

Российский государственный гуманитарный университет
Институт высших гуманитарных исследований

В.Б. Мириманов

ИЗОБРАЖЕНИЕ И СТИЛЬ

Москва 1998

ББК85.1
М 63

Мириманов В.Б.

Изображение и стиль: Специфика постмодерна. Стилистика 1950–1990-х. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. 80 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 23)

ISBN 5-7 281-0073-2

ISBN 5-7281-0073-2

© Мириманов В.Б., 1998 г.
© Российский государственный
гуманитарный университет, 1998 г.

Ничто – включая сам хаос – не противится структурированию так упорно, если не сказать – искусно, как то, что обнаруживается сегодня в художественном пространстве. В этой ситуации, прежде чем войти в материал, логично задаться вопросом: на что мы можем рассчитывать? Как материал современного искусства соотносится с такими фундаментальными для всякого исследования понятиями, как «истинность» и «смысл»?

Г. Фреге в статье «Мысль: логическое исследование»¹, ставя вопрос об отношении *художественного* к этим понятиям, приходит к заключению, что область художественного не поддается структурированию без остатка логическим методом. И все же искусство, при всем его двусмысленном отношении к формальной логике, не отсекается им от мысли и смысла, а стало быть, и от истинности.

«Эстетика соотносится с прекрасным, этика – с добром, а логика – с истиной, – говорит Фреге. – Конечно, истина является целью любой науки, но <...> логика же предназначена для познания законов истинности». И далее: «Мысль – это нечто внечувственное, и все чувственно воспринимаемые вещи должны быть исключены из той области, в которой применимо понятие истинности». Гуманитарные науки, по его мнению, «стоят ближе к поэзии» и научного в них меньше, чем в точных науках, так как они содержат компоненты, не обладающие постоянным значением. Вместе с тем, «там, где необходимо приблизиться к не постижимому разумом по пути интуиции (*Ahnung*), указанные компоненты полностью оправданы».

Это высказывание, определяющее статус интуиции в конституировании знания, не привлекло бы внимания, если бы не принадлежало строгому логоцентристу, который видел в самом языке, его образности препятствие к Знанию, считая, что «главная задача логики состоит в освобождении от языка и в упрощении».

И строго исчисляемые элементы, и те, за которые ответственна интуиция, занимают свое законное место в исследовании. Первое не нуждается в рекомендациях, тогда как второе нередко отвергается как неосновательное и «легковесное»², хотя мы знаем, что когнитивный процесс не что иное, как взаимодействие интеллекта

и интуиции. Что дедукции предшествует интуиция, было известно уже во времена Декарта. Интеллектуальные (левополушарные) способности открыты развитию, обучению, контролю; функции интеллекта с большим успехом, иногда превосходящим человеческие способности, выполняет вычислительная техника. Механизм интуиции ближе к врожденным способностям, активизирующим непосредственное адекватное восприятие и «понимание».

О неполноценности методов, использующих только интеллект или только интуицию, свидетельствует нынешнее состояние и теории и практики искусства. Вытеснение одного метода другим дает неудовлетворительные результаты, так как они выполняют разную работу. Математический метод универсален, он открывает путь к упорядочению любых множеств. При этом объектом Знания становятся классы, виды, типологические ряды. Иначе говоря, объективные методы исследования могут быть использованы при анализе художественного материала в той мере, в какой последний обладает структурой.

В конечном счете именно метод статистического анализа, выявляющий частотность тех или иных инвариантов стиля, – позволяет *вычислить* доминантные феномены стиля, которые, как правило, *обнаруживает* до того на уровне Единичного (см. ниже) профессиональная интуиция. Статистический метод, теоретически, позволяет свести исследование к рутинной классификации и систематике при условии, что нам известны фактура и алгоритм исследуемых феноменов.

Очевидно, что к постклассическому художественному пространству не приложимы классические представления, поскольку оно не имеет ничего общего со структурированным, подобно французскому парку, пространством классических стилей. Чтобы сохранить применительно к нему саму категорию стиля, необходимо найти параметры этого феномена в изобразительном искусстве⁴, рассмотреть, что представляют собой элементарные морфологемы – *стилистические субстраты*.

Поскольку предмет исследования ограничен хронологическими рамками, необходимо ответить на вопрос, какой культурно-исторической парадигме принадлежит искусство конца века, отличается ли что-либо искусство 80–90-х годов от искусства предыдущих десятилетий (50–70-х), в чем выражаются эти отличия, существуют ли (можно ли найти) методы формализации, которые позволят

объективировать, вычленив и описать универсалии современного искусства. Как эти универсалии соотносятся с универсалиями ранних форм искусства, больших классических – и последних нормативных стилей, т. е. искусства в его классическом понимании.

Чтобы устранить концептуальные и терминологические неясности, рассмотрим стиль как явление и понятие. Попробуем уяснить, во-первых, что представляет собой этот феномен в контексте культуры, и во-вторых, что можно знать о стиле.

Стиль как историко-культурный феномен

Представления об искусстве и сама художественная практика, из которых извлечено большинство бытующих определений стиля, остались в прошлом. Размытость границ современного художественного пространства, фундаментальные изменения концепции изобразительной деятельности, ее возникновения и эволюции делают несостоятельными опирающиеся исключительно на классическую историю искусства прежние теоретические обобщения в значительной мере потому, что они оставляют за скобками первобытное и современное искусство.

Изъятие первобытного и традиционного искусства из общей панорамы еще полвека назад объяснялось его «примитивным», «утилитарным» характером, отсутствием сюжетного начала. Сегодня, чтобы сохранить классические определения в искусстве, приходится, наряду с первобытным, оставить в стороне и современный период, т. е. те интенции в искусстве второй половины XX века, родоначальником которых можно считать знаменитый писсуар Дюшана.

Легитимизация этого жеста обнаружила распад классической изобразительной системы. В истории современного искусства этот акт, имеющий такое же символическое значение, как «Черный квадрат» Малевича, отмечает высшую точку, которой достигает культ творческой личности, о существовании которой не подозревали создатели «Больших стилей» – строители романских и готических соборов.

До XV века слово «искусство» (латинское *ars*) в европейских языках означает деятельность технического характера – вид ручного труда. Скульпторы и живописцы, нанимавшиеся для выполнения определенных работ, получали почасовую оплату и жесткие предписания. С XV века роль художника растет вместе с повышаю-

щимся значением художественного, эстетического начала. Снижение канонических требований в пользу профессиональных (знание анатомии, законов перспективы и т. д.), возрастающее значение эстетической оценки оказывали прямое влияние на статус художника. Требование ставить подпись автора на произведениях живописи и скульптуры, исходившее от архитектора и скульптора А. Филарета (1400–1469), выводит на авансцену творческую личность. В основе этих перемен также и изменившиеся отношения между заказчиком и исполнителем: теперь художник становится хозяином своего дела; он получает большую, а иногда неограниченную свободу. Если прежде при заключении договора оговаривались все детали работы, то в XVI веке известный художник мог творить по своему усмотрению: решать, будет ли его замысел воплощен в живописи или скульптуре, и т. п.

В нарождавшемся в это время мире науки и коммерции одним из важнейших показателей вещи становится ее товарная стоимость. Работа знаменитого мастера – большая материальная ценность, ее подлинность подтверждают подпись и индивидуальная манера художника. Этот практический момент также играет определенную роль в разработке значений понятия «стиль», которое конкретизируется одновременно с другими концептами эпохи Просвещения.

Превращение ремесла в Творчество происходит решительно, порой демонстративно. Микеланджело уже утверждал, что его творения созданы «не руками, но духом». Здесь момент преобразования – скромное исполнительское ремесло превращается в индивидуальное Творчество, которое вторгается в строго регламентированное до того пространство канонических сюжетов и позднее (в эпоху романтизма) возьмет на себя функции религии и философии.

Стилистические нормы маньеризма, барокко, рококо уже не столь жестко связаны религиозными предписаниями. О барокко и рококо говорят обычно как о *последних* стилях европейского искусства. «Вместе с барокко и поздними формами рококо со сцены человеческой истории сошел последний стиль западноевропейского искусства»⁶. С другой стороны, понятие «стиль в искусстве» опирается на представление о неких *первых* «значительных» стилях. «Первые значительные стили складываются в древних цивилизациях (Египет, Вавилон)...»⁷.

Но так как история искусства не ограничивается хронологическими рамками «первых» и «последних» стилей, а эпитет «значи-

тельные» бессодержательны, подобные определения стиля надо признать неудовлетворительными.

Ставшая общим местом метафора – представление о том, что стиль не универсальное свойство – аспект морфологии, но некое достоинство, культурная ценность, – не обошла даже такого глубокого мыслителя, как Й. Хёйзинга. В главе «Утрата стиля и иррационализация» его знаменитой работы «В тени завтрашнего дня» читаем: «С точки зрения эстетической кризисный процесс представляется как утрата стиля. Гордая история великолепного Запада предстает перед нами как чередование стилей; это, согласно школьной терминологии, романский стиль, готика, ренессанс, барокко – все это в первую очередь названия определенной формы выражения пластической способности искусства. Но слова не вмещают всего значения этих понятий: мы хотим подразумевать под ними также и деятельность мысли, вообще всю структуру данных эпох. Таким образом, каждый век или период имеет для нас свою эстетическую примету, свое многозначное имя. XVIII век последним представляется нашему взгляду как все еще гомогенное и гармоническое воплощение собственного целостного стиля в любой области; при всем богатстве и разнообразии этих сфер он есть единое выражение жизни»⁸.

Обратим внимание на то, что «гомогенный целостный стиль» (Большой стиль) в его время пытались воссоздать именно те, по выражению Хёйзинги, «бесчеловечные, иррациональные, коллективистские идеологии» (фашизм и сталинизм), надвигающаяся тень которых вызвала у него ностальгию по золотому веку «великолепного Запада».

Представление о Стили с большой буквы, трансформировавшееся в представление о стиле как таковом, имеет в виду синтез архитектуры и искусств, существовавший (и еще существующий) там, где власть, имеющая сакральный характер, создает централизованные государственные структуры независимо от времени и места: будь то Древний Египет, государство ацтеков, фашистская Германия или социалистическая Корея. От первобытности и великих цивилизаций Древнего мира до эпохи Просвещения искусство и архитектура воплощают мифологические, религиозные, идеологические представления. В четко иерархизированном пространстве мифа, религии, абсолютизма, тоталитаризма изобразительное искусство подчинено соответствующим канонам, его эстетика нормативна.

Эстетическое – такая же органическая составляющая художественного феномена во все время его существования, как и стиль. Неверно говорить о нем как о некоем новом качестве, появляющемся в эпоху Возрождения, или как об одной из функций искусства⁹. Эстетическое не принадлежит ни к стадийным явлениям, ни к категории функций. Оно есть первичное свойство искусства, обеспечивающее особого рода коммуникацию, в процессе которой искусство выполняет свои функции.

«Эстетическое» и «прекрасное» синонимичны с момента появления в середине XVIII века термина «эстетика», введенного Баумгартеном. Поэтому в эпоху Возрождения, когда искусство создает идеализированный образ богатства, власти, женской красоты и предметов окружающего мира, отход от канонического в пользу «прекрасного» воспринимался как «появление эстетического». Несмотря на различные оттенки, которые приобретает понятие «эстетика» от Шлегеля, Канта и Гегеля до Маркса и Б. Кроче, «эстетическое» остается преимущественно синонимом «прекрасного». В 1930-х годах появляются термины «негативная эстетика» (Т. Адорно), а позднее – «антиэстетика». При этом в практике и теории классического искусства «безобразное» как сюжет существует столько же, сколько и само искусство, а как категория – со времен Аристотеля.

Эстетическая революция XX века – смена эстетической парадигмы – началась с того, что деструктивное вышло из отведенного ему практикой и теорией сектора. Из канонически дозированного элемента картины мира деструктивное начало трансформировалось в один из модусов эстетической парадигмы современного искусства.

Различные смыслы, которые на разных этапах придавались понятию «стиль», отражали различные реальные аспекты этого явления, на каждом этапе соответствовали существующей концепции искусства, творчества, творческой личности и, естественно, не исчерпывают его содержания сегодня. После того, как первобытное искусство стало одним из разделов всеобщей истории искусств, стало ясно, что стиль как феномен возникает с появлением изобразительной традиции и с этого момента существует и трансформируется во времени и пространстве.

Изготовление графических, скульптурных, живописных образов, символов, знаков – специфический вид человеческой деятельности. С верхнего палеолита изображение остается универсальным средством коммуникации, обеспечивающим трансляцию культур-

ных кодов между индивидуумами, этносами, поколениями. Морфологические особенности – стиль изображения изначально в числе его значимых параметров. В родоплеменных обществах особый рисунок татуировок, скарификаций и нательных росписей, присущая только данному племени форма ритуальных масок, статуэток, декора бытовых предметов маркируют племенную принадлежность, выполняют этнодифференцирующую функцию. Несомненно, эта функция изображения – маркировать жизненное и сакральное пространство общины – существовала и в эпоху палеолита.

Морфология изображения и стилистический анализ

Морфология изображения предполагает существование структуры, стиль – наличие типологических рядов. В отношении современного искусства при первом приближении идея какого бы то ни было порядка представляется несостоятельной. Художественное пространство второй половины XX века ассоциируется, скорее, с идеей нарастающего хаоса.

Исходя из современного состояния искусства, воссоздать генератор гармонии так же сложно, как восстановить неизвестный взорванный объект. Следует ли думать, что современная художественная деятельность возникает и действует как антитеза тому, что называлось искусством и что всегда служило средством борьбы с хаосом в человеке и человеческом обществе? Представление о хаосе; не возникает ли оно прежде всего из-за неоднородности феноменов, помещенных в одно пространство – и теоретическое, и конкретное, – например, выставочные залы Бобура? Когда мы говорим о том, что границы, отделяющие искусство от неискусства, сегодня размыты, это означает, что мы имеем дело с *лишенным структуры пространством*. Исчезла – не только в физическом, но и теоретическом плане – граница, отделяющая художественное творчество от нехудожественного нетворчества, – собственно изобразительное искусство от различных форм игровой, изобретательской, технической, эротической... и т. д., вплоть до коммерческой рекламной деятельности, а также от явлений, по сути своей маргинальных, сочетающих элементы тех и других с такими, которые сохраняют все признаки изобразительного искусства: станковой живописи, графики, скульптуры.

Находясь на выставке современного искусства, надо быть готовым к тому, что скульптура окажется механизмом, мебелью или живым существом, а то, что выглядит как мебель или живое существо, – скульптурой. Что говорит о современной стилистике рисунок, абсолютно точно имитирующий манеру Буше? Где тот уровень, на котором обнаруживается его самоидентичность? Что указывает на авторское присутствие (индивидуальную манеру, стиль) в тех случаях, когда мы имеем дело с рисунком, не отличимым практически от черно-белой фотографии, или с прямым отпечатком, оттиском натурального предмета? Где проходит та грань, отделяющая природное от культурного, что превращает отпечаток в *изображение*, какие аспекты изображения определяют его стилистические особенности? Это вопросы о безусловных универсалиях изобразительной деятельности – ее праоснове.

Чтобы восстановить изначальный смысл изображения, попробуем использовать метод «возвращения к истокам», к которому в свое время обращалась художественная практика. Пытаясь найти выход из тупика, полезно вернуться к исходному моменту.

Если бы даже не сохранились памятники первобытного искусства, мы могли бы о них предположить, глядя в ретроспективу через все более упорядоченные, по мере удаления от современности, более монолитные художественные культуры, восходящие к безупречно чистым стилям Древнего мира: Египту, Ассирии, Греции, от которых через традиционное искусство и наскальные ансамбли Сахары изобразительная традиция восходит к своему абсолютному началу. Анализируя этот материал, можно догадаться, а иногда и «вычислить» уровень шумов-искажений, привносимых коммерцией, политикой, гиперрефлексией и т. д. Искусство – деятельность, которую всегда сопровождали тени. Теперь кажется, что прежде это были тени, знавшие свое место.

Напомним, что представляют собой древнейшие фигуративные изображения: живопись, петроглиф, рельеф, скульптура. Основу любого из них, кроме круглой скульптуры, составляет рисунок.

Рисунок. Простейшее рукотворное изображение – это контурный рисунок. В верхнем палеолите он существует, наряду с другими, как самостоятельная форма в виде фигур животных, прочерченных углем и краской на потолке и стенах пещер, процарапанных на кости и каменных плитах, прочерченных пальцами по влажной глине. Петроглиф – тот же рисунок, вырезанный или процарапанный на

камне. Петроглиф с углубленной контурной линией образует подобие низкого рельефа. Живопись, как правило, также начинается с контурного рисунка. Палеолитическое живописное изображение отличается от рисунка тем, что поверхность внутри контура заполняется краской¹⁰. Для ранней фазы палеолитического искусства (ориньяк, граветт) типичны обобщенные, условные формы, подобные тем, к которым в начале XX века приходит европейский авангард. Фигуры одиночны, статичны, не детализованы. Характерно отсутствие композиций – читаемой связи между фигурами. Позднее (мадлен) прорисовываются детали, намечается тенденция к передаче движения.

Стиль этой последней группы изображений включает большую часть всего палеолитического материала. Преобладают одиночные фигуры животных, но теперь они изображаются в движении. Пасущиеся олени, прыгающие коровы, мчащиеся рысью или галопом лошади точны в анатомии, передаче пропорций. Теперь делается акцент не на той или иной части фигуры, а на соотношении частей – на их взаимодействии. Все более частыми (особенно в мобильном искусстве) становятся парные композиции.

Морфология первобытного изображения дает скудные (но объективные!) указания на то, как, из каких элементов складывается специфика стиля. Теория стиля никогда не обращалась к этому материалу, а между тем стилистическая общность памятников, создававшихся на протяжении восьми тысячелетий в живописи, рисунке и скульптуре, – факт, который не может игнорировать концепция стиля изобразительного искусства.

В период с 27-го по 19-ое тысячелетие от Пиренеев до Урала наряду с другими изготавливались женские статуэтки, более половины которых найдено на территории бывшего СССР. Фигурки имеют общие особенности: статичную фронтальную композицию, обобщенные формы, гипертрофированную среднюю часть фигуры (грудь, бедра, живот, ягодицы), суммарно трактованные конечности, сложенные на животе или на груди руки, лишённые стоп ноги, отсутствующие черты лица. Эти качества, распространяющиеся на все без исключения статуэтки, могут быть выражены умеренно (Костенки) или доведены до гротеска (Виллендорф).

Особенность стиля – необычное сочетание почти натуралистической моделировки отдельных гипертрофированных частей фигуры и крайне обобщенной трактовки других. Ноги, особенно их ниж-

няя часть, в женских статуэтках и ранних изображениях животных, как правило, сведены к предельно упрощенной конусообразной форме. О многом говорит единообразие трактовки фигур женщины и животного. В обоих случаях изображается некое массивное «вместилище». В центре внимания – живот, средняя часть фигуры. Голова и конечности воспринимаются как нечто второстепенное – они уменьшены и слабо моделированы.

