

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО? КРУГЛЫЙ СТОЛ

Круглый стол был организован по инициативе первого заместителя Министра культуры Российской Федерации В.В. Аристархова при деятельном участии зав. сектором эстетики Е.В. Петровской и состоялся в Институте философии РАН 19 апреля 2016 года.*

Участники:

Бакиштейн Иосиф Маркович – директор. Институт проблем современного искусства. Российская Федерация, 119192, г. Москва, Ломоносовский пр-т, д. 43, корп. 2, офис 707; e-mail: jbackstein@yahoo.com

Барabanов Евгений Викторович – искусствовед, почетный доктор теологии. Eberhard Karls Universität Tübingen. Deutschland, 72074 Tübingen, Liebermeisterstr. 12; e-mail: barabanove@mail.ru

Бычков Виктор Васильевич – доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник. Институт философии РАН. Российская Федерация, 109240, г. Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1; e-mail: vbychkov48@yandex.ru

Маньковская Надежда Борисовна – доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник. Институт философии РАН. Российская Федерация, 109240, г. Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1; e-mail: mankowskaya.nadia@yandex.ru

Петровская Елена Владимировна – кандидат философских наук, заведующая сектором эстетики. Институт философии РАН. Российская Федерация, 109240, г. Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1; e-mail: epetrovs@iph.ras.ru

Подорога Валерий Александрович – доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, и.о. заведующего сектором аналитической антропологии. Институт философии РАН. Российская Федерация, 109240, г. Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1; e-mail: e-mail: anthropology@gmail.com

о. Яков Кротов – публицист, радиоведущий, священник; e-mail: iakovkrotov@icloud.com

* Материалы круглого стола обработаны аспиранткой сектора эстетики Института философии РАН Александрой Володиной.

В материалах круглого стола «Что такое искусство?» предложены различные стратегии философствования о проблемных точках искусства в целом и современного искусства в частности, специфике их бытования и рецепции. Участники круглого стола используют разные методологические подходы, рассуждая как о метафизических основаниях искусства, так и о его социальной роли, а также подробно рассматривают вопрос о том, с помощью какого концептуального аппарата сегодня продуктивнее всего работать с современным искусством: можем ли мы говорить о «прекрасном» и «красивом» или пора изобрести новый аналитический язык? Особое внимание уделяется исследованию ряда произведений искусства XX века (от М. Дюшана и К. Малевича до Дж. Кошута и Р. Хорн), а также предлагаются схемы интерпретации искусства как прямого действия и как события (со-бытия).

Ключевые слова: эстетические категории, современное искусство, событие, возвышенное, прекрасное, суждение вкуса, интервенционизм, перформанс

В.В. Аристархов

Первый заместитель Министра культуры РФ

Уважаемые дамы и господа! Я хотел бы поблагодарить Институт философии РАН, его руководство и всех его сотрудников, принимающих участие в этой дискуссии, за уделенное время и энергию для сотрудничества с нами. По нашему мнению, необходимость системного сотрудничества между государством и академическим сообществом давно назрела, и я очень рад, что это сотрудничество развивается в том числе и на базе Института философии.

Напомню, что еще в 2014 г. по нашей инициативе в Министерстве культуры был проведен круглый стол по теме «Что такое культура?». И нам очень помогли те мысли и точки зрения, которые были тогда высказаны. Потом был, как вы помните, длинный период обсуждений основ государственной культурной политики, в результате которых вышел указ президента «Об основах государственной культурной политики». В том, что указ вышел именно в этой редакции, есть и вклад Института философии. Потому что главное, что мы поняли по итогам того круглого стола, который был два года назад, – есть разные позиции и разные мнения, которые нам необходимо учитывать, и мы постарались это сделать. Ну а итоговая позиция исходила, скажем так, из пользы государственной.

Должен добавить, что это не единственный нормативный документ, отвечающий на вопрос, что такое культура и почему мы придерживаемся ценностного определения слова «культура» и ценностного наполнения нашей культурной политики. Те же самые тезисы нашли свое отражение еще в одном указе президента, который вышел в конце прошлого года, – это указ «О стратегии национальной безопасности», для нас не менее важный; в нем также закреплена ценностная ориентация культурной политики. Нам хотелось продолжить сотрудничество между нашими структурами, потому что мы понимаем, что точек зрения много и никогда не будет найдено универсальной позиции, устраивающей всех, однако необходимо ясно представлять себе эти разные точки зрения. Мы обратились с просьбой к Андрею Вадимовичу Смирнову и к Абдусаламу Абдулкеримовичу Гусейнову с предложением обсудить тему искусства, потому что сегодня именно она волнует нас больше всего. В нашей ежедневной работе мы обязаны поддерживать творчество, художественное или какое-либо иное. Но когда встает вопрос о том, что это такое, то выясняется, что не существует единого словарного опреде-

ления этого понятия. Вопрос этот очень прикладной, потому что, когда мы произносим слово «искусство», у всех нас возникают совершенно разные ассоциации. И нам хотелось бы найти такой ответ на этот вопрос, который позволял бы нам осознанно поддерживать то, что достойно поддержки и что поддержки заслуживает, и наоборот, не делать ошибок и не поддерживать то, что наносит вред нашему обществу. Хотя, разумеется, критерии вреда тоже требуют определения.

Еще раз большое спасибо всем тем, кто принял участие и примет участие, и я надеюсь на наши дальнейшие взаимный интерес и сотрудничество.

В.В. Бычков

Что означает вопрос: что такое искусство?

Он означает одно: показать *сущностные*, т. е. *метафизические* основы искусства, отличающие его ото всего остального духовно-материального пространства человеческого бытия.

Можно ли ответить на этот вопрос не мимоговорением, не описательными кругами вокруг умонепостигаемого центра, а напрямую?

Можно.

Кто может ответить на этот вопрос?

На него может членораздельно ответить, отвечает и фактически для этого и возникла специальная и относительно молодая, мало кому известная ныне философская дисциплина *эстетика*. И только она.

Другое дело, что и помимо эстетиков, даже и не зная об эстетике, в истории культуры всегда существовало и существует сегодня немало людей, которые *знают*, что такое искусство, но не формулируют этого и, как правило, не могут сформулировать. *Знают* на интуитивном уровне, постоянно общаясь с искусством, живя им. Это многие творцы произведений искусства с древнейших времен до наших дней и некоторые представители молодой науки искусствоведения. Они занимаются своим делом, знают его, но перед ними просто не стоит задача сформулировать, *что такое искусство*. Им достаточно творить его и изучать его эмпирику. А *сущность искусства* некоторые из них просто чувствуют, и этого вполне хватает для их деятельности.

Только перед досужими философами кто-то с древнейших времен поставил странную задачу: не просто знать, но и *понимать*, но и уметь *вербализовать* свое знание и понимание. Этим они и занимаются до сих пор.

Так что же такое искусство?

На основе всего почти трехсотлетнего опыта существования эстетики как науки, которая и занималась по большей части поисками ответа на этот *очень непростой* вопрос, и своей личной полувековой исследовательской работы в этой сфере я хотел бы попытаться дать более или менее членораздельный ответ на него.

Искусство – это *событие* и даже *со-бытие*.

Событие чрезвычайно важное для человека и жизненно необходимое ему. Не случайно оно наряду с зачаточными формами религии возникло фактически на самой заре существования человека как *homo sapiens* и сопровождало его на протяжении всей его истории как существа данного вида. В событиях искусства участвуют неутилитарно ориентированный субъект эстетического восприятия и произведение искусства.

Главный смысл этого события заключается в том, что в нем в концентрированном виде *выражается, проявляется и закрепляется эстетический опыт человека* и человечества в целом на определенных этапах его историче-

ского бытия. Оказалось, что этот опыт, как и опыт религиозный, – не случайно они с древнейших времен тесно переплетались – участвовал в формировании человека, его духовно-душевного склада, менталитета, самой Культуры на протяжении многих тысячелетий.

(В скобках замечу, что эстетический опыт не сводится только к искусству, он пронизывает почти все сферы жизни человека, но сейчас мы говорим только об искусстве, где он выражается в концентрированном виде; оно и возникло по сути именно для его выражения.)

Сущность *эстетического опыта* применительно к искусству, т. е. *сущность самого искусства*, может быть сведена к нескольким основным характеристикам или функциям:

1. Искусство *совокупностью художественных средств* своих произведений *выражает* некоторые *жизненно важные* для человека принципиально *невербализуемые смыслы*, которые никаким другим способом не могут быть выражены. Реализуется это выражение, как известно, *образно-символической системой искусства, его художественными языками*.

2. Тем самым искусство выполняет *анагогическую* (от древнегреческого слова ἀναγωγή – возведение) функцию – возводит человека в момент эстетического восприятия им произведения искусства от повседневной жизни в иные, более высокие миры путем погружения его в свое *художественное пространство*.

