границ феноменов искусства и не-искусства важно определить целеполагание художественной деятельности. Вопрос глубокий, и ответ не может быть простым и однозначным. С точки зрения зрителя, потребителя искусства, оно должно принести художественное наслаждение, удовольствие, позитивные эмоции. Это ведущий мотив публики, готовой оплачивать встречу с прекрасным. Но, доставляя человеку наслаждение от созерцания прекрасного, выразительного, художественно-эстетическая активность позволяет постигать глубинные – семантико-эстетические, экзистенциально-религиозные, нравственные, этнонациональные смыслы культуры и собственного существования, расширять познавательный горизонт.

С точки зрения художника, создателя произведения, а также интерпретатора, исполнителя (не важно, профессиональная исполнительская деятельность или любительская), цель художественной деятельности – самовыражение, освобождение от чувств и мыслей через их публичную демонстрацию, трансляция высоких культурно-эстетических смыслов через особый образный язык, а также желание покорить, удивить публику, тем самым утверждая себя в мире.

С точки зрения психологов, цель искусства – приобретение социального и эмоционального опыта, избавление от психоэмоциональных проблем, обретение устойчивости в обществе через проигрывание социальных ролей и ситуаций с помощью образов иллюзорно-художественного мира, который вбирает в себя всю проблематику мира реального.

Каковы цели и мотивы художественной деятельности человека, который исполняет бытовые танцы на празднике? Мы полагаем, что это желание получить эмоциональную разрядку, удовольствие от мышечной радости, стремление завязать межполовое общение на другом языке, реально, а не виртуально, иллюзорно, ощутить себя в пространстве, не задумываясь об образовательной, воспитательной, развивающей, социализирующей и прочих функциях искусства. Человек в танце не-искусстве свободно и раскрепощенно танцует для себя, его художественная деятельность одновременно направлена во внутренний и внешний мир, зритель не требуется (люди часто танцуют в одиночестве), поэтому это танцы без технических правил, без ограничений стиля, направления и жанра, без эстетического контроля и самоконтроля. В лучшем случае эстетика танца не-искусства определяется мерой подражания любимым профессиональным исполнителям. Проблема хореографической культуры заключается в привитии эстетического вкуса относительной телесной пластики любого человека, начиная с раннего детства, когда «природное тело» формируется как «социально-культурное». Этот аспект обозначил полвека назад великий хореограф и педагог И. Моисеев: «В отношении бытового танца у нас еще существует непонятный и неоправданный снобизм. Занимаясь сочинением сценического танца, мы служим искусству тысяч. А игнорируя танец бытовой, мы пренебрегаем искусством, или, во всяком случае, потребностью миллионов… здесь складываются нравственные воззрения и художественные вкусы, здесь формируются этика и эстетика нашего молодого поколения»[7].

Танец-искусство обязательно подразумевает присутствие зрителя, общение с залом, посыл энергетического заряда, ответную реакцию публики, ее предвкушение и послевкусие. Исполнение регламентировано стилем, направлением, жанром танцевального искусства, оно требует правильно поставленной, безупречной, доведенной до высокой степени автоматизма

[7] *Луцкая Е.Л.* Жизнь в танце. М.: Искусство, 1968. С. 25.

техники исполнения. Создание и исполнение танца связано с «муками творчества» (чего не скажешь о бытовых и лечебных танцах). Это искусство преодоления границы реальности и сверхреальности, непроизвольного, органичного движения и сверхдвижения, когда грациозным прыжкам и поддержкам помогает не только техника, но и мысль. Искусство танца – это выход в другую реальность, художественно-эстетическую, раздвигающую грани возможного, когда «и невозможное возможно».

Таким образом, совокупными критериями, определяющими границы искусства и не-искусства танца являются:

– наличие или отсутствие стиля, направления, жанра исполнения;

– создание и развитие глубокого художественного образа или его отсутствие;

– особый пластический язык, художественно пересоздающий реальный мир, одухотворенность телодвижений, отрыв от надземного мира или хаотичные движения, приближенные к реальности, обыденности, натурализму;

– мотивация, связанная с техничностью исполнения, передачей смысла и покорением публики или мотивация, связанная с собственным удовольствием;

– наличие или отсутствие зрителя.

Анализ закончен, беру в руки автореферат диссертации В.Ю. Никитина и читаю об эстрадном танце: «Современный танец – это искусство, которое является принципиально авторским, индивидуальным. Он принадлежит той сфере, которая отвергает наличие каких-либо эталонов, образцов, стандартов и моделей, и делает ставку на индивидуальность автора, создающего свой собственный автономный художественный мир. Современный танец стремится к нарушению художественных границ, декларирует свою непричастность к искусству»[8]. Что ж, разговор продолжается...

[8] *Никитин В.Ю.* Профессионально-педагогическая подготовка балетмейстера в учебных заведениях культуры и искусства. Автореферат дис. доктора пед. наук. М., 2007. С. 35.

Т.В. Долматовская

Журнальная фотография моды в культуре XX века: между супермаркетом и музеем

Иллюстрированные фотографиями журналы мод – особый род СМИ, возникший в начале XX века. Наряду с рекламой – эти журналы – наиболее коммерческая область применения фотографии. С формальной точки зрения искусства – такая фотография не может иметь ничего общего со свободой творчества и задачами художника. Но в действительности многие фотохудожники работают на поле модной фотографии, расширяя горизонты современных визуальных форм искусства.

Коммерческое/некомерческое, подлинное/мнимое – не только фотографии моды, но и вообще фотография за почти два века своей истории неоднократно меняла свой статус в общественном сознании. Ее считали и моментальным слепком реальности, и новым родом живописи, самостоятельным искусством или просто технологией, реакцией на свет – в случае аналоговой фотографии – реакцией химической, в случае цифровой – математической.

