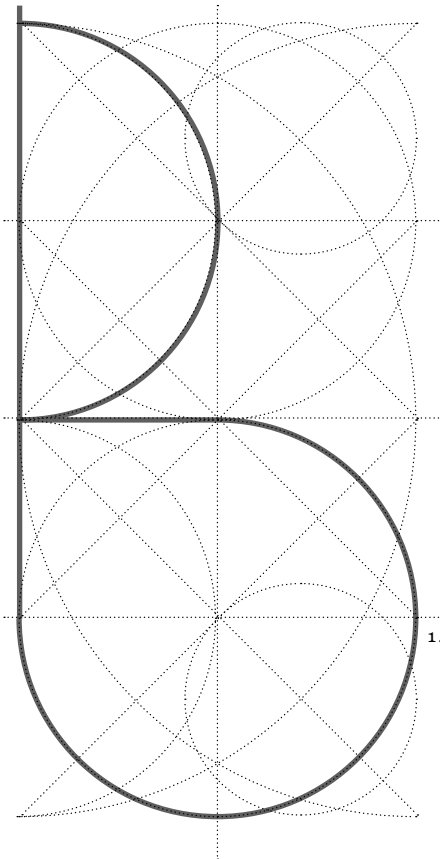


Между Вчера и Завтра

Перевод с немецкого
Татьяны Баскаковой
по изданию: © Gehlen A.
Zeit-Bilder. Zur Soziologie und
Asthetik der modernen Malerei.
Fra.M.; Bonn: Athenaum, 1960.
S. 201–225.

Every effort has been made to trace all copyright holders, but if any have been inadvertent-ly overlooked the publisher will be pleased to include any necessary credits in any subsequent reprint or edition.



Арнольд Гелен

1904–1976. Немецкий философ, социолог, один из классиков философской антропологии, профессор Рейнско-Вестфальского технического университета Ахена (до 1969 года).

Ключевые слова: постистория; неоконсерватизм; разгрузка/компенсация; прогресс; мировоззрение.

Определение искусства, которое Арнольд Гелен предложил в 1960 году

1. Восстановление¹

В сущности, историко-искусствоведческий анализ интересует нас меньше, чем вопросы о том, какие возможности развития заложены в современном состоянии живописи, что указывает на ее будущее и нельзя ли достигаемое в этой сфере познания обобщить в культурно-философском плане. Тот, кто хочет добиться таких результатов, должен отдавать себе отчет в следую-

1. Термин *Repristination* отсылает к «теологии восстановления» (*Repristinationstheologie*) в Германии середины XIX века — неолютеранскому течению, видевшему свою цель в пробуждении прежнего протестантского богословия. — *Прим. пер.*

в исследовании «Картины времени» (переизданном в новой редакции в 1965-м), основывается на диагнозе: энтузиазм модернизма полностью исчерпал себя в авангардистских движениях. Для характеристики сложившейся ситуации Гелен разрабатывает концепцию «постистории». Такую характеристику эпохи можно обозначить в духе Хабермаса как неоконсервативную, поскольку в ней, как и в так называемой школе Риттера, уже присутствует мысль о дивергенции прогресса в научно-технической сфере (в принципе бесконечного) и стагнации, мировоззренческого опустошения в сфере искусства и культуры.

Понесенные искусством потери, однако, нельзя считать чисто отрицательным опытом. Ведь современное общество, отмеченное влиянием науки,

не только комфортабельно, но и чрезвычайно сложно устроено: оно находится в состоянии перегрузки. А значит, поясняет Гелен, возникает необходимость в «разгрузке», аналогичной возникающей после Просвещения нужде в «компенсации», описываемой школой Риттера. Именно в рамках этой проблематики искусство, с точки зрения неоконсерваторов, обнаруживает свою нынешнюю функцию: как раз потому, что оно больше не пытается изменить мир и ориентируется на мерки обычного человека, искусство удовлетворяет потребность людей индустриальной эпохи в нонконформизме и оказывает на них «разгрузочное» воздействие.

щем: очевидная логичность развития новой живописи с начала XX века скрывает за собой решающие внутренние смысловые сдвиги, которые не могут быть ухвачены одним лишь историческим анализом.

Вплоть до 1930-х годов это искусство по праву называло себя революционным, осуществляя движение, не раз повторявшееся со времен Караваджо, — стремилось во имя некоей естественности разрушить содержание и форму в традиционном смысле и заменить их чем-то другим. Но лишь теперь искусство сменило всю систему координат, что редкость, и стало опираться на нечто новое, а именно на субъективность (отрефлексированную или по крайней мере готовую к рефлексии). Сразу отыскались представления о самоочевидности, которым произведение отныне должно было соответствовать, и мы уже наблюдали, как все направления, начиная с кубизма, тематизировали тот или иной аспект субъективности, скажем, в продуманной и взвешенно-принципиальной *peinture conceptuelle* или же в более беспорядочных формах.

Все эти новшества и впрямь были революционны, ведь им удалось разрушить до основания и затем пересоздать одну из древнейших форм культуры. По времени они совпали с мощными общественными и политическими потрясениями и со-

ответствовали интуиции Теодора Фонтане о «великом общемировом пожаре» в области эстетики (а быть может, даже основывались на таком опыте). В уничтожении того, что воспринималось как вчерашний день, в осуществлении дерзких новшеств и в распространении освободительного порыва искусство добилось мощного «широтного эффекта», а в эмоциональной сфере значительного «взрывного действия». Между прочим, нет ни одного направления современной живописи, главные принципы которого не были бы найдены в описываемый период.

В кругах интересующихся искусством сейчас заметна неутолимая ностальгия по тем героическим временам, особенно по 1920-м годам, когда были еще живы и находились в расцвете своих творческих сил Нольде, Кандинский, Клее, Мондриан, Хуан Грис и многие другие. *Восстановление* ценностей идет на полных парах, обновляется память об имевшей место освободительной ситуации и ее заразительности. Причин для этого хватает. Молодые участники прежних художественных движений ныне уже достигли пика своего влияния. В Германии — по крайней мере в ней — ощущается необходимость большой кампании по реабилитации художников, чьи имена сгнули в провале национал-социалистической эпохи. Наконец, повсюду в мире приходится приобщать к искусству широкие слои людей, впервые получивших доступ к образованию.

Столь шумное пробуждение интереса (быть может, в связи с указанной исторической преемственностью) тем не менее имеет и побочный эффект: оно заслоняет от сознания то обстоятельство, что сам смысл искусства успел существенно измениться. Но люди неохотно отрываются от воспоминаний о страстях, что кипели в минувшие дни и имели необычайно большой резонанс. Особенно после 1918 года: тогда от костра дискуссий дождем посыпались искры, и все вполне убедились, что искусство может быть *action directe* в народе.

Однако эксцентричность, с которой подвергали нападкам традиции идеалистического искусства, сама по себе идеалистическая, уже не может быть возвращена. В *roaring twenties* — «ревущие двадцатые» — мы пережили последний отблеск культурного пафоса, что вел происхождение из сословной, доиндустриальной эпохи. Перед философами, художниками и даже историками тогда еще маячила великая надежда на непосредственное воплощение их деятельности в жизнь. Последние двести лет, начиная с эпохи Просвещения, породили нечто вроде имперского притязания на упразднение религии или ее радикальную

трансформацию: в научной сфере оно проявилось в дарвинизме и марксизме, в художественной — у Вагнера, в философской — у Ницше. Ибсен, Стриндберг, Гауптман, Георге также выступали инициаторами подобных движений и желали оказывать влияние на судьбы людей. У Шелера дело дошло до того, что философия взялась за толкование повседневных проблем, опираясь другой рукой на великую систему. Народ же был в политическом смысле раздроблен, ожесточен и готов к насильственным действиям — к картине тогдашнего общества относятся в том числе уличные сражения.

К тому же на протяжении XIX века совокупное прошлое всех времен и народов словно всплывало на поверхность в виде некоторого образа или понятия. Эти новые приманки, как показывает успех Шпенглера, воспринимались в качестве призыва, обретали нравственную весомость и пополняли собой всеобщий хаос, о бурной жизни которого молодые люди сегодня не имеют ни малейшего представления. Со слов Музиля ситуация буйного развития наук являла собой «кошмар» — ежечасно увеличивающуюся гору новых фактов. Эйнштейн, психоанализ в серьезном и облегченном вариантах, «безупречные эфиопы»² Фробениуса... Каждая печатная страница — еще не нашедший последователей призыв к обращению в новую веру и к *vita nova*. Среди прочего — наивные крестьянские дети Паулы Модерзон-Беккер и тяжелые деревянные скульптуры Барлаха, синтез Карла Густава Юнга (по-буржуазному дезинфицированный) и музыка к «Трехгрошовой опере»...

Невозможно было организовать эти разрозненные элементы, руководствуясь одной точкой зрения, но тем сильнее ощущалась потребность в опоре — в том, что Музиль назвал гигантским костлявым призраком, на который можно навешивать «импресии». Однако кроме последних имелись и всякого рода призывы, наркотики, маховики, катализаторы, запальные механизмы, преступные замыслы — феномены не настолько пустые, чтобы служить лишь приманками. Их, скорее, брали, как старые обломки, для возведения собственных построек, воспринимали в качестве промежуточных состояний, просвечивали лучами, давали им всплыть на поверхность: целое воинство умов вступало в рукопашный бой, чтобы все это психически ассимилировать.

2. Имеется в виду этнографическая книга Лео Фробениуса «Среди безупречных эфиопов» (*Frobenius L. Unter den unsträflichen Aethiopen. V.: Vita, 1913*). — *Прим. пер.*

Старая китайская живопись, сочинения Кьеркегора, реинкарнации Пикассо, наркотические ритмы Рильке, христианская наука, объемистые тома сочинений философов феноменологической школы, а сверх того звучный бас Гинденбурга, призывающий по радио народ к единству, — тысячи подобных вещей, причем каждая из них по-своему, казались исполненными смысла и имеющими право на существование, но установить какую бы то ни было связь между ними не удавалось. Люди ориентировались на случай, на сомнительные личные «фильтры», пытались прорубить для себя путь в джунглях, начав с тех деревьев, что стоят ближе всего. Наступило время триумфа кратких тотальных формул: набор целительных средств в сумке индейского шамана (как некая целостность), или теория относительности, или отдельные концепции «постижения», «бессознательного», «мифа», «экзистенции»...

Историзм взялся за задачу по всеобщей стерилизации и стал колдовать над трупом. Никогда еще чудовищная притягательность духовного не проявляла себя с такой отчетливостью. Взрыв гремел за взрывом, а те, кто спасался в индивидуальных убежищах, вычеркивались из общих регистров. Что нигилизм, появившись он наконец, будет мощным, как землетрясение, триумфальным и многокрасочным, не догадывался никто (и меньше всех — второе поколение юношей-ницшеанцев). Только Готфрид Бенн распознал его раньше других и радостно восприветствовал, желая возвысить до «чистоты линий», поскольку считал, что «артистическое мировоззрение» приобретет для немцев «характер необычайной серьезности, указывая на единственный оставшийся выход в ситуации, когда ценности утрачены, на выход из лабиринта болезненных страстей, аффектов, хаоса загадок»³. Важно подчеркнуть, что определяющими признаками нигилизма в конечном счете становятся именно страсть к поджигательству, цепкая сила проквашивания, создание направляющих линий и обзорных перспектив, витализм идей и *антеннизм*⁴, то есть чуткость к ценностным нюансам. Как же скверно понимали это течение раньше! В 1922 году Музиль писал:

В нашем времени заключены такие рядом существующие, но совершенно не уравновешенные противоположности, как

3. Бенн Г. После нигилизма // Он же. Двойная жизнь. Проза. Эссе. Избранные стихи. Аугсбург: Waldemar Weber; М.: Летний сад, 2011. С. 293–294.