3. Искусство способствует *гармонизации* отношений человека с самим собой, с социумом, с Универсумом в целом и тем самым приводит его к ощущению *полноты бытия*, осознанию причастности к этой полноте, т. е. своей значимости в Универсуме. Смысл этой полноты бытия заключается в том, что человек с помощью искусства и через искусство реально включается в космоантропный процесс творчества, ощущает себя равноценным соучастником всех креативных сил Универсума. Не случайно Владимир Соловьев и некоторые русские символисты и философы начала прошлого столетия, осмысливая именно этот аспект сущности искусства, выдвинули идею *теургии искусства* – перехода искусства из сферы замкнутого в себе художественного творчества в жизнь для продолжения божественного творения (преображения) мира совместно с Богом по законам искусства, т. е. по эстетическим законам.

4. Искусство, наконец, один из главных носителей *важнейшей ценности – красоты*. Собственно, именно за красоту (или, как говорим мы сегодня, за эстетическое качество) в конечном счете всегда и ценили произведения искусства с древнейших времен. Многие философы с XVIII в. считали предметом эстетики, как известно, именно красоту, а французский мыслитель и ритор Шарль Бате ввел для искусства как эстетического феномена, т. е. выражения сущности искусства, термин «les beaux arts» – «изящные искусства» = «прекрасные искусства». И в этом смысле понятие искусства утвердилось со времен Бате в эстетике, да и в художественном обиходе практически до середины XX века, хотя реально искусство с древности понималось именно так, а для эстетики это понимание не утратило своей актуальности и поныне. Бате удачной словесной формулой просто закрепил то, что человечество европейско-средиземноморского ареала знало еще со времен Древнего Египта и Древней Греции.

Во многом именно благодаря *выражению=созиданию* этой ценности (красоты) искусство и выполняет все свои основные функции, перечисленные выше: *выражение жизненно важных смыслов, анагогическую и гармонизирующую*.

Понятно и всем известно, что исторически искусство вроде бы возникло не для актуализации этой ценности. Оно практически всегда выполняло в Культуре важнейшие внеэстетические функции: культово-религиозные, политические, социальные, нравственно-этические, нарративные и т. п. И за это оно высоко ценилось в обществе, и именно за это прежде всего оплачивалось заказчиками.

Однако все эти функции искусство выполняло только и исключительно с помощью и на основе своей *эстетической сущности*. Только высококачественное, т. е. высокохудожественное, искусство было способно своими чисто художественными средствами эффективно содействовать выполнению тех внехудожественных задач, которые перед ним ставились обществом. Отсюда *художественность*, т. е. *высокое эстетическое качество* произведения искусства, – его *сущностная* характеристика. Понятно, что в истории культуры далеко не все и не всегда (а чаще всего мало кто и редко) понимали, за счет чего искусство так эффективно способствует выполнению религиозных, политических и иных функций, но при этом хорошо ощущали, что без поддержки искусства эти функции выполнить будет трудно. Именно поэтому, в частности, искусство было с древности так активно внедрено в культово-религиозный обиход. Более того, искусство в тех исторически сложившихся формах, каким мы его знаем с древнейших времен практически до середины XX в., *является созданием человека, жившего в пространстве религиозного бытия и сознания, т. е. в пространстве веры в бытие Великого Другого, или Бога*. Этот глобальный факт невозможно игнорировать, размышляя о сущности искусства и о тех глобальных метаморфозах, которые происходят с искусством после отказа креативной части человечества от этой веры (подробнее об этом процессе см. в моих книгах: «Художественный Апокалипсис Культуры», «Эстетическая аура бытия: Современная эстетика как наука и философия искусства»¹ и других работах).

Художественность, т. е. эстетическая материя искусства, настолько тонка и неуловима для ratio, что человечество, с древности пытаюсь осмыслить ее, так до сих пор фактически и не смогло ничего убедительного сказать о ней. И это при том, что на интуитивном уровне в профессиональных сообществах художников, искусствоведов, эстетиков, т. е. людей, обладающих высоким вкусом и постоянно испытывающих эстетические переживания, художественность искусства достаточно однозначно ощущается.

Между тем, почему я говорю об искусстве как о *событии* и даже как *со-бытии*?

Не является ли просто висящая на стене в пустом Лувре «Джоконда» Леонардо искусством?

Нет, не является.

Искусство потому и *событие*, что это особый, *уникальный процесс общения* между реципиентом, произведением искусства и чем-то еще, за ним находящимся; особый онтогносеологический процесс личностного *бытия-знания*. Поэтому оно и *со-бытие*.

Для полной реализации *события искусства* необходимы четыре важнейших компонента.

1. *Высокохудожественное* произведение искусства.

2. *Эстетически подготовленный* субъект восприятия искусства, или адекватный реципиент.

¹ *Бычков В.В.* Художественный Апокалипсис Культуры. Строматы XX в. Кн. I–II. М., 2008; *Бычков В.В.* Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства. СПб., 2016.

3. *Установка* именно на *эстетическое*, а не на какое-либо иное восприятие произведения искусства.

4. Соответствующие *условия* для реализации этого восприятия.

Первый пункт для всех людей, так или иначе связанных с искусством, с древнейших времен (а с Аристотеля и Псевдо-Лонгина уже и на теоретическом уровне) и примерно до середины XX в. был очевиден. Произведение искусства как чувственно воспринимаемый результат творчества художника должно обладать рядом *объективных характеристик*, которые могут вызвать у адекватного реципиента процесс *эстетического* восприятия произведения. Не все из них можно описать словами, но они хорошо ощутимы эстетически воспитанным глазом или слухом, например определенные цветовые отношения, графическая ритмика, композиционные построения для живописи и т. п.; они есть для всех искусств.

Другое дело, что наличия высокохудожественного произведения совершенно недостаточно для события искусства. Если в Третьяковке религиозный паломник бросается целовать «Троицу» Андрея Рублева или падает перед ней ниц, то здесь никакого события искусства не свершается. Для него икона великого иконописца – лишь объект религиозного почитания, но не эстетическая ценность, не произведение собственно искусства, не выдающееся живописное произведение, каким она является по существу. Именно поэтому «Троица» Рублева была передана в 1929 г. в *художественный музей*, а не в исторический или краеведческий. Или же если перед каким-нибудь пейзажем Исаака Левитана останавливается некий дилер от искусства и начинает размышлять о стоимости этого полотна, то никакого события искусства и здесь не происходит. Произведение искусства выступает лишь как коммерческий объект.

Поэтому для события искусства важнейшим, пожалуй, является второй компонент – наличие адекватного, т. е. *эстетически подготовленного субъекта*. Это означает, что с произведением искусства вступает в контакт человек, обладающий достаточно развитым *эстетическим вкусом* и владеющий на том или ином уровне *художественным языком* того искусства, к восприятию произведений которого он приступает.

Я напомним, что категория *вкуса* была введена в эстетику в XVIII в. для обозначения *способности* человека воспринимать прекрасное, или – шире – эстетическую ценность. Именно вкус, согласно Иммануилу Канту, осуществляет невербальное *эстетическое суждение* (в том числе и о произведении искусства) на основе чувств *удовольствия/неудовольствия*. О вкусе много и почти исчерпывающе было написано крупнейшими европейскими мыслителями XVIII в. Их понимание вкуса остается актуальным и поныне, слегка трансформируясь в работах каждого из крупных эстетиков.

Вкус, конечно, – важнейшая и первейшая характеристика субъекта эстетического восприятия, но существенным является и *знание* им художественных особенностей языка искусства того или иного исторического периода, того или иного этноса, вида искусства и т. п. Эти языки надо изучать по соответствующей литературе, слушая лекции специалистов, но, прежде всего *регулярно общаясь* с самими произведениями искусства, ибо *знание* это особое, не дискурсивное, т. е. фактически не поддающееся вербальной формализации, но формирующееся в процессе рецептивного «тренинга» на самих художественных объектах. Только регулярно общаясь с высоким искусством, живя им и в нем, можно постичь его языки и приобщиться к его мирам.

Для людей, не обладающих определенным уровнем вкуса и специфической натренированностью в общении с тем или иным видом искусства, т. е. не «знающих» (на интуитивном уровне) его языка, *искусства не существует*. Они вроде бы и смотрят произведение искусства, ради этого и пришли к нему, но *не видят* его, и событие искусства в этом случае не совершается.

И, конечно, важны два последних фактора – *установка на эстетическое восприятие* и *возможность* его реализации. Существенно, чтобы реципиент пришел в музей, концертный зал или в театр с этой *установкой*. Она предполагает прежде всего отрешение ото всех обыденных забот и треволений, от всяческой суеты и ориентацию на *неутилитарное и именно эстетическое созерцание* произведения искусства. Например, чтобы он подходил к «Боярыне Морозовой» Василия Сурикова как к произведению *живописного искусства*, а не как к фрагменту из жизни известной старообрядки. В **этом плане** вспоминаются прекрасные слова Александра Блока: «Чин отношения к искусству должен быть – медленный, важный, не суетливый, не рекламный»².