Одни считали фотографию абсолютной правдой. Другие, например публицист Сьюзан Зонтаг (Susan Sontag), считали ее насквозь искусственной: «Даже тогда, когда фотографы стремятся к наиболее точному воспроизведению жизненных явлений, они, безусловно, движимы соображениями вкуса и императива-

ми своей совести»[1]. Но в действительности именно сочетание внешнего объективизма с субъективным привкусом и делает фотографию таким значительным явлением в сфере коммуникации. «Все фотографии точны. Ни одна из них не является правдой»[2], – говорил фотограф Ричард Аведон (Richard Avedon).

Фотографию и сейчас многие продолжают воспринимать не иначе как документ, подлинное свидетельство, факт, способ рассказать о событии короче и эффектней. Информационную точность и эффектность фотографии взяли в оборот издатели газет и журналов уже с середины сороковых годов девятнадцатого века, и с тех пор медиа не могут обходиться без них. Да и фотография не способна обходиться без медиа. В основе обоих этих феноменов стоит понятие тиража. И газета и снимок могут и должны быть размножены. С одного негатива можно сделать миллиард отпечатков. Это заложено в самой природе фотографий и газет. В этом фотография вступала в противоречие с установкой предшествующих эпох на уникальность, единственность, исключительность.

Тираж был не единственным, что привнесла фотография в сферу искусства.

Своим появлением она лишила накала главную проблему живописи Нового времени – достижения максимального правдоподобия. Реализм в искусстве принялся искать другие пути, а фотография последовательно осваивала жанровые территории живописи: портрет, пейзаж, натюрморт.

Медийному триумфу фотографии дольше прочих сопротивлялись журналы мод. Появившись веком раньше фотографии, они нашли общий язык с ней только через сто лет после ее изобретения.

Вместе с ростом мирового рынка – силы, двигающие фигуры на доске моды, превращались в планетарную индустрию со всеми атрибутами – творцами, рабочими и средствами массовой информации. Большие деньги, вращавшиеся в этой области, позволяли привлекать в ряды индустрии моды лучшие силы художников, а потом и фотографов. Собственно, мода – в широком и узком смысле – как мода на одежду, на образ жизни – стала

---

[1] *Sontag Susan*. On Photography. Penguin Modern Classics, 2008, London. P. 6.

[2] Цит. по: *Левашов В.* Лекции по истории фотографии. Нижегородский филиал ГСЦИ. Нижний Новгород, 2007. С. 418.

для искусства чем-то вроде глобального мецената. Художники и фотографы получали бюджеты, позволяющие им осуществлять свои затеи, а индустрия использовала творцов в своих коммерческих интересах. Творцы, впрочем, тоже не оставались внакладе. Заработки знаменитых фотографов моды и рекламы уже к середине двадцатого века были сопоставимы с доходами финансистов. А сама индустрия моды по масштабам могла тягаться с тяжелой промышленностью.

К концу девятнадцатого века индустрия журналов мод достигла подлинного расцвета, особенно в Соединенных Штатах Америки, но все еще могла обходиться без услуг фотографов.

В это время начинается борьба двух журналов мод – Harper's Bazar (появился в 1867 году, тогда с одной буквой «а», с 1929 года – «Bazaar») и Vogue (выходит с 1892 года). Конкуренция двух этих изданий, продолжавшаяся на протяжении двадцатого века и не закончившаяся до сих пор, огромные средства, вливаемые ими в развитие фотографии, борьба эстетических представлений арт-директоров, битва за рекламодателя и статус библии на модном Олимпе – всему этому не только фотография моды, но и вообще институт фотоискусства обязаны серьезной частью своих достижений.

Мы предлагаем на примере журнала Vogue проследить историю взаимоотношений фотографии и журналов мод, поскольку именно в истории Vogue с наибольшей полнотой воплощались все интриги этого процесса, построенного на взаимоотношениях коммерции, искусства и социальных тенденций.

Историю журналов мод принято делить на Эру иллюстраций (начало XX века), Фотографическую эру (с 1930-х), за которой последовала Эра маркетинга.

В 1910 году тираж Vogue составлял 30 000 копий в месяц, а прибыль от рекламы – больше, чем у всех журналов «Большой шестерки» – шести женских журналов, которые на тот момент укрепились на рынке, при том что цены за размещение рекламы были самыми высокими. Vogue был рассчитан на людей высшего сословия, и его издатель Конде Наст (Conde Nast) не считал нужным увеличивать тираж, чтобы не размывать аудиторию. Когда он купил издание в 1909-м, то переделал его из общественного еженедельника в женский журнал о моде, повысил цену с 10 центов до 15 и стал выпускать раз в две недели. Vogue принципиально не публиковал прозу, так как Наст считал, что это привлечет более широкую аудиторию, что не входило в его маркетинговую стратегию.

Зато именно Vogue одним из первых начал последовательно эксплуатировать в своих изобразительных и идеологических интересах фотографию, постепенно заменив ею иллюстрации. А затем фотография практически вытеснила из журнала все остальные способы коммуникации с читателями.

Фотография довольно быстро завоевала себе место в разделах криминальной хроники, отчетах о путешествиях и прочих жанрах, где требовалось что-то вроде юридического доказательства происшедшего. В идеальный мир журналов для домохозяек и джентльменов фотографию долго не пускали, предпочитая работу художников. Объяснений этому можно привести множество: от профсоюзных усилий живописцев и графиков до консервативных эстетических взглядов редакторов. Другим препятствием был субъективный характер фотографии. Иллюстрации в журналах тех лет могли апеллировать к идее, скажем, кружевных перчаток. А фотография неминуемо переносила зрителя к одним-единственным и неповторимым кружевным перчаткам, что понижало, конечно, степень обобщения, свойственную старым журналам о правилах жизни. Мода тех лет была надындивидуальна, у нее не было автора в сегодняшнем понимании. Она оперировала идеями и образами, а не конкретными воплощениями. А в случае идей живопись или рисунок тогда давали фору фотографии.