4. Термин Готфрида Бенна. — *Прим. пер.*

индивидуализм и коллективизм, аристократизм и социализм, пацифизм и марциализм, национализм и интернационализм, религия и естествознание, интуиция и рационализм, а также многое другое. Да простят мне сравнение: у нашей эпохи большой желудок, который вновь и вновь извергает в виде тысячи разных сочетаний ошметки все той же непереваренной пищи⁵.

Таковы были ситуация и дух времени, из которых люди черпали кванты возбуждения для переломов в искусстве. И вот все очутилось в прошлом, стorerело в огне — восстановлению не подлежит. В рецензии на тюбингенскую постановку 1958 года драмы Барлаха «Всемирный потоп» Клара Менк писала: создается впечатление, будто бы артисты чересчур робеют перед шедевром. Она предположила, что за таким почтением к чуду экспрессионизма скрывается недоумение: мы, собственно, не знаем, что нам с ним делать. Сложно поспорить — на художественных выставках, устроенных ради восстановления традиции, царит тягостная, затхлая атмосфера вечерней школы. И даже нынешние комментарии к ним, разбавленные экзистенциалистской болтовней, кажутся настолько *жиденькими*, что ничего ими наново не покрасишь.

В магазинах по-прежнему продаются книги, что читались в двадцатые, в музеях висят те же картины... но самого важного-то больше и нет: интенсивности, с которой они прежде входили в человеческую жизнь. Ныне тоже имеются многочисленные «позиции», но они уже никого не трогают — каждый может пестовать своего конька и в одиночку им наслаждаться. Выходит, «нигилизм» заключался в том, что каждый, кому только приходилось участвовать в великой симфонической какофонии, принимал всерьез остальных музыкантов.

2. Разгрузка

Вместе с тем произошло чрезвычайное важное изменение: притязание на мировоззренческую значимость («крупномасштабная ключевая установка») исчезло из тех областей, где прежде определяющую роль играл индивид. Сперва оно исчезло из наук. Еще Вильгельм Оствальд хотел связать свою химию с планами школьной реформы и движением за мир и посему придумал

5. *Musil R. Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste//* Idem. *Gesammelte Werke*. Bd. 8. Hamburg: Reinbek, 1978. S. 1087f.

странный категорический императив: «Береги энергию». Те же, кто всячески пытался распространять теорию относительности среди людей с общеобразовательной подготовкой, надеялись добиться мощных сдвигов в сознании. С появлением дарвинизма, а позже злополучной расовой теории биология стала эрзацем религии. Психоанализ Фрейда превратился в обобщающее учение о человеческой душе и культуре, которое очень успешно применялось на практике: в Соединенных Штатах это учение охватило значительную часть населения и, как считает Питер Хофштеттер, превратилось там чуть ли не в общественный институт. Относительно миссионерской интенции фрейдизма сомнений не допускалось и в помине...

Но на нашей почве все явления такого рода относятся к прошлому — либо как целостные феномены, либо исключительно в аспекте их притягательности и способности трансформироваться в великие идеалы. В гуманитарных областях дело обстоит так же: по всей вероятности, «Пайдейя» (1933) Вернера Йегера была последней попыткой создать из материала классической филологии этико-педагогический «монумент». А в лице Людвиг Курциуса, похоже, умер последний представитель той старой археологической науки, что стремилась давать человечеству образцы для подражания. Экзистенциальная философия (все еще популярная в Германии, но теперь в отфильтрованном виде) уже изначально заключала в себе предпосылки завершения — если позволите, хоть у этого плода теологического дерева сочная мякоть, он, однако, лишен косточки.

Пускай положение вещей и характеризуется данными утверждениями вполне верно, они при этом ничего не говорят о его отражении в сознании заинтересованных лиц. Этос, основанный на воле к творчеству и к значительному общественному влиянию, по-прежнему широко распространен. Кто-то еще рассылает по телеграфу прежние послания, но... сила электрического напряжения во много раз снизилась. Такова обстановка.

И наоборот — все науки, которые вовремя влились в индустриально-общественный процесс, переживают всестороннее и непрерывное развитие. Физика и химия, медицина и юриспруденция, статистика и экономика — вот та *culture encadrée*, что прекрасно движется вперед, причем именно за счет отката от притязаний на роль великого образца и даже от надежды хоть как-нибудь изменить модус функционирования целого. Мироззренческие и активистские импульсы теперь концентрируются в сферах политики и религии, отношения между которыми

непростые. И по всей видимости, обстоятельства так сложились не только в границах христианского культурного круга.

А что же происходит с искусством? Трудно не заметить, что современная живопись (в целом, а не только в абстрактных ее проявлениях) дает нам первый и потому весьма важный пример того, как старинная культурная сфера преобразуется изнутри, чтобы приспособиться к жизни в одержавшем триумф индустриальном обществе, и как благодаря усвоению его духовных предпосылок *выгорает пространство для оазиса субъективной свободы*. Новое искусство целиком и полностью адаптировало те формы сознания, которые возникли во взаимодействии между техникой, естествознанием и обществом. А это означает, что оно сплошь экспериментально, и если уж ему удалось нечто под силу, то оно не останавливается на достигнутом, но пытается нащупать иные возможности. Функция искусства — это прежде всего высвечивание напряжения между внутренними поверхностями, а не удержание чего бы то ни было «перед своими глазами». В любой момент оно готово к отказу от собственных аксиом, и им даже почти освоена была способность, присущая великим эмансипированным державам, — сохранять нравственный нейтралитет.

Как раз поэтому искусству удается осуществлять разгрузку сознания. И коль скоро, по словам Эрнста Юнгера, государство возвышается над нами, как гора, то социальное давление (которое соответствовало бы тут атмосферному) настолько мощно, что влияет на внутреннее состояние человека. В обществе, где демократия связана с дисциплиной и практическим догматизмом, *больше нет места* фантастически завышенным аппетитам, прекраснодушным глупостям, искусственным райским садам, а также пьянящим грезам гениального одиночки и беззаботности широких натур. Однако как раз в насквозь бюрократизированном социуме и возникает тоска по аутсайдерам с нонконформистами: публике нравится, когда показывают, что такой образ жизни вполне достигим.

Лишь только в искусстве могут еще допускаться те проявления свободы, ясности суждений, либертинизма, которые в общественной жизни было бы невозможно осуществить. В результате искусство становится соблазном — пространством томления, независимости, передышки... — постольку, поскольку больше не содержит «экзистенциального» призыва. Оно становится площадкой воображаемых экскурсий, места для которых нигде больше не нашлось. Как и любой отдельный человек, искусство не может вмешиваться в социальную сферу, творчески (как говорят)

преобразовывая ее, и потому оно сохраняет своеобразный характер *свободно парящего постулата* — таково самое первое впечатление, которое у тебя возникает на выставке новейших картин. А еще можно сравнить его с маленьким и усердным демоническим карликом, для которого открыты двери в любой дом.

Внутренние и внешние условия жизни, господствующие в Европе, которая так долго подвергалась опасности, теперь, после двух мировых войн, очевидно, больше не позволяют индивиду выдерживать атаки на его психику, сыплющиеся со всех сторон, как это происходило в 1920-е годы. Поэтому прежде всего уменьшается количество «последних постов», которые некто мог бы удерживать, нести за них ответственность, где подвергался бы подлинному риску. Науки и искусства из *этой* сферы уходят — хотя бы потому, что давно не претендуют на изменение целого. На дворе стоит не эпоха новых открытий, а время разработок уже найденного. Перед картиной Вильгельма Лейбля, Сезанна или Гогена еще можно было сказать: перед ней я присутствую целиком. Теперь такое больше не требуется.

Взамен общество предлагает «ангажированность» (которой никто отдельно не просит, но, если хочет, вполне может получить): это индивидуальная форма жизненного призвания, немиссионерская по сути позиция для тех, кто желает жить ради искусства или науки (в ее непрактических аспектах). Ангажированность — именно что не вера, а определенного рода *организация аффектов*, достижимая в нынешних условиях. И потому, скажем, сюрреализм вообще и сюрреалист Макс Эрнст, один из лучших ныне живущих художников, остаются непопулярными, потому что от таких картин мороз по коже, потому что они напоминают о родовых схватках смерти. А «пограничные ситуации» повсюду исключаются из искусств и наук; ценятся же совсем другие добродетели — непритязательность и умение вовремя промолчать, привычка добросовестно осуществлять навигацию над незримыми безднами.

Безусловно, все это можно заметить только изнутри, когда ты уже каким-то образом «вошел в ситуацию». Снаружи кажется, что ничего не изменилось, все выглядит так, будто бы мы живем в эпоху перманентной художественной революции, и брахманы от искусства ежедневно справляют свой великий демонологический культ: «Воображаемые перспективы из сопредельной формальной конструкции расширяют подступы к пространственной свободе...» Вот что сказал один директор музея, а Клара Менк это запомнила:

Немецкая живопись еще никогда не была столь энергичной, столь непосредственно волнующей, столь тесно связанной с нашим временем и одновременно вневременной, столь качественной, столь прекрасной и столь высокой по уровню, как в последние годы⁶.

Однако в действительности происходит нечто совершенно другое: при вполне бережном отношении к форме, догматике, риторике и притязаниям на значимость *сбрасывается балласт*, то есть люди уже не воспринимают живопись с прежней серьезностью, и такое подвешенное состояние сознания оказывается благодатным полем для экспериментов сознания с самим собой.

Получается, что современная живопись (во всех ее направлениях) представляет собой *искусство рефлексии*: она является таковым уже в силу нынешних условий своего существования, а кроме того, с точки зрения характерной для нее системы координат. Впрочем, то же можно сказать о лирике и музыке. Сейчас бывает лишь вдохновение, которое было пропитано рефлексией; непосредственными впечатлениями никого больше не убедишь. Такое искусство воздействует — при посредстве зрения — на осциллирующий центр рефлексии во всех формах последней: и тогда, когда оно смещает или расщепляет восприятие целостной формы, и в том случае, когда оно экспериментирует с циклическими процессами или обнаруживает отесненные образы, неконтролируемые по своей природе, и в то время, как точно использует момент внутреннего согласия зрителя или (совсем на границе выразимого в слове) вторгается в его сознание. Всегда в картину как бы вмонтирован глаз, в ней возникает конфликт, так или иначе связанный с *различением*...

Невероятная убедительность наиболее удачных решений объясняется тем, что за счет всяких «выкрутас» они обнажают неведомые прежде пласты сознания. Представления глубинной психологии, касающиеся *бессознательного*, *предсознательного* и т.п., зачастую классически романтические, в данном случае неуместны, поскольку они относятся к другим частям психического аппарата. Еще дальше в сторону уводят устаревшие фразы о «спасении» и «злом роке» из лексикона тех, кто по-прежнему находит силы назвать некое полотно «драматически-апокалиптическим». Нет, нынешнее искусство живет только за счет того, что *хроническую склонность к рефлексии*, ко-

6. Frankfurter Allgemeine Zeitung. 07.07.1959.

торая сделалась обычным состоянием каждого человека, оно переводит в оптическую плоскость. Но поскольку им найден способ возбуждать глаз одновременно снаружи и изнутри, постольку же оно из себя представляет то искусство «возбудимости» (*Reizsamkeit*), появление которого историк Лампрехт предсказал полвека назад.

И в том, что касается аффектов, такое искусство тоже автономно, а это всегда значит: отделено от безусловного. Аффекты теперь организуются вокруг переживания картины, они как будто бы получают язык и глаза, становятся риторическими и рефлексующими... и сами наконец превращаются в художественные средства. Только особые, «специально уполномоченные» аффекты способны нести на себе — и нагружать собой — переживание картины. В них нет ничего из того, что можно конвертировать в мораль, воспитание, службу на благо народа или мировоззрение. И касательно их оказывается справедливым то, что Бенн еще в 1923 году высказал при ответе на курьезный вопрос о возможности изменения нашего мира поэтами:

Произведения искусства по своей природе — феномены, это трудно назвать другим словом. Они не влияют на историю, не имеют практических следствий. В этом их величие⁷.