Ситуация эстетического восприятия включает в себя и соответствующие внешние условия восприятия, что особенно трудно обеспечить сегодня в залах известных музеев с живописными шедеврами, где у каждого из них толпятся жаждающие сделать селфи. Подлинному ценителю искусства в таких условиях вряд ли удастся достичь полноценного события искусства. Он с грустью посмотрит издали поверх толпы селфиманов на ту же «Джоконду» и двинется в соседние залы, где можно сыскать менее известные, но не менее ценные в эстетическом плане произведения искусства, и предастся их полноценному восприятию, которое требует достаточно длительного и спокойного *созерцания*. «Служенье Муз не терпит суеты», – взывал еще Александр Пушкин.

Главным *показателем* того, что событие искусства состоялось, является удовольствие, духовная радость, *эстетическое наслаждение*, наконец, которые испытывает реципиент в процессе восприятия и *созерцания* (высшая ступень эстетического восприятия) произведения искусства. Наслаждение – не цель искусства, как и любого эстетического акта, но *основной показатель* того, что *событие искусства* состоялось. Однако большинство реципиентов не разбираются в этих тонкостях, они просто стремятся к общению с произведением искусства часто именно ради этого наслаждения, которое в свое время хорошо ощущал еще Аристотель, мудро обозначив его философским термином *катарсис* (очищение).

И подытоживая все сказанное, я хочу, наконец, дать один из возможных вариантов описательного определения искусства как эстетического феномена.

Искусство – это *событие* концентрированного исторически данного выражения эстетического опыта в адекватной (т. е. художественно значимой) чувственно воспринимаемой форме некоего произведения. Оно (событие) полностью реализуется только в духовном мире *эстетически* подготовленного субъекта, имеющего *установку* на эстетическое восприятие и в адекватной *ситуации* восприятия им данного произведения. К *художественно значимым* эстетика относит произведения, созданные по принципу *образно-символического отображения или выражения* любой реальности (метафизической, духовной, природной, материальной, рукотворной, социальной, психической и т. п.) и позволяющие реципиенту проникнуть в *смысловые глубины* выражаемой реальности, отображаемого предмета или самого произведения, не доступные для познания и постижения никакими другими

² Блок А.А. Искусство и газета // Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 474.

средствами и простирающиеся нередко далеко за пределы самого отображаемого явления и выражающих его образов. В процессе этого события реципиент приобретает новое знание, возводится на иные, необыденные уровни бытия, в идеале достигает гармонии с Универсумом и состояния полноты бытия. Свидетельством реализации события искусства является эстетическое наслаждение, испытываемое реципиентом.

Данное определение дано с позиции эстетического реципиента, ибо только в нем в принципе и вершится событие искусства. Художник, т. е. творец произведения искусства, в данном случае понимается как первый субъект восприятия своего произведения в процессе его создания. Именно процесс становления события искусства в художнике и позволяет ему при наличии таланта и свободного владения техникой своего вида искусства создать высокохудожественное произведение.

Приведенные здесь очень краткие рассуждения и выведенная на их основе дефиниция искусства имеют, на мой взгляд, универсальный характер, ибо относятся к метафизической сущности искусства. Поэтому убежден в бесплодности систематических попыток международной арт-номенклатуры и находящихся под ее влиянием производителей contemporary art нивелировать, ревизовать традиционно сложившееся в художественной культуре и эстетике сущностное понимание искусства как эстетического феномена. Рассматриваемое не с сугубо эмпирических позиций нынешней экспериментально-переходной ситуации в культуре, а под философско-эстетическим (т. е. метафизическим) углом зрения событие искусства имеет свои достаточно четкие очертания и границы, хотя сегодня их и пытаются всячески размывать и стирать.

В.А. Подорога

Мое сообщение, возможно, будет больше похоже на изнанку предыдущего доклада, обстоятельного и строгого и по-своему замечательного. Докладчик попытался отстоять эстетическую норму классического искусства XVII–XVIII века, лишив ее исторического измерения, а главное – современности. Изменения, которые произошли в последние два-три века, касаются не только искусства и культуры, их можно наблюдать повсюду; эти изменения тотальны. Иногда они выглядят как катастрофы, как невозполнимые потери. Не учитывая этого, строить аргументы на докантовской эстетике и давать определения «прекрасному», а тем более учить «правильному» вкусу, как это делалось раньше, не представляется возможным. Это искажает сегодняшнее восприятие реальности. А оно иное...

За последние пятьдесят лет проделана невероятная по объему вложенного труда исследовательская работа в области истории искусств и теории искусствознания (тщательно изучены целые эпохи). Теперь произведение искусства находится в широком горизонте интердисциплинарных толкований (в том числе и то, что мы называем актуальным, *modern art*). Новые методы, заимствованные из философских традиций, помогли значительно расширить возможности толкования и изучения великих произведений, а также особенностей современного эстетического опыта. Мы хорошо усвоили, что наши представления о том, что такое искусство, могут меняться и меняются во времени. Вот почему все чаще (с каждым радикальным поворотом) ставится вопрос о том, что сегодня можно назвать искусством? Есть ли границы, образцы, нормы для того, что мы называем искусством, наконец? Ни на одном рубеже исторического времени вы не обнаружите какой-либо линии

преемственности без разрывов, торможений и остановок. История всегда с разрывом, но и ее преемственность неустраима. Достаточно вдуматься в то, как задается вопрос о том, *что такое искусство*, и мы заметим следующее. Неявно предполагается, что мы знаем, что такое *сегодня*, что такое *произведение*, что такое *прекрасное*, и задаемся вопросом, лишь чтобы заново сформулировать значение нам уже известных предпосылок. В одном случае мы пытаемся опереться на классические эстетические нормы, в другом, следуя за логикой развития современного искусства, мы пытаемся заново понять «уже известное». Начиная с эстетик Эдмунда Берка и Иммануила Канта, а потом через радикальные движения в европейском искусстве (прежде всего имеется в виду немецкая романтическая школа) эстетическое впервые ставится под вопрос: рождается новая категории опыта – *Возвышенное*. Разрыв между эстетикой *прекрасного* («теориями вкуса») и опытом *возвышенного* становится к концу XX века все более заметным и глубоко травматичным. Если в первом случае акт созерцания, созерцательности был необходимым условием восприятия произведения искусства, то позднее ему на смену приходит шокирующий опыт, который более не имеет привычного катарсиса. Новейшее искусство переходит в область познания (когнитивных процедур) и деятельности как таковой, не ориентированной ни на что вне себя. Искусство начинает испытывать реальность «на прочность». Активная реакция на происходящее, «мгновенный ответ» создает условия, при которых традиционное произведение искусства перестает существовать. Так все великие произведения становятся музейными артефактами, вне музея они – только лишь поделки. И современный художник прекрасно знает об этом: все, что он делает, существует лишь какое-то неуловимое мгновение, и его остановить невозможно, оно тут же стирается, чтобы уступить свое место... Если традиционное произведение искусства существовало в зоне вечности и бессмертия, высшее качество новейшего опыта искусства – *временность*. Никто больше не разрушает «произведение искусства», тем более не борется с его «идеологией», поскольку не знает, что это такое, да и зачем оно? Все в искусстве сегодня заняты частным и необязательным, специальным и неповторимым, случайным и нелепым, никому не нужным, вызывающим недоумение и шок...

На вопрос, *что такое искусство СЕГОДНЯ*, я бы решился ответить так: это *деятельность по исследованию невозможного*. То, что не может случиться ни при каких обстоятельствах, может и должно случиться, а это подразумевает вполне осознанный отказ художника от образцов и традиции. Современное искусство не просто существует *на пределе*, оно постоянно воспроизводит этот предел, каждый раз пытаясь его отменить или превзойти. Это другое чувство высвобождения, которое делает *запрет/предел* (норму, клише, чужой опыт, навыки и привычки) предметом преодоления и стирания. Действие высвобождения – решающая ценность. Большая форма («неведомый шедевр», «философская система», «метод» и т. п.) разрушается и больше не может быть воспроизведена: для этого нет необходимых условий и ресурсов. Многие из наиболее влиятельных дискурсов западной и отечественной философии оставались верными приблизительно такой конструкции (отношений):

ПРИРОДА /как/ СИСТЕМА

ПРОИЗВЕДЕНИЕ

КНИГА

БОГ /АВТОР

На ее основе мог быть исчерпывающим образом описан и воссоздан мир (причем удерживаемый в границах отношения человеческого и божественного).

Вероятно, вопрос о том, *что такое искусство*, вызван прежде всего непониманием того, что происходит в обществе и как общество должно вести себя с точки зрения «высокой морали» и «эстетической нормы». Между этим «непониманием» и тем, что происходит в современном искусстве, существует все тот же разрыв: тот, кто ничего не знает об искусстве, не интересуется им, ставит современному художнику в вину нигилизм и «попирание всех человеческих ценностей». Тот, кто делает сегодня искусство, требует для себя воздуха высвобождения, отказа от навязываемых норм и правил, требует *невозможного*... А раз так, раз ты, художник, больше не «творишь» для народа, для победившего пролетариата или доминирующего класса, раз ты не нуждаешься в тех, кто когда-то был «твоим» зрителем, читателем или слушателем, раз твое творчество обращено только к кругу посвященных, то ты вольно или невольно оказываешься «вне закона». Ты теперь под подозрением, некомпетентность будет усиливать свои позиции «непонимания», что политически сулит немалые выгоды.