До 1930-х на обложках Vogue были только иллюстрации. До 1910 года они были преимущественно черно-белые, с 1910-го – только цветные. До 1916 года в рисунке на обложке важна была информация – правдоподобие одежды (обложки иллюстраторов Джорджа Планка (George Plank) и Хелен Драйден (Helen Dryden)); с 1916-го – аспект правды жизни отступил на второй план, и главным в обложке стал считаться художественный образ и стремление к искусству. В это время над обложками Vogue работали выпускники Ecole Nationale des Beaux-Arts Жорж Лепап (Georges Lepape) и Эдуардо Гарсия Бенито (Eduardo Garcia Benito), а над обложками Harper's Bazar – художник Эрте (Erte). С 1930-х в иллюстрации на обложках вернулась репортажность и точность в изображении одежды (обложки Карла Эриксона (Carl Erickson)).

Обложки Лепапа, Бенито и Эрте передают дух времени, переложенный на язык ар-деко, а последующие сосредоточены на крое актуальной одежды; их зрительный образ хранится в памяти две недели до выхода новой обложки. Эти более коммерческие иллюстрации подготовили почву для фотографии моды.

К работе над рисованными обложками привлекались именитые иллюстраторы и художники. Несмотря на то, что они считали это низким жанром, они брались за дело, используя журналы как источник заработка и возможность саморекламы. Так, в разное время на обложках разных журналов появились работы Матисса, Пикассо, Миро, Шагала, Леже, Дали, Тулуз-Лотрека, Климта.

Издателем это тоже было очень выгодно: имена художников в те времена гарантировали хорошие продажи, так как многие покупали журналы с такими обложками как объект коллекционирования. Фотография имела служебную функцию. Она сообщала о событиях, фиксировала факты. Несмотря на фотографические опыты Родченко и прочих авангардистов, фотографы еще не достаточно котировались на рынке арт-знаменитостей, чтобы своими фамилиями делать кассу. Мода только начинала становиться общественным феноменом. Рост среднего класса, становление международного рынка предметов роскоши, универсализация вкусов только набирали промышленный масштаб.

Фотография моды развивалась параллельно с этими процессами. Первыми фотографиями журнала Vogue были случайные сцены из жизни дам высшего общества у себя дома, на вечеринках или за спортивными занятиями. Постепенно эти фотографии сменились более выразительными портретами красивых женщин – актрис или светских дам, снимки делались на специальном фоне, в профессиональных студиях.

Точкой отсчета для фотографии моды принято считать снимок, сделанный бароном Адольфом де Мейером (Baron Adolf de Meyer) и опубликованный в Vogue в 1913 году. На этой фотографии изображена Гертруда Вандербильт Уитни, дочь миллионера Корнелиуса Вандербильта. Этот снимок объединил светскую фотографию и фотографию моды и изменил понимание и того и другого. Мы видим не просто документальный отчет о существовании некоей особы женского пола, принадлежащей к семье Вандербильтов. От паспортной фотографии или от снимка в криминальной хронике это произведение отличает еще и то, что на нем запечатлена просто красивая женщина, модное платье которой подчеркивает ее элегантность.

С 1913 года Адольф де Мейер стал штатным фотографом Vogue и на ближайшее десятилетие его работы определяли стиль в фотографии моды – пикториализм (pictorialism), господствовавший в художественной фотографии с 1890-х и изживший себя в ней к 1910 году. Пикториализм отличали мягкий фокус, задний свет и позы моделей – самая типичная – руки на талии.

Он рифмовался с приметами своего времени – торжествующей праздностью и аристократическими изысками.

«Де Мейер превратил фотографию моды из побочной деятельности для фотографов в основное профессиональное занятие и модный образ жизни. Он умел создать ощущение тесной связи между собой и женщинами, которых фотографировал… Фотография моды не была первоочередным интересом де Мейера – в конце концов индустрии моды как таковой не существовало в Нью-Йорке, так как вся Высокая мода шла из Парижа, и большая часть одежды на фотографиях была собственностью фигуранток. Он также не сосредотачивался на открытии психологических сторон своих моделей и даже на портретном сходстве. Он хотел создать идеал красоты, женственности, роскоши и высокой романтики. Он создал пленительный и совершенный мир, сверкающий в отраженном свете, мир пышных материй и серебристых тканей. Он снимал в собственной студии, а его модели были объектами восхищения, загадочно женственные и светящиеся»[3].

В 1923 году де Мейера сменил Эдвард Стайхен (Edward Steichen), выходец из пикториализма, который задал новый стиль в фотографии моды – модернистская фотография (modernism); в искусстве этот стиль именуется ар деко. За четырнадцать лет работы для Vogue Стайхен привел фотографию моды в соответствие с экспериментами, происходившими в европейской модернистской живописи, и освободил ее от импрессионистских приемов. Он не пользовался техникой, благодаря которой фотографии де Мейера смотрелись как живопись, – мягкий фокус, светотень, и т.д. Его фотографии отличали четкие геометрические линии. Эта съемочная практика называется «прямой фотографией» (straight photography), которая преобладала на протяжении большей части XX века. Реалистический стиль Стайхена позволял не только разглядеть одежду в мельчайших подробностях, но и показывал моделей как реальных людей. Конде Наст говорил Стайхену: «На снимках Мейера каждая женщина выглядит, как модель. На ваших – в каждой модели видна женщина»[4]. Женщина на фотография Стайхена отражает социальные веяния

[3] *Polly Devlin*. Vogue Book of Fashion Photography, 1919–1979. Thames and Hudson, London, 1979. P. 114.

[4] *Angeletti Norberto and Oliva Alberto*. In Vogue. The Illustrated History of the World's Most Famous Fashion Magazine. Rizzoli International Publications, Inc., New York, 2006. P. 65.

1920-х – элегантность, лишенная романтизма, и женственность, лишенная сентиментальности.