Семантику изображений раскрывает не столько сюжет (образы женщины и зверя проходят через всю историю искусства), сколько стиль, который, являясь медиатором между структурой изображаемого и функцией образа, формирует и формулирует концепцию (сюжет, определяя структуру, его только называет). Здесь мы находим подтверждение тому, что трансформация стиля означает изменение концепции.

Стилистические сдвиги прежде всего обнаруживаются в рисунке. Каким бы сложным ни был ансамбль изобразительных форм – индивидуальная манера, корпоративный стиль, классический ордер или художественное течение (например, кубизм, экспрессионизм), в основе его всегда – предпочтение, отдаваемое прямой или волнистой линии, углу или дуге, резким или плавным переходам, тем или иным сочетаниям этих двух вариантов.

«Красота – она в изгибах», – замечено Достоевским. Безобразное – тоже в них¹¹.

Предложенный мной в свое время метод количественного стилистического анализа фигуративных изображений¹² исходит из того, что любой образ (изображение) имеет своим прототипом естественную форму. Точное воспроизведение ее *в стилистическом плане – нейтрально*. Задачу стилистического анализа можно представить как определение количества и качества деформации. Определение количества деформации (степени условности) предполагает сравнение изобразительных форм с естественными; определение же специфических особенностей стилей (качество деформации) – сопоставление их друг с другом.

Наскальное искусство Сахары – петроглифы, наскальная живопись, бытовавшие здесь на протяжении почти десяти тысячелетий, – периодически эволюционировало от натурализма к схематизму. Соотношение натуралистических и схематических изображений животного одного вида (бык, верблюд, лошадь) показывает, что нарастание условности – это процесс, который можно представить как

минимизацию изобразительных средств, уменьшение количества квантов изображения. Соответственно их увеличение означает тенденцию к натурализму. Так, можно представить объективные критерии определения количества деформации (количественный анализ меры условности).

Специфический показатель стиля – *качество деформации* – характер стилизации, схематизации наскальных изображений определяется, как было сказано, предпочтением, отдаваемым тому или иному типу геометризации: криволинейной (изгиб) или прямолинейной (излом). Морфологические особенности стиля, выраженные более или менее мягко на ранних этапах художественной традиции, проступают отчетливо в ее заключительной фазе. Это показывают соответствующие периоды наскального искусства разных регионов (см. рис. 1, 2, с. 71).

В истории искусства имитативные натуралистические формы (конкретные детали, отображение частных признаков), как правило, ассоциируются с начальным этапом художественной традиции, с появлением новых сюжетов. Стрела стилистической эволюции первобытного цикла истории искусства направлена от натуралистических (миметических) образов (палеолит) к условным (неолитическое и традиционное искусство). В макроисторическом плане (первобытный цикл) стилистическая эволюция имеет синусоидальный характер. Как тенденция первобытный миметизм обладает большой эволютивной потенцией – в плане углубления, разворачивания формы, ее детализации, конкретизации, индивидуализации. На отдельных этапах, в пределах палеолитической, мезолитической, неолитической, родоплеменной культуры, имеющийся потенциал реализуется частично. Неоднократно наступает момент, когда изображение перестает корректироваться натурой, начинается процесс стилизации, происходит как бы сворачивание формы, ее эрозия¹³. На новом этапе (в Сахаре – это периоды: Охотников, Пастухов, Лошади, Верблюда) происходит возврат к миметическому изображению, и процесс повторяется. При этом можно заметить, что переход к схематизму происходит замедленно, тогда как переход к натурализму, по-видимому, имеет характер мутации¹⁴.

От палеолита до конца средних веков и начала эпохи Возрождения изобразительная традиция следует тем же установлениям, что и ритуал; его организующее начало составляют повторение, ритмичность, регулярность, обеспечивающие преемственность, упорядо-

ченность, стабильность. При этом искусство, как и другие элементы культуры, подвержено превращениям; изменение одних элементов связано с трансформацией других¹⁵.

Для уяснения процесса стилиобразования рассмотрим, что собой представляют субстраты изображения; обратимся к «первичным» формам – традиционной скульптуре.

Скульптура. В той мере, в какой амальгама стиля, его морфологическая структура поддается расщеплению, можно видеть, что стиль в первобытном искусстве – продукт стадияльного, социального, этнического факторов и в минимальной степени – индивидуального. Как было сказано выше, анализ различает морфологические особенности, представляющие различные уровни как в плане диахронии (стадияльные черты – количество деформации), так и синхронии (локальные особенности – качество деформации).

Сравнение с палеолитической скульптурой показывает, что традиционная пластика, при существенном отличии, сохраняет особенности первобытной культуры (монументальность, симметричность композиции, иератичность и др.). Сопоставляя отдельные комплексы традиционной скульптуры друг с другом и все вместе – с палеолитической скульптурой, можно выявить морфологические показатели заключительной фазы первобытного цикла, т. е. структурные особенности, отличающие собственно традиционную скульптуру. Наиболее общая черта стилей традиционных – *геометризация* палеолитической скульптуры – *гипертрофирующий миметизм*.

Разумеется, перечисленные стадияльно детерминированные морфологические показатели проявляются в той или иной мере как в общем (региональный племенной стиль), так и в Единичном: конкретная статуэтка, например, догонов. Рассматривая ту же статуэтку в синхронном плане, мы обнаруживаем в ее стиле особенности, отличающие африканское искусство в целом от традиционного искусства других ареалов, например Океании (в массе африканская скульптура тяготеет к формам монолитным, океанийская – к дробным и т. д.). Та же статуэтка отражает особенности, отличающие стили Западного Судана (плоскостность, сухость, «кубистичность») от стилей Гвинейского побережья и других регионов Африки. Особенно репрезентативно такая статуэтка представляет черты этнического стиля. Наконец, сравнение ее с другими догонскими статуэтками позволяет обнаружить то, что отличает почерк данного мастера, – Единичное (индивидуальный подстиль).

Обратим еще раз внимание на то, что в приведенных примерах *количество деформации*, как правило, представляет универсальный аспект стиля – ассоциируется с диахронией, фактором стадиальным, тогда как *качество деформации* связано с синхронией, с факторами этническим, региональным, индивидуальным.

При этом необходимо отдавать себе отчет в том, что определение стилистических показателей в той или иной мере интуитивно, а терминология нуждается в уточнениях: «гипертрофирующий» стиль палеолитической скульптуры тяготеет к геометризму, тогда как стили традиционных статуэток сохраняют заметную склонность к гипертрофии отдельных элементов (голова, например, может составлять $\frac{1}{3}$ фигуры); обозначения «прямолинейный», «криволинейный» указывают лишь на известную тенденцию. Стиль формируется в точке пересечения факторов – стадиального, этнического, индивидуального.

Процесс создания традиционного образа в идеале есть воспроизведение некой канонизированной пластической структуры. Морфологический анализ выявляет этот инвариант, сопоставляя серии однотипных вещей, например маски догонов типа «канага». В результате сравнительного анализа такой серии мы приходим к заключению, что инвариантом в данном случае является прямоугольная личина с крестообразным навершием. Рассматривая ту же маску с точки зрения *стиля* с целью определения общих для данной группы стилистических особенностей и пользуясь приведенными выше определениями, мы приходим к заключению, что по степени условности стиль может быть охарактеризован как близкий к абстракции, по характеру стилизации – как жесткий, прямолинейный. Напомним, что в данном случае речь идет только о стиле масок типа «канага». Для определения общей стилистической константы необходимо суммировать доминантные особенности существующих типов масок (у догонов их насчитывается несколько десятков).

В итоге мы сопоставляем не сами изделия, а результаты анализа типологических рядов, т. е. объектом исследования теперь становятся некоторые множества: виды, подвиды и представляющие их типологические модели. Очевидно, что для каждого уровня существует своя мера детализации. С какого-то момента попытки ввести дополнительные уточнения увеличивают число исключений. Мера дифференцированности типологической модели обратно пропорциональна степени удаления от первичного материала. В по-

исках стилистической константы, общей для искусства определенной этнической группы, необходимо учитывать возможность отклонений, иногда значительных. Они могут быть продуктом внешних влияний, а также следствием того, что комплекс художественной культуры включает явления разных стадийальных уровней. В тех случаях, когда сюжетный ряд представляет относительно молодую традицию, его стиль может заметно отличаться от других. Так же обстоит дело с традициями архаическими. Некоторые примеры дают основание предполагать, что выраженное отклонение в сторону натурализма чаще всего указывает на относительно недавнее внедрение сюжета (например, маски-наголовники экои, имитирующие настоящие отрубленные головы, использовавшиеся вначале в ритуале; Нигерия-Камерун). И, наоборот, чрезмерная геометризация, близкая иногда к абстракции, свидетельствует о древности данной традиции (ср. почти абстрактные конические терракотовые головы из погребения в Абири, Нигерия). Хотя отклонения достаточно часты, они только оттеняют закономерности, подтверждая наличие константной пластической структуры.

Следующий этап – сравнительный стилистический анализ. В процессе сопоставления этнических стилей обнаруживаются аналогичные элементы. Группируя племенные традиции по признаку стилистической общности, можно заметить, что в большинстве случаев в морфологическом плане (который в известной мере соответствует географическому положению) стилистические зоны образуют подобие спектральных линий, опоясывающих так называемый «ядерный стиль», в котором особенности, характерные для данной зоны, выражены наиболее ярко. Такие зоны могут быть, в свою очередь, объединены по стилистическим признакам. Этот аспект традиционного искусства, определяемый как *синхронная* стилистическая эволюция, свидетельствует, что художественный процесс не ограничен ячейками отдельных этносов, что художественная культура функционирует не только на уровне локальных стилей, но и как система, чья целостность обусловлена, очевидно, определенной культурно-исторической общностью.

При всем своеобразии отдельные стили выступают как элементы некоего сложного единства. В плане морфологическом их взаимозависимость выявляется посредством анализа частных аспектов каждого отдельного племенного стиля. При ближайшем рассмотрении оказывается, что специфические особенности стилей, иногда

парадоксальным образом – способом инверсии, связывают две соседние художественные культуры. Таким образом, взаимосцепление традиционных стилей выражается как во взаимовлиянии, так и во взаимоотталкивании. Это явление прослеживается повсеместно и убеждает в том, что изобразительные традиции необходимо исследовать не как сумму локальных явлений, но как систему, которая является полицентричной, поскольку состоит из множества иерархически организованных взаимодействующих подсистем, и многоуровневой, поскольку объединяет неодинаково продвинутые системы и подсистемы.

Как мной было показано в специальной работе¹⁶, существует общий субстрат, на основе которого и в пределах которого функционируют отдельные художественные центры. Каждый из них обладает особой стилистической константой, параметры которой определяются качеством и количеством деформации. Анализ обширного материала традиционного искусства свидетельствует о том, что количество деформации, или степень условности, находится в некоторой зависимости от стадийного уровня, фазы развития данной художественной традиции. Качество деформации, или характер стилизации, – предпочтение, отдаваемое тому или иному способу обобщения, – выражает локальную специфику. Связанные со стадийным фактором количественные изменения отмечаются прежде всего в диахроническом плане. То есть количественная деформация выступает как функция времени, а качественная – как функция этноса (в определенном смысле – пространства).

Живопись. Можно думать, что все прошлые и ожидающие человечество чудеса не могут быть более чудесными, чем то, которое явилось палеолитическому человеку в виде бизона там, где в действительности не было ничего, кроме свода пещеры. В этом смысле между живописью и скульптурой – пропасть, которую не удастся ликвидировать сторонникам моногенетической теории искусства. Ошеломляющее впечатление, которое производят памятники пещерной живописи, можно было бы попытаться передать словом «нерукотворность». Однако никакое описание не приблизит нас к пониманию действительного воздействия этих образов на первобытного человека¹⁷.

В исторической ретроспективе живопись появляется как бы мгновенно. Самое совершенное, если не сказать, единственное достижение человеческого гения в это время – бифас – примитивное

каменное рубило. Разрыв между инструментами материальной и духовной культуры в пользу последних в исходной точке предваряет, а вернее – предопределяет крутой подъем *homo sapiens sapiens*.

Живопись как средство самовыражения не уступает музыке в воплощении «невыразимого», а при необходимости может быть более конкретной, чем слово. Обладая во всем объеме средствами рисунка и пластическими возможностями скульптуры, воссоздавая иллюзию пространства реального и фантастического, значительно превосходя скульптуру в возможностях манипуляции объемами, живопись обладает своим собственным уникальным средством – цветом.

Возможности цвета, раскрытые французскими импрессионистами, с выходом живописи в абстракцию были развернуты еще шире.

Мнение о том, что живопись сегодня является анахронизмом, бытует потому, что наш век – это век музыки, а также потому, что, думая о живописи, представляют себе грунтованный холст, натянутый на подрамник, покрытый слоем краски и лака, – некий музейный экспонат. Но живопись это процесс, мир открытых возможностей – остановленных мгновений, явления вожаемых образов, приключений, конфронтации, размышлений, освобождения от избыточности, восполнения недостаточности, это акт самоутверждения и прямая проекция интуиции, демонстрация мастерства и возможность открытий. Особенно хорошо это знают те, кому посчастливилось, войдя в мир живописи с черного хода, не имея профессиональных знаний, взяв в руки кисть, реализовать эту возможность интерпретировать и создавать¹⁸. Всеобщность изображения в том, что это язык естественный. Если бы живопись была только средством коммуникации, аккумуляции и передачи информации, она бы исчезла с появлением письменности. Если бы ее единственной функцией было отражение или отображение мира, она бы не пережила изобретения фотографии и кино.

Сегодня, несмотря на возведенную ее кончину, живопись занимает первое место на выставках и постоянных экспозициях многочисленных центров современного искусства¹⁹. Жизни этого «самого чувственного из всех видов письменности» (Гадамер) ничто не угрожает. Она существует в традиционном виде и продолжает генерировать новые феномены. Например, граффити – всевозможные эмблемы, рисунки, автографы, которые сегодня покрывают сте-

ны домов, постаменты исторических памятников, потолки и кресла в поездах и вагонах метро... Специфический вид изобразительной деятельности последних десятилетий XX века совмещает экспрессию жестикуюляционной живописи и лаконичность знака. Простота этого способа самоутверждения делает его привлекательным для молодежи из городских низов. Как правило, эти росчерки, с добавлением рисунка или без него, напоминающие своей стилистикой комиксы, банальны, но иногда встречаются необычные сюжеты, образы и стилистика.

Новые формы в Америке и Европе в последние десятилетия принимает профессионально выполненная настенная живопись, возникающая более или менее спонтанно. Эта традиция, родившаяся в Мексике как средство революционной пропаганды в виде огромных композиций, заполненных возмущенными лицами, знаменами, винтовками и т. д. (Д. Ривера, Х. Ороско, А. Сикейрос), в восьмидесятые годы возрождается в виде красочных фресок, часто в форме оп-арта или гиперреализма. На этот раз они не преследуют иной цели, кроме декоративной, их назначение – поражать мастерством, развлекать. Симптоматично, что этот вид искусства, обращенный к массовому, неангажированному зрителю – автомобилистам, пешеходам, пользуется, как правило, миметической формой. Наиболее известные образцы мюрализма, например «Видение туннеля» (Колумбия, Ю. Каролина), выполнены в предельно натуралистической манере. На стенах никогда не встречаются кубистские, фовистские, абстрактные или концептуальные композиции. Форма настенных изображений и прежде была миметической (фрески Сикейроса и т. д.). Однако натуралистический стиль мюрализма 80–90-х свободен от нарочитой примитивизации, характерной для фресок левых художников.

В современной живописи можно обнаружить все традиционные жанры – от портрета, пейзажа, натюрморта до многофигурных композиций, включая исторические. Анахронизм – не свойство жанра. Это качество стиля. «Петр I» М. Шемякина, выполненный в старинном жанре парадного портрета, не выглядит анахронизмом, тогда как вполне современный сюжет, написанный в манере передвижнической живописи, будет производить удручающее впечатление, которое создает не отсутствие мастерства (оно-то, как правило, на месте), и не пренебрежение к старому, но именно стилистический анахронизм, который воспринимается как фальшивая нота.

Современный зритель с энтузиазмом воспринимает старое искусство. Самая большая очередь, какую я видел, стояла зимой 1996 г. на выставку работ Сезанна, которая была открыта в Париже, в залах Гран Пале. Внимание к Сезанну – это также свидетельство актуальности самого феномена живописи, потому что Сезанн – не что иное, как доминанта в пространстве живописи²⁰.

Если импрессионизм выносит цвет на первый план за счет подавления других компонентов изобразительной системы, то у Сезанна живописными средствами организуется не только свето-воздушная среда, но также лепится объем, выявляется фактура предмета. При этом, хотя его живопись сохраняет равновесие всех изобразительных элементов – рисунка, пластики, композиции, колорита, – в ней появляются впервые признаки тех стилистических предпочтений, которые три десятилетия спустя станут господствующими в мировом искусстве.

Напомним, что до того, как в 1888 г. появилась первая благожелательная статья Гюисманса о Сезанне, жюри Салона регулярно – не менее четырех раз – отклоняло его работы. Неудивительно, поскольку расцвет его творчества совпал с периодом становления стиля модерн, контрастного сменяющему его кубизму²¹, теория и практика которого будут опираться в значительной мере на пластические и композиционные формулы, добытые подвижническим трудом Сезанна.

Удивительна для того времени была не вынесенная жюри отрицательная оценка работ Сезанна, а положительная – Гюисманса, поскольку нет соответствий более определенных и точных, чем стилистические²².

Мягкие, округлые, струящиеся, «живые» формы модерна контрастны жестким, прямолинейным, рубленным, кристаллическим – кубизма. Дуга и угол, лежащие в основе одной и другой стилистик, – морфологические субстраты изображения, которые лежат в основе изменений, изучаемых историей стилей.

Стилистическая биконстантность находит выражение и в собственно живописных средствах: теплой и холодной цветовых гаммах, в пассивном (пятно) и активном (мазок) способах наложения краски (пятно аморфно – его отличают мягкие очертания, плавные переходы; мазок имеет структуру, направление и четкие очертания).

Номенклатуру стилистических субстратов можно расширить, только сужая поле ее применения. Так, описание стиля Сезанна

составит внушительный список стилеобразующих элементов. По большей части они будут иметь отношение к собственно живописным средствам, прежде всего к цвету (даже в тех случаях, когда речь будет идти о рисунке или пространственных построениях). Для стилей Эль Греко, Модильяни или африканской скульптуры определяющее значение имеют пропорции. Однако этот показатель, действительный для всех видов изобразительного искусства, не является универсальным, так как не приложим к абстракции. Даже такая, казалось бы, универсальная категория, как *композиция*, оказывается не применимой в отношении определенных направлений абстрактного искусства (all over и др.).

Differentia specifica всех, без исключения, феноменов изобразительного искусства создают означенные элементы и всевозможные их вариации: сопоставления, сочетания, наложения. Они лежат в основе всего стилистического многообразия изобразительной деятельности.

Стилистическая биконстантность появляется вместе с первыми изображениями и проявляется в живописи так же, как в рисунке и скульптуре²³; она проходит через всю историю искусств и сохраняется после энтропии и разрушения классической изобразительной системы, ее дезинтеграции, в процессе которой одна за другой вычитаются ее составляющие, вплоть до сюжета.