Однако как только вы, хотя бы вполглаза, пробежите историю современного искусства, вам станут очевидны революционные изменения, что произошло в области мировой культуры начиная с конца XIX века. Вопрос о том, *что такое искусство СЕГОДНЯ*, ставится каждым художником на свой страх и риск. Больше нет вопроса «*что такое искусство?*» – он не релевантен никакой из современных форм эстетического опыта. Вся суть вопроса теперь сосредоточен в одном слове – что такое это СЕГОДНЯ?

Какие можно привести примеры? Скажем, из истории живописи. В области эстетического опыта можно наблюдать, как изменяется отношение к так называемому зрителю или реципиенту – он более не созерцатель, а участник, его вовлекают в то, что он видит, причем максимально пытаюсь активировать его способности восприятия. Если ранее еще процветал иллюзионизм, свойственный аристотелевской поэтике, и назначение реципиента было в том, чтобы получать удовольствие «от общения с прекрасным», то начиная с импрессионизма и далее к постимпрессионизму приемы и техника письма художника начали переходить от вещи (изображаемой/изображающей) к тому органу, который воспринимает мир, – к **глазу, точнее, к изучению того, как он устроен**. Отношение рука-глаз/глаз-рука, которое было основой живописного ремесла, отходит на задний план, теперь с помощью разного рода приемов художник пытается передать не то, *что* мы видим, а *как* мы воспринимаем видимое. Цепочка великих живописцев, используя достижения науки, начинает развивать идею «нового органа зрения» (Эжен Делакруа, Поль Синьяк, Жорж Сера).

Глаз заново учится видеть мир, какое-то время постимпрессионизм еще конкурирует с фотографией и кинематографом, но затем уступает свое место совсем новому искусству – течениям мирового концептуализма. А тот ставит под сомнение непосредственное восприятие, даже самое шокирующее и эффективное. Теперь удовольствие, если оно еще сохраняет какие-то общие черты с прежним эстетическим опытом, полностью сосредоточено на «схватывании» и «производстве» концептов. Современное искусство делает ставку на управлении процессами человеческого восприятия и, хотя не добивается этого, упорно следует за новациями в области науки и техники (прежде в области исследования «сознания»). Мозг требует для себя «чистого искусства». То, что у нас в голове, намного ценнее и «эстетичнее» того, что мы видим, – такова ма-

гия концепта. Я бы сказал и так, более грубо: «Эй ты, реципиент, шевели мозгами!». Искусство как деятельность по исследованию невозможного – не для музея, оно свободно от угрозы превращения в нечто сакральное, совершенное, достойное восхищения. И если все-таки дюшановская «Мона Лиза» с усами оказывается в музее, то это явный нонсенс, не имеющий к искусству никакого отношения. Мону Лизу с усами, Мону Лизу перекрашенную или переделанную невозможно ни созерцать, ни признать даже за испорченное «произведение искусства». Оспаривание и осмеяние традиций старого живописного культа становится неизменной темой актуального искусства. Эстетически ценным оказывается опыт отрицания и протеста.

Между тем мировые музеи остаются местами паломничества для туристов всего мира, со времен Наполеона (основателя Лувра) они переполнены шедеврами. Там мы видим действительно великих мастеров, каждый из которых добивался предельного совершенства в своем ремесле – стремился к бессмертию. Например, каждый из них использовал особый состав лака, чтобы сохранить как можно дольше качество краски на холсте (свет и цвета). Перед смертью секрет своего лака он не открывал даже близким ученикам. Именно «лаковое» бессмертие должно было компенсировать великому художнику годы беззаветного служения искусству. Потом начинают появляться новые краски, новый рисунок, новые техники письма. О наступлении эпохи модерна объявляют Эдгар Аллан По и Шарль Бодлер. И тот, и другой отказываются от традиционной категориальной эстетики в пользу новых преобразований возвышенного как универсального опыта искусства. Теперь чувство возвышенного рифмуется с *отвратительным* и *жутким*. Эксперимент в искусстве занимает все больше места, границы общепонятного и общепринятого сдвигаются, на первый план выходит непонятное, абсурдное, ненужное – т. е. *отрицательное*. Мир становится все более непостижимым и в какой-то мере *невозможным*...

Однако произведение искусства сохраняет свое назначение, хотя и меняет свой статус и место в культуре. Ему теперь отводится положение «малого объекта» искусства, которому присущи прежде всего декоративность, украшательство, полезность, т. е. *дополнительность*. Это похоже на понятие «сведенной модели» Клода Леви-Стросса и на «монаду» Готфрида Лейбница – бесконечно малую единицу. Другими словами, современное искусство не владеет сегодня опытом больших моделей, в основе которых лежало бы значимое и всемирное Событие («Явление Христа Народу», «Распятие», «Голгофа», «Рай» или «Ад»), – вот почему там, где оно пытается претендовать на что-то подобное, оно легко поглощается современным, чрезвычайно развитым дизайном. Произведением искусства теперь может быть любая вещь, антропологически приспособленная к *потреблению* (например, в качестве необходимого комфорта, гладкости и мягкости, осязания и обоняния, зрительных удовольствий, приемлемой рыночной цены и «моральной» ценности, доступности и невозможности отказа от удовольствия владения). **А это значит, что установка на получение удовольствия от прекрасного практически реализуется в дизайне самых различных стилей.**

Вывод из всего сказанного, пожалуй, один: без исторической истины ответить на вопрос «*что такое искусство?*» невозможно. Тогда размышлять о том, что такое искусство, надо с учетом времени изменений, старые трактаты о вкусе не помогут. Отрицать же «живучесть» классических образцов категориальной эстетики не приходится, и, естественно, от этого опыта никто не собирается отказываться. Однако подобная эстетика поддерживает и отчасти

объясняет только великие музейные артефакты, но не пригодна к использованию в интерпретациях современного искусства, которое существует по иным правилам. Но что интересно сегодня, так это явление совместимости разных направлений искусства: тех, которые сохранили себя в интерьере большого музея, и тех, которые *никогда* не смогут этого сделать, – и никто никому не мешает. Ограничиваясь в качестве материала только европейским модерном, Теодор Адорно создает великую *отрицательную (негативную)* эстетику: возможна ли категориальная эстетика на основе отказа от *прекрасного*? На этот вопрос он отвечает в посмертно опубликованной работе «Эстетическая теория» (1970)³. Современное искусство вышло к границам опыта, который не может быть определен категориально и затем «нормализован», передан в качестве образца для копирования и обучения. Теперь энергия творческого усилия не подымается над собой к высшему и прекрасному, не жаждет бессмертия и Бога. Платоновский мир идей – чужой для современного соцартиста. Новейшее искусство представляет собой безостановочную активность художника (точнее, сообществ художников) в системе массовых коммуникаций и в сетевых взаимодействиях.

Е.В. Барабанов

Признаюсь, меня восхищает решимость философов отвечать на фундаментальные и одновременно предельно конкретные вопросы. Когда, быть может, в следующий раз им предложат объяснить: «что такое музыка?», «что такое архитектура?», «что такое дизайн?» – они, полагаю, с тем же энтузиазмом ответят и на такие вопросы. Однако попытаемся отступить от инерции готовых ответов, воспроизводящих готовое знание. Сменим оптику вопрошаний, даже если это грозит снижением градуса решимости. Присмотримся к тому, что осталось в тени исходного вопроса. Разве в постановке темы сегодняшнего обсуждения не заявляет о себе некое «подразумеваемое», которое уже давно предзадано всем здесь присутствующим нашей общей культурной ситуацией? **И разве это «подразумеваемое» не есть живой нерв действительно занимающего нас вопроса?** Конечно, не вопроса о том, что такое искусство как таковое, и не вопроса о том, как должно мыслить феномен искусства. В такой архаично-эссенциалистской постановке эти сюжеты мало кого волнуют. По-настоящему волнующий нас вопрос сводится к другому: что такое *современное искусство*? Искусство это или не искусство? Морочат ли нам голову с тем, что «я тоже так могу», или нет? **И чем на самом деле занимаются его представители?** Давать ли Министерству деньги на поощрение этого искусства либо, напротив, урезать? И вообще – не похоже ли здесь все на сказку Ханса Кристиана Андерсена про голого короля? И тогда чем плоха инерция готовых ответов и веками проверенных критериев, если она разрывает круговую поруку обмана?..

Согласимся: и в самом деле – никаких наслаждений, восторгов, анафоров и тому подобных восхождений и вознесений к прекрасному, о которых учит эстетика готовых ответов, современное искусство не обещает. Здесь мы имеем дело с некоей новой действительностью. И если ее проблематика каким-то образом будет обсуждаться и на последующих круглых столах, то самое время уже сейчас обернуться к теме современного искусства.