Много лет спустя арт-директор Vogue Александр Либерман (Alexander Liberman) на своих мастер-классах демонстрировал фотографию Стайхена 1927 года. На этом снимке изображена изящная девушка, ее улыбка излучает уверенность в себе, элегантная поза подчеркивает достоинства платья. Показывая эту карточку, Либерман говорил: «Это ключ к современной фотографии моды. Одежда продемонстрирована очень четко, но снимок выражает нечто еще более важное: образ женщины в ее максимальной привлекательности»[5].

Прекрасная женщина и ее наряд – это уже много, но недостаточно для того, чтобы создать образ эпохи. Фотографы расширяли диапазон своих профессиональных приемов. Представитель того же стиля Жорж Гойнинген-Гюне (George Hoyningen-Huene), который работал для французского Vogue с 1925 по 1934 год, привнес умение передавать атмосферу места и времени. Он снимал в студии, но первым стал использовать предметы, дающие ощущение реальности, как будто снимок сделан на улице. Он создал жанр, который можно назвать студийной постановочной фотографией. Одна из его самых известных фотографий – пара в купальниках («Ныряльщики», 1930 год). Кажется, что они сидят на доске для ныряния и смотрят в море. Эта фотография была сделана на крыше парижского офиса Vogue, модели сидят на коробках, а стена в расфокусе имитирует море и горизонт.

Новаторство Хорста П. Хорста (Horst P. Horst) – ассистента, модели и ученика Гойнингена-Гюне – использование теней и черного цвета, контрастный свет, геометрическая композиция. Одновременно с Хорстом для Vogue снимал Ман Рэй (Man Ray), на тот момент уже признанный авангардный художник. Для глянцевых журналов он работал лишь ради денег. Он говорил: «Я рисую то, что не могу сфотографировать, и фотографирую то, что не хочу рисовать»[6].

Еще один представитель фотографической элиты первой половины двадцатого века – Сесил Битон (Cecil Beaton), начавший свое сотрудничество с британским Vogue в 1926 году, а в 1928 – с американским. У него был свой узнаваемый стиль, который можно определить как романтический модернизм.

---

[5] *Angeletti Norberto and Oliva Alberto*. In Vogue. The Illustrated History of the World's Most Famous Fashion Magazine. Rizzoli International Publications, Inc., New York, 2006. P. 67.

[6] Ibid. P. 79.

Битон создавал театральные мизансцены, использовал экзотические материалы, экраны, изобилие цветов. Казалось, его взгляд был обращен назад во времени, в викторианскую эпоху. В некотором смысле это было развитием стиля де Мейера. Сам Битон считал, что своему успеху обязан в том числе тому, насколько его фотографии отличались от фотографий Стайхена: «Несмотря на то, что я восхищался фотографиями Стайхена, я понимал, что мне даже бессмысленно пытаться работать в его манере. Моя работа была противоположным концом фотографического полюса, и успех моих первых опубликованных фотографий был отчасти обязан отходу от стайхеновских канонов. Тогда как Стайхен снимал с бескомпромиссной прямотой точки съемки, на гладком фоне, контрастно, моих моделей можно было скорее обнаружить в неясных очертаниях беседки или грота в серебристом свечении или в царстве теней ткани в горошек»[7].

Все великие имена времен так называемой Фотографической эры начинали с классического искусства. Адольф де Мейер пытался в своих фотографиях добиться эффекта живописи, Эдвард Стайхен и Ман Рэй до того, как увлеклись фотографией, были художниками, Жорж Гойнинген-Гюне изучал рисунок, Хорст П. Хорст имел архитектурное образование, Сесил Битон был писателем, иллюстратором, а потом и художником по костюмам и декоратором в театре и кино. Занявшись фотографией моды, они вкладывали в нее весь свой художественный опыт и относились к ней как к высокому искусству. Возможно, именно поэтому они работали в студии, с искусственным светом и использованием декораций, несмотря на то, что с технической точки зрения аппаратура позволяла снимать на натуре без искусственного освещения.

Совместные усилия этой плеяды привели к тому, что фотография начала ощутимо теснить иллюстрацию на поле журналов мод. Фотографии стали играть главенствующую роль в содержании журналов и наконец появились на обложках. Сначала в порядке эксперимента. А потом уже прописались там навсегда, вытеснив иллюстрации.

Впервые фотография появилась на обложке журнала Vogue 1 июня 1932 года. Это была работа Эдварда Стайхена: женщина атлетического сложения в купальнике с мячом в руках. К 1939 году 12 обложек из 24 в год были фотографическими. Статисти-

[7] *Beaton Cecil*. Photobiography. Oldhams Press, London, n.d. P. 53.

ка того времени показывает, что благодаря фотографическим обложкам продажи журналов сильно возросли.

В тридцатые годы фотографы моды начали работать на стыке классических изобразительных форм и фотожурналистики. Реальность через их видоискатели трансформировалась в нужные им образы. Это уже было искусством. Фотографы не просто фиксировали действительность. Они начали навязывать ей свои представления о прекрасном. Даже тогда, когда формально искали это прекрасное в действительности.

На смену модернистской фотографии пришел реализм. В художественной фотографии в это время уже господствовал документальный жанр, во многом служивший не только нуждам искусства, но и общественным задачам (например известный проект Федерального управления защиты сельского хозяйства, Farm Security Administration, 1935–1942 годы, над которым работали первоклассные фотографы). В фотографии моды новые визуальные стандарты задал Мартин Мункачи (Martin Munkacsi) в Harper's Bazaar, где служил с 1935 по 1947 год. В середине 1920-х Мункачи начинал свою карьеру фотографа, снимая спортивные репортажи для венгерских газет. Навыки, приобретенные в этой работе, отразились в его фотографиях моды – они были живыми, модели были сняты на улице и в движении. Он первый заставил моделей бегать и прыгать, стал снимать на пляже и лыжном склоне, – казалось бы, нехитрые решения, которые широко эксплуатируются фотографией моды до сих пор. Его манера сильно повлияла на многих известных фотографов – от его современницы Тони Фриссель до таких мастеров, как Анри Картье-Брессон (Henri Cartier-Bresson) и Ричард Аведон, которые вдохновлялись его снимками.