И в прошлом и в настоящем существуют явления и целые традиции, в которых стилистические константы выражены непосредственно, ясно, конкретно: например, определенные традиции в наскальном искусстве Сахары или различия между модерном и кубизмом, где они дают о себе знать соответствующей манерой письма, мягкими или резкими цветовыми сочетаниями, светотеневыми контрастами и т. д., иногда – в большей мере косвенно, нежели непосредственно – линией, пластикой изображения. Как в индивидуальном творчестве (манера, почерк), так и в «Больших стилях» и в традиционном искусстве константы *идеопластически* выражают императив стиля (ср.: ордера коринфский и дорический, стили барокко и классицизм, скульптуру бауле и догонов).

Чистота, однолинейность стиля, как правило, соответствуют монолитным, моноидейным социальным структурам. Современное художественное пространство отличается тем, что здесь, в пределах одной художественной культуры, сосуществуют различные стилистические константы. Сегодня они могут сосуществовать в

контрастном выражении в творчестве одного художника. Нетрудно убедиться, что и здесь, в броуновском движении творческих единиц современного искусства, форму определяют стилистические субстраты – то неделимое специфическое, что лежит в основе морфологического различия, отличает коринфскую колонну от дорической, стилистику одной тоталитарной системы от другой. То же самое предпочтение, отдаваемое тем или другим субстратным элементам, отличает манеру Ф. Ботеро от манеры Сезара, «розовый» период Пикассо от его «негритянского» периода.

Определяющее специфику стиля, его уникальность, воспринимается мгновенно, непосредственно, независимо от сюжета. До того, как мы определили назначение предмета, характер персонажа, с чем или кем из многочисленных образов того или иного пантеона мы имеем дело, – мы уже знаем, что это Древний Египет, Древняя Греция, Ассирия и т. д. Точно так же стилистически маркированы своей принадлежностью палеолиту пещерные изображения, той или иной этнической культуре, региону – предметы традиционного искусства, неолитических культур. Не менее очевидна принадлежность европейской культуре произведений классического искусства XVIII–XIX веков. Здесь в каждом случае (Франция, Англия, Германия, Россия и т. д.) можно определить признаки стиля европейского искусства эпохи Просвещения.

Что же такое в этом смысле современная живопись?

Обычно, повторяя вслед за первоисследователями, что через стиль говорит время и место (культура), мы считаем вопрос исчерпанным.

Можно ли представить себе, что в историческом потоке появился нейтральный, никак не окрашенный локус?

По-видимому, на этот вопрос можно ответить сразу: отсутствие стиля, о котором пишут и говорят без малого столетие, означает отсутствие стилистического единства (Большого стиля), но не специфики, той интонации, которая говорит о себе без участия говорящих. Если так, то естественно задаться вопросом: что выражает себя сегодня таким образом?

Напомним, не вдаваясь в детали, что уже для первобытного цикла классическая единообразная схема оказывается недостаточно артикулированной, – тогда как искусство палеолита на протяжении почти десяти тысячелетий и на территории от Пиренеев до Урала стилистически однородно, традиционное родоплеменное искусство

(сохраняя определенную видовую структурную общность) представляет собой пеструю мозаику племенных стилей. В дальнейшем с образованием ранних государств появляется новое качество – *придворные стили*. Если в первом случае время, стадийный момент, гомогенное синкретическое состояние культуры говорило о себе, стирая локальные различия, а традиционные культуры (ключительная фаза первобытного цикла) использовали стиль как орудие противостояния, выдвигая на первый план локальную специфику, говорящую языком этноса, то стиль придворного искусства утверждает новое качество – индивидуализацию, отвечающую персонификации власти. Персонификация власти определяет переход к новым формам в искусстве.

Выше говорилось о периодическом возникновении натуралистических тенденций. В момент появления раннегосударственных образований это связано с персонификацией Центрального образа – образа обожествленного монарха. Монументальная скульптура повсюду, от Западной Африки до Египта и Ассирии, включающая, кроме прочего (различные атрибуты могущества – власти, богатства, божественного происхождения), портретное сходство, инициирует обновление стиля.

Стили, представляющие этническую культуру, государство, нацию, – предполагают в каждом случае существование сильного ядра, вокруг которого организуется ансамбль культуры, определяющий среди прочего и морфологическое единство, специфику стиля. Это такое состояние культуры, при котором эстетика приобретает императивно выраженные черты, четко различимые центр и периферию.

Искусство всегда руководствуется жизненными мотивациями социума. Представление о «свободном художнике» – позднее явление. В действительности и здесь тонкая грань отделяет бытие от небытия. Если абсолютно несвободный означает «несуществующий», то абсолютно свободный означает «не художник».

Модификации художественного процесса, в частности стилистические мутации, в прошлом были связаны с трансформацией картины мира, поскольку искусство – это объективация представления – форма существования картины мира. Художественный процесс попеременно определяет и отражает эти превращения. Нельзя ответить однозначно на вопрос, что здесь первично – структура представлений (ментальность), порождающая именно такую карти-

ну мира, или образы, овладевающие воображением и организующие соответствующую ментальную структуру.

Особенности современного искусства. Стилистика 1950–1990-х

На первый взгляд, состояние современного искусства свидетельствует об отсутствии какой бы то ни было доминанты. Если, начиная с импрессионизма и кончая кубизмом, размывается понятие «живопись», то после дада и футуризма нельзя определить границы художественного пространства.

Уже при первом приближении обнаруживается гетерогенный характер того, что сегодня обозначается понятием искусство. Экспансия жизненных ценностей, разнообразные явления, вторгшиеся особенно массивно в художественное пространство в шестидесятые годы, делают несостоятельными классические определения искусства. То, что появляется в 60–70-е годы, представляет собой продукты распада, элементы деконструкции классической изобразительной системы, приобретающие автономный характер и используемые для создания более или менее содержательных визуальных форм игровой деятельности. Другие изначально не связаны с изобразительным искусством. Хепенинг, перформанс, эвент, флюксус и иные разновидности акционизма имеют свою собственную – отличную от изобразительной деятельности – генеалогию. Если взглянуть на экшен-арт с точки зрения происхождения – различных в прошлом его доисторических корней, то очевидно, что эта форма игровой деятельности восходит к ритуальным, обрядовым действиям. Магия, колдовство, танец и т. п. имеют не менее почтенный возраст, чем изготовление графических, живописных, скульптурных образов и знаков, но при этом *они разведены у истоков*.

Сегодня визуально-игровое начало, когда-то давшее жизнь всем известным формам культуры, вновь активизировалось. В спектре первичных явлений любопытны спонтанные акции, нередко опускающиеся до анимального поведения (элементарные эмоциональные реакции)²⁴.

Перформанс может уподобляться обряду инициации, как, например, акция «Раскопки» в 1979 г., проходившая на подмосковном

пустыре и описанная Р. и В. Герловиными²⁵. Другие воспроизводят структуру магических действий²⁶.

Высказывания участников представляют самостоятельный интерес. Приведем два образца.

А. Монастырский о перформансе «Промежутки» (1988): «Событие акции происходит не в сфере жизни, не в сфере искусства, не в диффузной, “разведывательной” зоне неопределенности между ними... Событие акции происходит на совместном усилии авторов и, зрителей, направленном на перемещение субъекта восприятия из демонстрационной зоны (“искусство”) через границу (“полосу”) неразличения – в зону рассеянно-обыденного созерцания (“жизнь”»)²⁷.

Г. Абрамишвили о перформансе «Чемпионы мира» (1988): «В сущности, мы не занимаемся искусством как таковым, – просто предлагаемый нами тип рапсодического действия в условиях технократической формации может существовать пока лишь в областях, пограничных со сферой искусства <...> Нельзя забывать об определенной нецелесообразности и настоящего Текста – в том числе»²⁸.

«В сущности», они не знают, что это такое, в той мере, в какой *это* (не они – но другие) относят к сфере искусства. Очевидно, что *это* игра, которая при определенных условиях получает статус художественной деятельности. Условия эти такие, которые делают любую вещь произведением искусства посредством помещения предмета, явления в соответствующую ситуацию (Реди-мейд): в одном случае это выставочный зал, в другом – страница журнала, представляющего произведения искусства. Без этого утилитарное остается утилитарным, а игры – играми.

Обратим внимание на метаморфозы художественного пространства: с одной стороны, оно с конца 50-х и особенно 60-х годов перегружено явлениями, не имеющими отношения к искусству в собственном смысле, – в это пространство широко вторглась научно-техническая, игровая и изобретательская деятельность, использующая осветительные приборы, аудио- и видеосредства, свойства материалов, химические реакции, явления природы, магнитное поле, ветер, солнечный свет, физиологические особенности человеческого организма. С другой стороны, становятся все более частыми эпизоды, когда искусство выходит за пределы традиционного физического пространства, организуя выставки и иные художественные акции на городских улицах, площадях (выставка

скульптур Ф. Ботеро – Париж, 1996; «День на улице», акция GRAV – Париж, 1965; и т. д.).

Помимо различных игровых форм, не имеющих ничего общего с изобразительной деятельностью, существует широкий спектр явлений, включающих отдельные изобразительные элементы («Исчезающее искусство», «Утраченный объект», «Саморазрушающееся искусство», «Энвайромент»), акцентирующие процесс, и др. Так же как хеппенинги А. Кепроу и В. Фостеля, флюксы Й. Бойса не создают и не оставляют произведений, другие (К. Ольденбург, К. Андре) создают исчезающие объекты, Ж. Тенгли и др. – саморазрушающееся искусство, изобретаются различные способы создания изобразительных форм без непосредственного участия человека. Другие акцентируют именно момент овеществления. Если в одних случаях акцент переносится на процесс, то в других гиперкомпонентом является продукт (ср. 300 цветочных горшков Ж.-П. Рейно на выставке «Проспект» – Дюссельдорф, 1968; 3000 земляных шариков К. Болтанского, Галерея Д. Темплона, 1970).

Напомним, что термин «гиперкомпонент» обозначает акцентируемый элемент изобразительной системы, распад которой открыл новое измерение в пространстве культуры.

Деконструкция классического произведения искусства обнаруживает элементы, способные стать ядром игровой, экспериментально-художественной деятельности. Расщепление может происходить на все более глубоком уровне. Инсталляции Й. Бойса не содержат ничего напоминающего о классической изобразительной системе. И все же их жизнь в новой эстетической ситуации обеспечивает момент классического художественного комплекса – экспонирование. Физическая принадлежность к художественному пространству, при отсутствии иных признаков принимая гипертрофированный характер, обеспечивает эстетическую маркировку явления.

В отличие от прежней эпохи, когда произведением искусства считалось нечто «сделанное по правилам», новое пространство создают творцы собственных правил²⁹. При этом новое рождается из элементов распада прежней системы. Эти элементы обнаруживает анатомия любого произведения искусства. Их сбалансированное соотношение создавало изобразительную систему, которую мы называем классической.

Распаду предшествует нарушение «естественного» равновесия, усиление одних компонентов системы при подавлении других, по-

явление диссонансов. Пока такие колебания происходили на уровне стиля, они были жизнью классической системы, определяли ее эволюцию.

Нестилистические изменения в европейскую живопись вносит импрессионизм, нарушивший равновесие живописи и рисунка – в пользу живописи. Здесь происходят уже структурные изменения. И все же мы еще находимся в пределах классического художественного пространства, из которого не выведен ни один из составляющих его компонентов. Отличие в том, что один из них (названный гиперкомпонентом) нарушает классическую гармонию, претендуя на самодостаточность, подавляя или вытесняя другие элементы изобразительной системы.

Если в импрессионистической живописи цвет используется для создания свето-воздушной среды, отодвигая на второй план рисунок, конструкцию, то гиперкомпонентом кубизма являются пластика, статика, композиция (второстепенны: цвет, сюжет); футуризма – в плане изобразительном – динамика. При этом его основная функция – деструктивная (абсолютизированная дада) – не оставляет без внимания ни одного аспекта культуры.

Супрематизм доводит деконструкцию фигуративного изображения до логического завершения. Сюжет, рисунок, пространственная перспектива (в традиционном их понимании) отсутствуют, за счет чего лаконичный набор – геометрическая форма, открытый цвет – позволяет создавать предельно ясные, абстрактные композиции. Конструктивизм – в тех его проявлениях, которые еще остаются на почве собственно изобразительного творчества, – идет еще дальше: контррельефы Татлина – это образцы чистой архитектоники, реализуемой в естественных материалах.

В искусстве последних десятилетий рядом с возникающими и исчезающими маргинальными явлениями продолжают существовать в традиционном виде рисунок, скульптура, живопись. Как и в момент своего появления, изображение остается абсолютным средством моделирования, классификации, интерпретации. Универсальное порождающее начало – искусство, представляющееся едва ли не бесполезным в контексте научно-индустриальной цивилизации, подверженное разрушительным для него центробежным и центростремительным силам, – в своих аутентичных проявлениях и сегодня в мире, где Истину представляет наука, сохраняет в полной мере свое значение, поскольку жизненно необходимое целостное знание

по-прежнему исходит не от науки, а от искусства, которое, как и наука, но по-своему – интегрально – обращено к неизвестному.

Естественно, что онтологическое не проявлено непосредственно в конкретном творческом акте; отдельный изобразительный акт выполняет другую работу.

Субъект современного искусства, как и объект, – человек индивидуальный и относительно независимый. В отличие от нормативов Больших стилей, дающих точное знание того, что нужно делать, ограничения здесь создают неустойчивые табуированные зоны. При том, что художественный процесс не представляет собой единого потока, из него не выпал ни один существенный элемент: более того, здесь можно видеть сосуществующими стили, техники, виды и формы искусства разных эпох (решающим моментом является не факт присутствия, но его интенсивность).

Религиозное искусство существует, но имеет почти исключительно прикладной характер, существует и идеологизированное искусство, которое воспринимается все чаще как курьез; этнические фольклорные формы стабильно занимают свою скромную нишу на художественном рынке так же, как и откровенно «аэропортные» виды художественных изделий, среди которых в последнее время все большее место занимает поточное производство однообразных картинок подарочного формата.

Сегодня, чтобы понять, что история искусства продолжается, надо отсечь от искусства все то, что им не является. Если вы хотите знать, что происходит с живописью в послевоенное время, когда намечается и происходит перелом, принципиально меняющий конфигурацию этого вида изобразительной деятельности, нужно, не отвлекаясь на явления иного порядка, этап за этапом анализировать саму живопись.

Судьбоносные для искусства события в пятидесятые годы происходят в Америке, куда в начале войны эмигрировали ведущие европейские художники. Наиболее яркое явление здесь – абстрактная живопись. Если живопись, так же как другие искусства, это не столько демонстрация мастерства – создание предмета (произведения), сколько способ самовыражения, создание иного – вымысла, то абстрактное искусство надо признать наиболее продвинутой ступенью изобразительной деятельности. Это «восхождение» наглядно проявляется в творческой эволюции пионера абстракционизма – В. Кандинского, которая проходит ряд этапов, включая академиче-

ский рисунок и реалистическую пейзажную живопись, прежде чем органично выйти в свободное пространство цвета и линии. Вместе с тем, это тот последний, «молекулярный», уровень, на котором живопись еще остается живописью. Дальше – распад. Соответствовал ли этот распад интенциям культуры? Или он происходил под воздействием факторов, внеположных самому искусству?

«Доказательством моего бытия, – говорит один из современных художников, – является не мое имя, мое тело – они исчезнут в океане времени, а вымысел, создание видимости»³⁰. Творчество – самый интимный аутентичный, если можно так сказать, способ *самоутверждения*, в котором остро нуждается человек. Эта потребность – многократно возрастающие жестокие способы коллективного и индивидуального утверждения (своей аутентичности) – охватывает все большие массы людей.

Абстрактное искусство – самый доступный и благородный способ запечатлеть личное бытие, причем в форме, может быть, наиболее адекватной – подобно факсимильному оттиску. В то же время это прямая реализация свободы. Не случайно в советское время упоминание об абстрактном искусстве допускалось только в критическом контексте. Охранительные органы испытывали перед ним особенный страх³¹. Этот, в сущности, иррациональный страх перед искусством, как и другие идеологические фобии (например, боязнь кибернетики), был одним из уязвимых мест идеологии³².

В США подъем абстракционизма начинается уже в середине 40-х годов. Первыми заметными фигурами в это время, кроме ученика Мондриана – Поллока, были Б. Диллер, М. Тобей, У. Томлин, А. Горки. Среди тех, чье творчество позднее оказало влияние на европейскую живопись, – Б. Ньюмен, М. Ротко, Ф. Клинт, Р. Раушенберг, У. Кунинг, А. Рейнхардт.

Один из первых послевоенных французских абстракционистов, воспринявших уроки американской живописи, – П. Сулаж. Его не лучшие работы напоминают экспрессивные абстракции Ф. Клина. Работы Х. Хартунга ближе к первоисточнику европейской абстракции – Кандинскому. В числе европейских художников, самостоятельно пришедших к абстракционизму в послевоенные годы, – Уолс (Отто Батман), Ж. Фотрие, Ж. Матье, Ж.-П. Риопель, Дж. Капогросси, М. Эстев, А. Ланской, С. Поляков, Р. Биссьер и Ж. Базен. Особенно влиятельными во Франции в послевоенные годы были Базен и Биссьер. Пережила всех и продолжает расти в цене и популярности

живопись Н. де Стааля – колеблющаяся, как и живопись Биссьера и отчасти Базена, на тонкой грани между полной абстракцией и намеком на фигуративность.

В 1950 г. в Париже появляется первая мастерская, в которой художники Ж. Девань и Э. Пиле учат молодежь избавляться от реалистического видения, создавать картину исключительно живописными средствами и использовать в композиции не более трех тонов, так как «цвет определяет форму» (надо стремиться к тому, чтобы найти точный цвет). В начале 50-х годов абстрактные композиции создает Матисс. Абстрактная картина Деваня «Апофеоз Марата» (1951) была встречена с большим энтузиазмом. Критики писали, что это не только интеллектуальный портрет пламенного трибуна, но, кроме того, – «праздник чистого цвета, динамичной игры кривых и прямых линий», «эта вещь – доказательство того, что абстракция выражает не только духовные ценности, но так же, как фигуративное искусство, может обращаться к событиям историческим и политическим».

В начале 50-х во Франции становится популярна «лирическая абстракция» Ж. Матье. Ему принадлежит высказывание, которое отражает новый подход к искусству. «Законы семантики действуют по принципу инверсии: поскольку дана вещь, для нее подыскивается знак, – если дан знак, он утверждает себя, если находит воплощаемое». То есть сначала создается знак, потом подыскивается его смысл. Как мы знаем, в классическом искусстве смысл ищет воплощения (первично означаемое).

В начале 50-х в нью-йоркской галерее Бетти Парсон, где в конце 40-х впервые были выставлены работы Ганса Хофмана и Дж. Поллока, появляются новые имена – Барнет Ньюмен и Роберт Раушенберг.