Надо сказать, что тема эта болезненна не только для постсоветской России. В 1948 г. Ганс Зедльмайр, крупнейший австрийский искусствовед XX века, выпустил своего рода манифест, который назывался «Утрата се-

³ Адорно Т. Эстетическая теория. М., 2001.

редины»⁴. Прежде, в 1933 г., он защитил диссертацию, вступил в национал-социалистическую партию, спустя три года возглавил кафедру истории искусства Венского университета, где был продолжателем знаменитой венской школы искусствознания. Как мы знаем, в Германии и в Австрии современное искусство до 1945 г. было поляризовано: на одном полюсе – партийное искусство для народа, на другом – антинародное дегенеративное искусство. Зедльмайр, который продолжил искусствоведческую работу и после того, как его на короткое время отстранили от преподавания из-за пребывания в нацистской партии, в своем манифесте «Утрата середины» обрушился – теперь с позиций убежденного христианина – на искусство модерна как силу, ведущую к уничтожению искусства вообще. Уничтожение это, обусловленное стремлением искусства к автономии, проявилось, по мысли Зедльмайра, в обращении к низшим сферам: к примитивным, варварским, архаичным, неорганичным, механическим, патологическим, хаотическим началам. Причина тому – пренебрежение высшими, духовными, гуманистическими принципами. Оно-то и привело к утрате той смысловой середины, которую занимает человек между низменным и возвышенным, чувственным и духовным.

Конечно, поляризация, о которой говорил Зедльмайр, отличается от той, что господствовала в Германии и Австрии до 1945 г. Однако его диагностика нового искусства, опирающаяся на метафоры болезни и здоровья, не может не насторожить. Уподобление искусства модерна и авангарда душевным болезням (скажем, экспрессионизм – это депрессия; футуризм – маниакально-психотические нарушения; сюрреализм – шизофрения и так далее) невольно побуждает вспомнить знаменитую мюнхенскую выставку «Дегенеративного искусства» 1937 г. И хотя Зедльмайр обошелся без определения, что такое (настоящее) искусство, утверждаемая им дихотомия больного и здорового, конечно же, подразумевала и правильные ответы, и руководящее знание верных дефиниций.

Для чего этот экскурс в недавнее прошлое? Полагаю, если мы хотим ближе подобраться к актуальной проблематике искусства, вопрос о том, «что такое искусство», рассматриваемый в логике идеологических противостояний, вряд ли будет продуктивным – прежде всего потому, что за ним просматривается все та же дихотомия настоящего искусства и псевдоискусства (либо вовсе не искусства), притом в исторической, темпоральной перспективе. Вот там – подлинное искусство, а здесь – его современное иное: неискусство или псевдоискусство. Конечно, дихотомия эта ложная. Однако ложь и мнимость ее обнаруживаются не через эссенциалистские формулы, но в пристальном внимании к миру современного искусства. И упор лучше делать не столько на слове «искусство», сколько на слове «современное». Внимание к «современному» ближе подведет нас к проблематике и, соответственно, к прояснению ситуации с искусством здесь и сейчас.

Понятно: говоря «современное», мы сразу попадаем в пучину смыслов, которые, разумеется, не сводятся к темпоральному измерению. Попробуем предельно кратко, тезисно обозначить лишь некоторые важные координаты последующего движения. Особенность современности, о которой идет речь, – сейчас я не говорю ни о модерне, ни о постмодерне, ни о постпостмодерне, но об одной из примечательных особенностей современного искусства – состоит в том, что эта современность опускает шлагбаум перед той философией и эстетикой, на языке которой издавна принято рассуждать об искусстве. Сегодня кураторская власть философского суда над искусством

⁴ Зедльмайр Х. Утрата середины. М., 2008.

утратила свои права, свою легитимность. Для современной арт-системы философия – лишь материал, подспорье: повод, мотив, пример, иллюстрация, упаковка... Перемена знаменательная, симптоматичная. Поэтому искать ответы на вопросы о современном искусстве здесь, в институте философов, – значит обращаться не по адресу. Хотя, разумеется, и здесь есть свои знатоки, однако знание их – в прямой зависимости от причастности к миру современного искусства.

Здесь пора вспомнить эссе-манифест художника Джозефа Кошута под названием «Искусство после философии»⁵ (1969 г.). Речь шла о том, что искусство вступило в ситуацию или эпоху *после философии*. Не потому, что философия как академическая дисциплина закончилась, а потому, что само искусство находится в ситуации *после философии как эстетики*. Эстетика в ее традиционных значениях более не применима к современному искусству. Искусство само стало одной из форм философии в лице собственных теорий и практик мысли о мысли: мышления в искусстве и об искусстве средствами искусства. Манифест Кошута, одного из пионеров концептуального искусства, которое является сегодня одним из ведущих течений, – это манифест самого искусства. В том же эссе он говорит: «Быть художником сегодня – означает задавать вопросы о природе искусства»⁶. Казалось бы, это именно то, к чему призваны философы. Но нет: на почве искусства их ответы бесплодны, ведь, как заявляет современное искусство, чтобы задавать вопросы о его природе, нужно самому быть-в-искусстве, быть художником. Готовы и способны ли к этому философы? Напомню: вопрошания современного художника начинаются в замкнутом круге тавтологии, сформулированной известным абстракционистом Эдом Рейнхардтом: «Искусство есть искусство как искусство, а что-то другое – это что-то другое. Искусство как искусство есть нечто, кроме искусства. Искусство не есть то, что не искусство»⁷. И если вы продумаете ситуацию, вы поймете, почему философия «не имеет отношения к искусству» с точки зрения философствующего или теоретизирующего современного художника.

Вопросы, обращенные художником к искусству – это и мыслительные, и дискурсивные практики, которые в пространстве художественного производства принадлежат единству теории-и-практики. Современное художественное произведение – продукт вопрошания искусства, исходящего изнутри искусства и средствами искусства. Художник «после философии» – это не столько философ в его академическом статусе, сколько теоретик, чья теория выступает в оппозиции к традиционной эстетике.

Что же такое теория в современном искусстве? С одной стороны, θεωρία – это созерцание, зрелище, все, что изначально присуще искусству, с другой – проблематика, поскольку всякая θεωρία, сопряженная с рефлексивным вопрошанием, подразумевает, в соответствии с этимологией слова προβλήμα, нечто «брошенное вперед», «задачу», «спорный вопрос». Поле же проблематики современного искусства огромно и не устает расширяться. Не буду перечислять все сюжеты современности. Среди главных – вопросы о границах искусства; вопросы о том, что такое искусство и не-искусство; как относится антиискусство к искусству; может ли антиискусство быть искусством и может ли оно быть представлено как искусство; является ли оригинальность в искусстве фундаментальным его качеством и что в таком

⁵ Кошут Дж. Искусство после философии // Искусствознание. 2001. № 1. С. 543–563.

⁶ Там же. С. 548.

⁷ Там же. С. 545.

случае означают художественные стратегии апроприации (будь то точное копирование или репродуцирование) и так далее, включая исчезновение автора или самого понятия искусства, и множество других вопросов. И в том же контексте имманентных современному искусству вопросов – регистры других, отсылающих к культурным, экономическим и социально-политическим трансформациям: вопросы, связанные с многообразными проявлениями активизма, с критикой институций, с постколониальными дискурсами, с феминистскими практиками, с новыми технологиями и так далее и так далее, то есть все то многомерное поле актуальности, которое обычно именуется современной жизнью глобального мира.

Ситуация современного искусства – в моей схеме исходных координат крайне упрощенная, на деле же весьма богатая, многослойная, сложная – предполагает, что любое суждение об этом искусстве невозможно без полнокровного опыта вхождения в зону его проблематики и проблематичности. Здесь недостаточно просто «ознакомиться», «однажды увидеть», прочитать хорошее пособие. Не говорю уже о доверии к «суждениям вкуса» – опора на вкус, отлученный от искусства модерна и авангарда, тут мало чем может помочь. Ведь уже на первых подступах к современному искусству такой вкус отстывает перед сигналами предупреждающих реакций.

Первая реакция-сигнал – «непонятно!». Касается это не только «Черного квадрата» Малевича или «Фонтана» Дюшана. Можно привести сотни примеров из искусства XX века и современности, где мысленно либо вслух будет звучать настойчивое: «непонятно!». Вторая реакция – «бессмысленно», «абсурдно». Обе реакции – «непонятно!» и «бессмысленно» – обычный стимул к построению дихотомических схем, разделяющих искусство на «настоящее» и «мнимое», «здоровое» и «больное», «прогрессивное» и «реакционное»...