Поначалу Конде Наст и главный редактор Vogue Эдна Чейз (Edna Chase) отнеслись к фотографиям Тони Фриссель без интереса. Им пришлось изменить свою точку зрения, когда в 1936 году в авторитетном журнале Life появились фотографии, снятые в репортажном стиле. В Vogue фотографии такого стиля появились только в конце 1930-х. Их автором была Тони Фриссель.

В 1937 году Эдна Чейз решила перестроить визуальную политику журнала, отойти от театральных и романтических фотографий как самоцели и подчинить визуальные образы в журнале задачам коммерции. Она требовала от фотографов точности:

«Полностью сконцентрируйтесь на том, чтобы показать одежду, ставьте свет, подчиняясь этой цели, и если это невозможно с точки зрения искусства, то к черту искусство»[8].

Так в журнале появились работы американца Джона Ролингса (John Rawlings), который в общей сложности снял около двухсот обложек для Vogue и Glamour. «Ролингс привнес реалистичный визуальный стиль; он представил моду как движущую силу, а не как украшение … Его простой, более информативный подход к фотографии моды в точности соответствовал развивающемуся более практичному отношению к одежде»[9]. При этом является ли то, чем он занимается, искусством или нет, его не интересовало. Он оставлял этот вопрос теоретикам.

Успех фотографии в журнале напрямую зависит от работы арт-директора. Фотография смотрится выигрышно только в хорошем макете, если арт-директор правильно расположил ее на странице и подобрал адекватные шрифты. «С хорошими фотографиями автор макета должен обходиться просто. И ему придется заниматься акробатикой, если изображения плохи»[10], – говорил арт-директор Harper's Bazaar Алексей Бродович (Alexey Brodovitch).

Его коллега Либерман начал использовать в оформлении журнальных полос газетные шрифты; заголовки и тексты стали выглядеть более информативными. Его макеты смотрелись кинематографичными, а не статичными, как было принято раньше. Его Vogue стал меньше похож на альбом и больше на журнал. Либерман считал, что фотографии моды не хватает движения и жизненных реалий. Он хотел, чтобы в фотографии всегда соблюдался баланс между высокой целью творца и меркантильной задачей продавца.

Вторая мировая война сместила акценты в фотографии моды. В Европе не хватало материалов, моделей и безопасных мест для съемки из-за бомбежек, фотографические студии закрывались; также большинство фотографов были мужчинами и, как следствие, военнообязанными. К фотографии моды появилось отношение как к легкомысленному и ненужному занятию. Американская же фотография моды, можно сказать, оказалась в выигрыше от такого положения вещей – европейские таланты устремились в США.

---

[8] *Angeletti Norberto and Oliva Alberto*. Op. cit. P. 84.

[9] *Yohannan Kohle*. John Rawlings: 30 Years in Vogue. Arena Editions, 2001. P. 24.

[10] *Левашов В.* Лекции по истории фотографии. Нижегородский филиал ГСЦИ. Нижний Новгород, 2007. С. 414.

После войны, когда мода радикально изменились благодаря New Look Кристиана Диора – в фотографию моды пришел Ирвин Пенн (Irving Penn). Он изучал живопись, а в Vogue, для которого потом работал более 60 лет, попал ассистентом Либермана. Пенн должен был придумывать сюжеты съемок и разъяснять фотографам требования арт-директора к их работе. Он терпел поражение за поражением, пытаясь повлиять на стиль таких мастеров, как Битон или Ролингс, и в конце концов Либерман предложил ему самому взять в руки фотоаппарат. Пенн начал фотографировать предметы, а потом переключился на тему, глубоко ему безразличную, – моду. «Когда я начинал, важно было делать снимки для вечности …Я же делал фотографии в простых ситуациях и фотографировал женщин, которые не представляли для меня загадки и могли бы стать предметом моего желания… Я был молод, не знал ничего про стиль, но я точно чувствовал, когда фотография обретает характер»[11]. Ему удалось воплотить желания Либермана и задать новое направление в прославившей его фотографии 1949 года. Во время фотосессии модели Жан Петчетт в Перу его камера уловила момент, когда девушка, устав позировать, расслабилась, сбросила натиравшие ноги туфли и закусила зубами нитку жемчуга. В каталоге к выставке Ирвина Пенна в 2000 году в Хьюстонском музее изобразительных искусств говорится: «Работы Пенна с его разнообразием тем и жанров исследуют сложные отношения между коммерцией и искусством в нашем обществе»[12].

В 1950-е новому курсу Либермана соответствовали фотографии Эрвина Блюменфельда (Erwin Blumenfeld, работал для Vogue 1946–1955, до этого работал для Harper's Bazaar) и Уильяма Кляйна (William Klein) – 1955–1963, впоследствии знаменитый кинорежиссер. Оба они начинали с живописи. Кляйн пробовал себя в мастерской Фернана Леже. Блюменфельд обратился к фотографии как к средству существования. Он первым стал использовать фотоаппарат Хассельблад. Кроме технических новшеств Блюменфельд привнес в фотографию эстетические завоевания дадаизма и сюрреализма. Его стиль – это сложные технические трюки и агрессивный эротизм. Тысячи фотографов повторили известнейший эксперимент Блюменфельда – обнаженное женское тело под мокрым шелком.

---

[11] *Polly Devlin*. Vogue Book of Fashion Photography, 1919–1979. Thames and Hudson, London, 1979. P. 137.

[4] *Angeletti Norberto and Oliva Alberto*. In Vogue. The Illustrated History of the World's Most Famous Fashion Magazine. Rizzoli International Publications, Inc., New York, 2006. P. 293.

В фотографиях Кляйна сквозит тонкая ирония, свойственная их автору по отношению к модной индустрии. Ему удалось размыть границы коммерческой и авторской фотографии. Его эстетика – тонкая грань между постановкой и этнографической документальной зарисовкой. Он использовал широкоугольные объективы, «вытащил моду на улицу», предпочитая естественную среду в качестве декорации. Неореализм в сороковых–пятидесятых имел место не только в итальянском кино, но и в американской фотографии тоже.