Стилистика американской абстракции 50-х годов отличается *прямолинейным геометризмом*: Диллер, Рейнхардт, Кунинг, Клинт, Ротко, Ньюмен, Раушенберг (исключение – Горки, отчасти Тобей и А. Готлиб). Эта стилистика связана с нью-йоркской школой, внезапно приобретающей международную известность.

Искусство всегда было в той или иной мере средством самовыражения. Личность, опосредованно запечатлевая себя в нормативных структурах Больших стилей в Новое время, сама создает для себя такие структуры. Если посмотреть на художественный процесс с точки зрения превращений стилистического компонен-

та – тенденции к геометризации, которые минимально выражены в начальной – натуралистической и максимально – в заключительной фазе художественной традиции (например, первобытное искусство Западной Европы, наскальное искусство Сахары), то можно видеть, как стилиобразующее начало, откровенно заявившее о себе в маньеризме, но все еще подчиненное в XX веке миметической форме, запечатленное в ней, наконец становится «самим собой», выходя в открытое пространство нефигуративного искусства. Если не бояться метафоры, можно сказать, что с выходом в абстракцию пружина стиля получила свободу. Не корректируемые вчуже линия, цвет, фактура становятся авторским факсимильным отпечатком. В идеале ничто теперь не мешает запечатлению личности в пластической, графической, живописной проекциях, в которых *как и что* сливаются воедино («Мой рисунок – это прямое и самое чистое воплощение моих эмоций», – говорит Матисс³³).

С другой стороны, и мера отчуждения, которую допускает абстракция, превосходит все существовавшее раньше. Живописный конструктор супрематизма предполагает удовлетворение эстетических, духовных потребностей Homo Ludens. Но, как мы знаем, на этом направлении неожиданно появляется иной Игрок, чьи возможности в играх такого рода многократно превосходят человеческие.

Как фактор стилиобразующий абстракция безгранично расширяет возможности воплощения двух противоположных сущностей – уникального и универсального. Опустим пока вторую часть этой диады и рассмотрим деятельность, которой (или посредством которой) человек запечатлевает свое Бытие. Тексты, художественные изделия всех времен свидетельствуют о том, что автор в той или иной мере говорил о себе всегда, но все же никогда так осознанно обстоятельно и откровенно, как в XX веке. Толстой, по своим самым глубоким мотивациям, должен быть весь «в заветной лире», и вместе с тем, как опосредованно, если не сказать робко, его присутствие в тексте в сравнении с Джойсом или Прустом. В конечном счете, смысл рассуждений о Шекспире в 9-й главе «Улисса» сводится к вопросу – что есть автор? Точнее – что есть его присутствие в произведении? Еще точнее – как живет автору посмертно? Заключение: «Время над ним не властно. Красота и безмятежность не вытеснили его. В тысячах видов он рассеян повсюду в мире, созданном им...»³⁴. «Он» – это единичное. Для Джойса (в отличие от Пруста) – это уникальная фактура, включая любые, в том числе и самые банальные

эпизоды и «низменные» отправления, и даже, может быть особенно, последние. Как будто так надежнее: со всеми, а не только избранными – запахами, звуками, мыслями.

Формула «стиль – это человек» говорит не о стиле, а об отношении к авторству, творчеству, об упованиях, связанных с творчеством («нет, весь я не умру»). Никто бы не сказал так о стиле (и о душе) во времена, когда господствовали Вера и Большой стиль и не мечталось о персональном бессмертии. В наше время размышления об авторе и тексте приводят к мысли о бессодержательности такой функции, как автор, к утверждающей приоритет универсальных ценностей формуле: «какая разница – кто говорит»³⁵. Однако жизнь на уровне конкретного, реального бытия, есть воплощение уникального.

Становление изобразительной деятельности, искусства связано со становлением социума, и в этом смысле справедливо рассматривать искусство как «социальное в нас». При этом не исключено, что в филогенезе, как и в онтогенезе (ср. детское творчество), изобразительное действие возникает как акт автокоммуникации. Но и тогда, когда художественный акт обращен во вне и содержит в себе социально значимое, личность автора, индивидуальное, говорят о себе помимо воли говорящего. Когда наши проявления подчинены внешним предписаниям (канона, традиции и т. п.), социальное, очевидно, находится вне нас. Поскольку любое явление в искусстве рождается в русле той или иной традиции, его стиль всегда есть амальгама социального, стадийного и индивидуального.

Стилистическая гомогенность, элементарность и всеобщность первобытного искусства – результат минимального разрыва между индивидуальным и социальным. Изогренность и монолитность Больших стилей – продукт мощного внешнего давления, редуцирующего личностное начало. Тем не менее индивидуальные стилистические особенности намечаются уже в традиционном искусстве.

Если взглянуть на историю искусства (которая обычно излагается как история стилей) с точки зрения индивидуального творчества – «голоса из хора», то она может выглядеть так.

Стиль первобытного искусства (палеолит) – индивидуальность не различима.

Этнические (традиционные) стили – голоса звучат в унисон внутри своего этноса.

Имперские стили – отдельный голос минимально своеобразен, но различим.

Стили Возрождения – полифония солирующих голосов в пределах региональной мозаики.

Стили Нового времени (XIX век) – ясно различимая индивидуальность в пределах национальной культуры и классической эстетической парадигмы.

Стили конца XIX – первой половины XX века (постклассический период) – ярко выраженные индивидуальности в русле интернациональных течений.

В сумме факторов (изобретение фотографии, научные и квазинаучные теории цвета и света и др.), определивших в Новое время основной вектор изменений в искусстве – движение от натурализма к абстракции, – первое место занимает индивидуализация творчества – превращение его в прямую проекцию личности.

Прямая проекция темперамента – жестикulatoryнная живопись – рождается в Америке. Победа нового искусства в Америке может показаться неожиданной, если вспомнить о реакции американцев, впервые увидевших европейский авангард (Armory Show). Но Америка – это индивидуализм, а также коммерция. В военное и послевоенное время американцы могли убедиться, что вложения в искусство надежны и доходны. В нашем случае особое значение имело осознание доходности современного искусства. Тот, кто вовремя усвоил это, получил шанс сказочно разбогатеть (Пегги Гугенхейм, Бетти Парсон и др.), так как почти все классики европейского авангарда оказались во время войны в США в положении эмигрантов (напомним, что Поллок – ученик Мондриана, а его успех – это успех Бетти Парсон).

Абстрактное искусство возвращается из Америки в Европу в начале 60-х годов в обновленном виде. «Это становится открытием, – пишет К. Милле, – для тех, кто еще окончательно не выработал свое художественное кредо... Сначала (чаще всего) американское искусство изучается по репродукциям»³⁶.

Первые выставки американской живописи в Париже организуются в начале 60-х годов, самая представительная, «Искусство реальности» (1968), развернутая в Гран Пале, была посвящена целиком американскому абстрактному искусству. Американское влияние на европейское искусство приходится на годы холодной войны. Косвенное давление политического фактора³⁷ не следует недооце-

нивать. Этот момент заложен в биполярности послевоенного мирового устройства: горизонтально организованная демократическая структура противостоит вертикально организованной коммунистической. Абстрактное антинормативное искусство – фигуративному нормативному. В годы холодной войны централизованная структура – не обязательно левая или правая – для интеллектуала ассоциируется с идеей подавления личности (на государственном уровне этот момент со всей очевидностью предстает в виде идеально организованных гигантских военных монстров, угрожающих гибелью всему живому).

Тенденции к декомпозиции, децентрализации воплощаются в американской живописи *all over*, которая упраздняет компоновку кадра картины, превращая живопись в красочное поле или просто в окрашенную поверхность (*Color Field*, *Hard Edge*, *Minimal Art*). И в этом случае стилистические различия (прямая/угол, кривая/дуга) дополняются наличием или отсутствием структуры.

В стилистическом плане постклассическое художественное пространство ни гомогенно (как первобытное), ни моноцентрично (как классическое). Возникающие и распадающиеся направления, группировки создают впечатление анархии, которая, по существу, является собой мерцающую полицентричность (ср. ситуацию синхронной стилистической эволюции). Это не всегда организованные творческие коллективы (как, например, КОБРА); нередко творчество отдельных крупных, не соприкасающихся друг с другом художников, обнаруживает глубокое внутреннее родство (например, С. Дали и И. Танги, Бальтус, М. Эрнст или П. Клее и Х. Миро). Другой пример – существующие в это же время в Европе – в Италии, Франции, Бельгии, Дании, Германии и др. странах – художники (фигуративного миметического направления), которых объединяет политическая ангажированность (именно этот момент создает стилистический контрапункт в творчестве А. Фужерона, Р. Гуттузо, Ф. Мазереля и др.). Идеологическое искусство всегда тяготеет к экспрессивной миметической форме. Нельзя сказать, чтобы оно процветало когда-нибудь на Западе; тем не менее, это и сегодня – факт изобразительной деятельности.

Полицентричное состояние художественного пространства предполагает также и автономное существование сильной творческой личности, которая сама в состоянии утвердить свой индивидуальный стиль, метод, направление (напомним, что в 50-е годы еще

работали крупнейшие мастера первого эшелона авангарда – Матисс, Дерен, Брак, Пикассо и другие).

Во второй половине пятидесятых появляется первая абстрактная скульптура, снабженная «электронным мозгом» – «Cysp I» Никола Шёффера. Александр Кальдер, после «мобилей», имевших успех, создает свои «стабили». Возникает одно из обособленных направлений абстракционизма – оп-арт.

В то же время почти одновременно в Англии и США появляются первые коллажи, использующие этикетки массовых изделий, фотографии, репродукции и тому подобные предметы новой стилистики поп-арта. На этом фоне успех скромного экспрессиониста Бернара Бюффе представляется неожиданным. Его стилистика определенностью форм, уравновешенностью композиции – тем, что можно определить, как «идея порядка», – коррелирует с такими заметными явлениями, как «Падение Икара» Пикассо во дворце ЮНЕСКО, абстрактными полотнами Хундертвассера, монументальным стилем К. Клапека, монохромными конструкциями М.Е. Виеры-да-Сильвы.

Одна из первых попыток структурного анализа постклассического художественного творчества принадлежит Умберто Эко. Профессор Болонского университета изложил свои наблюдения в работе «Открытое произведение». В центре внимания абстрактное искусство, преимущественно жестикуюляция живопись Дж. Поллока, в которой жест и производимый им знак, по мнению Эко, оставляют зрителю полную свободу интерпретации. Сравнивая такую живопись с «мобилями», семантическими играми поэзии и музыкальными композициями конца пятидесятых, Эко пытается выявить общую для них структуру «свободного взрыва», в котором, как он считает, происходит «слияние элементов, подобное тому, который использует традиционная поэзия в своих лучших проявлениях, когда звук и смысл, условное значение звука и эмоциональное содержание сливаются воедино. Этот сплав и есть то, что западная культура считает особенностью искусства: эстетическим фактом», – пишет Эко³⁸.

Искусство шестидесятых – это взрыв инноваций и окончательное признание музеями различных нетрадиционных явлений, появившихся в 50-е годы; начало поп-арта и «нового реализма», 1961–1963; расцвет ассамбляжей, становление «новой фигуративности», 1964–1966; признание коллажей Раушенберга (Большой

приз Венецианской Биеннале); в это время произведения оп-арта и минимал-арта начинают приобретаться музеями; 1967 – становление арте-повера, ленд-арта и других течений концептуального искусства, которое с конца шестидесятых и в семидесятых годах станет интернациональным направлением. («Масса перемещается и возвращается на место» М. Хайзера – Невада, 1969; «Спираль» Р. Смитсона – Ута, 1970 и другие грандиозные создания ленд-арта соперничают в изобретательности с более или менее родственными явлениями эксцентрик-арта, процесс-арта, флюксуса и др.)

В живописи, графике, скульптуре последних десятилетий преобладают формы, которые можно назвать «вторичными»: вариации, стилизации, реплики, имитации – т. е. творчество по поводу творчества. Или, если не бояться вульгаризма, – искусство, паразитирующее на искусстве. «Становится очевидным, что искусство, обращенное внутрь собственной онтологии, исчерпывает свою энергию», – пишет И.Н. Духан об искусстве 70–80-х годов³⁹. Постмодерн – это, в действительности, капитуляция. Скрытая капитуляция тех сил, которые требовали абсолютной свободы и еще в 60-е годы создавали вещи, шокирующие новизной.

Было ли это новое искусством? Вопрос вызывает не способ реализации замысла, но его мотивация. Упаковки Кристо, крашенные горы Ж. Верама, ассамбляжи Э. Киенхольца не убедительны как произведения искусства не из-за необычности означающих, но из-за *отсутствия означаемого*. Гипертрофированный здесь – игровой компонент является пусковым механизмом искусства. Однако искусство им не исчерпывается. *Никогда прежде не исчерпывалось*.

Высказывание Ж. Дюбюффе: «Мудрое искусство» – что за дурацкая идея! Искусство существует для опьянения и безумств!» – тридцать лет назад могло шокировать, вчера было банальностью, сегодня – опасное заблуждение.

Беспрецедентные акции пятидесятых как будто свидетельствовали о полном перерождении этого вида деятельности. «Искусство больше не является искусством» – таким был вывод Х. Зедльмайра⁴⁰.

Что же произошло? Анализ позволяет уяснить только непосредственную причину происходящего. Искусство возникает как смыслообразующее начало и во все периоды своего существования изобразительная деятельность мотивирована сюжетом-смыслом. Исследование трансформации мифологических сюжетов в искусстве

показывает, что к концу XIX века искусство утрачивает интерес к смыслообразующей функции. Это происходит одновременно с демифологизацией центрального сюжета⁴¹.

К середине XX века изобразительное искусство трансформировалось в значительной степени в игру средствами (изобретение новых изобразительных средств, игра в изобретение игровых средств).

Сегодня, в конце 90-х, толпы, проходящие через выставочные залы, галереи, Центры современного искусства, безропотно (и чаще всего безразлично) воспринимают происходящее. Современный зритель не взыскателен и лишен каких-либо установок (эстетических, смысловых и т. д.); практически он не знает, чего ему ожидать, и, как правило, заранее готов к тому, что он не сможет ни понять, ни оценить увиденное. Вопрос о смысле происходящего не возникает, он может только вызвать недоумение («разве мы здесь не для того, чтобы развлекаться?»).

Искусство может освободиться от традиции, канона, но не от состояния общества, в котором оно функционирует. Состояние западного общества в послевоенное время – это беспрецедентный рост благосостояния – уровня жизни и ее продолжительности (в среднем +30 лет в послевоенное время). Гедонистическую атмосферу подогревала и подогревает даже угроза всеобщей атомной гибели.

XX век – это век музыки. Музыка, сиюминутно снимающей вопросы, возбуждающей, наркотизирующей. Большое искусство не исчезло, оно угасло в той мере, в какой не удовлетворяет пассивным формам духовного потребления. Оно требует сосредоточенности и соучастия (невозможно схватить налету Эль Греко или Рембрандта). В контексте научно-индустриальной цивилизации искусство представляется чем-то излишним (ср. лозунг «Документа 6»: «Kunst ist überflüssig» – Кассель, 1977). Философия, религия, обитающие в том же пространстве смысла, что и большое искусство, так же, как и оно, вытеснены на периферию⁴². Такое состояние можно резюмировать следующим образом.

1.1. Искусство излишне, потому что мы живем в мире, где все есть.

1.2. Философия и религия не нужны, потому что наука и техника надежнее.

С конца шестидесятых пафос обновления, питавший авангард от его истоков, как и пафос разрушения идут на убыль. Вторая волна

авангарда, поднимавшаяся в послевоенные годы, внезапно морально истощается. Еще некоторое время удерживаются на гребне успеха различные формы концептуального искусства, однако это последние инновации, имеющие относительный успех.

Вопреки всем предсказаниям, с начала 70-х годов сектор фигуративного искусства – его пропорциональное присутствие – увеличивается. При этом на авансцену выдвигаются реалистическая и натуралистическая живопись, рисунок, похожий на черно-белую фотографию, раскрашенные, иногда говорящие муляжи. Возрождается мюрализм, появляются комиксы (BD), фантастический реализм, позже живописные работы на исторические темы. В то же время творчество таких экстремистов, как Пол Бюри или Жан Дюбюффе, возвращается к традиционной эстетике (гармоничный синтез живописи и пластики, идеально уравновешенные композиции, ясная форма).

После того как освободительные идеи авангарда приобрели очертания идеологии (т. е. стали ловушкой для самих ловцов свободы), после взрыва 68-го, обнажившего истоки неудовлетворенности на уровне, более глубоком, чем все, что может предложить какая бы то ни было идеология⁴³, прошло еще несколько лет, прежде чем кризис стал очевиден, что в конце концов позволило современному художнику, не теряя лица, освободиться от уз корпоративности и прогрессивных предрассудков.

«Художник получил возможность выбирать... сюжеты, которые, как и пейзаж, не имели бы временных ограничений; абстрактное искусство перестало быть... таким же нерушимым, как механизм классовой борьбы. Наконец, я могу подтвердить, что мое поколение, освободившись от запрета на религиозное или “мещанское” искусство, испытало непреодолимую потребность в храмах в ренессансном стиле и музеях...»⁴⁴.

Искусство не будет таким, каким оно было до авангарда, но есть признаки того, что оно вернется к своим функциям.

В контексте современной цивилизации искусство сохраняет традиционное значение уже потому, что, как было сказано, необходимое человеку целостное Знание по-прежнему исходит не от науки, а от искусства, так как феномен искусства хотя и не точнее, но – шире и глубже феномена науки.

Рядом с возникающими и исчезающими маргинальными явлениями продолжают существовать в своем первозданном виде рису-

нок, скульптура, живопись: изображение остается средством моделирования, классификации, интерпретации.

Обратим также внимание на то, что именно искусство создает матрицу удвоения – то русло, в котором набирает силу параллельный мир.

Как место инноваций искусство, при всех издержках, по-прежнему принадлежит той сфере, где генерируется (или проявляется?) стратегия Бытия. Здесь свободнее, чем где-либо, проецирует себя интуиция.

2.1. «Бездна», породившая религию, философию, искусство, обнажилась.

2.2. Искусство возрождается?..

Специфика постмодерна. Живопись 1950–1990-х

Возвращение к фигуративности после десятилетий иконоборчества, разумеется, не означает возвращения к стилистике классического периода. Миметизм 80–90-х не имеет целью ни прямое отображение реальности, ни опосредованное утверждение каких-либо идей. При этом косвенно, как и всякое другое, это искусство отражает картину мира; здесь – ее распад, который предстает как *отсутствие означаемого*. *Означающее* теперь самоцельно. На это указывает и стилистика гиперреализма, сканирующего поверхности предметов, и семантическая ничтожность соц-арта, пародирующего стилистику соцреализма, и более или менее техничные имитации стилей раннего авангарда, постимпрессионизма, вариации на темы работ классических мастеров и т. д. Миметическая форма используется для создания образов фантастического искусства, серий BD и т. п., но никогда, или почти никогда, непосредственно – без рефлексии и гиперрефлексии (как будто всем очевидная нагота короля таит в себе какой-то новый подвох, который уже очевиден настолько, что наверняка рассчитан на простаков).