Конечно, и «непонятно!», и «бессмысленно» – не только сигналы к паническому самоутверждению, не только ламентации по поводу исчезающих ориентиров. Это указания на разные горизонты общей проблематики современного искусства, на этот раз заданные точками зрения зрителей. Этот сюжет чрезвычайно важен для дальнейшего обсуждения, поскольку и зритель, и его позиция также входят в современное искусство, являясь его манифестациями. Произведение искусства, художник, зритель не существуют по отдельности. Зритель, произведение, художник, проблематика, теория искусства, способы репрезентации, способы разговора о современном искусстве, сами дискурсивные практики и прочее, прочее – все это и есть современное искусство в его совокупности, где принципиально ничто не обособливается (однако пристально, неустанным трудом различается). Соответственно, «непонятно!» и «бессмысленно» маркируют разные позиции и тем самым разные проблемы.

Что значит «непонятно!»? Это проблема продолжающейся трансформации искусства, заданная нам по крайней мере XIX веком, если не брать отдельные признаки более раннего времени. Речь идет о перераспределении традиционных функций произведения искусства и, соответственно, ролей художника и зрителя, сформировавших систему современного искусства. Реакция «непонятно!» предполагает здесь актуализацию системы, символически представленной балансом трех «К» (вспомним пресловутое определение мира женщины императором Вильгельмом II: *Kinder, Küche, Kirche* – дети, кухня, церковь). Первое «К» – *компетенция*: прочное единство знаний и навыков в области устройства современного арт-мира, его интернациональных и региональных форм, твердое знание истории и состояния

современного искусства, его теорий и проблематики, критическое внимание к новейшим тенденциям и дискуссиям. Второе «К» – *конвенции*: густая сеть соглашений, скрепляющих многоуровневые ряды допущений. Конвенции, в том числе конвенции о пересмотре конвенций, поддерживаются не только институциями арт-мира, но также обществом, общегосударственной и региональной культурной политикой. В этом смысле современное искусство – не столько поле производства художниками-товаропроизводителями на рынке стратегий, сколько сетевые отношения различных инстанций. На конвенции опираются критика, музейная легитимация, частное коллекционирование, различные способы репрезентативных практик, инновационные художественные проекты, системное образование и разнообразные инстанции, определяющие ценности и цены художественного производства. Третье «К» – *капитал*: экономически-финансовая структура арт-мира, актуализирующая различные модусы символического капитала, разнообразные формы арт-рынка и все прочие инстанции, в частности сокращающие временной разрыв между статусами искусства «регионального» и «интернационального», «инновационного» и «устойчивого». При этом экономически-финансовая структура арт-мира демонстрирует такой же системный сетевой характер, что и два первых «К».

Реакция-сигнал «бессмысленно» предполагает еще большую степень актуализации как художественных систем, так и системы искусства. Мы постоянно слышим: «Это искусство бессмысленно, абсурдно». Говорю сейчас о такой точке зрения исключительно «диагностически», без всякого морализаторства. Заметим: о том, что искусство бессмысленно, мы знаем от самого искусства, заявившего об этом в лице дадаистов еще в 1916 г. «Да, искусство – бессмысленно», – не раз повторяли художники и более поздних времен. Но что симптоматично: они говорили и говорят не только о том, что искусство бессмысленно, но – и это крайне важно для нашей разметки координат – они отсылают нас к угрозе всеобъемлющего кризиса смысла, опознаваемого в горизонте всеохватного нигилизма. И здесь оказывается, что постоянная переоценка ценностей современным искусством так или иначе коррелирует с ситуацией нигилизма в современном мире. Действительно, вправе ли мы сказать, что метафоры Ницше – будь то «стертый горизонт» (слепое жизненное пространство), «выпитое море» (безутешная пустота), «оторвавшаяся от солнца земля» (бездонное Ничто), – что все эти метафоры утратили свою актуальность?

Отсюда вопрос Теодора Адорно: могут ли произведения искусства быть носителями смысла в эпоху бессмыслицы? Его ответ – произведения художников авангарда суть выражения фактически существующей бессмыслицы – последней точки в дискуссиях не поставил; спор продолжается и сегодня. И что знаменательно: включение в этот спор христианской теологии вывело на свет прежде скрытую от обсуждения проблематику. Речь идет о том, что кризис доверия к искусству, неустанно подтверждаемый самим искусством, справедливо рассматривать не изолированно, но как следствие общего кризиса доверия, в котором мы сегодня находимся, – кризиса доверия к самой действительности, к ее Первосмыслу, к ее Смыслу-Основе. Таким образом, проблематизируя себя, современное искусство – вопреки любым декларациям о радикальности своей автономии – выступает вместе со всеми теми, кто вопрошает о самом главном, о том, «что меня безусловно затрагивает»⁸, говоря словами теолога Пауля Тиллиха: о базисном доверии к действительности, то есть о возможности сказать «да» смыслу как основе этой действительности.

⁸ Tillich P. Wesen und Wandel des Glaubens. Frankfurt; B., 1963. S. 30.

Именно в этой узловой точке – по ту сторону всех «непонятно!» и «бессмысленно» – современное искусство обнаруживает удивительную силу преодоления абсурда утверждением осмысленности движения к новой действительности. Именно здесь – в неотступном утверждении нового – явственно различимы «вечные вопросы»: «кто мы?», «откуда пришли?», «куда идем?». В каждом из них – утвердительное «да» не только плодотворности этих вопрошаний, но также идолоборческому видению прошлого, настоящего и будущего. «Да» – историческому знанию, традиции, переплетениям исторических связей как наследию смысла, но не обожествлению прошлого; «да» – новому отношению к будущему, но без обожествления прогресса и прочих утопий великого обновления; «да» – настоящему, но не абсолютизации «вечной» современности, оторванной от прошлого и будущего...

Что представляет собой новая действительность современного искусства? Как, каким образом кажущееся отсутствие смысла провоцирует его утверждение? Каким образом защитная реакция недоверия прорастает доверием к основе самой действительности и дает почувствовать то, что нас «безусловно затрагивает»?.. Здесь и сейчас эти вопросы мы не решим. Однако в последующих дискуссиях мы могли бы к ним вернуться.

Н.Б. Маньковская

Я солидарна с положением профессора Виктора Васильевича Бычкова о том, что сущностью искусства является его эстетическое качество, то есть художественность. Это относится и к произведению искусства. В этом плане возникает вопрос: а что лежит за границами художественного произведения и что происходит на самих этих границах? Полагаю, что за этими границами находятся 1) арт-практики, 2) гламур и китч как атрибуты массовой культуры и 3) компьютерное «искусство», хотя их генетическая связь с искусством пока не полностью разорвана, о чем свидетельствуют некоторые пограничные феномены новейшей арт-продукции.

Арт-практики характеризует сознательный отказ от художественности, мастерства, эстетического наслаждения в пользу концептуализма, интеллектуального удовольствия. Перформансы, акции, объекты, инсталляции ориентированы не на сущностные для искусства, а на сопутствующие ему функции, как традиционные (коммуникативную, политическую, идеологическую, информационную, познавательную), так и инновационные (процессуальность, интерактивность). Они во многом рассчитаны на эпатаж, шок. Их вектор – стирание границ между искусством и не-искусством. Арт-практики отторгают классические эстетические категории – прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое – либо до неузнаваемости меняют их изнутри. Так, прекрасное ассоциируется с чувственным, безобразное постепенно «приручается» путем размывания его отличительных признаков, возвышенное замещается удивительным, трагическое – парадоксальным, комическое выступает преимущественно в своей иронической ипостаси. Альтернативный же паракатегориальный аппарат радикально отличается от того, что применимо к произведению искусства. Его ядро образуют деконструкция, интертекстуальность, симулякр, абсурд, жестокость, телесность, повседневность, автоматизм, случайность.

Здесь я хотела бы напомнить, что В.В. Бычков еще в начале нынешнего столетия провел серьезный философско-эстетический анализ главных направлений «современного искусства», обозначив его термином «пост-культура», и выявил целую систему основных принципов, на которых оно

основывается. Наиболее полно этот материал был опубликован в его фундаментальной монографии «Эстетическая аура бытия», которая только что вышла вторым изданием. Приведенные мною здесь паракатегории арт-практик – только часть исследованных им принципов «современного искусства», по существу отличающих его от того, что эстетика называет *искусством*.

Именно эти принципиальные различия выводят арт-практики за границы собственно произведения искусства. Однако на этих границах, в пограничной сфере наиболее талантливым перформансистам, акционистам, инсталляторам, тяготеющим к присущим подлинному искусству образности, символизации, выразительности, и сегодня удается создавать впечатляющие арт-продукты. Это может быть глубинное исследование своих физических и психических возможностей, как у Марины Абрамович. Существуют и исполненные антинацистского смысла инсталляции, как у Ребекки Хорн в Бухенвальде, где груды старых музыкальных инструментов символизировали уничтоженных евреев-музыкантов, или Янниса Кунеллиса, разложившего потертые музыкальные инструменты между сотен поношенных пальто на полу огромного зала, или Кристиана Болтански, выстроившего ряды каких-то полых, обвисших пальто, производящих жуткое впечатление. Но в силу тиражированности приема их метафизическая наполненность как-то повеетрилась... Как далеко это от тех ассоциаций, которые вызывает знаменитая «Шинель отца» Виктора Попкова – она никогда не казалась пустой.