Предмет их пребывает вдали не только от жизни, но даже и от общества — это чудо неправдоподобия. Сами же произведения «высказываются» совершенно просто и правдиво. Только комментаторы вновь и вновь требуют от художников, чтобы те жили нравственно и духовно, превосходя в этом смысле условия существования и то, что допустимо в их эпоху, чего от них хочет современник. А тому требуется лишь, чтобы искусство тревожило его не иначе как в четко ограниченной, *ожидаемой* сфере. И ведь тут наш современник тысячу раз прав. Он больше не желает, чтобы его осаждали, хватали, привлекали к чему-то, побуждали что-то делать, потрясали и насиловали:

Сегодняшний человек обладает одним свойством: он — центрист, ему в тягость даже общество свечи, он сам себе убежище, он страдает светобоязнью⁸.

7. Бенн Г. Могут ли поэты изменить мир? Радиобеседа // Он же. Двойная жизнь. Проза. Эссе. Избранные стихи. Аугсбург: Waldemar Weber; М.: Летний сад, 2011. С. 274.

8. Он же. Птолемеец // Он же. Двойная жизнь. Проза. Эссе. Избранные стихи. Аугсбург: Waldemar Weber; М.: Летний сад, 2011. С. 143.

Еще одно: «хвастовство с пустыми карманами» должно прекратиться, равно как и самобичевание художников, опустивших руки, и попытки возбудить зрителя, содержащие *нулевое высказывание*. Даже газеты писали, что достигнута нулевая отметка в демонтаже предмета и формы и что настало время задаться вопросом о «зачем» свободы. А что еще это могло бы означать, если не требование новой *peinture conceptuelle*? Ведь тот, кто начинает задаваться вопросом о «зачем», с неизбежностью приходит к рассуждению о смысле существования картины, и тогда ему приходится перепроверять фундаменты, напрягать свою мысль. Как ни странно, когда дело до этого доходит, и самые рьяные сторонники обновления искусства вдруг прибегают к историческим аргументам: мол, теория «всегда только» ковыляла вслед за интуицией и гениальными новшествами, а видения «всегда только» задним числом притягивались к конкретным понятиям и т. д. Но если раньше это и было правдой, то сегодня уже нет!

Сегодня искусство — это искусство рефлексии; вдохновение и расчет стали сросшимися близнецами. «Видение» ассоциируется с проверкой, пронизательностью, перепроверкой; «интуиция» подразумевает точное понимание; «эмоция» — латинское слово, связанное с такими понятиями, как «изгнание» и «выбрасывание». *Si pinge col cervello, non colla mano*⁹.

Столкнувшись с картиной нового образца (необязательно информативной), человек теперь может явственно ощутить, как обрушивающееся на него излучение возбуждающих волн, мелькание цветowych пятен и осколков взорвавшейся формы, вращательные потоки и «защитные сетки» на ней возгоняют его чувствительность до состояния нервозности, этой картиной подкрепляемого. Слова, которые здесь употреблены, конечно, неточные, они лишь по аналогии могут передать нужный смысл, потому что нынешнее искусство работает на тонких, как волосок, оконечностях речевых центров.

За этим просматривается одно важное новшество. На пользу живописи работает нечто такое, что возникло независимо от нее, а именно своего рода инверсия душевных способностей, которая произошла в XX веке. Вот в каких условиях мы оказались: восприятие и мышление поменялись местами, которые им надлежало занимать в соответствии с многовековой традици-

9. «Картина пишется мозгом, а не рукой» (*ит.*), высказывание Микеланджело. — *Прим. пер.*

ей, и теперь вовсе не очевидно, что мышление должно считаться «высшей способностью» человека. Сегодня нет ничего проще, чем двигаться в границах понятийной сферы, разбираться в какой-то проблеме, «отстаивать» некие мнения, думать, читать, говорить, дискутировать — все это не требует ни малейших усилий, происходит как бы само собой.

В современных гигантских культурах абстрактная рациональность, которая прежде считалась редким и трудно достижимым умением, нашла подобающий ей подчиненный модус существования, и в понятийном мышлении человек сегодня ориентируется легче, чем в собственном чувственном восприятии. Быть способным внимательнее присмотреться, испытать осязаемое — это уже ближе к умственной проницательности, которая способна подслушать *несформулированное*. А значит, по своему духовному уровню искусство никак не ниже заурядной и общедоступной дискурсивности, рутинный вариант которой должен обслуживать поток событий с его каждодневным ритмом. По крайней мере, притязания искусства распространяются и на нечто несравненно более высокое.

Становится ясно, как, собственно, живописи удастся нести груз *беспонятийности*. Это удастся, во-первых, за счет делегирования обязательств: комментатор задним числом выстраивает мыслительные цепочки, которые в самой картине не содержатся. Во-вторых, тут играет важную роль упоминавшаяся выше инверсия: как правило, в нашем обществе уже не возникает нужды в расширении понятийного аппарата, зато явно существует потребность в наглядности и в более сильных оптических эффектах. Потому-то любая абстрактная картина и может «выдержать» *пустоту* (то есть отсутствие в ней выраженных художественными средствами мыслей): в таком виде она оказывается более «продуктивной» для нас, чем нормальная понятийная сфера. И наконец, даже беспредметное искусство может достичь чрезвычайно высокого уровня имманентной, насыщенной духовностью *наглядности*; правда, адекватное восприятие такого искусства требует крайне интенсивной умственной работы. В любом случае абстрактная картина гораздо реже является собой *brehtaking beauty*¹⁰, обладая при этом несравненно более высоким качеством, чем удавалось добиться раньше, в традиции предметной живописи.

10. Захватывающая дух красота (англ.). — Прим. пер.

Искусство разработало особые техники для того, чтобы переносить *беспонятливость*, от которой оно все же очень легко может пострадать. Один из излюбленных его приемов — захватить зрителя врасплох так, чтобы у него даже не возникла убийственная мысль о том, что бы это значило: *perplex sigillum veri*¹¹. Или, что остроумнее, искусство само создает помехи: используя различные аллюзии, то и дело опровергаемые, оно вытесняет понятие в область *неартикулируемого*, оставляя массу лишенных всякой дискурсивности созерцаний, как бы отделенных воздушным слоем. И в этом случае оно коварно вторит окружающему миру, который освободил нас от нужды принимать решения, и все с большей очевидностью требует признания существования феноменов, не поддающихся изучению и проверке.

Произошедшая инверсия способностей свидетельствует о глубоких изменениях в «строительных планах», касающихся тех слоев личности, которые едва ли можно обозначить словами. Ансельм Фейербах утверждал, что у Тициана его собственное *внутреннее* служило мощнейшим фактором творчества, а по сему он современный художник как *ἑξοχόν*. Однако *такое* понятие современности распространяется лишь до экспрессионистов, да и у тех оно уже программно преобразовано. *Внутреннее*, по Фейербаху, сопряжено с «крупномасштабной ключевой установкой». В нем еще есть нечто от суверенной власти, готовности идти на риск, желания притянуть к себе что-либо или кого-либо, а также непоколебимой самоуверенности (ибо голос его убежден, что сумеет пробиться наружу). Но все это категории феодальные, и «личность», по сути, лишь интернализированный «грансиньор».

С такими вещами сегодня в принципе покончено, и смена самосознания художника удивительно четко проявилась уже в символе маски, к которому на рубеже веков прибегали Пикассо, Нольде и Энсор. Живопись, ориентировавшаяся на классические образцы, однако, его не использовала. Еще один шаг в этом направлении — и мы приходим к Макс Эрнсту с его упразднением творческой личности, к автоматизму, к длительным реинкарнациям некоей сущности, именуемой «Пикассо», и совершенно справедливому замечанию Уилла Громана, выдвинутому против Хайдеггера: «Искусство не погибнет от переживания, потому что оно все больше вытесняется из сферы

11. «Удивление — признак истины» (*лат.*), перефразированный афоризм *simplex sigillum veri* («Простота — признак истины»). — *Прим. пер.*

переживаемого»¹². Уже Оттомар Домник отмечал, что искусство отрешается от природы, от всего содержательно-тематического и субъективной привязанности к переживаниям, и рассуждал о «деинтернализации» (*Entinnerlichung*), используя введенное Громаном понятие «Я-свободы» (*Ich-Freiheit*). Это первые и потому неуверенные попытки справиться с ситуацией, о которой предупреждал нас Джеймс Гите: «Я придерживаюсь мнения, что понятие индивидуальности художника будет мало-помалу исчезать». Примечательно, что лицо стоящего за абстрактным произведением автора обычно не раскрывается. Интерес к биографиям новых художников снижается — никто не в курсе, как выглядят, скажем, Марк Тоби или Альфред Манесье, да и не считает столь необходимым это знать. Уже во времена импрессионизма люди на картинах часто не имели лиц, а теперь человек и вовсе остается за картиной.

«Безликий» же человек, напротив, отличается пышно разросшейся субъективностью, свободно колышущейся волей к переживаниям, возбудимостью, а также всеми несметными иллюзиями безграничного интереса к себе. Лишь когда искусства сворачивают на этот путь, их можно сделать более мобильными ради такого развития и будущего, которые больше не допустят популяризации серьезности и внутреннего напряжения. Так меняется стратификация личности. Если мы хотим придерживаться старой метафоры горизонтальной стратификации, следует сказать, что верхние, более светоносные уровни в то же время менее плотные, то есть *разгружены*. Но чуть удачней, вероятно, метафора вертикального деления — множества подвижных фронтов: она показывает, что точки, которые прежде было принято называть центром и периферией, на самом деле постоянно движутся друг мимо друга. То, что было в глубине, постепенно выталкивается наружу, и по ходу этого процесса высекаются искры на *поверхностях трения*. Об интеграции можно говорить лишь в том случае, если мы признаем, что на данный момент связующим фактором становятся именно конфликты, а не удачные разрешения таковых.

Иными словами: устрашающая серьезность реальности отступает в сферы *религии и политики*. Только там, где многое в самом деле зависит от ответственности и активности, где великие синтезы аффектов и «духовные отвердевания», собственно, делают такие установки возможными, — там сама вера в способ-

12. *Grohmann W. Bildende Kunst und Architektur. B.: Suhrkamp, 1953. S. 22.*

ность человека *ухватить реальность* внутренними органами души становится одной из определяющих сил действительности. Когда же все становится лабильным, такое состояние, как говорит Эрнст Юнгер, *уже нельзя «уплотнить»*.

Совершенно противоположным образом обстоит дело с художниками. Разговоры о «лапидарных письменах судьбы» ведутся в других местах. Идея «соединения визионерского и инстинктивного в экспрессивном языке символов» изначально оказывается романтической бессмыслицей и псевдоэлементарностью. За хорошей картиной сегодня ничего не стоит, все присутствует на ней, а иначе можно было бы сказать, что она не удалась, и потому сегодня нам (чтобы мы хоть что-нибудь поняли) так нужен *pictor doctus*. Как ведущая фигура в литературе он существует уже давно: достаточно вспомнить Брехта, Бенна, Музиля, Пруста, Джойса, Эзру Паунда, Томаса Манна, Сартра... Но неужели разрыв между уровнями литературы и живописи должен расширяться дальше, неужели живописцы собираются еще долго искать голубой цветок, а не дерево познания?

Нет искусства, которое пребывало бы ныне в таком смятении, как живопись, ничего не понесло столь тяжкого урона от собственной пропаганды. Даже если прав Лоренс Дарелл, утверждавший, что художнику следует обращать себе на пользу каждое дуновение — тогда, мол, двигаться ему будет легче, — все равно такое искусство обязано *сознавать*, что ему свойственно особое агрегатное состояние «подвешенности», даже левитации. Ему нужно избегать всего «вменяемого», иметь собственную шкалу «допустимого жизнеподобия» (*Durchgangslebendigkeit*), свои искусственные райские сады — оно должно *разгружать*. Лишь при усвоении такого расположения духа его удастся перетащить во второй неолит, в эпоху урана, в мир, который больше не потребует от него того этоса, из которого оно много тысячелетий назад родилось: этоса свободы, не исключаяющей послушания, вслушивания и следования образцам, то есть «подражания» в великом, изначальном смысле.