Бесхитростный реализм, стилистика, в основе которой доверие к миру и будущему, – неповторимы. На выставках современного искусства еще можно встретить реалистические работы. Как правило, их отличает относительно высокий уровень ремесленного мастерства и один и тот же недостаток – они похожи на обстоятельное письмо,

опоздавшее на десятилетия. В жизни искусства вневременно только дилетантство да детское творчество; впрочем, последнее надо еще проверить. Та же симуляция реалистического стиля, использование приемов XIX века существует в литературе постмодерна (псевдофактографичность, псевдодокументализм, коллажи и т. п.).

Фигуративность сама по себе и в частности – возрождение фигуративности в современном искусстве – не говорит ничего о стиле. Как было выше отмечено, стиль изображения формируют уникальные для каждого случая регистр и сочетание стилеобразующих элементов. При этом если в отношении фигуративности это очевидно (хотя бы потому, что вся классическая история стилей – это эволюция фигуративных изображений), то нейтральность абстракции в отношении стиля – тот факт, что абстракция не является стилистической категорией, – не так ясна, поскольку важнейший момент стиля – его временная маркировка, а абстракция в искусстве – это один из признаков современности. В отличие от стиля, в истории фигуративного искусства абстракция не «приходит на смену», не отменяет существующих форм. Показательно также, что стиль абстрактного искусства складывается из тех же стилеобразующих элементов, что и стиль фигуративного искусства. Абстракция, появившаяся как феномен в 1910–1912 гг. и получившая теперь уже абсолютный статус в 1950-х гг., – это новая субстанция, функции которой обычно сравнивают с функциями музыки в аудиопространстве.

При том, что и абстрактное, и фигуративное изображение подвержены одним и тем же стилистическим изменениям, периодические колебания, сокращающие или расширяющие сектор присутствия того или другого, очевидно, имеют отношение к факторам, воздействующим на механизм стилеобразования.

Поскольку, как уже было сказано, существуют стилистические характеристики, свойственные определенным периодам современного искусства, не говоря об общей для него эстетической парадигме, отличающей постклассическую эпоху в целом, можно было бы, как мне представляется, хотя бы частично показать, как работает механизм стилеобразования, если проследить изменения, происходящие в станковом и прикладном искусстве под влиянием совершенствующейся рекламы, полиграфии, телевидения, удешевленного массового производства художественной продукции, коммерческой и государственной политики. Все эти и другие факторы, внешние по отношению к художественной культуре, работают как

унифицирующие (иногда вопреки намерениям). С другой стороны, в самой изобразительной деятельности проявляются сегодня – порой неопосредованно – едва ли не биологические общечеловеческие особенности, интенции, принимавшие в классическом искусстве высоко сублимированные формы. Драматическое, конфликтное во все времена находило выход в соответствующих *жанрах, сюжетах* – в пределах стиля эпохи. В искусстве средних веков подобные явления отчасти имели свою законную нишу, отчасти проявлялись спорадически в более или менее закамуфлированном виде⁴⁵. Эту традицию разрушили такие яркие индивидуальности, как Босх, Грюневальд.

Энергия, питающая творчество, амбивалентна. Если она не находит заготовленных для нее структур или эти структуры утратили эволютивный потенциал и матрица *означающего* не соответствует новой конфигурации *означаемого*, наступает кризисное состояние. В эпоху нормативной эстетики эта энергия может достигать большого накала и находить выход в глубоко сублимированном виде в великих произведениях искусства (например, «Портрет Папы Иннокентия X» Веласкеса)⁴⁶.

Можно было бы проследить, как энергия конфликта выплескивается за пределы сюжета и проступает в индивидуальной *манере* того или иного художника, например, у того же Грюневальда или Гойи.

Особенностью современной стилистики является то, что эта интенция проявляет себя как *деструктивная и аутодеструктивная*. Причем изобразительная деятельность становится ее прямой проекцией (ср. «жестикуюляционную» живопись), т. е. опускается из области жанра на уровень морфологии, причем – на все более глубокий уровень: начиная со сдвигов в композиции и рисунке до специфической экспрессии линии, мазка и огрубления фактуры вплоть до расщепления холста (далее – выход за пределы традиционных изобразительных форм). Выход за пределы традиционных жанровых форм в этом направлении вначале обнаруживается в творчестве отдельных художников (Энсор, Мунк), становится элементом стиля немецких экспрессионистов, по-своему – у фовистов и т. д. То, что появляется как упрощение и опрощение (Сезанн, Ван Гог, Гоген) и проявляется вначале в незначительных смещениях, диспропорциях, по-своему «гармонично» нарушающих естественный порядок вещей, ведет в дальнейшем к более резким диссонансам, которые возникают у фовистов и – скачкообразно – в творчестве Пикассо.

«Авиньонские девицы» – самое неожиданное произведение в истории искусств. Эта картина, написанная в 1907 г., в действительности представляет интерес только для профессионалов. Она инициирует движения, меняющие эстетическую парадигму. «Холст-перекресток» открывает, с одной стороны, горизонт рационалистической архитектоники кубизма, супрематизма и наследующих им течений, с другой – санкционирует и оснащает средствами стилистику диспропорций, рваных форм и brutальных изломов – прорыв деструктивного начала, которое становится одним из стилиобразующих факторов того сектора современного искусства, который продуцирует образ агрессии, катастрофы, распада, хаоса.

В первой половине 60-х годов появляется течение, получившее название «минимализм», выражающее тот комплекс идей, который вдохновлял рационалистическое конструктивистское крыло авангарда 20–30-х годов (Татлин, Родченко, Лисицкий, Малевич, М Mondrian, Дусбург и др.). Минимализм, появляющийся как реакция на эксцессы деструктивных тенденций, возвращает изобразительную деятельность к классическим постулатам и в этом смысле представляет в современной стилистике явление в большей степени универсальное, нежели специфическое. Минимализм – безличное воплощение объективного всеобщего, «вечного». Деструктивное же в современном искусстве предстает как прямая проекция личности, выражение ее специфического, индивидуального, как конкретное состояние человека, выплеснутое на холст более или менее случайно. Спонтанность – один из прокламируемых и действительных моментов современной художественной деятельности⁴⁷. Спонтанность, представляющая определенный аспект современной стилистики, в большей степени связана с индивидуальным темпераментом, эмоциональной сферой. С другой стороны, то, что получило название «постмодерн», обнажает особую – стерилизующую творческий процесс – роль интеллекта в современной художественной культуре.

Как тип ментальности постмодерн – это гиперрефлексия, возникшая в условиях религиозно-философского вакуума, дискредитации идеологических концептов, перепроизводства предметов сиюминутного культурного потребления и тотального релятивизма, который обеспечивает жизнедеятельность трех китов современной цивилизации: демократии, коммерции, науки.

Происходящее в художественном пространстве похоже на ритуал десакрализации Культуры. Постмодерн означает максимум интел-

лектуально-игрового, эвристического, рефлексивного, деструктивного и минимум смыслообразующего, этического, эстетического, конструктивного.

А. Пятигорский суммирует высказывания Ю. Хабермаса, Г. Адэйра, Г. Гиммельфарба, Дж. Грея о том, что такое постмодернизм. Постмодерн – это продуцирование вневременных текстов, в которых некто (не автор!) играет в ни к чему не обязывающие и ничего не значащие игры, используя принадлежащие другим коды. Соответственно постмодернизм не принадлежит к области философии или истории и не связан ни с какой идеологией (Г. Адэйр), не ищет и не утверждает никаких истин. Постмодернизм расценивается как реакция на модернистский культ нового (Дж. Грей), а также как элитная реакция на массовую культуру (Д. Кэри), как новый «трайбализм» – полицентричное состояние этико-эстетической парадигмы (Ф. Гваттари, Ж. Делез, М. Маффесоли)⁴⁸. И. Ильин рассматривает постмодерн как реакцию на тотальную коммерциализацию культуры, социально-культурную конфронтацию официальной культуры; «онтологический хаос, где безудержно господствует слепой случай и принцип игры». Анализируя выводы Д. Фоккемы, он отмечает, что правило панселекции, которым руководствуется постмодернизм, «отражает различные способы создания эффекта преднамеренного повествовательного хаоса, фрагментированного дискурса о восприятии мира как разорванного, отчужденного, лишённого смысла, закономерности и упорядоченности»⁴⁹. Он задает в связи с этим вопрос, что же, в таком случае, обеспечивает единство «эмоционального тона и общего впечатления», побуждает к поискам «общей символической структуры» и «некоего содержательного центра, выраженного и формальными средствами». Таким коммуникативным центром, по его мнению, является «маска автора».

Из рассуждений Бодрийара о гиперреальности (модели, коды, симулякры) в работе «О соблазне» можно сделать вывод, что суть постмодерна – кокетство. Это – искусство, которое не взыскует истины, но соблазняет. «Имманентная сила соблазна, – пишет он, – все и вся отторгнуть, отклонить от истины и вернуть в игру, чистую игру видимостей, и моментально переиграть и опрокинуть все системы смысла и власти; заставить видимости вращаться вокруг себя самих...»⁵¹. Бодрийар показывает, что сила образа – это секрет, который в действительности лишен того, что могло бы быть *раскрыто* – какого-либо смысла и содержания. Соблазн такого искусства – в намеках, которые

оно делает, намеках на существующую тайну. Назойливость намеков разоблачительна (ср. у Хайдеггера: «Тайна – только тогда тайна, когда не выходит наружу даже это, что тайна *есть*»⁵²).

Л. Карасев считает ключевым моментом постмодернизма «культ подробностей», сложность, не имеющую иной цепи, кроме себя самой. «Игра в игру, – пишет он, – усложнила и внутренне изменила искусство настолько, что оно вообще перестало быть чем-то таким, что можно одобрять или осуждать... Все стало несерьезно и в общем-то бессмысленно»⁵³.

Образ хаотического сверхсложного мира – иницирующий момент постклассического сознания и современной художественной культуры. В этом смысле постмодерн – это отражение сложности мира, о котором нет знания. Такому миру человек не может сказать «да» или «нет». «Изобличение» метафизики и философии наукой порождает черный рынок соответствующих симулякров.

Ясная простота реализма, некогда адекватно отображавшего антропоцентрический образ мира – более или менее гордое представление Человека о себе, – переродившаяся затем в псевдореализмы национал- и интернационал-социализмов, как техника присутствует среди прочих в пространстве современного искусства. Однако сегодня реалистические формы (гиперреализм) – это только «отображающие», которым нечего отображать. В этом смысле сложность, бессистемность, хаотическая мозаика образов постмодерна есть адекватное воспроизведение фрагментарности наших представлений – объективное выражение беспомощности искусства, лишившегося кода тайны, представительствовавшего до сих пор Неизвестное мироздания. О невосполнимости этой потери, при несостоятельности здесь науки, свидетельствует, в частности, претенциозное дилетантство живописи, вдохновленной тем, что можно назвать «научным мистицизмом».

Искусство постмодерна – *в той мере, в какой оно сохраняет функции искусства*, – это не только игра, изобретающая игру, изобретающую игру (и т. д.), – «экстенсивное перебирание различных означающих», «арена интертекстуальных игр» (О. Вайнштейн), деятельность, генерирующая некие комбинации, отражающие отсутствие означаемого, но и попытка преодолеть этот вакуум, катастрофическую разобщенность человека и мира.

Отчасти этот способ преодоления определяет стилистику постмодерна: иронию и неопределенность, дадаистический запрет

на серьезность, содержательность. Отсутствие сюжета, замысла, смысла компенсируется интертекстуальной насыщенностью. Эти признаки проявляются либо спорадически, либо концентрированно. В последнем случае можно говорить о постмодерне как некоем специфическом жанре. Заметнее всего это в литературе, в поэзии, публицистике, но также в театре, изобразительном искусстве и, конечно, в своих собственных формах, таких, как флюксус, хеппинг, перформанс...

Сегодня представление человека, его «место под солнцем», его оснащенность определяют ситуативная информированность и научные знания. Первое имеет изменчивый характер, второе – фрагментарно.

Научное знание, отменяющее постулат Истины, уже сегодня сталкивается с проблемой субъективного, человеческого (то самое «Человеческое, слишком человеческое!»). Постструктуралистский возврат субъективности отличается тем, что теперь это, как замечено, *свободный выбор на основе знания*, выбор из конкретных, предоставленных жизнью «исторических конфигураций жизненных практик».

По-видимому, никогда прежде авторитет творческой личности не находился на таком низком уровне. Современное искусство объективно свидетельствует о том, что сложившаяся система представлений больше не видит в человеке индивидуальном творца высших ценностей. Девальвация интенций и производных духовной культуры, очевидно, связана с утверждением иных ценностей. Свобода и изобилие, которые обеспечило себе общество потребления, показывают, чего в действительности желает человек, освобожденный из «плена грубой практической потребности» (К. Маркс). Идеальное не выдерживает испытания реальностью, «духовное» становится частью материального комфорта, «душа» проигрывает сексу, «вечное» – сиюминутному. Соответственно «художественное производство» усиливает игровую, развлекательную, декоративную, эвристическую функции, утрачивая другие.

Фуко, анализируя изменения, происходящие в европейском обществе под влиянием феноменов Знания и Власти, прослеживает этот переход от культа души к культивации секса. Показанные им интенсификация тела, наделение его ценностью, в том числе в качестве объекта знания, переход от диспозитива супружества к диспозитиву сексуальности коррелируют с изменениями в искусстве,

которые порой могут быть описаны чуть ли не в тех же терминах: «диспозитив супружества выстраивается вокруг системы правил» (ср. классическое искусство), диспозитив же сексуальности функционирует в соответствии с подвижными полиморфными структурами; «диспозитив супружества среди своих основных задач имеет задачу воспроизводить игру отношений и поддерживать закон, ими управляющий. Диспозитив же сексуальности, напротив, порождает постоянное расширение областей и форм контроля». Для первого существенна стабильность, для второго – «ощущения, качество удовольствий, природа впечатлений, сколь бы тонкими и неуловимыми они ни были». Право на существование диспозитива супружества – воспроизводство: «диспозитив супружества, безусловно, упорядочен гомеостазисом социального тела, гомеостазисом, который этим диспозитивом должен поддерживаться» (ср. роль традиции в классической парадигме). «Право на существование диспозитива сексуальности – не в том, чтобы воспроизводиться, а в том, чтобы размножаться, обновлять, захватывать, изобретать»... Секс больше не является вопросом совести (этическое). Теперь (диспозитив сексуальности) это вопрос технологии.

«Душа», которая питала художественное творчество, с появлением буржуазного общества подчиняется сексу (буржуазия «...подчинила ему (сексу) свою душу, утверждая, что именно он конституирует ее наиболее сокровенную и определяющую часть»)⁵⁴. Пространства искусства и секса сегодня имеют то общее, что и там, и здесь господствуют диссоциированность, перверсии, принципы свободного поиска, диффузности, обновления – «бесконечная изобретательность, постоянное размножение методов, способов, технологий...». Их питает тот же энергетический потенциал⁵⁵.

Художественные создания, запрограммированные на саморазрушение, – частный аспект «смертности» нового искусства, которое не будет иметь потомства. Уже теперь очевидно, что многое из предыдущего десятилетия мертво, тогда как созданное под знаком духовности десятилетия и тысячелетия назад – живо. Может быть, это хороший знак для идеалистов, так как здесь сходятся пути, на которых духовность взыскует бессмертия, а гедонизм – эвтаназии.

Онтологическое постмодерна лежит за пределами искусства. Это – кризис представления, распад картины мира, обнажившаяся «Бездна» («отмена» Вечности).

Парадигматическое постмодерна:

1. Гиперрефлексия.
2. Агностицизм.
3. Нигилизм (цинизм).
4. Тотальный релятивизм.
5. Смех (ирония, сарказм).

Differentia specifica искусства и литературы постмодерна:

1. Эквивалентность формообразующих. Стилистический эклектизм.
2. Вторичность. Интертекстуальность. Референциальность.
3. Неполнота дискурса.
4. Внесистемность (неопределенность синтаксиса, композиции...).
5. Произвольное фрагментирование.
6. Повторы, перечисления, совмещения.
7. Перегруженность аллюзиями и семиотическая избыточность, создающая состояние nonперцепции.

Отличие референциального сознания – его соотнесенность не с реальностью предметного мира (включая мир культуры), но с рефлексией по поводу поэтики и эстетики (антиэстетики и антипоэтики).

Искусство постмодерна безусловно связано с порочным кругом «нарастающего ужаса бессмысленности Бытия» (Л. Карасев). Но так же верно, что оно само есть концентрированные бессмысленность и ужас, и смех по поводу ужасной бессмыслицы и бессмысленного ужаса.

* * *

Художественный процесс второй половины XX века принципиально отличается от всего существовавшего ранее.

Классическое искусство – это оркестры, соревнующиеся в исполнительском мастерстве; сюжет и в значительной мере форма, его воплощающая, известны. Теперь – это солирующие инструменты, которые не исполняют, не озвучивают партитуру, но – *звучат* – автономно, спонтанно, непредсказуемо.

Однако в историческом контексте полицентричность не есть хаос. Индивидуальные, корпоративные и иные интенции, направле-

ния, стили не изолированы друг от друга. То, что в случае с традиционным искусством оборачивается синхронной стилистической эволюцией, здесь через взаимовлияние, сложные отношения взаимодействий и противодействий выступает как системное образование – по-своему упорядоченная мозаика фракталов.

В искусстве, которое видится сегодня как один из товаров на рынке сиюминутных ценностей, по-прежнему различимо «мерцание многозначных символов»⁵⁶, которые, если не знаки самой тайны, то – попытки интерпретировать ее молчание.

В той мере, в какой изобразительные формы остаются языком искусства (озвучивают молчание), они адекватно отражают самосознание социума. В переходные периоды – это не конкретные символы и образы, воплощающие традиционные представления, но первичные субстраты, комбинации универсальных изобразительных элементов, выражающие – чаще не преднамеренно – некие ощущения, предчувствия, предвидения, означивая те или иные состояния. Все находящиеся в современном художественном пространстве изобразительные формы есть образы – структуры или хаоса, статики или динамики, простого или сложного, гармонии или деструкции, конкретного или отвлеченного. Соответственно, каждое произведение, независимо от характера изображения – фигуративное, абстрактное, смешанное – есть *означающее* этих состояний (структуры/хаоса, статики/динамики, простого/сложного, гармонии/деструкции), а также возможных комбинаций и промежуточных состояний. Перцептивными эти образы (включая абстрактные и квазиаморфные) делают стилистические субстраты.

В современном искусстве, где исчезает или становится безразличным сюжет, означающее берет на себя его функцию. Манера, интонация, стиль говорят помимо воли говорящего. Экспрессия жестикulatoryционной живописи не менее информативна, чем натуралистический сюжет. В идеале художественный образ – это еще *не изреченная не мысль*, но ее *правда*, которая потом более или менее адекватно, фрагментарно может быть выражена дискурсивно. Сколько бы мы ни вопрошали, художник всегда скажет меньше того, что говорят его произведения⁵⁷.