В целом же арт-практики рассчитаны на узкий круг интеллектуалов, имеющих прямое или косвенное отношение к их созданию, пропаганде и экспонированию; они носят элитарный характер. Их авторы и кураторы претендуют на авангардную новизну, но сегодня их арт-продукты воспринимаются уже как шлейф увлечений прошлого, XX века, века неоклассики.

На противоположном полюсе – *гламур* и *китч* как сугубо консервативные псевдохудожественные явления массовой культуры, также лежащие по ту сторону искусства. Они граничат с ним только в том отношении, что апеллируют к красоте, но продуцируют лишь симулякры красоты, лишенные ее глубинной наполненности, – сугубо внешнюю красоту (от вновь вошедших в моду пресловутых слоников на комодах до увлечения «котиками» в Интернете). По сути, это профанация красоты, ее опошление в угоду неразвитым эстетическим вкусам, развлекательно-коммерческим целям и тенденциям всеобщей шоуизации, характерным для массовой культуры XXI века.

Сложнее обстоит дело с дизайном, который сегодня действительно вошел во все сферы нашей жизни, но он отнюдь не претендует на место высокого, т. е. неутилитарного искусства в культуре, а лишь заменяет то, что в прошлые столетия называлось декоративно-прикладным искусством. Эстетизированную форму дизайн использует исключительно для оптимального выявления утилитарной функции той или иной вещи. Поэтому вряд ли закономерно считать, что эстетическая сущность искусства сегодня перекечала в дизайн.

Подлинно же инновационным характером отличаются творческие эксперименты с «цифрой» в *компьютерном «искусстве»*. Я заключаю здесь слово «искусство» в кавычки в силу того, что на данном этапе речь идет о самоназвании. Ведь компьютерное «искусство» сегодня, как правило, лишено главного признака искусства – художественности, оно лишь в экспериментальном порядке имитирует, и зачастую весьма упрощенно, уже существующие артефакты при помощи новых технических средств и никак не может претендовать на автономный статус нового вида искусства. Сами его адепты

(программисты, пользователи) прежде всего видят в нем средство коммуникации, информации, а в качестве специфики выдвигают на передний план интерактивность, программируемость, рациональность, когнитивность, множественность, демократичность, массовость. Между тем эти особенности не носят собственно художественно-эстетического характера. На данном этапе еще не выработан оригинальный художественный язык компьютерного «искусства», форма его выражения. Его авторы, как и в случае с арт-практиками, зачастую исходят из того, что здесь важны лишь концепт, содержательная сторона. Однако применительно к искусству содержание не может обойтись без формы выражения, в большинстве случаев в эстетическом плане являющейся приоритетной. Подтверждение этому – компьютерные эксперименты Константина Худякова, в которых присутствуют и динамика, и процессуальность, и программируемость, и интерактивность, но нет эстетического качества, да и просто жизни – его электронные пестрые объекты являют собой пустые, безжизненные муляжи и манекены.

Другое дело – прикладные возможности компьютерной графики и шире – компьютерная организация современного кинопроизводства: в таких блокбастерах, как «Аватар» и «Властелин колец», компьютерные эффекты – морфинг, композитинг, виртуальный монтаж, захват движения и т. п. – привлекают зрителей в кинозалы. Однако цифровые технологии выступают здесь именно как инструмент в руках кинематографиста, как новое средство, способное оптимизировать процесс кинопроизводства. Решение при этом остается за художником, все зависит от того, в чьих руках находятся эти инструменты. Они могут дать возможность достичь художественных результатов, в том числе инновационного плана, а могут и не дать. Конечный же итог их применения зависит именно от таланта того, кто ими пользуется.

Как ни парадоксально, в определенном сегменте современного арт-пространства компьютерные эксперименты смыкаются с китчевыми аспектами массовой культуры. Речь идет о псевдовоспитательных акциях в Центре дизайна Artplay, связанных с популяризацией классики – произведений Иеронима Босха, Винсента Ван Гога, Поля Гогена, Эдварда Мунка, Василия Кандинского, Казимира Малевича и других выдающихся художников – в мультимедийных проектах, при которых на больших экранах меняется масштаб произведений, их колорит, цветовая палитра, персонажи «оживляются», начинают двигаться и т. п. В результате классические произведения высокого искусства полностью искажаются, а у реципиентов, преимущественно молодых людей, просто отбивается вкус к художественным ценностям.

Компьютерному искусству, возможно, еще только предстоит стать искусством в собственном смысле слова. Впрочем, в Сети уже сегодня возможны и некоторые художественные поиски, свидетельство чему – виртуал-арт, а также компьютерные игры, попытки эстетизации которых очевидны. Игровой сегмент Сети, по сути, представляет собой огромный аудиовизуальный гипертекст, созданный на новой технологической основе с привлечением компьютерной 3D-графики, анимации, звукорежиссуры. Перед эстетикой здесь открывается новое поле для исследований – виртуальная реальность, которую изучает новый ее раздел – *виртуалистика*. Существует и гипотеза о том, что в конечном итоге Сеть втянет в себя все художественное пространство.

В свете сказанного встает вопрос о том, каковы *критерии* отличия искусства от не-искусства. На этот счет существует ряд современных концепций, наиболее известные из которых – информационная и институциональная. Первая исходит из того, что специфика искусства заключается в его

послании. Однако «меседж» присущ и газетной статье, и телеобращению, и многим другим средствам масс-медиа. Что же касается институционального подхода 70-х гг. прошлого века, сформулированного Джорджем Дики, согласно которому прерогатива определения того, является ли некоторый артефакт искусством, принадлежит «миру искусства» – кураторам, критикам, галеристам, словом, арт-номенклатуре, – то он был, разумеется, востребован апологетами «актуального искусства», но только исключительно ими.

Так что же, «назад, к классике»? Но ведь это тоже своего рода штамп, отнюдь не гарантирующий успеха. Как представляется, критерием различения искусства и не-искусства, как и во все времена, остается *эстетический вкус*. Именно им отмечены подлинно художественные феномены *постнонклассики*, сочетающие достижения классики и творческие новации. К таким явлениям относятся некоторые современные шедевры, отмеченные глубинной наполненностью и печатью эстетизма. К ним принадлежит, скажем, грандиозный кинопроект Питера Гринуэя «Чемоданы Тульса Люпера», в котором автор проводит инвентаризацию, каталогизацию, систематизацию искусства XX века и делает это средствами самых молодых его видов: в его мультимедийном проекте используются средства выражения кино, телевидения, DVD, компьютерной графики, Интернета. По словам самого режиссера, он создал «Чемоданы» в ответ на вызовы новых изобразительных языков и всего, что они олицетворяют, – и сделал это виртуозно. В этом же ряду – «Вишневый сад» в недавней постановке Льва Додина, театральное творчество Роберта Уилсона.

«На Ренату Литвинову гляючи, / понимаешь, что время ушло, / а читать Подорогу пытаючись, / даже этого ты не поймешь», – находим у Тимура Кибирова. Проблема «кризис или переход?» применительно к искусству не утрачивает своей актуальности. Как известно, в эстетике наряду с понятием искусства существует понятие эстетической деятельности, включающее в себя игру, эстетическое отношение к природе, моду, дизайн и т. п. На наш взгляд, именно к *эстетической деятельности* как форме и способу реализации творческого потенциала человека можно было бы отнести те феномены современной культуры, которые остаются за границами собственно искусства. Неделимое же ядро самого произведения искусства – *художественно-эстетическое*. И оно не зависит от его конкретно воспринимаемой формы, которая может быть и более или менее традиционной, и ультрасовременной. Поэтому разговор о том, что «современное искусство», не подчиняясь никаким эстетическим принципам, остается при этом в поле и границах искусства, представляется мне малопродуктивным.

Е.В. Петровская

Уже было сказано многое, и, поскольку ожидается свободная дискуссия, я буду говорить тезисами, придерживаясь регламента, – у меня этих тезисов четыре. Конечно, в какой-то мере я буду развивать положения, которые уже прозвучали, но, возможно, сделаю это в несколько ином ключе. Хочу с самого начала солидаризироваться с Евгением Викторовичем Барабановым: действительно, отвечая на вопрос, что такое искусство, мы так или иначе подразумеваем объект под названием «современное искусство», который не перестает нас тревожить. Он не перестает тревожить потому, что мы не понимаем, что это такое, как с этим объектом работать и как его описывать, – такая трудность неизбежно преследует людей, которые сами не занимаются искусством, но пытаются реагировать на него, оставаясь в своих профессиональных средах.