На рубеже сороковых–пятидесятых начинается история глянцевых журналов в современном их понимании. Это время – поворотный пункт для всей индустрии масс-медиа. И не только масс-медиа. Западный мир вступает в эпоху так называемого «массового изобилия», бурь сексуальной революции. В дополнение к социально-психологическим сдвигам появляются новые полиграфические возможности. Мир иллюстраций и фотографий окончательно становится цветным и смотрится настолько реальным, что, кажется, уже способен конкурировать с окружающей реальностью.

В шестидесятые между фотографом и журналами сложились отношения, напоминающие сделки времен Медичи, когда художники брали заказы, чтобы на деньги меценатов воплощать собственные идеи. Бюджеты съемок моды увеличивались, их география расширялась, росли и технические возможности. Многие постановочные истории для журналов Vogue или Harper's Bazaar по сложности не уступали кинопроизводству. Именно тогда модели, дизайнеры одежды и фотографы сломали цеховые рамки и вошли в ряд знаменитостей, чья жизнь интересует даже тех, кто находится в стороне от индустрии моды.

Воплощением этой эпохи в Vogue стала работа Дайаны Вриланд – главного редактора с 1963 по 1971 год. Вриланд считала, что мода – это «шоу, а не сфера обслуживания», и ее безудержная эксцентричность отражалась на страницах журнала. Она отправляла фотографов в экзотические страны в поисках новых мест для съемки – к пирамидам, к сфинксам, развалинам племен Майя, на Мачу-Пикчу, и т.д. Обложки в 1960-е выглядели избыточно. Если раньше были важны аристократизм и утонченная красота, то теперь на первый план и, соответственно, на обложку вышли секс и самодостаточность. В 1965 году Вриланд привела из Harper's Bazaar Ричарда Аведона, который работал там с 1945 года. Он смешивал приемы документальной и постановочной фотогра-

фии – предоставлял моделям свободу движения и точно выставлял студийный свет. В его снимках важной составляющей была не только одежда, но и образ жизни ее обладателя. Либерман говорил, что его стиль давал жизнь моде, время его работы для Vogue – «период интеллектуального эротизма».

Еще агрессивнее была эстетика Ги Бурдена (Guy Bourdin), ученика Ман Рэя, который трудился для французского Vogue с 1955 по 1987 год. Его работы радикально изменили представления о фотографии моды и рекламной фотографии. Его приемы – насыщенный цвет, драматичная кадрировка и композиция; в одном снимке всегда присутствует многоуровневое повествование. Его работы были первыми «анти-истеблишмент» в фотографии моды. Они изменили не только отношения между потребителем и фотографией, но и сам предмет фотографии моды. Чтобы побудить потребителя купить предмет, недостаточно эффектно его представить; надо поместить его в соблазнительную или непривычную мизансцену.

Эпохе Дайаны Вриланд пришел конец вместе с наступившим в начале 1970-х экономическим спадом, который также сказался на рекламе, модных домах и журналах. Экстравагантность, роскошь и чрезмерность, присутствовавшие во всем, что делала Вриланд, в одночасье вышли из моды. Заказываемые ею дорогостоящие съемки больше не были экономически оправданы и возможны. Стиль, проповедуемый Вриланд, не соответствовал образу карьерной женщины 1970-х.

Олицетворением этой женщины стала новый главный редактор Vogue Грейс Мирабелла. Изменилось время, изменились женщины-читательницы. Мирабелла стала делать журнал для «реальных женщин». На смену моделям с «интересными» лицами пришли уверенные в себе, улыбающиеся красавицы, излучающие энергию и здоровье, идеал американской женщины. Перед фотографами была поставлена задача показывать практичную одежду, не лишая ее ореола мечты. От них требовалось найти баланс между фантазией и реальностью, между офисом и будуаром. Женщина семидесятых, особенно ближе к концу десятилетия – это уверенный в себе субъект, подчиняющий действительность на работе, в магазине и в постели. Для этого времени типичны работы Артура Элгорта (Arthur Elgort), снимавшего постановочные фотографии в жанре папарацци, провокационные фотографии Хельмута Ньютона (Helmut Newton) в стиле “порно-шик”, показывающие деятельную, гиперактивную женщину, женственная эротика Деборы Турбевилль (Deborah Turbeville).

К началу восьмидесятых индустрия моды приобрела планетарный характер. Бывшие ателье по пошиву одежды превратились в международные корпорации со всем набором корпоративных атрибутов: узнаваемым брендом, агрессивным маркетингом, транснациональным характером деятельности. Показы новых коллекций одежды в Париже и Милане из рядового события в одежном бизнесе трансформировались в почти религиозный акт. На показах мир узнавал, как ему надлежит выглядеть в следующем году.

Масштабы индустрии стремительно растут. Многократно увеличиваются финансовые обороты корпораций и журналов и – как следствие – возможности фотографов. Визуальные образы, стимулирующие потребление, становятся все эффектнее и экстравагантнее с точки зрения картинки и технологии. Потребность выделиться на общем фоне позволяет фотографам безудержно экспериментировать, часто забывая о главной задаче фотографии моды в журналах – продавать одежду. Теперь одежда продается вместе с образом жизни и мысли.

Появляются и радикальные издания, аккумулирующие альтернативный взгляд на фотографию моды – вроде британских i-D и The Face, стартовавших в 1980-е. Эти журналы расширяют визуальные рамки модных съемок до уровня современного искусства. Многие коммерческие фотографы моды реализуют на страницах альтернативной прессы свои идеи, не возможные на территории традиционного глянца. В свою очередь традиционный глянец следит за достижениями альтернативы и прибирает к рукам ходы и технологии, опробованные там.

Но главным для классических изданий все-таки остается коммерция. И фотография, которую можно контролировать и направлять.