Прежде чем перейти к конкретному материалу, рискнем, выйдя за пределы формального анализа, нащупать семиотический эквивалент того, что мы описываем в терминах морфологии (если не сказать – геометрии): попытаемся установить некоторые соответствия.

Наклонности постмодерна обнаруживаются не в высказываниях постмодернистов, а в их стилистических предпочтениях. Важно отдавать себе отчет в том, что семантическая интерпретация последних не принадлежит к области точного знания; здесь можно рассчитывать лишь на некоторые приближения.

Предпочтения, которые регистрирует стилистический анализ, имеют какое-то отношение к самосознанию социума. В искусстве всегда находили выход и *соответствующую форму* состояния гедонизма и фанатизма, толерантности и ригоризма, пресыщенности и аскетизма, агрессии, меланхолии и т. д. Подобные состояния выражаются не только на уровне сюжета, но также – стиля, манеры.

Типология **Стилистические универсалии I** (см. табл. 1) исходит из параметров, определяющих меру и тип стилизации (количество и качество деформации)⁵⁸. Приведенные в таблице примеры из классической истории искусства дают наглядное представление о классификации стилей по количественному и качественному признакам.

В контрастных стилях стилеобразующие субстраты выступают относительно обнаженно, но стили одного типа, различающиеся только мерой стилизации, могут открыть кое-что, не лежащее на поверхности.

Сходство теории и практики этатизированного искусства очевидно: стилистика Третьего рейха и стиль социалистического реализма во многих случаях сближаются до неразличимости. Пафос, характер трактовки образов, специфические композиции, сюжеты (трудовые и военные подвиги, парады, образы вождей и т. д.) полностью совпадают. И там и здесь одна и та же незначительная мера стилизации – количество деформации, но не ее качество. Оба стиля относятся к категории жестких, но здесь совпадение не полное; большая жесткость немецкого искусства проявляется в равной мере в живописи, графике, скульптуре. То что это не слишком заметно на первый взгляд, объясняется натуралистическими формами тоталитарного искусства.

Сущность той и другой стилистик более полно выражают прикладное искусство и дизайн, техническая эстетика, эмблематика и геральдика – область условных форм. Здесь стилистические несоответствия проявляют себя более выпукло, в отдельных случаях поразительно четко, иллюстрируя механизм стилеобразования непосредственно на уровне стилистических субстратов. Так выглядит сравнение главных эмблем фашистской Германии и Советского Союза:

свастики с серпом и молотом, советского герба с имперским орлом и т. д. вплоть до военной формы, касок, обводов военной техники, которая в одном случае тяготеет к прямой линии, жесткой определенности, в другом – к оплывающим формам, срезанным углам, мягким силуэтам. О том же говорят пристрастия к тем или иным ордерам немецких и советских архитекторов и разновидностям излюбленной обоими режимами классицистской архитектуры.

Хорошо известно, что стоит за сходством фашистского и советского искусства⁵⁹, но что стоит за их стилистическими расхождениями? Может быть, так выражают себя их идеологические предпочтения (в одном случае – расовой, в другом – классовой человеческой особи)? Или за эстетикой фашизма – немецкая готика, а советскую стилистику смягчает созерцательный склад русских церквей? Как бы там ни было, сравнение двух «реализмов» позволяет уяснить кое-что относительно субстратов мягкого и жесткого стилей, которые, оставаясь неразличимыми, как молекулы, определяющие структуру вещества, лежат в основе любой стилизации. И образ хаоса, и самый высокий уровень организации выражают себя посредством тех же элементов, прототип которых можно увидеть в органических и кристаллических формах. Этим двум состояниям соответствуют в первом случае гедонизм, толерантность, тактика, конкретное, этическое, примат реального, природного; во втором – фанатизм, аскетизм, максимализм, стратегия, абстрактное, эстетическое, примат идеального, искусственного.

Стилистические различия, выражавшиеся на уровне цивилизаций, сегодня контрастно воплощены в индивидуальном творчестве (ср., например, стилистику Ф. Ботеро и Б. Бюффе).

Если содержательность стилистического анализа определяет степень его формализации, то максимальные возможности здесь дает установление *количества и качества деформации* – разработка этого метода. Сравним стилистические показатели в современном искусстве (табл. 2). Обратим особое внимание на появление абстракции. Поскольку абстракция есть прямая проекция субстратов – *мера стилизации*, здесь – это мера присутствия качественных показателей.

Говорит за себя уже то, что в табл. 1 стили были представлены эпохами и цивилизациями, тогда как в табл. 2 не однороден даже индивидуальный стиль, который беспрецедентно для истории искусства может радикально менять «генетическую» ориентацию – *качество деформации*.

Таблица I

Стилистические универсалии I

Качество деформации	Количество деформации										Качество деформации	
Тип стилизации: мягкая криволинейная (биоморфизм)	Мера стилизации (относительная)										Тип стилизации: жесткая прямолинейная (кристалломорфизм)	
	5	4	3	2	1	0	1	2	3	4		5
Палеолитическая живопись, скульптура (ориньяк, мадлен)				x					x			Неолитические петроглифы, скульптура
Шумер, Лагаш (скульптура)			x						x	x		Древний Египет
Древняя Греция (классический период, скульптура)					x			x				Ассирия, Ахемениды (скульптура)
								x				Этруски, искусство
Ольмекская скульптура				x							x	Древняя Греция, архаический период, скульптура
Древнеиндийское искусство (доисламское)				x								Искусство ацтеков и тольтеков
Африканская скульптура: бауле, йоруба, маконде, Ифе			x									Африканская скульптура: догоны, дан, гере, бамбара, Бенин
Барокко, рококо (скульптура)					x			x				Готика (скульптура)

Четырехтысячелетняя история древнеегипетского искусства – его стилистическая эволюция – может быть представлена незначительными смещениями в левом регистре, тогда как в XX веке переход от мягкой ориентации к жесткой (Пикассо, Брак), от миметизма к абстракции (Малевич, Кандинский) происходит на протяжении жизни одного художника.

Таблица 1

Стилистические универсалии II

Качество деформации	Количество деформации										Качество деформации	
Тип стилизации: мягкая криволинейная (биоморфизм)	Мера стилизации (относительная)										Тип стилизации: жесткая прямолинейная (кристалломорфизм)	
	5	4	3	2	1	0	1	2	3	4		5
Наби				×				×				Сезанн
Гоген				×					×			Немецкий экспрессионизм
Модерн				×						×		Пикассо после 1907 (Кубизм)
Фовизм			×								×	Малевич после 1912 (Супрематизм)
Пикассо до 1907				×							×	Конструктивизм
Малевич до 1912				×							×	Неопластицизм
Кандинский после 1912 («лирическая абстракция»)		×									×	Мондриан

Индивидуальная манера ведущих художников и, в конечном счете, стиль искусства XX века меняется скачкообразно. После победы импрессионизма и до 1907 г. изменение эстетической парадигмы происходило с головокружительным ускорением и все же – как можно видеть теперь – предсказуемо, в пределах классической изобразительной системы: живопись, графика, скульптура менялись, – не изменяя своей природе. К 1914 г. все инновации, которые могли произойти в этих пределах, – произошли. В дальнейшем все выглядит так, как если бы силой, опрокинувшей структуру, был художественный авангард. Очевидно, что первые структурные сдвиги были сделаны французскими и немецкими художниками. Однако в решающий момент на острие атаки оказался русский авангард, разогретый предреволюционной атмосферой, – заряженный ее энергией разрушения/созидания.

И сегодня притягательность искусства авангарда в том, что в нем живы разрушительно-созидательный пафос и энергия обновления. В свое время эта энергия открыла горизонты, слишком широкие для *человека обычного*. У авангарда, разрушавшего традиции, было твердое русло; отрицая старое, сокрушая устои, он устремлялся к Будущему. Потомкам, не имеющим ни Идеи обновления, ни традиционных структур, досталось пространство без ориентиров.

Игра без правил, строго говоря, означает невозможность игры, Творческая энергия, не находящая заготовленных для нее структур, не увлекаемая традиционными формами, может становиться силой деструктивной, так как ненормативное искусство не имеет осмысленной стратегии; художественное «лишено ума», не живет умом.

Вопреки анархии, ограниченной только влиянием коммерческого фактора, то, что остается *искусством*, продолжает выполнять свои уникальные функции. Здесь выговаривается индивидуальное и коллективное бессознательное – являют себя синдромы душевного и духовного состояния личности и социума.

Вопрос исчерпывающей интерпретации может навсегда оставаться открытым, но уже первый взгляд на картину дает представление о том, что она воплощает. Речь идет о *состояниях*, которые в той или иной мере отображает каждое произведение искусства – беспокойства или покоя, пассивности или активности, ясности или неопределенности и т. д. (см. выше). Подобные состояния могут быть выражены в форме фигуративной или абстрактной, обобщенно или детализированно, конкретно. Образ может прочитываться однозначно (например, идея порядка, гармонии или – распада, катастрофы), но может иметь несколько уровней, звучать полифонично, сочетать формы абстрактные и конкретные, оригинальные и вторичные – в любом случае это всегда преобладание тех или иных стилеобразующих элементов, иногда – их равновесие.

Возьмем несколько примеров современной американской живописи последних десятилетий. Это будет не исторический экскурс и не критический разбор, но взгляд отслеживающий исключительно стилистические структуры, угадываемые в образах реалистических, проступающие более отчетливо в формах условных и составляющие плоть и сущность абстрактного искусства.

Знаменитая нью-йоркская школа живописи, ставшая в 50-х годах высшим авторитетом в своей области, началась с обращения к абстракции ее зачинателей: Поллока, Ротко, Кунинга, Гастона. До второй

половины 40-х годов американская живопись оставалась ничем не примечательной. Ее провинциальность и консерватизм не содержали в себе ничего специфического, кроме известной сдержанности, холодности и аскетизма. Позднее это наследие пуританизма нашло выход в стилистике абстрактного экспрессионизма.

Кроме названных, американская живопись 50-х представлена именами Б. Диллера, А. Рейнхардта, Р. Мотервелла, М. Тобей, Б. Томлина, К. Стила, Ф. Клина, А. Готлиба. Б. Ньюмена, Г. Хофмана, Дж. Алберса, Р. Кроуфорда. Среди работ этих художников, отобранных специалистами для характеристики американской живописи 50-х годов⁶⁰, нет ни одной, которую можно было бы отнести к категории мягкого стиля. Смешанные формы присутствуют в работах Готлиба и Мотервелла. Все остальные (т. е. более 80% работ) отличает жесткая прямолинейная стилистика. При отчетливом различии направлений и индивидуальных манер американская живопись 50-х демонстрирует ясность, определенность, однозначность, уверенность. Иногда – с некоторой избыточностью, принимающей агрессивный характер. Художники этого поколения знают, чего хотят, уверены в себе, жестко утверждают свое право на самовыражение.

В живописи 60-х от этого периода остается наименее агрессивная, статичная форма жесткого стиля – минимализм. Основатель американской геометрической абстракции, Барнет Ньюмен, и, в еще более очевидной форме, А. Либерман, А. Хельд, К. Ноланд, так же, как несколько раньше Б. Диллер, успешно развивают идеи неопластицизма и супрематизма (горизонт кубизма). Работы Ньюмена, Рейнхардта, Ж. Олицкого, Л. Поона можно было бы расположить на нашей схеме под рубрикой «жесткий стиль», вблизи нулевой отметки, а некоторые из них (монохромные холсты Олицкого, А. Мартена, Рейнхардта) – на нулевой отметке.

В то же время появляются признаки противоположной стилистики. Новое течение американской живописи, получившее название «хроматической», или «постживописной», абстракции, исходит из горизонта фовизма и постимпрессионизма. Выраженный жесткий стиль, подчеркнуто резкие очертания (Hard Edge) работ Келли, Смита, Дж. Юнгермана, Ф. Стеллы постепенно уступают место живописи созерцательного меланхолического склада.

Стиль Элен Франкенталер, Мориса Луиса отличается мягкими контурами, тонкими цветовыми нюансами, неопределенными очертаниями. Геометрическая абстракция также переходит в регистр ок-

руглых форм (А. Либерман, А. Хельд). На другом уровне – не стилистическом – новые интенции находят выход в интервенции поп-арта. Суть американского поп-арта было бы не эффективно определять в терминах стилистического анализа, поскольку, как правило, – это принципиальная эклектика, использующая вторично, фрагментарно, бессистемно образы и изделия массовой промышленной продукции (по определению одного из его изобретателей, Р. Гамильтона, поп-арт – это «popular, transient, expendable, low-cost, mass-produced, young, witty, sexy, gimmicky, glamour and Big Business»). По-своему это направление – как и хроматизм – противостоит ригоризму (если не сказать – фанатизму) героического периода абстрактного экспрессионизма.

«Будьте, как дети», – говорит новая стилистика, предвещающая игры постмодерна.

Американская живопись семидесятых возвращается к фигуративности. Считается, что 70-е – это момент истины для американской живописи, которая освобождается от питавшей ее европейской традиции и становится *чисто американской*. Происходящее выглядит так, если только считать, что абстракция чужда американскому «национальному духу»⁶¹. Однако с точки зрения продолжающейся трансформации стиля (от жесткого геометризма к «биоморфизму») происходящие перемены следовало бы интерпретировать, наоборот, как отход от коренных пуританских добродетелей – аскетизма, решительности, твердости, определенности.

Считается, что американская живопись 70-х скорее «душевна», нежели «духовна». «Живопись семидесятых, – пишет Барбара Розе, – на самом деле не только более разнообразна, более гетерогенна и плюралистична, чем живопись шестидесятых, но она также значительно интимнее, поэтичнее и более личностна. Живопись вновь наполняется содержанием уникальным и субъективным»⁶².

Новая стилистика требует высокого профессионализма, отсюда – обращение к старым мастерам, рост количества художественных школ, где обучают ремеслу – рисунку, композиции, технике живописи. Приобретение профессиональных навыков молодыми художниками в свою очередь влияет на трансформацию стиля.

В живописи 80-х видят едва ли не полный «возврат к эстетике реалистического искусства». Действительно, как справедливо замечено, «хороший вкус восьмидесятых – это то, что было плохим вкусом шестидесятых». Однако, несмотря на возвращение традиционных

форм, от портрета до исторической и жанровой живописи, ничто из появившегося в предыдущие десятилетия не исчезает. Преодолена не абстракция, но ее канонизация, запреты на фигуративное искусство, на «низкие» жанры, на социальные функции искусства.

Новое в фигуративном искусстве, появившееся в конце 80-х годов, выражает себя в мягком стиле, занимая на нашей шкале положение, близкое к нулевой или на самой нулевой отметке, когда стилизация незначительна, или вообще не читается (ср. гиперреалистические и натуралистические работы Ч. Клозе, Д. Салле, К. Мерфи, Э. Фишля).

При этом стиль абстрактной и абстрактно-фигуративной живописи приобретает отсутствовавшую прежде мягкость – обтекаемость объемов, размытость контуров, богатство полутонов, тонкие колористические оттенки (ср. работы Е. Мюррей, Г. Стефан, Л. Риверса, М. Морли, Л. Чезе, А. Бялоброд). Не исчезает полностью и жесткий стиль; он отходит на задний план и продолжает существовать в творчестве геометристов и художников-экспрессионистов старшего поколения (Х. Бухвальд, Д. Ашбауг, Дж. Гарет и др.).

Результаты стилистического анализа американской живописи 50–90-х годов косвенно подтверждаются анализом европейской живописи на Парижской выставке современного искусства – «Made in France. 1947–1997», работавшей с января по сентябрь 1997 г. в Центре Помпиду.

Живопись (как, впрочем, и другие предметы изобразительной деятельности) была сгруппирована под рубриками: «Знак и время», «Пространство и движение», «Вещь в себе», «Редукция, ритм и полнота», «Жест и выразительность», «Воображение», «Искусство как присутствие», «Бытие в себе», «Бытие в мире», «Пространство и цвет», «Истоки и своеобразие», «Уловки памяти», «Концепция, форма, метафора», «Превращения объекта». Ограничимся экспонатами, отобранными для каталога⁶³.

Работы *пятидесятих* годов принадлежат двадцати пяти художникам: А. Матиссу, Н. де Стааль, П. Алешинскому, А. Джакометти, А. Дерену, Э. Базену, П. Сулажу, М. Эстеве и другим, не менее представительным для своего времени живописцам. Пятнадцать художников (среди них: Матисс, Эстеве, С. Делоне, Алешинский, Аппель, Хундертвассер и др.) демонстрируют мягкий стиль, четыре художника (среди них американец Е. Келли, работавший в 50-х годах

в Париже)– жесткий, четыре других – в том числе Э. Базен, Ж. Матте – смешанный, два (Зао-Ву-Ки и А. Массон) могут быть отнесены к нулевому варианту, так как представляют собой однотонно окрашенные холсты, практически лишенные изобразительных элементов⁶⁴.

Живопись *шестидесятых* представлена наиболее широко – соответственно художественному взрыву, которым отмечен этот период (например, раздел «Метаморфозы объекта» представлен только «шестидесятниками»).

Работы двадцати пяти художников, среди которых Пикассо, Брак, С. Полякофф, Ж. Дюбюффе, Ив Кляйн, Д. Бюрэн, Я. Агам, Р. Опалка и др., иллюстрируют крутой поворот – от форм мягких, свойственных европейскому искусству сороковых и пятидесятих годов, к жесткому, преобладавшему в американской живописи пятидесятих. Из 22 работ 10 относятся к жесткой, 5 – к мягкой, 6 – к смешанной и 1 – к нулевой категориям стиля.

Европейская живопись *семидесятых*, представленная работами А. Йорка, Э. Арройо, К. Виала, П. Клоссовски и др., как и американская, возвращается к более или менее натуралистическому варианту фигуративности. Соответственно увеличивается количество работ, выполненных в смешанном стиле. Отступает жесткий стиль, свойственный американскому абстрактному экспрессионизму пятидесятих (в нашем случае работы, выполненные в жесткой манере, отсутствуют).

Мягкий стиль составляет около 20% и 10% – абстракция без изобразительных элементов.

Искусство *восемидесятых* продолжает уходить от стилистической определенности. Преобладающие, как и в предыдущем десятилетии, смешанные морфологические характеристики свойственны искусству, скорее, созерцательного, нежели активного склада; часто это тонкая, сбалансированная стилизация (Бальтус, С. Шафран); живопись, выполненная в мягкой манере (Ж. Гаруст, К. Гарраш), «биоморфные» фигуративные изображения, лишенные геометризаций; и, наконец, портреты (А. Арикха и др.), которые как натуралистические могут быть отнесены к нулевой категории.

Приблизительно в середине семидесятых годов (отчетливо – «Документа 6») оба вида живописи – фигуративная и абстрактная – с разных сторон подходят к нулевой отметке. Миметическая изобразительность завершается гиперреализмом, абстракция – од-

нотонной монохромией. В экспозиции «Made in France» эти антиподы классической изобразительности представлены «Портретом Пита Мондриана» Ж.-Ф. Юкле и абстракциями Ж. Асс, ИФП, Л. У-фана⁶⁵.