3. Живопись ли это все еще?

Подобно глубоководной рыбе, что после бесконечного кружения всплывает на поверхность и лопается, сталкиваясь с избытком света, искусство не может перенести все происходящие с ним потрясения — вплоть до пробуждения рефлексии — таким образом, чтобы при этом не подверглась деформации его целостная

форма (*Gestalt*). Мы видели, как «лопнуло» то, что прежде считалось картиной. И даже достигнутая на рубеже веков *автономность искусства* не оказала стабилизирующего воздействия. Напротив, если мысли дают шанс, она меняет сперва содержание, а потом и себя саму на другие свои формы, и в результате череда меняющихся представлений превращается в конвульсию состояний. Футуристические манифесты со временем начинают проявлять себя в судорогах общественного организма; так же и живопись не без последствий переносит быструю смену «законодательных поправок» к ней — и в какой-то момент возникает сомнение, а имеем ли мы все еще дело с картинами.

Великие ташистские эксперименты с дисперсными системами притягивают к себе внимание зрителя. Взгляд его блуждает и теряется среди неопишуемых деталей поверхности, среди тонко структурированных многоцветных завихрений, пока смотрящий не приходит к выводу, что адекватное чувственное восприятие чего бы то ни было в мире невозможно в принципе. И стоит только отступити назад, как общее его впечатление, то есть комплексное восприятие картины, кардинальным образом меняется: так ландшафт, по которому ходил человек, раскрывается с абсолютно иных сторон, если увидеть его с самолета. Стало быть, такая картина допускает два взаимоисключающих подхода, содержит противоположное себе, способна *изменить свою идентичность*.

Джозеф Альберс, бывший преподаватель Баухауса, ныне живущий в Америке, зовет свои псевдостереометрические работы «структурными констелляциями». Выполнены они в технике гравюры по резопалу (вид пластика), и примечательным способом в них нарушается тождественность зрительного впечатления. Альберс опирается на старые добрые «обманки», изучаемые специалистами по психологической оптике, — на линейно-стереометрические перевертыши. При долгом рассматривании они начинают восприниматься иначе и через некоторое время складываются в другую картинку. Гештальт-психологи занимаются этим феноменом несколько десятилетий, и ими сконструировано множество моделей такого рода, однако Альберс делает эффект *сомнительным*. Всякий раз в точно определенных местах (как правило, двух) новый рисунок не возникает и тем самым доставляет зрителю дискомфорт — именно потому, что Альберс берет очень сильные иллюзии, просчитанные с математической точностью. Глаз, начавший следить за линиями, в некотором месте теряет пространственную ориентацию и соскальзывает, слов-

но по рельсам, в другое измерение, которое затем также меняется. Видя перед собой столь простой линейно-стереометрический рисунок, человек не сомневается, будто бы сразу уловил его «чтойность», но вскоре испытывает разочарование: та внезапно превращается в противоположную по контуру фигуру, опять же неустойчивую.

Сомнение относительно того, изображен ли на картине предмет, хотя и совсем другим способом, также ставит под вопрос тождественность зрительного впечатления. В этом случае на картине должны наличествовать одинаково сильные мотивы, подтверждающие разные точки зрения. Такое встречалось у Кандинского — на переходной стадии, когда он еще не вполне отказался от предметности. Однако с особым успехом использовал этот трюк Клее, например, в «Инвенции с голубятней». Линию продолжили многие художники: Николая де Сталь, Гюстав Синжье, Андре Массон, Андре Боден, Фриц Винтер, Жан Базен, Чжао Уцзи и др. Тот факт, что встречаемые нами имена принадлежат профессионалам высокого уровня, неслучаен: полуабстрактная картина вполне могла бы иметь будущее — ее воздействие на рефлексию очень велико; она производит практически такое же впечатление, что и предмет, которое затем как бы вновь отступает назад.

Во всех рассмотренных случаях допустимы противоречивые высказывания о том, что же именно мы видим, однако целостный образ картины как таковой остается ненарушенным. Но и от этого можно избавиться, если действовать в духе Жана Дюбюффе: «Мне нравится, когда живопись располагается у самой границы того, что ею уже не является». Как раз тогда и возникает вопрос, вынесенный в заголовок раздела: «Живопись ли это еще?»

Упомянутые прежде неясности повторяются, когда картина, как кажется, переходит в сферу искусственных материалов, или оштукатуренной стены, или различных находок: тема, которая точно соответствует особенностям человеческого сознания в нашу эпоху. Знаем ли мы наверняка, с чем имеем дело? Различные феномены в политике, экономике да даже в повседневной жизни являются по сути новшествами. Как правило, их трудно определить, так как прежнее имя не соответствует новой форме. Или наоборот: нечто издавна и всесторонне известное называется теперь по-другому. Так почему же искусство должно представлять тут исключение?

Любые состояния и ситуации нашего столетия обыкновенно носят двусмысленный характер. Сталкиваясь с ними, человек

впадает в осциллирующее состояние рефлексии — и должен бы радоваться, если еще не утратил способность контролировать суждения. У него вырабатывается позиция, при которой он живет как бы *на ощупь*, готовый в любой момент отказаться от принятого решения, и искусство представляется ему способом, позволяющим на короткое время оптически зафиксировать поток собственной рефлексии, избыточный и своевольный. Картина, которая колеблется между предметностью и абстрактностью, идет навстречу такой потребности, и в этом смысле удачной оказывается концепция *следа*. На чрезвычайно красивой картине Андре Массона «Птичья кровь», по всей видимости, остался только след некоей ситуации, что сразу выстраивается в фантазии зрителя: мы почти видим стайку маленьких птиц, слышим их щебетание... потом звук выстрела и шум разлетевшейся стаи. Однако художник изобразил не саму эту ситуацию, а ее «конденсат», открыв для себя, должно быть, один из немногочисленных способов, с помощью которых можно представить временную последовательность этапов одного события, — и вдобавок весьма остроумно и убедительно скомбинировал реальность и абстракцию.

Картина Массона поддается непосредственному прочтению, она понятна. Но стоит лишь продумать следующий шаг в том же направлении — и мы придем к «неопределенному следу». На многих картинах Антони Тапиеса видны пятна и выпуклости, часто величиной с ладонь, похожие на отпечатки неизвестного происхождения. Благодаря им картина, в целом мало возбуждающая (потому что на поверхностном уровне она содержит только различные оттенки серого цвета), обретает нечто наподобие воображаемой истории: кажется, будто она прошла через обстоятельства, изменившие ее вид, будто с ней что-то делали, — и все же следы недостаточно отчетливы, чтобы можно было догадаться о характере случившегося.

Будучи подлинно маньеристским, а сверх того рафинированным, изобретение Тапиеса «нацелено на странное», ибо эффект производится сразу на целых двух уровнях. Во-первых, оно стимулирует рефлексию как *вибрацию растерянности*, и в этом смысле такие картины сравнимы с полуабстрактными. Во-вторых, произведение возникает опять-таки просто как вещь. Почти автоматически мы замечаем что-нибудь похожее на следы воздействия, которые не имеют отношения к искусству. И в голову приходят мысли о повреждении картины во время транспортировки, о хулиганстве детей, еще каком бы то ни было ущербе. Разумеется, зритель таким же образом объясняет себе

и «царапины», которые используют в картинах, сильно перебарщивая, Дюбюффе и др. Все это должно превращать картину, что пребывает где-то на границе нашего воображения, в *не-картину*. Мы не всегда можем быть уверены в том, видим ли мы перед собой произведение, созданное с эстетическими намерениями, — не исключено, что перед нами зримые следы повседневного изнашивания вещей. Картина же прикидывается громоздким, неудобным для транспортировки предметом.

Упомянутые художники поняли, что сегодня искусство представляет собой искусство рефлексии (*Reflexionskunst*). Последняя обитает в среде двусмысленности и даже создает ее. Наиболее радикальная двусмысленность могла бы ведь выражаться в том, что сама картина пробуждает у смотрящего на нее сомнение: а картина ли это вообще? Понадобилась большая проницательность, чтобы обнаружить свежие решения, и одно из них — *криптограмма*, то есть знак вроде шрифтового. Насколько мы можем судить, это изобретение тоже восходит к Паулю Клее: наиболее ранние из известных нам криптограмм Клее — «Надпись» (1921) и «Коллекция южных знаков» (1924). С тех пор множество художников использовали мотивы, связанные с идеей письменности: Жорж Матьё, Л. Алькопли, Чжао Уцзи, Анри Мишо, Жоан Миро, Франц Клайн, Пьер Сулаж, в Германии — Юлиус Биссье, Вилли Баумайстер, Альберт Фюрст, Зигвард Шпротте и др. Стэнтон Макдональд-Райт, который еще в 1914 году писал абстрактные произведения, а потом вернулся к предметной живописи, в 1953 году увлекся «каллиграфией» в Японии и перешел в дзен-буддизм. Марк Тоби тоже получил импульс для полотен серии *Ecriture en blanc* в Китае и Японии.

Криптограмма — это одухотворенное изобретение, которое вполне достойно гения Пауля Клее. Прежде всего она делает неотчетливой разницу между смотрением и чтением: так сказать, она допускает мысль о наличии доступного прочтению смысла, но обрекает ее на холостой ход, поэтому мы вправе утверждать, что она тоже пребывает на границе между картиной и не-картиной, но только в другом месте, нежели «след». В то же самое время (независимо от того, что ею стимулируется, потом обманывается ожидание прочитываемого смысла) криптограмма очень точно указывает на место *несостоятельности слова*. Наконец, она находится в точке совмещения предметности и беспредметности, ибо прочитываемый шрифт является подлинным символом так же, как и написанный красками объект, поскольку оба они однозначно указывают на что-то другое, просвечивающее

сквозь них, — на то, что имеется в виду. Криптограмма возбуждает интенцию выяснить, что же это такое, но тотчас ставит ее под сомнение.

Итак, мы рассмотрели серию феноменов, провоцирующих вопрос: «Живопись ли это еще?» Криптограмма представляет собой простой пример. Сюда же можно отнести, скажем, «осязаемые» картины с пластическими формами Бернарда Шульце или «осязаемые объекты» Эмиля Шумахера — вещи, постижимые, собственно, лишь посредством чувства, которое занимало бы промежуточное положение между зрением и осязанием и которого в природе не существует. С другой стороны, можно представить себе модели, которые сами по себе порождают вопрос: «Искусство ли это?..» Или, может, это нечто совсем другое — древний документ, обломок стены либо что-нибудь. Все упомянутые произведения — подлинные новшества в эстетическом смысле: они все кружат вокруг проблемы *объективной неопределенности*; «подвешенное» и «парящее» в них — лишь то, что свойственно нашему психическому настрою. Здесь проявляют себя духовные категории такого искусства, которое уже целиком стало искусством рефлексии, а там, где этого пока не произошло, не поможет даже ориентация на абстрактные образцы.

Кстати, нынешняя эстетическая потребность в неопределенности или многозначности воздействует и на нашу оценку более раннего искусства. Клод Руа в маленькой книжке про Чжао Уцзи справедливо отметил, что мы стали восприимчивыми к диффузионным формам, к *échanges* между устоявшимися стилями. Нынче в цене всякого рода гибриды, «незаконные отпрыски» того или иного стиля, например византийские миниатюры с эллинистическим налетом или результаты греко-буддийского, венецианско-византийского скрещивания и т.п. Более того, даже следы влияния *рококо* в произведениях *югендштиля* могут способствовать возрождению интереса к этому течению рубежа веков.