В 1988 году на смену Мирабелле в журнал Vogue пришла Анна Винтур, которая до сих пор возглавляет журнал. Первым делом она изменила обложки журнала. Она ушла от формульных, неотличимых один от другого портретов. Она первой поселила на обложках знаменитостей. В 1998 году из 12 обложек со знаменитостями было 4, в 2003-м – все 12. Винтур стремилась снимать не в интерьере, а на натуре, в реальных ситуациях. Она хотела, чтобы фотографии рассказывали «истории». В журнале появились съемки по мотивам сказок и фильмов. Для журнала продолжали работать Хельмут Ньютон, Артур Элгорт, Брюс Вебер (Bruce Weber), Херб Риц (Herb Ritts) и Ирвин Пенн. Появились новые

имена: Питер Линдберг (Peter Lindbergh), Марио Тестино (Mario Testino), Стивен Майзел (Steven Meisel), Стивен Кляйн (Steven Klein), Патрик Демаршелье (Patrick Demarchelier), Энни Лейбовиц (Annie Leibovitz). В отличие от первых фотографов Vogue, они пришли не из школ рисования и зодчества, а изучали фотографию специально. Каждый из них работает в своем стиле: Тестино как фотожурналист от моды, снимает яркие, энергичные фотографии на фоне реальных событий. Для Майзела на первом месте – одежда. Про него говорят, что модели для него актрисы, а одежда – муза. Он документалист от моды. Демаршелье работает в классическом жанре. Он считает, что на фотографическом поприще нет ничего, чтобы не было сделано до него. «Я не пытаюсь быть "новым". Если получается хорошая фотография, это уже ново"[13]. Стивен Кляйн называет себя «рассказчиком, фотографом с инстинктами драматурга, режиссера или работника индустрии развлечений … Я никогда не считаю то, что делаю, искусством»[14]. Его фотографии провокационны и концептуальны. Энни Лейбовиц – современная сказочница, ее фотографии рассказывают истории. Ее прославила обложка журнала Rolling Stone, на которой Джон Леннон лежал голый в позе эмбриона с Йоко Оно. Несмотря на самобытность и ошеломительный успех фотографий Лейбовиц, у нее самой возникали сомнения относительно собственной карьеры: «В какой-то момент мои фотографии стали продаваться, тогда как фотографы, которыми я восхищаюсь, Диана Арбус (Diane Arbus) и Анри Картье-Брессон, не работали по заказу журналов. Я стала задумываться, не изменяю ли я своим принципам"[15].

Энни Лейбовиц позже поняла, что между работой на журналы и работой на музейные стены нет никакой разницы. В аннотации к своей выставке «Жизнь фотографа, 1990 – 2005» в Национальной портретной галерее в Лондоне в 2008 году она заявила: «Я не живу двумя жизнями. У меня одна жизнь, и личные фотографии и работа, сделанная по заказу, – это все ее часть».

Фотография – свободна как язык. И как язык – это среда, в которой может родиться все что угодно – от порнографии до

---

[13] *Angeletti Norberto and Oliva Alberto.* In Vogue. The Illustrated History of the World's Most Famous Fashion Magazine. Rizzoli International Publications, Inc., New York, 2006. P. 329.

[14] Ibid. P. 336.

[15] Ibid. P. 349.

съемки коллекций жакетов. Ролан Барт в книге Camera Lucida писал, что в нашем обществе Фотография тиранически подавляет другие виды изображения: нет больше гравюр, фигуративной живописи за исключением той, которая зачарованно подчинилась канону фотографии. Кто-то сказал мне в присутствии других посетителей кафе: «Поглядите, какие мы все блеклые. В наши дни изображения выглядят более живыми, чем люди»[16].

Фотография моды оперирует избыточными смыслами: она останавливает мгновенье не прошлого или настоящего, она формирует будущее из настоящего, пользуясь материалом прошлого. Эта фотография призывает к действию, она тоталитарна и требует от зрителя ответной реакции.

Визуальная игра со временем создала журналам вроде Vogue, Harper's Bazaar и им подобным репутацию стилистических диктаторов, демиургов моды. В глазах читателя именно они создают мозаичную картину модных веяний, формируют тенденции и заставляют вращаться мир развлечений, роскоши и удовольствий.

В некотором смысле это так, но только до определенной степени. Журналы мод находятся не вовне, а внутри индустрии моды. Они инкорпорированы в нее, являются ее естественными историческими составляющими. Те же самые фотографы, которые делают съемки моды для журналов, потом получают заказы от производителей товаров, для того чтобы передать покупателю сигнал в наиболее актуальной визуальной форме. И в итоге на страницах журналов формируется синергия визуальных образов – рекламное переплетается с художественным в сложный семиотический клубок. Из этого клубка коммерции, разных эстетических представлений временами рождается искусство. Как, например, серия календарей производителя автомобильных шин Pirelli, ставшими культовыми арт-объектами, над которыми трудятся лучшие фотографы мира.

Фотографические выставки, состоящие из работ, снятых для глянцевых журналов, не редкость в крупных мировых музеях. Например Ричард Аведон выставлял в музее Метрополитен в Нью-Йорке фотосессии моды в 1978 и портреты знаменитостей в 2002. В лондонской Национальной портретной галерее были представлены Энни Лейбовиц в 1994, Ричард Аведон в 1996,

[16] *Барт Р.* Camera Lucida. Ad Marginem. Москва, 1997. С. 175.

Брюс Вебер в 1997, Марио Тестино в 2002. В 2003 г. Музей Виктории и Альберта сделал ретроспективу работ Ги Бурдена. Есть и примеры обратного: после смерти Мартина Мункачи в 1963 году ни один музей не пожелал взять его архив, посчитав его фотографические работы недостойными храма искусства. Его ретроспектива открылась в выставочном зале Мартин-Гропиус-Бау в Берлине только в 2006-м благодаря коллекционеру Ф.К. Гундлаху.

Романтики справедливо спрашивают: как может быть творческим полетом то, что призвано продавать приземленные вещи?