В живописи 90–95-х годов явно преобладает мягкий стиль – тот его вариант, который определяется термином «биоморфизм». (В жестком стиле выполнено декоративное полотно Ш. Яффе – вариация на тему позднего Матисса: геометризованные формы с резаным контуром, контрастные цвета, сочетание фигуративности и абстракции.) Теперь уже очевидно, что девяностые – это не просто возвращение к фигуративности и сюжету. С конца 80-х – начала 90-х годов в изобразительное искусство возвращается человек.

Превращения, которые претерпевает этот образ на протяжении Нового времени, неожиданно завершаются в XX веке появлением *пустого тела* – муляжа, куклы, манекена. Впрочем, эта новая метафора не покажется неожиданной, если взглянуть в бутафорский праздник соцреалистического искусства. С другой стороны, предвстие этого пугающего превращения можно увидеть уже в портрете Гертруды Стайн, которым предваряется «негритянский» период Пикассо – его первые прекубистские работы; сотни эскизов 1907–1912 гг. лишены всякого намека на индивидуальность; ничего чувственного, чувствующего (то было время освобождаться от чувства⁶⁶).

Антропоморфные конструкции авангарда были лишены плоти; тогда таким «строительным» методом реализовалась оптимистическая идея преобразования мира и преображения человека – идея творчества, которому все подвластно. В конце века преображенный человек – это раздутые, полые, бездушные персонажи Ботеро, фрагменты отечного тела у Ф. Бекона (триптих, 1991), говорящие о тщетности вожеления и бренности плоти. Наконец, это уже и не конструкция, и не плоть, но тело бессмысленное и бесчувственное, которое представлено абсолютно натуралистически: в виде обнаженного мужчины (Ч. Рей) или примитивной фигуры с отверстием в груди (Дж. Борофски). Хаим Стейнбах расставляет на полке, подвешенной к стене, натуралистические женские головки в париках, Робер Гобер – фрагменты человеческого тела с элементами одежды. Все они так же, как Брюс Нейман, который считается одним из вдохновителей нового направления, выставляли свои работы на самом представительном форуме современного искусства – Documenta IX (Кассель) в 1992 г.

Как показывает выставка «Art 1998 Chicago at Navy Pier», образ пустого тела и его фрагментов присутствует в искусстве конца девяностых годов в традиционном теперь уже виде – в форме манекенов, кукол, муляжей («Три манекена», 1997, С. Балкенхол; «Два резиновых манекена», 1997, Х. Муньос; фрагменты человеческого тела во «Временной скульптуре», 1997, Э. Вурм: 50 кадров оскаленных зубов, 1998, Ф. Паскуа). В живописи в иной форме проявляется та же, лишенная своего содержания антропоморфная субстанция: «Прохожие», 1998, П. Дж. Крука – это статичная масса людей, напряженные позы которых контрастируют с абсолютно ничего не выражающими, неподвижными лицами. Манекенная сущность изображенных персонажей подчеркивается одинаковой фактурой лиц, головных уборов, одежды. Этот прием – использование «неживой» фактуры при изображении человеческого лица – повторяется довольно часто («Красная музыка», 1997, Э. Пашке; «Торговец», 1996, Р. Лостуттер; «Курильщик», 1998, Дж. Рилли; «Кодированный человек», 1997, С. Чемберс; «Мужчина с ботинком над головой», 1997, Ф. Алис и др.).

Натуралистическая форма, достигшая своей высшей точки в гиперреализме семидесятых, иногда становится содержательной. Впрочем, такие вещи, как «Странный Нарцисс». 1997, П. Бурдон-Жике или «Графиня Хауссонвиль», 1994–1996, К. Гилье, при мастерском адекватном воспроизведении фактуры предметов, удивительно напоминают прочие пустотелые ипостаси человека, типичные для стилистики девяностых годов. С точки зрения эволюции сюжета, образ пустого тела может восприниматься как возвращение к *tabula rasa* после десятилетий гротесковой, шаржированной трактовки образа человека.

Гаванская Бьеннале 1986 года – одна из самых больших американских интернациональных выставок восьмидесятых годов – выглядела как откровенно мизантропическая: на два нейтральных человеческих изображения там приходилось более десятка антропоморфных чудовищ⁶⁷. Судя по живописи 90-х годов, человек больше не вызывает тотального отвращения. На чикагской выставке 98-го года человек-монстр отсутствует: здесь нет ни обезображенных тел, ни искаженных гримасами лиц (чтобы соблюсти точность, все же назовем композицию «Honeybun», 1997, Н. Хобермана, изображающую компанию маленьких девочек порочно-дегенеративного вида).

Последние годы свидетельствуют о возвращении того, что, казалось бы, давно и навсегда исчезло, – лояльного отношения искусства к человеку. Появляются образы, возвращающие в искусство – очень осторожно, как бы недоверчиво, человека обыкновенного, без акцентирования социальной, психологической и прочих маркировок, но и не без них («Голубой автопортрет», 1997, О. Нердрума; «Майкл в белой рубашке», 1997–1998, Анны Гейл; «Женский портрет», 1998, Х. Бекер; «Принц», 1998, К. Килимник).

О новой стилистике говорит состояние абстрактной живописи. Из нескольких десятков абстрактных холстов 40% выполнены в мягком стиле, 35% – в смешанном и 25% – в жестком. Еще более показательным надо считать отсутствие деструктивных интенций. В абстрактной живописи 1995–1998-х годов преобладают статика, структура, мономорфизм. В то же время появляются различные формы декоративной станковой живописи, органично сочетающей абстрактные и фигуративные элементы: «Тигровая лилия», 1998, М. Wharton; «Tardar Rapido», 1997, Дж. Гален; «Букет», 1997, Р. Кушнер; «Красный цветок», 1998, Ж.-М. Сицилия; «Пейзаж», 1996, Сальво и другие.

Выставка «Art 1998 Chicago at Navy Pier», в которой принимали участие около 100 галерей Америки, Европы, Азии, показавшая работы более двух тысяч художников, представила искусство конца девяностых годов как интернациональный феномен (названия стран обозначены только в адресах галерей). В художественном пространстве конца тысячелетия далеко не всегда можно определить национальную принадлежность художника. При этом безошибочно угадывается время.

В 1997 году была организована большая выставка нового российского искусства «Мир чувственных вещей в картинах. Конец XX века – XXI век» (Москва, Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина)⁶⁸. Заданная тема позволила профессионалам реализовать свое мастерство. Российский художник, томившийся столько десятилетий в идеологическом коридоре, получивший теперь неслыханную свободу, явил своим согражданам и миру ту же, все заменяющую игровую изобретательность.

Выставка в целом и едва ли не каждый ее экспонат демонстрируют гиперрефлексию, нигилизм, сарказм, стилистический эклектизм, интертекстуальность, перегруженность и т. д. (см. выше).

Анализ живописи «Мира чувственных вещей...» обнаруживает следующее.

1. **Абсолютное преобладание фигуративности.** Второе рождение абстрактного искусства (50-е годы) миновало нас, так как пришлось на период холодной войны. Время «перестройки» совпало с периодом возврата к фигуративности в мировом искусстве. Поэтому фигуративность нашего искусства не похожа на ту, которая возрождается в западной живописи. В ней сохраняется выразительность реалистического толка, в классическом понимании.

2. **Стилистика абстрактных работ** московской выставки тоже отличается от современной западной; в ней больше от авангарда 1920-х, нежели от абстракции второй половины века (см., например: Ю. Перевезенцев «Летающие насекомые»; В. Орлов «Искусство речи»; «Книга»; Г. Басыров «Переплетчик» и др.; Н. Силена «Поварское дело»; Н. Егоршина «Сапожник»; И. Старженецкая «Провидение Божье»).

3. **Различные реплики, имитации** присутствуют здесь Откровенно и разнообразно. Заметнее всего добротные сюрреалистические работы А. Костина, стилизации под примитив А. Гидулянова, А. Дюкова, В. Любарова, красивый русский импрессионизм И. Камянова; имитируется стилистика Шагала, лубок, сюжеты из европейской классики и т. д.

4. **Трактовка «Центрального сюжета»** дает ключ к пониманию происходящего и – не только в искусстве. Могло бы показаться странным отсутствие на такой тематической выставке человека абстрактного, означающего современное художественное пространство. Может быть, с некоторой натяжкой подобие его можно увидеть в образах Н. Нестеровой и Т. Назаренко. На самом деле этот момент прошел мимо или для нас еще не наступил. Об этом свидетельствует вчерашняя для Запада (ср., например, «Документа 6») трактовка человеческого образа – изобретательно жестокая галерея монстров («Хлеба» В. Любарова, серия рисунков Г. Гончарова, «Дикий скот» А. Ситникова, «Сбор винограда» В. Шульженко, «Гончар» В. Лысакова, «Баня» В. Неврова, «Школа» А. Петрова, «Земной шар» Ю. Цветаева и др.).

Пик мизантропии в мировом искусстве пройден: как мы отметили, на Чикагской выставке 1998 года нет работ, которые можно было бы безоговорочно отнести к этому жанру. На ней также отсутствуют работы, в которых бы сочетались предельно жесткий стиль и агрес-

сивность, динамичность и полиморфизм, которые отличают работы С. Шарова (например, «Огонь»). То же находит выражение в выборе сюжета. Тема «Воздух» ассоциируется с военной авиацией, крематорием, мертвыми птицами; «Теплая комната и спальня» – с трупом, лежащим под батареей отопления (И. Макаревич), не менее мрачны образы А. Щечкина («Вьючные животные»), А. Градобоева («Колодцы») и др.

На выставке немало красивых живописных работ. Среди них, в частности, композиции Ситникова, в которых сочетаются пластическая и цветовая гармония с макабральными образами, абстрактно-фигуративное «Небо» А. Дюкова, изысканные коллажи М. Герцокской, «Земледелие» П. Никонова, декоративные стилизации М. Молочникова и В. Власова.

Живопись московской выставки отличается высокая плотность изобразительной текстуры, семантическая насыщенность, доходящая до тяжеловесности. В мировосприятии полностью отсутствует то новое, что появляется на чикагской выставке, – в частности, в вариациях на темы цветов и в других декоративных композициях, – светлый колорит, естественность образов, ситуаций, сочетаний – *спокойствие*, в котором можно увидеть пробуждающееся доверие к миру.

Примечания

¹ Фреге Г. Избранные работы. М., 1997. С. 50, 53, 57, 158.

² См. на эту тему статью ведущего американского искусствоведа Р. Арнхейма «Двойственная природа разума: интуиция и интеллект»: *Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства*. М., 1994. С. 22–42.

³ Ср. две основные формы анализа: герменевтический и структурный, интерпретацию и классификацию, феноменологию и структурализм. Трудно здесь не привести высказывание М. Фуко: «В современном мышлении методы интерпретации противостоят приемам формализации: первые – с претензией заставить язык говорить из собственных его глубин, приблизиться к тому, что говорится в нем, но без его участия; вторые – с претензией контролировать всякий возможный язык, обуздывая его посредством закона, определяющего то, что возможно сказать. Интерпретация и формализация стали в наш век двумя основными формами анализа... толкование текстов... принуждает нас выявить прежде всего чистые формы языка, предшествующие какому-либо смыслу... Правда, нынешний разрыв

интерпретации и формализации гнетет нас и господствует над нами» (Фуко М. Слова и вещи. М., 1997. С. 388, 389).

⁴ Существующие в справочных изданиях определения стиля имеют в виду преимущественно архитектуру; сжатого содержательного определения стиля в изобразительном искусстве, по-видимому, не существует. Развернутое описание, дающее представление о разнообразных аспектах этого явления, см.: Борева Ю.Б. Эстетика. Т. I. Смоленск, 1997. С. 413–431.

⁵ Одно из направлений современного искусства, названное Редимейд, варьирует начатое Дюшаном использование готовых промышленных изделий в качестве предметов, предлагаемых к экспонированию. Первым таким экспонатом стал писсуар, выставленный Дюшаном на нью-йоркской выставке в 1913 г. Х.-Г. Гадамер, скромно именуящий его «заурядным бытовым предметом», предположил, что «этим Дюшан обнажил какие-то особенности эстетического восприятия» (Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 287). Думается, что этот факт не столько обнажил особенности эстетического восприятия, сколько обнаружил возможность насилия над ним.

⁶ Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 269.

⁷ См.: Стиль в искусстве // Эстетика: Словарь / Под ред. А.А. Беляева, Л.Н. Новиковой, В.И. Толстых. М., 1989. С. 333.

⁸ Хёйзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992. С. 346, 347.

⁹ См.: Jumez M. «Qu'est qu l'estétique?» Paris, 1997; Gabus J. Art Nègre. Neuchâtel, 1967.

¹⁰ Подробнее см.: Мириманов В.Б. К классификации палеолитических изображений // От мифа к литературе. М., 1993. С. 43–60.

¹¹ Позволю себе один пример – на мой взгляд, ярко демонстрирующий содержательность линии («изгиба»). Впервые войдя в здание РГГУ, я был уверен, что нахожусь в одном из корпусов советского архитектурного ансамбля, когда в поле зрения мне попал фрагмент металлической опоры перил – разновидность меандра или спирали. Я был поражен – не столько даже фактом стилистического несоответствия, но моей абсолютной убежденностью в том, что такой изгиб (не элемент декора, а именно – изгиб) не совместим с советской стилистикой. Я не знал тогда, что нахожусь в старом здании (университета Шаньвского), включенном в советский ансамбль. Позднее я обнаружил у Яспера пассаж, как бы комментирующий описанное. Говоря о том, что успех современной архитектуры обеспечивает «техническая деловитость инженерного искусства», он пишет: «Однако в этой технической деловитости, как таковой, даже если она достигает совершенства, отсутствует стиль в понимании прежних времен, когда даже в завитке орнамента, в каждом декоративном элементе просвечивала трансцендентность» (Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., 1994. С. 366, 367).

¹² См.: *Mirimanov V, Pertzev D. L'ordinateur – un fichier électronique, ou nouvelle étape dans l'étude de l'art. AICARC, Zürich, 2/1986 and 1/1987. P. 14–18.*

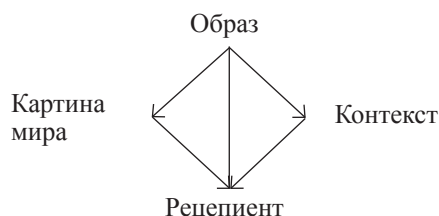
¹³ Введение канона можно рассматривать как вторжение в этот процесс, имеющее целью его пресечение.

¹⁴ Первобытный цикл, начинающийся гипертрофированно-плотскими венерами, заканчивается традиционной идеопластикой, сопоставимой по «бесплотности» с ранней русской иконой и со схематизмом позднего наскального искусства. Следующий этап – возникновение раннегосударственных образований – отмечен возвратом к натурализму. В своей начальной фазе раннехристианское искусство и искусство Возрождения, Века науки, тоталитарных социумов также обращаются к миметической форме.

¹⁵ Остается неясным, что первично: эрозия мифологических представлений, их изменение от конкретного (действительное историческое лицо: монарх, вождь племени и т. п.) к отвлеченному (слияние с архетипическим образом культурного героя, первопредка и т. п.) или постепенная стилизация изображения, кристаллизация формы, ее эволюция от конкретного к условному, обобщенному.

¹⁶ *Мириманов В.Б. Искусство Тропической Африки. Типология. Систематика. Эволюция. М., 1986.*

¹⁷ К тем замечаниям, которые были сделаны мной по этому поводу (*Мириманов В.Б. Искусство и миф. М., 1997. С. 13*), следует добавить, что адекватное восприятие образа, художественный опыт не являются функцией произведения непосредственно, но определяются эстетической ситуацией, которую можно изобразить в виде ромба:



¹⁸ Разумеется, речь идет не о достижении той или иной степени мастерства, а о создании мира образов фигуративных или абстрактных, на что способен, как правило, каждый человек. Автор пещерной живописи не был художником-профессионалом.

¹⁹ С 1986 по 1993 г. во Франции в каждом из 22-х региональных Центров современного искусства было организовано от 40 до 70 художественных экспозиций, в которых участвовало более двух с половиной тысяч художников. При этом центральное место в экспозициях занимала живопись (см.: *Les centres d'art Contemporain. De A à Z., DCA Flammarion, 1994. № 4. P. 305–401*).

²⁰ Конечно, в сегодняшнем интересе к Сезанну есть большая доля того, что называют «мифом», но как бы там ни было, это – ореол взошедшего на вершину живописи. Современный зритель способен в большей мере оценить его живописный гений, так как он свободен от злободневных посторонних влияний корпоративных коммерческих интересов и т. п., которые, подогревая в свое время интерес, скорее, заслоняли его произведения от зрителей (не от художников!). С того времени статус живописи не понизился, скорее, наоборот. Могли кто-нибудь в конце XIX века вообразить, что в конце XX века будут стоять огромные очереди, чтобы взглянуть на картины, написанные одним из его современников?

²¹ Подробнее об этом см.: *Мириманов В.* «L'Art Nègre» и современный художественный процесс // *Взаимосвязи африканских литератур и литератур мира.* М., 1975. С. 48–74.

²² Термином «стилистические расхождения» определил свое отношение к советской цивилизации и свою непримиримую позицию А. Синявский. У Гитлера со Сталиным не было существенных стилистических расхождений, и все же отличия нацистской И коммунистической идеологий отражены именно стилистическими нюансами их «реализмов». Стиль – точный и тонкий показатель.

²³ См.: *Мириманов В.* К классификации палеолитических изображений // *От мифа к литературе.* М., 1993. С. 43–60.

²⁴ Например, перформансы, когда автор воет перед публикой часами до потери сознания (Саркис, 1970; Й. Герц, 1970 и др.). Архаическим ритуалам подражают перформансы Джины Пан «Месса Телу» (1969), «Пища» (1971), выступления Бена «Вопить» (1964), «Битье головой о стену» (1969), во время которого исполнитель разбивает голову до крови, находясь в состоянии транса.

²⁵ *Герловина Р., Герловина В.* Мухоморы // *От А до Я.* 1981. № 3. С. 10–13.

²⁶ Например, экшен-арт при участии Н. Алексева, Н. Паниткова и других возле деревни Киевы Горки Московской области (1978) («От А до Я». 1981. № 2. С. 46, 47) или «Артефакт» Ф. Инфанте и Н. Горюновой (1977) (*Flash Art.* 1989. № 1. С. 136. Последний имеет элементы декорации и театрального костюма и приближается к фольклорным, балаганным формам.

²⁷ *Монастырский А.* Коллективные действия // *Flash Art.* 1989. № 1. С. 140.

²⁸ *Абрамшвили Г.* Чемпионы мира // Там же. С. 148.

²⁹ Жан Луи Лиотар, отвечая на вопрос, что такое «постмодерн», пишет: «Художник, писатель постмодерна находятся в ситуации философа: текст и произведение, создаваемые ими, не руководствуются уже установленными правилами, их нельзя оценивать, исходя из существующих категорий. Эти правила и эти категории – искомое текста или произведения. Таким образом, художник и писатель творят без правил и для того, чтобы установить правила того, что будет создано» (*Lyotard J.L. Réponse à la question: qu'est-ce que le postmodernité? // Le postmoderne expliqué aux enfants.* Paris, 1988. P. 27).