Мы привыкли (и большинство комментаторов не расстались с этой привычкой до сих пор) рассматривать любую, в том числе беспредметную, картину как «высказывание»: словно конденсат видений и эмоций художника, она будто бы может содержать «элемент послания к каждому жителю Земли». Такие взгляды устарели — мы уже многократно отрецивировались от них; постепенно дело идет к тому, что никто больше не сможет пробудить у публики интерес даже к ее собственным эмоциям, не говоря уже о настроениях других людей. Поэты и композиторы, пре-

жде двигавшиеся по этому пути, тоже давно побросали накопленный багаж и свернули куда-то в сторону. Но все же комментаторы часто воспринимают беспредметную картину как отправную точку для некоего вчувствования, как носитель какого-то выражения, документ, запечатлевший определенный психический процесс, и в своей растерянности надеются на появление нового гения (как прежде и происходило в политике). Все подобные представления только лишь *отдаляют* человека от картины, которую следует воспринимать без каких-то предварительных мнений, *чисто оптически*, и при этом прислушиваться к состоянию рефлексии в себе самом. Внутри же общей системы координат нового искусства абстрактная живопись, связанная с рефлексирующей субъективностью, локализована на вполне определенном месте: там, где такая субъективность ставится под сомнение.

Значит, ситуация, когда картина сама ставит под вопрос приписываемую ей функцию «носителя какого-то выражения», — это важное новшество. Ведь имеются также *оптические возбудители*, которые просто впечатываются в наше сознание, нравятся нам или нет, как какие-нибудь кристаллы или минеральные формы и краски, которые ни слова нам все не «говорят», а только, пускай и не содержат «высказываний», производят на нас впечатление. После сказанного становится понятнее, почему в наш век уже нельзя считать бессмыслицей производство картины, если то включает в себя промежуточные автоматизированные стадии или же художник в некоторый момент полагается на волю случая. Как только произведение изобразительного искусства достигает настоящей границы, простое зрительское восприятие превращается в *поиск предположительного смысла*, и зритель начинает сомневаться, имел ли вообще художник в виду хоть что-либо.

Примерно так же обстоят дела в современной экономике и политике, где возникают порой ситуации, о которых Дэвид Рисмен говорит: «Если нечто произошло, еще не значит, что кто-то несет ответственность за происшедшее». Очень многие события нашего столетия построены так, что кажется, будто бы они имеют какой-то смысл, и тем не менее, по всей вероятности, они возникли лишь в результате случайного смешения цепочек причинно-следственных связей. И с художником не всегда бывает понятно, хотел ли он своей картиной что-нибудь «высказать», или просто «выражал себя», или решал оптическую проблему, или вообще положился на волю случая. А в пограничном

случае зритель будет сомневаться даже в том, имеет он дело с произведением искусства, или, скажем, с природным раритетом, или же с предметом неизвестного назначения. В последнем варианте и без объяснений понятна особая опасность и острота возникшей ситуации.

Некоторые шаги в данном направлении уже делаются. Когда картина «выпадает» из рамы и предстает перед нами как трехмерная, имеющая странную окраску и форму *вещь*, как «объект», следует ли ее в таком случае все еще считать произведением искусства или она должна просто занять место между нами, чтобы ее обнаруживали, например, на стуле, или на столе, или на лестничной ступеньке? Можно помыслить один последний шаг, уводящий еще дальше такого «объекта»: когда произведение человеческих рук будет позиционировать себя вообще вне системы координат субъективности, то есть предстанет, так сказать, окутанное туманом, словно как *просто наличествующее* и ни с чем не связанное, невыразительное, не нуждающееся в комментариях, не привлекающее к себе внимания даже из места, где оно находится, или хотя бы малейшим жестом презентации, предстанет как не поддающийся определению предмет, *l'objet inconnu*, сделавший ставку на нулевой шанс, что его вообще не заметят. Такое вот *подпольное искусство*...

Однако и в унаследованных нами формах «объект» маркирует порог, через который и публика, и эксперты переступают весьма неохотно. Люди желают, чтобы жанры искусства были четко разграничены; даже собственно пластика, прежде всего мелкая, которой долго пренебрегали, в наши дни вновь переживает популярность. Им не хочется отказываться от представления, что картина должна быть четырехугольной и висеть на стене; и хотя Малевич еще в 1913 году заявил, дескать, будто картина, написанная на мольберте, провинциальна, тем не менее она пережила его и переживет всех нас. Альбер Глез в том обстоятельстве, что Брак и Пикассо использовали в творчестве песок, мраморную крошку, грубоволокнистую бумагу и т.п., тоже усматривал немалую угрозу разрыва с традиционными представлениями о внешнем виде картины. Однако дело так и не дошло до решительной победы «объектов»; по сути все ограничилось попытками, что шли из круга дадаистов, а позже — деятельностью Хуана Гриса. Все же обсуждаемые в данной главе нарушения границы между картиной и не-картиной осуществлялись в *пределах* обрамляющей картину рамы, то есть исключительно оптическими средствами и за счет силы воображения. В ко-

нечном счете нам придется-таки признать сохранение условной границы, стабильного традиционализма. Подобно тому как даже революционеры самого экстремистского толка когда-то ходили в париках, а в наши дни носят рубашки с воротничками и галстуки, так же и картина по-прежнему висит на стене. А вот то, что стоит в пространстве, должно напоминать о пластике.

Мы также не знаем, что (кроме общепринятых условностей) препятствует самому, казалось бы, желательному из всех возможных переходов границы, в пользу которого легко привести множество разумных доводов и который тем не менее никак не может состояться: имеется в виду переход от искусства к прикладному искусству. Невозможно понять, почему красивая вещь получает цену, обозначенную пятизначным числом, если совсем *бесполезна*, и почему, например, керамические изделия работы Пикассо, Леже, Миро и т.п. куда дешевле, чем их собственные литографии, тоже изготовленные во множестве экземпляров. Парижские изделия прикладного искусства или миланские (скажем, фирмы «Форнасетти») отличаются восхитительной оригинальностью и красотой и все-таки в глазах публики не равноценны произведениям искусства. Тут нам придется капитулировать перед царскими привилегиями традиции, и остается лишь смириться с этим.

4. Институциональный аспект

Уже давно было подмечено, что искусство заняло по отношению к обществу эксцентричное положение. Вильгельм Воррингер относит этот процесс к давно прошедшим временам: по его мнению, сразу же после эпохи барокко искусство начало «превращаться в элемент, лишь снаружи приставленный к телу нашей культуры»; искусство, говорит он, «когда-то стояло в тексте культуры, прямо посреди него, но сегодня безвозвратно оказалось на самом краю»¹³. Язвительный Уиндем Льюис назвал искусство «пропагандистской побочной деятельностью, получившей название *культура*», и даже апологет искусства Андре Мальро утверждает:

С эпохи романтизма живописцы, поэты и композиторы создают для себя один общий мир, в котором все вещи связаны между собой, но не с миром других людей.

13. Worringer W. Künstlerische Zeitfragen. München: Bruckmann, 1921. S. 12.

Внутри индустриально-бюрократически-научной культуры и ее центров тяжести тоже возникает искусство, хотя необязательно в виде живописи маслом, или оркестровой музыки, или лирики. Однако чем более демократическим (даже социалистическим) становится наше общество, тем решительнее сохраняет традиционные главные направления художественных форм высказывания; собственно, упразднен был только стихотворный эпос, уже совсем нежизнеспособный на деле. Правда, старые виды искусства, которые все без исключения возникли в феодальную эпоху отошедшей в прошлое аграрной культуры, можно перетащить в будущее индустриальных массовых обществ только в измененной форме: «разгрузив» их в содержательном плане, уменьшив «экзистенциальный» вес и заставив впредь обращаться не к сердцу, а к глазу зрителя, а точнее, к тому не имеющему имени органу, что представляет из себя нечто среднее между тем и другим.

Искусство, касающееся животных, в том числе воспринимается как непосредственное продолжение прежнего; порождаемые им страсти, привязанности и споры могут достигать большого накала, однако теперь — в отличие от того, что было прежде, — не становятся частью центральных интересов общества. То обстоятельство, что все виды искусства попали в маргинальное положение, нисколько не уменьшило их привлекательность, даже наоборот: они как бы получили лишнюю *квоту незаемности*. Здесь мы попадаем в пространство парадоксов, поскольку даже собиратель и знаток произведений искусства все еще берет на себя квазиаристократическую роль, хотя прекрасно знает, что аристократия в современной и прочих культурах не исполняет подлинной функции. Однако как обладание произведениями искусства сегодня не символизирует богатство, а само по себе им является, так же и те, кто выбирает для себя эту своеобразную *периферийную зону высокого напряжения*, в результате обретают социальную дистанцированность — все реже и реже встречающееся благо. Потому что теперь принадлежность человека к известной семье и хорошее воспитание распознают не по тому, что он делает, говорит или думает (в условиях общей среды и нынешних средств воспитания вряд ли возможны какие-либо существенные различия по данному признаку). А распознают это — почти исключительно — по умению с уверенностью дать эстетическую оценку.

Только с учетом удивительной «актуальности» маргинального положения объясним, оказывается, тот ничуть не менее удивительный факт, что живопись может игнорировать все занимаю-

щие общество реальные проблемы и погружаться в искусственные, придуманные ею самой и по-прежнему оставаться интересной для публики. Правда, отдельные художники, оказавшись в опасной изоляции, все равно не продержались бы долго. Но тут, по счастью, началась *вторичная институционализация*, укрепившая воздушный, находящийся в опасности *организм искусства* стабильным каркасом интернационального масштаба. Ядром нового общественного института стала торговля предметами искусства. С такого рода торговцами сотрудничают директора музеев, коллекционеры, готовые к риску случайные покупатели и спекулянты; следует также упомянуть всевозможные смешения этих категорий и, наконец, весь художественно-издательский комплекс: издательства, журналы, книги, критиков, налаженное производство репродукций и т.д. Эту ориентированную на рынок масштабную организацию, пришедшую на смену «общественному договору», мы и должны благодарить за то, что художники все еще находят средства для жизни и что искусство как таковое выжило. Только не поймите превратно: мы вовсе не утверждаем, будто *все* элементы огромной системы непосредственно ориентированы на рынок; но обращаются они к одной и той же публике, которая выступает и в качестве покупателей тоже, а человек, пишущий об искусстве, или руководитель музея осуществляют, хотя они сами того или нет, рекламу.

Анри Перрюшо пишет, что, по статистике, в настоящее время в Париже проживает 30 тысяч художников, включая любителей; значит, из них около тысячи занимаются искусством профессионально. Рагон полагает, что во Франции около полутора тысяч живописцев могут жить вполне обеспеченно, зарабатывая на картинах, — что было бы немислимо, если бы не существовало заинтересованных в их произведениях рынков сбыта межконтинентального масштаба. В лице Утрилло, Пикассо, Бернара Буффе возродился специфический тип живописца-миллионера, продукция известных мастеров заказывается на годы вперед. Спрос такого масштаба подкармливает и фальсификаторов: по данным французских экспертов, известно около 130 тысяч работ «Утрилло», около 10 тысяч «подлинных Рембрандтов». (Ватто, как мы подсчитали, должен был со дня своего рождения ежедневно делать по восемь рисунков, причем в течение тридцати девяти лет, чтобы создать все то, что сегодня считается его аутентичными работами. Он, однако, прожил только тридцать семь лет.) Вопрос о подлинности некоторых работ Ван Гога окутан непроницаемой тьмой.

Никто из тех, кто знает современное общество, не станет принципиально возражать против институционализации, ведь новизна и наличие предварительного финансирования — обязательные признаки всего того, что сегодня продается на рынке произведений искусства. А что *маршань* более высокого ранга не только выступают в качестве посредников, но и консультируют художника или даже вдохновляют его на конкретную работу, так это можно лишь поприветствовать. Примеры Амбруаза Воллара и Даниэля-Анри Канвайлера¹⁴ показывают, что за советами могут скрываться высочайшего уровня опыт, отвага, чутье и инициатива. Оживленные обсуждения художественных произведений в прессе, осознающая свои цели литература об искусстве и большой общественный резонанс выставок воспитали публику таким образом, что теперь она прямо-таки ждет *неслыханного, никогда прежде не бывшего* вместо того, чтобы все это отвергать. А художник со своей стороны, как мы объяснили, делает развитие стиля осознанной задачей, связывает себя с той индивидуальной формулой, которая возникла в противостоянии с уже имеющимися, и от удачно найденной новой парадигмы во многом зависит его шанс на коммерческий успех.