Действительно, основная функция фотографии моды – коммерческая. Вместе с «продажей» конкретного платья эта фотография предлагает определенный образный мир, который фотограф создает вокруг этого платья. Мир, с которым потребитель по той или иной причине желает ассоциировать себя. Ролан Барт писал об этом в «Системе моды»: «Мода словно стремится достичь какой-то одноцветности вещей и идей, шерсть делается деревом, а дерево – комфортом, подобно тому, как бабочка каллима с Зондских островов, висящая на стебельке, приобретает форму и цвет сухого листка. В других случаях ассоциативный тон становится шутливым, ассоциация идей оборачивается простой игрой слов; чтобы обозначить объективный взгляд на Моду, объектив фотокамеры направляют на выстроившихся в ряд манекенщиц; чтобы выразить силуэт-трапецию, манекенщиц рассаживают на гимнастические трапеции и т.д. В этих двух стилях проявляется общая оппозиция Моды – противопоставление серьезного (зима, осень) и веселого (весна, лето). В такой значимой обстановке якобы живет женщина – та, которая носит данную одежду»[17].

Двадцатый век не только значительно расширил сферу того, что понимается под модой, но и того, что считается искусством. После того как Марсель Дюшан сделал музейным объектом унитаз, а кураторы музея Гуггенхайма решили выставлять на территории муз мотоциклы BMW, стулья Филиппа Старка и прочие функциональные предметы, присутствие на стенах крупнейших музеев мира фотографий, впервые появившихся на страницах журналов мод, кажется столь же естественным, как и выставки средневековой живописи, основным смыслом которых было служение религиозному культу.

---

[17] *Барт Р.* Система Моды. Статьи по семиотике культуры: Издательство имени Сабашниковых. Москва, 2003. С. 338.

Мода меняется, а фотография остается. Дух свободы, пластика, образы лучших фотографий моды далеко выходят за пределы жанра. Точно так же, как иконы Джотто или мадонны Липпи – больше тех конкретных обрядовых задач, ради которых они были написаны. Журналы живут в современности, музеи работают с прицелом на вечность, собирая на своих стенах лучшее, что есть в современности,– в том числе и фотографию.

Фотография в своих массовых проявлениях отражает интерес человека к окружающему миру и желание зафиксировать принадлежащие частному человеку моменты общения с этим миром. Фотография моды не так простодушна. Она в соответствии с духом времени связывает экономику, психологию и эстетику в брачный союз. И имея в качестве инструмента коммуникации масс-медиа, такая фотография становится не только информационным письмом, но и общественным переживанием на тему актуальных форм прекрасного. Миллионы глаз, сканирующих фотографии в журналах мод, строят свою жизнь и воспринимают жизнь вокруг сквозь призму этих изображений.

Она стала ровно тем мировым зеркалом, о котором мечтал изобретатель фотографии Луи Дагерр, только с куда большими полномочиями. В отличие от зеркала, фотография моды не только отражает, а во многом формирует представления о реальности.

О наших авторах

Аймермахер Карл – профессор Института русской и советской культуры им. Ю.М.Лотмана Рурского университета (Бохум), славист, литературовед (Германия).

Афасижев Марат Нурбиевич –доктор философских наук, профессор, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания.

Баршт Константин Абрекович – доктор филологических наук, профессор, помощник директора ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН.

Гавриляченко Сергей Александрович – профессор МГАХИ им. В.И. Сурикова, народный художник России, секретарь Правления Союза художников России.

Гришин Михаил Владимирович – кандидат культурологии, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания.

Дмитриевский Виталий Николаевич – доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания.

Долматовская Татьяна Владимировна – журналист, аспирант Государственного института искусствознания.

Дриккер Александр Самойлович – доктор культурологи, заведующий сектором баз данных компьютерного отдела Государственного Русского музея.

Жидков Владимир Сергеевич – доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания.

Иванченко Галина Владимировна – доктор философских наук, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания.

Карпюк Сергей Георгиевич – доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник ИВИ РАН.

Клецкин Абрам – доктор искусствоведения, Председатель Национального совета по радио и телевидению (Латвия).

Кудрявцева Татьяна Владимировна – доктор исторических наук, заведующая кафедрой всеобщей истории СПбПГУ им. А.И. Герцена.

Кулишова Оксана Викторовна – доктор исторических наук, профессор исторического факультета СПбГУ.

Маньковская Надежда Борисовна – доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Института философии РАН.

Петренко Виктор Федорович – доктор психологических наук, член-корреспондент РАН, профессор факультета психологии МГУ.

Савельева Ольга Олеговна – доктор социологических наук, профессор кафедры теории и истории социологии МПГУ.

Селиванов Валерий Владимирович – доктор философских наук, профессор, заведующий сектором социологических исследований Государственного Эрмитажа.

Соколов Константин Борисович – доктор философских наук, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания.

Тюпа Валерий Игоревич – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теоретической и исторической поэтики РГГУ.

Филановская Татьяна Александровна – кандидат педагогических наук, доцент ВГГУ, докторант РПГУ им. А.И. Герцена.

Черносвитов Павел Юрьевич – доктор культурологии, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания.

Юсупова Галия Марсельевна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания.

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАПИСКИ

Выпуск 12

О ГРАНИЦАХ ИСКУССТВА

Ответственный за выпуск
Н.М. Мышковская
Редактор
Е.В. Игошина
Оформление обложки
В.Ю. Яковлев
Компьютерная верстка
А.К. Соколовой
Корректор
Г.А. Мещерякова

Подписано в печать 16.08.2010
Формат 60x88$^{1}/_{16}$. Печать офсетная.
Усл.печ.л. 25,7. Усл. кр.-отт. 26,2. Уч.изд.л. 26,5
Тираж 300 экз. Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен
в Государственном институте искусствознания.
125009, Москва, Козицкий пер., д. 5.

Отпечатано в ППП «Типография “Наука”»
121099, Москва, Шубинский пер., 6.