³⁰ См.: *Francllin C. Jean Le Gac*. Цит. по: *К. Милле*. Современное искусство Франции. Минск, 1995. С. 235.

³¹ В социалистическом лагере исключением всегда была Куба, где изобразительное искусство пользовалось большой свободой. Существует русское издание брошюры, автор которой, Хуан Маринельо, председатель народно-социалистической партии, пытается мягко увещевать «наших талантливых национальных художников», сокрушаясь из-за того, что «на выставках, прошедших в год освобождения, видное место занимала абстрактная живопись», в которой он видит злой умысел идеологических врагов, «вознамерившихся изгнать человеческий образ из живописи и скульптуры» (*Маринельо Х.* Беседа с нашими художниками-абстракционистами. М., 1961. С. 8).

³² См., например: *Лебедев А.К.* Против абстракционизма в искусстве. М., 1959.

³³ *L'Aventure de l'Art au XX Siècle*. Paris, 1998. P. 511.

³⁴ *Джойс Д.* Улисс. М., 1993. С. 164.

³⁵ Из выступления М. Фуко в феврале 1969 г. в Коллеж де Франс: «Можно вообразить такую культуру, где дискурсы обращались и принимались бы без того, чтобы когда-либо вообще появилась функция-автор. Все дискурсы, каков бы ни был их статус, их форма, их ценность, и как бы с ними ни имели дело, разворачивались бы там в анонимности шепота. Более не слышны уже были бы вопросы, пережевывавшиеся в течение столь долгого времени: кто говорил на самом деле? действительно ли – он и никто другой? с какой мерой аутентичности или самобытности? и что он, выразил – от себя самого наиболее глубокого – в своем дискурсе? Но слышны были бы другие: каковы способы существования этого дискурса? откуда он был произнесен? каким образом он может обращаться? <...> И за всеми этими вопросами был бы слышен лишь шум безразличия: “какая разница – кто говорит?”» (*Фуко М.* Воля к истине. М., 1996. С. 40, 41) В другом месте эта мысль высказана им более остро и определенно («Réponse à une question». *Dits et écrits*. Т. I).

³⁶ «Девад с юмором отмечает, что, имея доступ к американской живописи только через фотографии журнала «Артфорум», он избрал для работы формат почтовой марки, тогда как Виалла, напротив, думая, что Джексон Поллок использует большой формат, все более увеличивает и формат своих работ! Только немногие, как, например, Девез или Бюрен и Пармантье, смогли увидеть американскую живопись своими глазами» (*Миме К.* Современное искусство Франции. Минск, 1995. С. 156).

³⁷ И не только косвенное. Недавно стало известно о громадных средствах, выделенных в это время американским правительством на проведение соответствующей политики за рубежом в сфере культуры.

³⁸ *Eco U.* *L'Oeuvre ouverte*. Paris, 1965. Цит. по: *L'Aventure de l'Art au XX Siècle*. Paris, 1998. P. 597.

³⁹ *Духан И.И.* Современное искусство – история продолжается // *Милле К.* Современное искусство Франции. Минск, 1995. С. 10.

- ⁴⁰ См.: *Мириманов В.Б.* Искусство и миф. М., 1997.
- ⁴¹ См.: *Мириманов В.Б.* Русский авангард и эстетическая революция XX века. Другая парадигма вечности. М., РГГУ, 1995 (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 13).
- ⁴² Нынешнему состоянию в этом секторе больше соответствует антропософия. На еще более низком уровне, соответственно, – магия, колдовство, чародейство и т. п.
- ⁴³ См. тексты, лозунги, реплики, собранные Ж. Безансоном: «*Les murs ont les paroles*». Paris, 1968.
- ⁴⁴ *Миме К.* Современное искусство Франции. Минск, 1995. С. 239. Это признание особенно ценно, так как сделано стойким приверженцем авангарда.
- ⁴⁵ См. редкие материалы, собранные в книге: *Gaignebet C., Lajoux J.-D.* Art profane et religion populaire au Moyen Age. Paris, 1985.
- ⁴⁶ Не этот ли эффект имеет в виду представлявшееся парадоксальным известное высказывание А. Жида о том, что искусство живет под гнетом запретов и погибает в условиях свободы?
- ⁴⁷ Спонтанность – элемент художественного процесса – может быть абсолютизирована. В частности, она составляет основу хеппенинга – является для него гиперкомпонентом.
- ⁴⁸ *Пятигорский А.М.* Избранные труды. М., 1996. С. 364–368.
- ⁴⁹ *Ильин И.* Постмодернизм – от истоков до конца столетия. М., 1998. С. 164.
- ⁵⁰ Там же.
- ⁵¹ *Бодрийяр Ж.* Фрагменты из книги «О соблазне» // Иностранная литература. 1994. № 1. С. 62.
- ⁵² *Хайдеггер М.* Из диалога о языке. Время и бытие. М., 1993. С. 299.
- ⁵³ *Карасев Л.В.* Сегодня и завтра // Вопросы философии. 1993. № 3. С. 13.
- ⁵⁴ *Фуко М.* Воля к истине. М., 1996. С. 208–229.
- ⁵⁵ В традиционных обществах воздержание – источник мудрости, святости. Оно же неперемненное условие создания ритуальной скульптуры, обладающей магической силой.
- ⁵⁶ О создании им некоей целостной исторической картины Ясперс писал: «При создании этой схемы я исходил из уверенности, что человечество имеет единые истоки и общую цель. Эти истоки и эта цель нам неизвестны... Они ощутимы лишь в мерцании многозначных символов. Наше существование ограничено ими» (*Ясперс К.* Смысл и назначение истории. М., 1994. С. 31).
- ⁵⁷ См., например: Интервью с современными писателями и критиками // *Ролл С.* Постмодернисты о посткультуре. М., 1996.
- ⁵⁸ См.: AICARC, op. cit. P. 14–18.
- ⁵⁹ «Принципы фюрера» и теория соцреализма, фанатизм обеих идеологий, их непреклонность и готовность к жертвоприношениям, установка

на новый мировой порядок, использование искусства в качестве средства промывки мозгов и т. д.

⁶⁰ *Rose B. La peinture américaine. Le XX Siècle. Scira, 1995. P. 71–97.*

⁶¹ Показательно, что выступления против абстрактного искусства, по существу своему, космополитического, принадлежащего мировой цивилизации, как правило, исходили и исходят от коллективистских националистических шовинистических идеологий, подавляющих личность.

⁶² *Rose B. La peinture américaine... P. 126.*

⁶³ *Petit Journal. Accrochage du Musée 30 janv. – 1 sept. 1997, edit. Centre Georges Pompidou. 1997.*

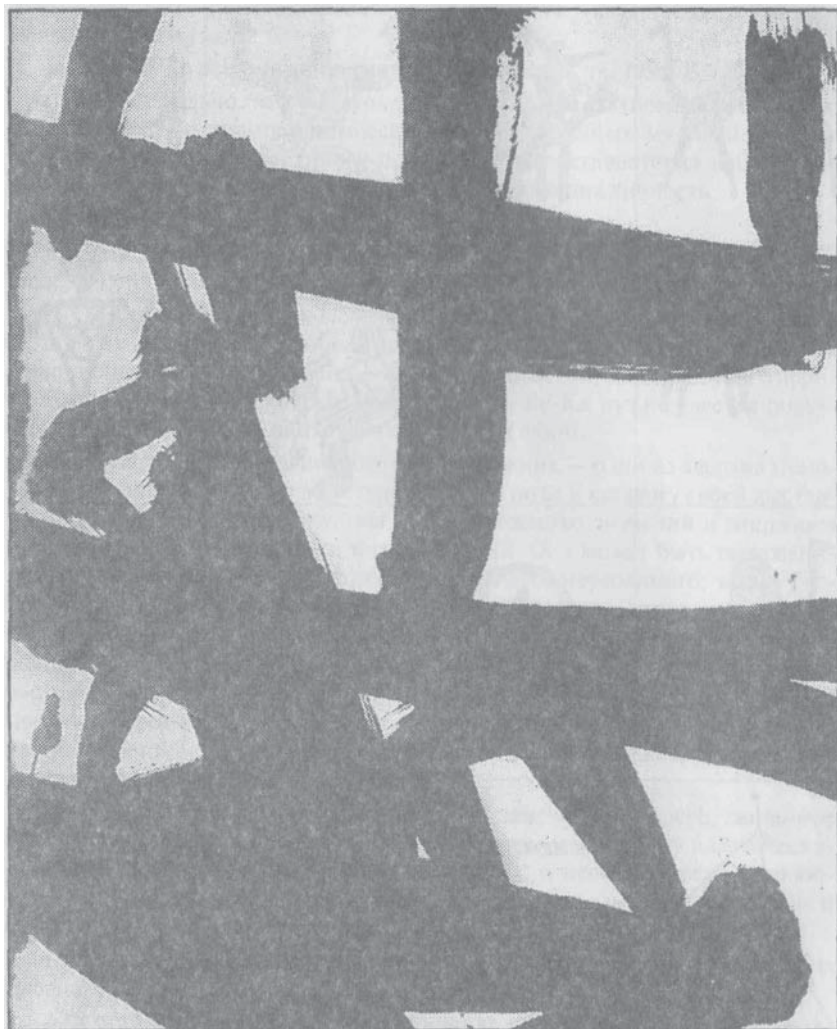
⁶⁴ К нулевой категории в случае с абстракцией, строго говоря, относятся полотна, полностью свободные от изобразительных элементов (серия живописных работ Ива Кляйна – «Монохромная голубая», работы Готфрида Хоннегера и др.). В работах Массона и Зао-Ву-Ки нужно учесть присутствие (минимальное) мягких изобразительных форм.

⁶⁵ Готфрид Хоннегер, швейцарский художник – один из адептов монохромной живописи, писал во вступительной статье к каталогу своей выставки: «Монохромия многолика, она имеет множество значений и открывает неограниченные возможности интерпретаций. Она может быть выражением мистического, внутреннего, созерцательного, неуловимого, вечно-бесконечного, чистого ощущения, ничего <...> Восстание, отказ, сопротивление потребительству, сверхинформативности, визуальному загрязнению (la pollution visuelle). Монохромия может быть эстетической гигиеной, противостоящей ложным отражениям, коммерциализации искусства <...> Для меня монохромия и цвет – это символ примирения с миром, для которого нет искупления» (Catalogue de l'exposition «La couleur seule», Musée Saint-Pierre d'Art contemporain. Lyon, 1988).

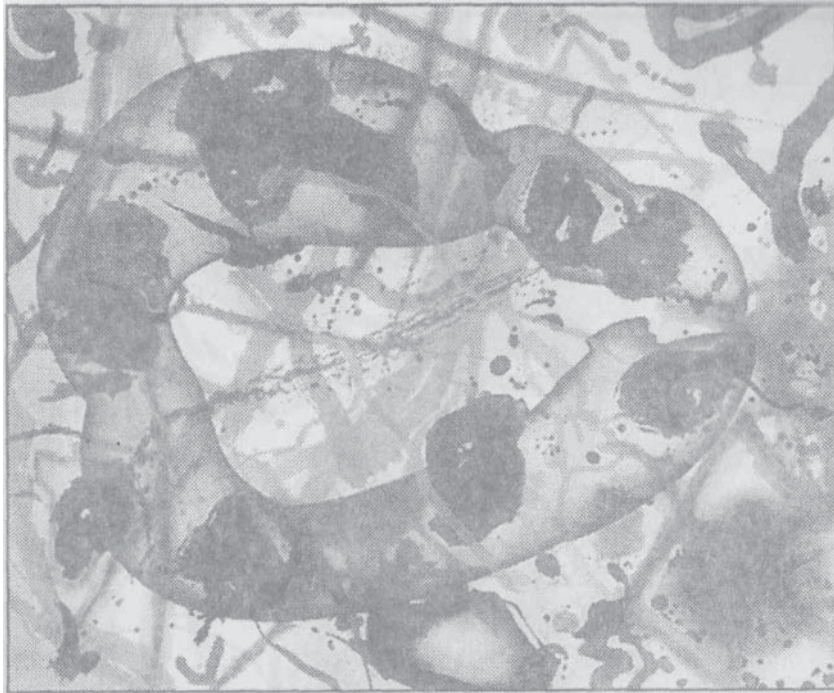
⁶⁶ Относящееся к этому времени (1906) замечание Пикассо, связанное с его переходом от «реализма сентиментального» к «реализму пластическому» и работой над «Авиньонскими девицами», о необходимости «освободиться от чувства» предваряет соответствующие высказывания национал- и интернационал-социалистических вождей.

⁶⁷ См.: Segunda Bienale de la Habana '86. Catalog General, Ciudad de la Habana, 1986.

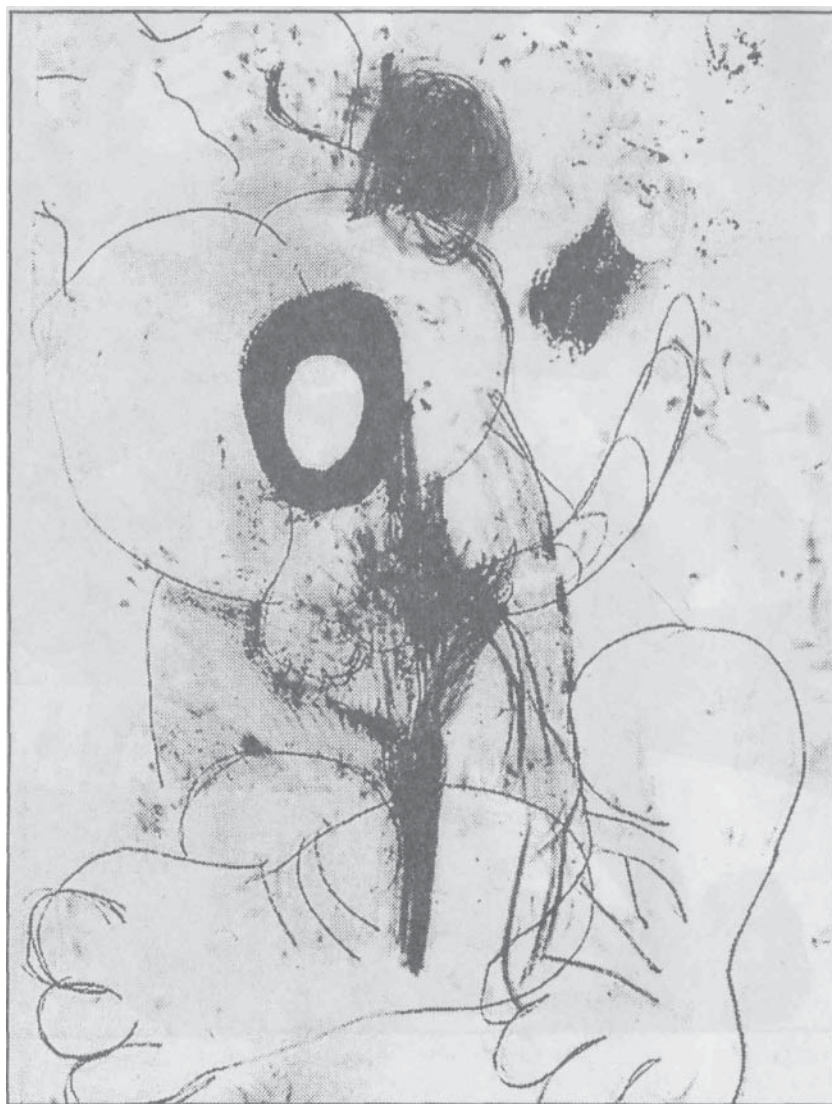
⁶⁸ Устроители выставки представляют ее как «крупнейшую многоцелевую культурную инициативу, результатами которой должны явиться эксклюзивные коллекции изобразительного искусства, стотомная “Энциклопедия чувственного мира – XXI век”, формируемая в течение будущего столетия по одному тому в год...» Поводом для этого проекта послужила знаменитая книга Яна Амоса Коменского.



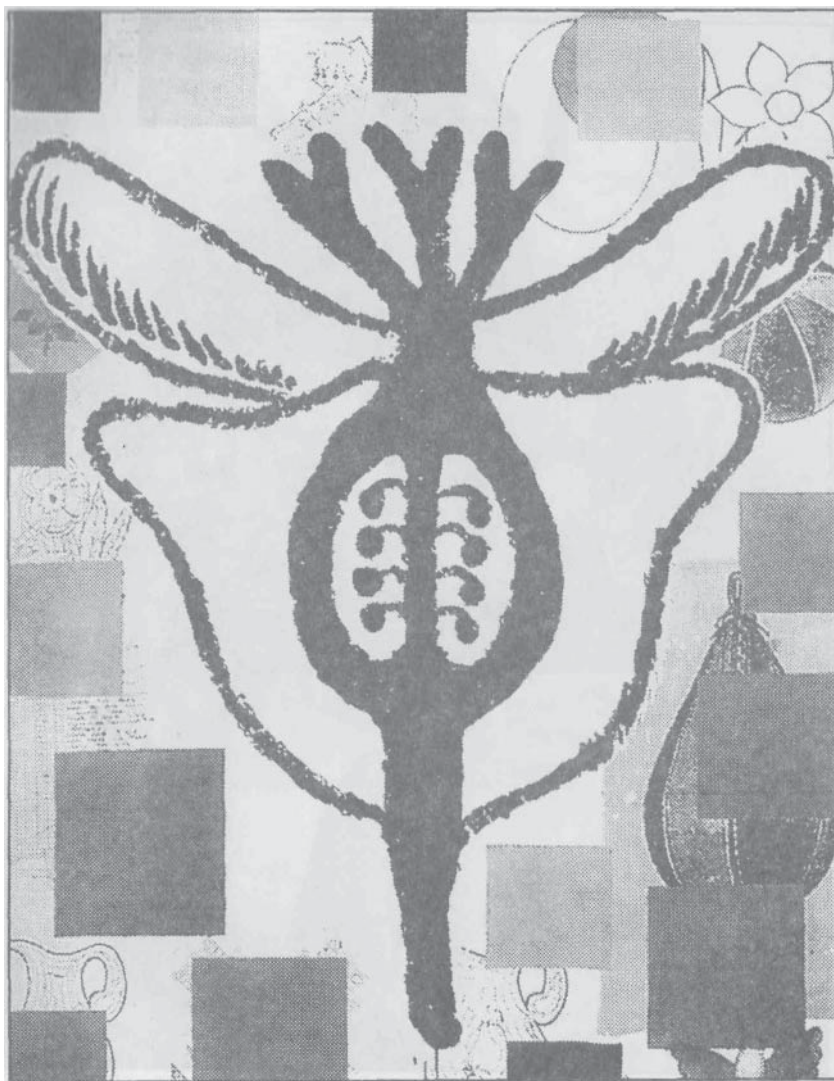
Ф. Клайн. Без названия. 1951



С. Френсис. Trietto 4. 1992



П. Маккартни. Рисунок дыры, 1996



Ф. Клайн. Без названия. 1951



Ф. Ботеро. Женщина с собакой. 1996



Н. Хоберман. Honeyvan. 1997



М. Вердон. Тигровая лилия. 1998