Итак, искусства справились с тем противоречием, которое, по мнению Герберта Рида, возникает между аристократической функцией искусства, с одной стороны, и правилами с представлениями современного общества — с другой. Они благополучно пережили закат тех светских и духовных властей, благодаря которым некогда возникли и которые на протяжении более пяти тысяч лет ставили перед искусством те или иные задачи. Эстетические особенности и новшества всегда были делом художника, однако *престижность* некий конкретный стиль обретал из-за показа его при дворе властных особ, из-за чего и делался притягательным. Тут сыграли роль стремление правящих слоев требовать высокого качественного и духовного уровня произведений и привычка твердо придерживаться однажды принятых образцов. А общество в целом представляло своего рода резонатор, распространяющий суждения власть имущих.

14. Амбруаз Воллар (1866–1939) — парижский торговец произведениями искусства, коллекционер и издатель; финансово и морально поддерживал таких художников, как Сезанн, Майоль, Пикассо, Руо, Гоген и Ван Гог. Даниэль-Анри Канвайлер (1884–1979) — парижский торговец произведениями искусства и галерист; поддерживал Пикассо, Брака, Грису, Дерена, Леже. — *Прим. пер.*

Уже потому, что данные обстоятельства отошли в прошлое, художественный стиль больше не сможет стабилизироваться — разве что в результате политизации общества, то есть опять-таки под эгидой сильной власти. Ибо субъективность как таковая, несмотря на свойственные ей притягательность и захарованность собой, *не обладает авторитетом (auctoritas)*, она по сути своей *нестабильна* и равна любой другой субъективности. А значит, она не может доказать качественное превосходство над другими, даже если бы в самом деле обладала им. В сомнительных случаях такой выбор в конечном счете под силу осуществить лишь рыночной власти. Но та вынуждена учитывать и интересы, лежащие вне эстетики (квазиполитические, связанные с модой, спекулятивные, игровые и т.п.), потому что люди, выносящие исключительно эстетические суждения, во все времена встречались очень редко, даже феодальное искусство воздействовало на зрителей внеэстетическими средствами.

Примечательно, что при наличии таких предпосылок сегодня, как правило, все же не происходит раздувания значимости малоценных вещей, хотя при оценке художественных произведений слишком большую роль играют приоритеты и исторические линии развития. Захарованность именами также заходит чересчур далеко: некоторые всемирно известные художники жили больше по времени, чем занял расцвет их творческих способностей, и все же недостаточно долго с точки зрения интересов торговли. Здесь следует учесть, что культурные амбиции слоя, к которому обращены произведения искусства, обычно выходят за пределы свойственных ему вкусов, познаний и умственных способностей. Во всяком случае можно сказать: под воздействием международной торговли художественными произведениями установился уровень оценочных суждений, который в целом отличается чуткостью и точностью разграничений. Это хорошо заметно на примере освоения Парижем абстрактной живописи: французы противились ей еще в 1950-е годы, это направление справедливо представлялось им «нефранцузским», и для начала пришлось связать его с собственной традицией, чего достигли посредством безмерного преувеличения значимости Робера Делоне. Однако стимулирующая критическая атмосфера, безжалостная конкуренция, удивительная «точность попадания», присущая французскому вкусу (по счастью, лишенному «глубины»), способствовали тому, что среди парижских картин этого жанра пустышки появлялись редко.

В последнее время кажется, будто захватывающая дух американская живопись грозит оттеснить с господствующей пози-

ции парижский художественный рынок. Также возникает тягостное ощущение, что немецкая живопись по своему уровню качества может оказаться в положении провинциального аутсайдера.

5. Ажиотаж

Уже некоторое время на рынке произведений искусства наблюдается ажиотаж невиданного прежде размаха. В 1958 году за одну картину Сезанна в Лондоне заплатили 2,5 миллиона немецких марок, стоимость работ Гогена несколько раз достигала миллионного рубежа. Имеются десятки имен умерших художников с мировой известностью, за чьи работы, если одна из них вдруг появится на рынке, каждый из сотни заинтересованных покупателей будет готов заплатить сумму, выраженную шестизначным числом. Но и за картины ныне живущих, сравнительно молодых художников, известных и интересных только знатокам, покупатели порой без возражений выкладывают по 10 тысяч немецких марок.

Этот удивительный феномен обусловлен целым рядом причин, которые еще никогда не встречались в таком их сочетании. Главная из них, конечно, заключается в том, что даже в демократических обществах формируются верхушечные слои, а само по себе богатство при возрастании численности состоятельных людей уже не гарантирует их принадлежность к нобилитету. Но, поскольку страсть к коллекционированию произведений относится к числу древнейших отличительных признаков грансиньора, на этом пути и оказывается достижимой ныне принадлежность к квазинобилитету, и, что самое важное, она имеет международный ранг. Греческие владельцы паровозных компаний, армянские нефтяные магнаты, представители американских долларовых династий с известными именами, собственники концернов по производству вооружения и прочие фигуры подобного уровня, которые одни только и могут сегодня купить крупную картину Сезанна или Сёра (появившись в продаже, та будет стоить около четырех миллионов), — их можно считать герцогами в нынешней аристократии.

Коллекционирование стало для таких людей уникальным шансом, «последней возможностью», потому что иные классические формы сословной расточительности в нашу эпоху сделались невозможными. Вельможеская роскошь больше не может, как в XVIII веке, находить выражение в многочисленной

свите (тогда, например, герцог Неверский содержал 146 человек домашней прислуги, герцог де Шуазёль — 400). Еще в начале нашего столетия сохранялся обычай щедрого гостеприимства, некоторые люди каждый вечер собирали у себя за столом по двадцать гостей. Теперь даже миллионеры ведут слишком напряженную жизнь, чтобы позволить себе такое. Еще после Первой мировой войны в Лондоне и Париже люди стали приглашать друг друга не к себе, а в ресторан какого-нибудь отеля.

Содержание больших особняков и парков в наши дни — опять-таки из-за нехватки обслуживающего персонала — крайне затруднено. Для прогулок верхом или в конном экипаже, бывших прежде эксклюзивным и очень дорогим удовольствием, теперь даже нет подходящих улиц и дорог. Традиционным охотам на лис в Великобритании препятствует организованный, активный саботаж со стороны обществ по защите животных. Само собой, никто больше не может, как некогда делали епископы из рода Шёнборнов¹⁵, нанимать целую мастерскую ремесленников, чтобы на протяжении десяти лет та изготавливала один инкрустированный шкаф. Драгоценности все еще не утратили притягательности, но судьба лучших жемчужин настораживает, а рынок алмазов был искусственно сужен. Антиквариат пребывает под малозаметным стороннему наблюдателю гнетом: предметы, объективно отличающиеся наивысшим качеством, встречаются еще реже, чем выдающиеся картины, потому что сотни лет назад они коллекционировались единственной платежеспособной в то время публикой — землевладельцами; позже их собрания целиком перешли к музеям. А то, что сейчас можно купить из старинной мебели, серебра, фарфора, гобеленов, по качеству очень и очень сильно уступает вещам, которые мы привыкли видеть в музеях. В итоге весь спрос такого рода переориентировался на рынок картин, внутри же него — на современное искусство, ведь первоклассные полотна импрессионистов и постимпрессионистов крайне редко выставляются на продажу.

Ходжинс и Лесли называют еще одну важную причину нынешнего огромного спроса на произведения искусства: рост численности населения в Европе и Америке и все больший процент людей, получивших общее образование, в начале нашего века, несомненно, привели к значительному расширению круга лиц, интересующихся искусством. Добавьте возросшую ликвидность

15. Архиепископы и епископы Майнца, Вюрцбурга, Вормса, Бамберга, Констанца, Трира (XVII–XVIII века). — *Прим. пер.*

денежных средств — и вот уже возникает поток спроса, который наталкивается на феномен снижающегося с каждым годом предложения: уникальная ситуация, которая вряд ли имеет какой-либо аналог в сфере национальной экономики. Ведь из ограниченного количества картин признанных мастеров год за годом сколько-то полотен попадает в музеи, оказываясь потерянными для рынка.

Данное обстоятельство можно конкретизировать: лишь в одних Соединенных Штатах за последние тридцать лет было основано почти триста музеев разной величины, в чем как раз проявилось стремление к повышению уровня образованности общества. Сколько музеев было создано или создается именно в наши дни в Южной Африке, Южной Америке, Канаде, Австралии, никто не знает, но всем им требуется один и тот же набор произведений одних и тех же известных живописцев. А ведь существуют гораздо более платежеспособные частные коллекционеры, число которых тоже непрерывно растет.

И наконец, ажиотаж вокруг произведений искусства совсем неодолимым становится по причинам финансового порядка. Ходжинс и Лесли утверждают: вовсе не выпускающие деньги банки, а великие мастера изобразительного искусства создали самую устойчивую в мире валюту. А когда и налоговое законодательство действует в том же самом направлении, начинается настоящий бум: пожертвования для музеев, даже если их передадут только после смерти владельцев, в Америке не подлежат налогообложению; в США и Великобритании благодаря им можно значительно снизить налог на наследство. Наши авторы приводят такой пример: если мистер Смит оставляет после себя состояние в десять миллионов долларов, в том числе произведения искусства стоимостью три миллиона, которые он завещает музею, то его семья должна будет уплатить налог на наследство в размере 626 тысяч долларов. Но если бы он владел семью миллионами долларов и вообще не имел прошедших экспертизу произведений, его семье (вдове и двум взрослым сыновьям) пришлось бы уплатить налог в размере 1 миллион 127 тысяч долларов!

Тут еще прибавляется обстоятельство, на которое обратил внимание Хельмут Шёкк: он показал, что американские богачи теперь неохотно приобретают облигации долгосрочных государственных займов. Они не хотят предоставлять средства государству, которое, будучи движимым политическими амбициями, разбазаривает их на ненужные цели, и предпочитают покупать за любую цену произведения современного искусства.

Перечисленные факторы объясняют, почему ни один другой товар в мире не пережил столь фантастического роста цен и почему никакие иные денежные вложения не могут быть выгодными. Стоившее некогда двадцать марок сегодня, как правило, оценивается примерно в шестьдесят, но Макс Зауэрландт в 1914 году купил за тысячу натюрморт Нольде, который в наши дни стоил бы в сорок раз больше. «Большую девочку» Мунка в 1903 году купили за 55 марок, в 1957 она принесла продавцу 11 тысяч немецких марок. Наследники человека, заплатившего в 1895 году на первой выставке Сезанна 500 франков за один его натюрморт, могут рассчитывать получить за него три четверти миллиона. На международной выставке графики в Лейпциге в 1914 году литографии Макса Бекмана, ксилографии Эриха Хеккеля и Карла Шмидт-Ротлуфа продавались по 30–40 марок, рисунки Пауля Клее — по 75; сегодня их стоимость возросла в пятьдесят или даже сто раз.

В последние несколько лет происходил особенно лихорадочный рост цен: еще в 1950-е какую-нибудь акварель Нольде можно было купить за 500 немецких марок, а сейчас она в десять или двадцать раз дороже. То, что в 1894 году на аукционе в Париже картины Гогена стоили меньше ста франков, а картины Сёра около пятидесяти — уже легендарные, пускай и правдивые истории. О подобных великих удачах напоминает парижский художественный журнал *L'Oeil*, который часто публикует объявления под заголовком «Знал бы мой отец...» с таким текстом:

Если вам есть с кем посоветоваться, приобретайте работы тех сегодняшних живописцев, которые завтра станут признанными мастерами.

В этой связи примечателен упомянутый Ходжинсом и Лесли факт: фирма Дюран-Рюэля в 1879 году заплатила Ренуару 100 долларов за картину «Собирательницы раковин в Берневале» и не расставалась с ней до 1942 (!) года, а затем продала за 175 тысяч долларов.

Противоположный фактор — происходящие порой резкие снижения цен — действует особо возбуждающе, к прочим соблазнам прибавляя щекочущий нервы привкус спекуляции. Никому сегодня не нужный Карл Гуссов около 1890 года получал за каждый написанный им большой портрет или жанровую сцену не меньше 20 тысяч золотых марок; он построил себе в Берлине особняк, ныне известный как дворец Лихновского. Тот, кто тридцать лет назад покупал картины Джона Сингера Сарджен-

та, должен был потратить на каждую около 20 тысяч долларов, но сегодня некоторые из них стоят лишь тысячу. На уже упоминавшейся выставке графики в Лейпциге папка с восемью гравюрами Бруно Хероукса, тогдашней местной знаменитости, стоила две тысячи марок, в то время как выставленные Максом Клингером работы вообще не продавались (видимо, художник решил оставить их у себя); сегодня же любой из этих графических листов можно приобрести всего за 20 немецких марок. Батальное полотно Альфонса де Невиля «Последние патроны» (1890) было продано когда-то за 110 тысяч золотых марок, а на аукционе 1949 года за него дали лишь 46 немецких марок.

Сколько людей пожелаали бы сегодня заплатить 35 тысяч гульденов за картину Вильгельма фон Каульбаха «Разрушение Иерусалима», которую в 1845 году приобрел за такую цену Людвиг I Баварский? Очевидно, что целые направления *en bloc* оказались вне рыночного курса — скажем, парижская салонная живопись XIX века или дюссельдорфские пейзажисты того же времени. «Академикам» вообще пришлось платить по счетам: островки академической живописи и сегодня остаются незатронутыми потоком большого ажиотажа. Впрочем, нечто похожее наблюдалось и после Первой мировой войны, только в меньших масштабах. Пауль Вестхейм дал тогда в книге «За и против» точное описание сложившейся ситуации: покупка картин в настоящий момент (в 1923 году!), вероятно, более выгодна, чем биржевые спекуляции.

Причины нынешних приливов и отливов в сфере торговли произведениями искусства в общих чертах мы себе можем представить, однако тем самым еще не получаем ответа на следующий вопрос: что, собственно, покупает коллекционер, вкладывающий за картину значительную сумму? Конечно, с ней он приобретает дистанцированность по отношению к обществу и эксклюзивность, смешанные с паблисити, а также «неразменный пфенниг», и все в упаковке из красоты и очарования — разве этого мало? Сверх того он покупает фрагмент культурной истории, квант редко встречающегося ныне элемента «традиция»... и даже нечто наподобие собственной *точки в вечности*.

Но разве заокеанские магнаты с их чековыми книжками не покупают каждый раз еще и фрагмент нашей старой Европы? Мы вместе с такими вещами отдаем *опорные пункты для взаимопонимания*, а может, в самом деле, и *частички нашей национальной субстанции*. Такое положение напоминает нам об эллинистической эпохе, когда фиванец Аристид продал Ат-

талу Пергамскому некую картину за сто талантов. А Деметрий Полиоркет однажды лишь потому не сжег Родос, «чтобы не сгорела картина» работы Протогена: *ne cremaret tabulam*¹⁶. За такие полотна никаких денег не жалко.

6. Заключительное рассуждение

Удивительная конъюнктура все же неспособна устранить некоторые опасения относительно будущего нашего искусства, скорее даже, она затрудняет попытку их сформулировать. Когда искусство объявило себя «абсолютным», оно, как и следовало ожидать, сделалось открытым для разных, не имеющих к нему прямого отношения влияний. Мы порой слышим сегодня от художников пересказ неприятных слухов и жалобы на «менеджмент», упреки в адрес темных враждебных сил или даже целого «общества», будто бы виновного в непонятно каких грехах и упущениях. В Германии недовольство такого рода распространяется все шире, но почему-то не возникает дискуссий по проблеме качества, по поводу свойственного многим картинам дефицита интеллектуализма или касательно провинциализма преувеличенных притязаний на значимость, нехватки самокритики.

Всеобщее смятение велико; мы видели, как художники-абстракционисты аплодируют одному манифесту, который воспроизводит типичное для советского строя бойкотирование их искусства. Начинает раздаваться клич об «отсутствующем гении», что является плохим знаком. Дескать, этот гений мог бы положить начало некоему новому этапу — в самом серьезном смысле... Такие попытки уже предпринимались — лет пятьдесят назад. Но разве сегодняшняя живопись, имеющая бесчисленное множество интенций и качающаяся на волнах субъективности, не слишком изменчива в самой себе, чтобы быть способной к какому бы то ни было принципиальному противостоянию? И далее: разве практика инвестиций, различные связанные с искусством интересы (вкратце нами описанные), содействие со стороны государства и социально-политические дотации не отнимают у живописи шанс на возможность новой ориентации, обусловленной исключительно художественными мотивами?

Не следует упускать из виду, что институциональный рыночный механизм функционирует так же, как и любой капи-

16. *Plinius. Naturalis Historia. XXXV, 104, 100.*

талистический: он хоть и нуждается в постоянных новшествах, но боится новшества в самом деле фундаментального, на которое не найдется покупатель. Мы всерьез сомневаемся, что при нынешних условиях вообще возможна фигура героически одинокого, непризнанного гения, чьи работы никто не покупает. Конечно, его обнаружат: в конце концов, за последние пятьдесят лет мы усвоили преподанный нам урок, и теперь ничто не ускользнет от нашего внимания; а как только это случится, сей гений будет приспособлен к рынку — пусть даже как пример от противного, как неведомый прежде вариант. Разве что он действительно окажется не поддающимся популяризации — и не столь трудно угадать, по каким причинам: если он станет новым Домье социального государства; но в таком случае ему определенно придется жить на пособие, он окажется одновременно карикатуристом и иждивенцем этого самого государства.

Итак, враждебные позиции по отношению к *уже-наличеству* сейчас трудно представить, потому что это *уже-наличествующее* разделилось на множество направлений. Между прочим, упомянутое обстоятельство сразу дает нам ответ на вопрос, что происходит с революционным искусством, когда оно побеждает: оно начинает развивать все заложенные в нем возможности полностью, одну за другой. В итоге чего возникает опасность *отсутствия напряжения* — вероятность, что нам придется довольствоваться «порождениями свободной формальной фантазии», как предположил один комментатор, или «анти-орнаментальными стилизациями». Однако наиболее значительная угроза — это всегда самодовольство. Потому было роковой ошибкой назвать искусством XXI века презентацию 350 работ современных художников, которая проводилась в рамках Брюссельской всемирной выставки¹⁷. На ум тут же приходят слова Патрика Херона:

Мы сейчас достигли той точки, где мертвый академизм прошлого будет заменен столь же мертвым академизмом будущего.

Мы уделили много места рассмотрению абстрактной (а в ее рамках — неформальной, ташистской) живописи, поскольку данное направление занимает в искусстве наиболее экстремальную позицию. Нам удалось показать, что в этой сфере мы сталкиваемся с богатым спектром начал для рефлексии — с поразительным

17. Эта выставка проходила в 1958 году. — *Прим. пер.*

множеством «переключателей на два направления» и «последовательных включений». Но что абстрактной живописи и только ей одной принадлежит будущее — такое кажется нам маловероятным. Даже удивительная творческая энергия американцев, представление о которой дают сотни полотен Виллема де Кунинга, Марка Ротко и Джеймса Брукса, привезенные на вторую выставку *Documenta*, вероятно, лишь отсрочит на время судьбу любого субъективизма — умереть от анемии. Уже задаются вопросом о том, нельзя ли плодотворно использовать оптические достижения абстракционизма при разработке сюжетов предметной живописи. Мы радуемся и чувствуем, что растроганы, когда вновь видим на современной картине букет цветов или маленькую девочку, и с нетерпением ждем гитар. Вероятно, и сюрреализм (именно потому, что сейчас он вызывает внутреннее сопротивление как у самих художников, так и у их публики) еще продемонстрирует свою жизненную силу. Скорее всего, впереди нас ждет мирный симбиоз всех мыслимых стилей, то есть *постистория* и в этом пространстве.

Тем не менее, по словам Жана Кассу, абстрактное искусство обозначает открытие нового континента чувствительности, на карте которого остается еще много белых пятен, и к этим местам пока никто не пробился. И последнее: разумеется, хочется, чтобы нас оставили в покое со всякого рода «посланиями». Однако появление нового *pictor doctus* остается очень желательным: как некогда Пауль Клее или Макс Эрнст, тот одновременно пояснил бы нам на ухо суть концепции и развернул ее перед нашими глазами на картине. Вера в искусство все чаще совпадает с решением, что в искусстве важны знания и образованность.

Если искусства в нашем обществе относятся к побочным продуктам, то, наверное, ни одно из новейших направлений не может считаться в полном смысле «авангардным», то есть *всеобщей формой искусства завтрашнего дня*: чтобы выдвинуть данное притязание, им бы требовалось занимать более центральное место в целостной культуре. Поскольку ясно, что в будущем нам по-любому придется иметь дело с плюрализмом творческих методов и стилей, сейчас (в ситуации, когда со всех сторон было засвидетельствовано исчезновение середины) притязание некоего одного современного стиля на тотальную значимость обусловлено либо рыночно-монополистическими, либо «смещенными» политическими мотивами и не может быть оправданным с эстетической точки зрения. Нам надо бы, как уже произошло в науках, свыкнуться с мыслью о *двух этажах*: здесь это озна-

чало бы существование эксклюзивного «искусства для художника», *l'art pour l'artiste*, наряду с которым общество терпело бы иное — натуралистическое, связанное с сюжетами из литературы или вовсе даже сентиментальное — искусство, которое, как ни крути, может быть изгнано из нашего мира только полицейским государством.

Но возможны и более обобщающие высказывания. На примере новой живописи мы видим, как очень старая ветвь культуры (если прибегнуть к образу из биологии), оказавшись в климате индустриального общества, модифицирует структуру своих цветов. Тем самым она еще раз демонстрирует существование в обществе невероятно большой потребности в *разгрузке*. Повсюду человек хочет сохранить традиционные формы, но не может перетащить их в будущее (совсем отличное от настоящего, предъявляющее нам безмерные требования), не уменьшив прежде гнетущую тяжесть их содержания. И здесь живопись играет ведущую, образцовую роль, когда она отделяет свой художественный гештальт, именуемый *картинной*, от содержания (более не осваиваемого человеческой психикой), закладываемого в него прежними эпохами. Поэтому традиции, издавна словно сами собой наполняющие картину, были отброшены как претензии, которые уже не могут быть удовлетворены.

Оценочные суждения, обусловленные определенным вкусом, когда-то обязательным, и моральные требования, с ними ассоциирующиеся, и даже риск, что придется вступить в конфронтацию с интолерантными аспектами действительности или с образцовыми ситуациями бытия, — все это будет выброшено за борт. Однако саму форму «картины» художники с тем большим упорством сохраняют и станут обыгрывать дальше на «парящем» уровне рефлексии — более возбуждающе-открыто, подвижно, сознавая ее эффектность и довольствуясь той, как требует синхронизация со всеобщей нехваткой времени. Но картина останется на стене, как висела на ней уже много веков, человек хочет только освободиться от слишком весомых притязаний — следов прошлых внутренних проработок жизни. Поэтому аффекты ни в коем случае не исчезнут, они лишь приобретут иные качества, чем те, что имели прежде, когда относились к красоте или к духовно-нравственной значимости изображенного.

Бесконечно возбудимая аффективность современников подпитывается из особых источников. В нашей культуре, как пока-

зал еще Карл Лампрехт, мы вынуждены «постоянно воспринимать поток все новых возбуждающих впечатлений» и не можем справиться с этим «без напряжения и без постоянного обращения к аффектам»¹⁸. Из того же запаса мы черпаем вспомогательные средства, когда имеем дело с искусством; организованные вокруг данного комплекса аффекты сами, так сказать, относятся к материалам, из которых создается картина, они как бы обыгрывают содержание — рефлексию. При этом выраженная аффективность может содержать сложные смеси: ХАП Грисхабер говорил о «меланхолии, исходящей от каждого абстрактного художественного произведения»; она соответствует, как он полагал, «угрозе, нависшей над сегодняшним человеком, над изолированной интеллигенцией как отражению сегодняшнего общества»¹⁹. Может, в этом что-то есть: вновь и вновь звучит несчастливый, несвободный тон; нет ни внутреннего покоя, ни чего бы то ни было надежно защищенного, неуязвимого — таков наш подлинный, соответствующий времени настрой.

Живопись ныне живет за счет обособления средств, которые прежде были подчинены изображению. Как пишет Леопольд Цан, «форма и цвет — это два полюса живописи нашего времени, из изобразительных средств они превратились в предметный мотив»²⁰. Кроме того, живопись стала нейтральной в моральном плане, чтобы в тем большей мере обращаться к нашей рефлексии, к готовности взволноваться, к тому, что Лампрехт называл «возбудимостью» и «стремлением полностью исчерпать себя в существующих психических функциях». Правда, из-за этого она разветвляется, как лабиринт, но зато потом, по счастью, часто открываются привычные, не требующие усилий подходы к ней. Во всех модификациях она позволяет нам оставаться в круге установок, повсюду порождаемых и поддерживаемых индустриальной культурой и атмосферой мегаполисных сообществ, будучи объективным отражением общественных условий. Поэтому она может оказаться полезной в том случае, если мы захотим понять крупномасштаб-

18. См.: *Lamprecht K. Moderne Geschichtswissenschaft. Freiburg: Fünf Vorträge, 1905.* Нелишним будет напомнить, что еще в 1909 году Лампрехт создал в Институте культурной и универсальной истории при Лейпцигском университете архив детских рисунков.

19. Цит. по: *Domnick O. Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei. Bergen: Müller & Kiepenheuer, 1947.*

20. *Zahn L. Kleine Geschichte der modernen Kunst. Fra.M.: Goldene Vlies, 1956. S. 56.*

ные трансформации культуры, свидетелями которых нам довелось стать.

Музиль уже давно предположил, что рост численности причастных к культуре людей является главной причиной перехода к цивилизации. К этой мысли стоило бы прислушаться, прежде освободив ее от устаревшего разграничения культуры и цивилизации, чтобы она переросла в вопрос: каких качественных изменений, собственно, следует ждать при условии возрастания численности «участников культуры»? Кое-что по данному поводу высказать можно: например, что гомогенность культуры возможна только при том условии, если слой уверенных в своей значимости авторитетов будет достаточно узким; сейчас же, наоборот, мы должны считаться с существованием множества культурных провинций и соперничеством различных точек зрения внутри каждой из них. Каждые парциальный проект и собственная позиция локализованы в предположительной картине распределения других точек зрения: то есть человек, в каком бы месте он ни находился, приблизительно знает своих конкурентов и партнеров. Следовательно, это культурный аналог хозяйственному рынку в строгом смысле (а здесь лишь такой и имеется в виду) реакции целостной системы на себя саму, что в нашем случае означает: процесс развития культуры состоит прежде всего в ее споре с собственными — существующими ныне и более ранними — формами, типами содержания и ценностными рангами, а вовсе не в единой духовно-нравственной стилизации жизненно необходимого.

При этом возникают характерные явления, которые сводятся к понятию «разгрузка». Мы могли бы сказать: столь сложно устроенное общество будет из деловых соображений повсюду создавать перекрестные связи, потому что какую сферу деятельности ни возьми, она действительно связана с любой другой. Но именно поэтому человек не может всякий раз глубоко вникать в условия существования и реальные обстоятельства жизни людей из некоей другой сферы, он вынужден браться лишь за то, что осуществимо на уровне поверхностных «контактов», что может быть «скоординировано». Он постарается разузнать что-нибудь об осознанных и вполне легитимных усилиях ответственных лиц свести имеющиеся у него данные в такую форму, чтобы из ситуации момента их можно было держать под контролем. Общаясь друг с другом, люди, несомненно, стараются избегать накопления подлежащих вмене-

нию факторов. Это достигается за счет «редуцирования» ситуаций, предъявляющих к ним некие требования, пусть и вполне оправданные с точки зрения морали.

К той же сфере явлений относятся «бесформенность» поведения по отношению друг к другу, разрушение этикета и перевод нравственных обязательств в правовые формы, который выражается в том, что в отношениях между работодателем и работником патриархальные понятия об ответственности повсюду уступили место схематизированным, но более надежным и легче просчитываемым неличным отношениям. Возникающие в результате пустоты мы заполняем с помощью различных психотехнических средств: мы накопили особый опыт, позволяющий сглаживать контакты, избегать трения, инкапсулировать невыполнимые задачи и притуплять субъективное недовольство. Потому что невозможно, находясь внутри системы постоянно меняющихся, бессчетных человеческих связей, вступать в серьезные отношения с каждым индивидом, как невозможно, с другой стороны, и оставлять кого-то в изоляции, позволяя тому думать, что он никому не нужен. Человеческие отношения в итоге становятся крайне многогранными, но они уже успели качественно измениться, потому что теперь обе стороны допускают лишь такие их варианты, которые могут развиваться в облегченном варианте, как по наезженной колее. Собственно, лишь в кругу семьи сохраняется прежняя «плотность» личных связей, но, быть может, уже и там она постепенно исчезает.

По сути, все это различные вариации на тему разгрузки. Человек способен верить — в подлинном смысле — в немногое, но зато мнения он может иметь о бессчетном количестве вещей. Так мы справляемся, например, с ежедневно обрушивающейся на нас чудовищной массой событий: о действительном вчувствовании не может быть и речи, это превосходит внутренние возможности любого человека; соответственно, зрелищная актуализация таких событий в прессе, радиопередачах и т.д. становится способом их «выпаривания» из нашего сознания. Как бы следуя всеобщему молчаливому соглашению, мы ни от кого не требуем, чтобы он рисковал своей шкурой, то есть совершал такие поступки, из-за которых мог бы остаться в одиночестве и без надежды на помощь общества, а значит, никакого «героизма» не предвидится. Судьбоносное решение в стиле Рембо или Гогена ни сейчас, ни в будущем осуществить не удастся, ибо само качество эпохи этому препятствует. Не-

лишне напомнить, что как раз слова, которые обозначают *неотвратимое* («действительность», «экзистенция», «реальность»), в наше время уже не звучат. Так что мы уже не способны перенять красоту или страсть, великодушное или беззаботное приятие жизни, оседавшие в искусстве прежних времен, но можем перевести их в усладу для нашей чувствительности и рефлексии — для чего были изобретены технологии, позволяющие делать почти совершенные репродукции. Данные обстоятельства принуждают нынешних художников постоянно сворачивать — ради своих работ — в места, куда не ступала нога человека. Так то, что прежде было культурой, утрачивает «натуральность» (или «культурность»), но выигрывает в плане конструктивной свободы. Если же кто-то хочет по-прежнему использовать старые формы, он должен сделать их содержание более удобным для обработки и более подвижным. Результатом будет такое сохранение традиционных художественных форм, при котором их специфический вес уже облегчен, а сами они переведены в «подвешенное» состояние: картина по-прежнему остается висеть на стене, но меняет свой способ заговаривания со зрителем, и в наше время живопись предстает как удавшаяся попытка *приблизить искусство к нам*, чтобы оно попало в сферу досягаемости наших сердечных способностей. Перед такими картинами мы можем устоять, и именно поэтому мы их любим.

Литература

- Domnick O. Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei. Bergen: Müller & Kiepenheuer, 1947.
- Frankfurter Allgemeine Zeitung. 07.07.1959.
- Frobenius L. Unter den unsträflichen Aethiopen. В.: Vita, 1913.
- Gehlen A. Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. Fr.a.M.; Bonn: Athenaum, 1960.
- Grohmann W. Bildende Kunst und Architektur. В.: Suhrkamp, 1953.
- Lamprecht K. Moderne Geschichtswissenschaft. Freiburg: Fünf Vorträge, 1905.
- Musil R. Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste // Idem. Gesammelte Werke. Bd. 8. Hamburg: Reinbek, 1978.
- Worringer W. Künstlerische Zeitfragen. München: Bruckmann, 1921.
- Zahn L. Kleine Geschichte der modernen Kunst. Fr.a.M.: Goldene Vlies, 1956.
- Бенн Г. Могут ли поэты изменить мир? Радиобеседа // Он же. Двойная жизнь. Проза. Эссе. Избранные стихи. Аугсбург: Waldemar Weber; М.: Летний сад, 2011.
- Бенн Г. После нигилизма // Он же. Двойная жизнь. Проза. Эссе. Избранные стихи. Аугсбург: Waldemar Weber; М.: Летний сад, 2011.
- Бенн Г. Птолемеец // Он же. Двойная жизнь. Проза. Эссе. Избранные стихи. Аугсбург: Waldemar Weber; М.: Летний сад, 2011.

Between Yesterday and Tomorrow

Arnold Gehlen (1904–1976). German philosopher, sociologist, scholar of philosophical anthropology, Professor of Sociology at RWTH Aachen University (until 1969).

Keywords: post-history; neoconservatism; facilitation/compensation; progress; worldview.

The definition of art, which Gehlen provided in his 1960 study *Zeit-Bilder* (revised in 1965), is based on the idea that the impetus of modernism has exhausted itself in the avant-garde. Gehlen develops the concept of “post-history” to describe the peculiarities of the resulting situation. With reference to Habermas, this concept could be identified as neoconservative, as it lines up with ideas of the “Ritter School,” especially with the work of Odo Marquard and Hermann Lübbe. The “post-history”

concept points to a divergence between the history of scientific and technological progress on the one hand, and the stagnation of worldviews in the artistic-cultural field on the other hand. This loss at the level of art is in no way evaluated negatively. That is to say, modern, science-driven society is comfortable, although extremely complicated and ultimately in a state of overload. Thus, for Gehlen, a need for “facilitation” follows, which emerges as the counterpart to the Ritter School’s discussion of the need for post-enlightened people to “compensate.” It is precisely this approach that identifies the current function of art for neoconservatives: art satisfies the need of people from the industrial age for non-confirmism and helps them “unwind,” thus orienting itself towards “ordinary people” and no longer trying to change the world.

References

- Benn G. Mogut li poety izmenit” mir? Radiobeseda [Können Dichter die Welt verändern?]. *Dvoinaia zhizn*. Proza. Esse. *Izbrannye stikhi* [Doppelleben. Prosa. Essais. Blumenlese], Augsburg, Waldemar Weber, Moscow, Letnii sad, 2011.
- Benn G. Posle nihilizma [Nach dem Nihilismus]. *Dvoinaia zhizn*. Proza. Esse. *Izbrannye stikhi* [Doppelleben. Prosa. Essais. Blumenlese], Augsburg, Waldemar Weber, Moscow, Letnii sad, 2011.
- Benn G. Ptolemeets [Ptolemäer]. *Dvoinaia zhizn*. Proza. Esse. *Izbrannye stikhi* [Doppelleben. Prosa. Essais. Blumenlese], Augsburg, Waldemar Weber, Moscow, Letnii sad, 2011.
- Domnick O. *Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei*, Bergen, Müller & Kiepenheuer, 1947.
- Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7. Juli, 1959.
- Frobenius L. *Unter den unsträflichen Aethiopen*, Berlin, Vita, 1913.
- Gehlen A. *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt am Main, Athenaum, 1960.
- Grohmann W. *Bildende Kunst und Architektur*, Berlin, Suhrkamp, 1953.
- Lamprecht K. *Moderne Geschichtswissenschaft*, Freiburg, Fünf Vorträge, 1905.
- Musil R. Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste. *Gesammelte Werke. Bd. 8*, Hamburg, Reinbek, 1978.
- Worringer W. *Künstlerische Zeitfragen*, München, Bruckmann, 1921.
- Zahn L. *Kleine Geschichte der modernen Kunst*, Frankfurt am Main, Goldene Vlies, 1956.