1. Позвольте вернуться к названию нашего круглого стола. При такой широкой постановке вопроса необходимо с самого начала ввести ряд ограничений, и в том или ином виде это уже было сделано. Со своей стороны, я хотела бы предложить такое различие: эстетика – искусство – современное искусство. Как уже отмечалось, современное искусство освобождает эстетику от связи с искусством. Сама эта связь установилась давно, а именно в XVIII веке, и сохранялась вплоть до двадцатого. Конечно, мы должны учитывать все те колоссальные изменения, которые происходят в XX веке, и не только в области искусства. В первую очередь это изменения социальные, и все это вместе влияет на наше понимание происходящих сегодня процессов. Не случайно Виктор Васильевич Бычков в своем выступлении несколько раз доводил хронологию художественных форм до середины XX века. Можно придерживаться нескольких иных вех и рубежей, но то, что в XX веке происходят существенные трансформации, никто не станет отрицать. И, конечно, большую роль в этом играет искусство авангарда, которое не только провозглашает беспредметность, но и связывает само искусство – о чем говорил Валерий Александрович Подорога – с решением внехудожественных задач. Коротко это можно обозначить как связь искусства и революции, искусства и жизнестроительства, а проще говоря – искусства и утопии (эта мысль уже здесь прозвучала).

С другой стороны, если вспомнить традиционную философию искусства, она всегда так или иначе интересовалась формой. Это можно проследить от романтиков с их идеей абсолюта, который проявляет себя в явлениях материального мира, буквально их *оформляя*, до искусствоведческих теорий конца XIX – начала XX века, которые отдают приоритет формальным принципам построения произведения искусства безотносительно к высказываемому им содержанию или общему смыслу. А вот авангард, приходящий на смену подражательным формам искусства, во всю голову ставит проблему бесформенного. И с этим приходится иметь дело уже новым теоретикам, теоретикам новой эпохи.

Но одновременно с теоретической точки зрения происходит встречное движение – я имею в виду кризис так называемой философии представления с характерными для нее категориями тождества, целокупности, ценности и проч. И если вспомнить Канта, которого уже не раз вспоминали сегодня, то можно представить две линии, в том числе и в сфере понимания искусства, которые идут от этого мыслителя. Это линия возвышенного и линия прекрасного. Можно сказать, что философы второй половины XX века первостепенное внимание уделяют именно возвышенному, то есть той проблематике, которая стоит за идеей возвышенного. Это подведение воображения к его границам (правда, Кант делает из этого довольно оптимистичные выводы, утверждая, что человек, следуя своему назначению, способен создавать идеи несмотря ни на что). Однако философов XX века интересует не столько способность к абстрагированию и постулированию неких идеалов, сколько границы познавательных возможностей человека, которые обозначаются при встрече с объектами, превосходящими, по Канту, саму нашу способность представлять, и с которыми мы сталкиваемся уже в практике самого существования, а также в культурной практике в XX веке. Это находит отражение и в более современных языках описания сложившейся культурной ситуации.

В результате сегодня мы имеем дело не только с автономным существованием эстетики и современного искусства, но и с новыми формами самой эстетики, что можно коротко и огрубленно обозначить как *реабилитацию*

чувственного познания как такового, наделение его самостоятельным значением. (Прежде такое познание играло подчиненную роль.) Можно приводить самые разные примеры, но, к сожалению, нет времени углубляться во все новейшие теории. Возьмем, скажем, идею синестезии под знаком пробуждения от тотальной анестезии как чувственной характеристики современного человека. Анестезия, или невосприимчивость к боли, вообще тотальная невосприимчивость – это, согласно многим исследователям, характерная черта человека эпохи промышленной современности, того, что принято называть модернизмом. Однако сегодня можно говорить о таких опытах современного искусства, которые помогают пробудиться от этого чувственного онемения.

Существует также версия эстетики, сформулированная Фредриком Джеймисоном. Речь идет о когнитивном картировании как об эстетическом, то есть чувственном, опыте повседневного существования. А это как раз и является продолжением той линии возвышенного, о которой я упоминала. Есть некоторый повседневный опыт, переживаемый каждым из нас, но он вписан в настолько широкий горизонт, что этот горизонт никто не может охватить. Ведь это горизонт самого глобального мира, и поэтому мы все время наталкиваемся на границы наших познавательных возможностей, иными словами, на необходимость картографировать, то есть восполнять неустранимый разрыв между повседневным опытом и этим отсутствующим целым, что за нас и делает идеология. А вот какую роль может сыграть в этом искусство – это отдельный вопрос. И еще один пример: это введение режимов чувственного, как это сделал Жак Рансьер, что в конце концов приводит к стиранию границ между искусством и политикой.

Но это отдельная большая тема, и я только намекаю на возможность продолжения дискуссии в этом направлении. Перехожу ко второму тезису.

2. Как можно говорить о современном искусстве? Какие можно выделить в нем доминанты? Речь идет о том, как мы наблюдаем и воспринимаем такое искусство сегодня. С моей точки зрения – я говорю о своем персональном понимании вопроса, – это область социального эксперимента и социальной экспертизы. Еще точнее: это область социального вторжения. Не случайно в современном искусстве есть такое понятие, как интервенционизм. Я переведу его и буду придерживаться русского слова «вторжение». Здесь уместно вспомнить размышления современного французского философа Жан-Люка Нанси. У него есть небольшое сочинение, которое так и называется «L'Intrus»⁹. Само это слово можно переводить на русский по-разному: «чужак», «самозванец», «пришелец», «непрощенный гость» и даже «вторженец». Рассуждая о том, что такое «вторженец», и, более общенно, о современном сознании тождества, Нанси использует метафору пересаженного сердца. Он описывает его как другое во мне самом, в наиболее близком и «собственном». Поскольку же наше мышление есть мышление тождества, то мы это другое не опознаем и, следовательно, неспособны помыслить. Возвращаясь к предмету нашего разговора, можно сделать следующее утверждение: у нас нет ни инструментов, ни языка для того, чтобы описать, что делает современное искусство, в частности современное политическое искусство, потому что наиболее эффективным сегодня является, конечно, искусство прямого действия.

Валерий Александрович говорил о современном искусстве как о деятельности, но я хотела бы заострить этот тезис и сказать, что это не просто деятельность. Это действие как форма прямого вторжения в социальную

⁹ Nancy J.-L. L'Intrus. P., 2000.

ткань. А такое искусство (если вспомнить другого французского мыслителя) требует ни больше ни меньше как абсолютного гостеприимства. Под этим имеется в виду приход другого, или просто – новое. Новое не может быть вписано в горизонт наших ожиданий ни психологически, ни познавательно. Новое – а это то, что и делает искусство, – превосходит нашу проективную способность, наши образы будущего, которые суть проекции настоящего в будущее, как и наши знания. Ведь мы проецируем на будущее знания, которыми располагаем, причем проецируем на то, что, в сущности, остается не(о)познанным. Как говорит Жак Деррида, гостеприимство не должно открывать себя гостю. Это закон без императива, приказа и долга, словом – «закон без закона».

То есть мы должны понимать, что *не знаем*, что такое современное искусство. Современное искусство – это сфера нового, новых типов социальных отношений в эпоху тотального упадка или угасания социального воображения. Но это и область, где по-прежнему что-то может быть изобретено. Есть выражение, принадлежащее Жюлью Делёзу, которым часто пользуются критики: «un peuple qui manque». Его неудачно переводят словом «народ» – «народ, которого нет». Подразумевается, конечно, не народ, а аудитория, которой еще не существует. Это та публика, которую создает – которую может создать – современное искусство. Вот ее и предстоит изобрести.

3. Третий тезис касается того самого прямого действия, о котором я упомянула выше. Прямое действие не нуждается ни в каком удвоении, будь то зрелищность, изобразительность или же, как говорит размышляющий о поступке Михаил Бахтин, род априорной моральной философии. Бахтин называет это «инициативой» поступка по отношению к смыслу. По моему глубокому убеждению, современное искусство становится откровенно и все более незрелищным. Зато, совершенно в духе Льва Толстого, оно взывает к формированию сообщества и, в сущности, сообщество и проявляет. Поскольку мы назвали наш круглый стол «Что такое искусство?», я позволю себе привести небольшую цитату из одноименной работы русского классика:

Настоящее произведение искусства делает то, что в сознании воспринимающего уничтожается разделение между ним и художником, и не только между ним и художником, но и между ним и всеми людьми, которые воспринимают то же произведение искусства. В этом-то освобождении личности от своего отделения от других людей, от своего одиночества, в этом-то слиянии личности с другими и заключается главная привлекательная сила и свойство искусства. <...>

*Чем сильнее заражение, – заключает Лев Толстой, – тем лучше искусство, как искусство, не говоря о его содержании, то есть независимо от достоинства тех чувств, которые оно передает*¹⁰.

И здесь мы видим соединение, смычку с современным политическим действием, которое является исходно множественным – в нем участвуют многие, «толпа» – и субъект которого (как субъект прямого действия) ни с какой точки зрения не может быть представлен. Это вызов политическому представительству как таковому, но это также и неизобразимость любых форм прямого участия в политике. Политика становится сегодня синонимом заражения, общения. Если угодно – заражения общением. И это, в определенном смысле, продолжает линию, идущую от Льва Толстого.

¹⁰ Толстой Л.Н. Что такое искусство? URL: http://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_15/01text/0327.htm (дата обращения: 30.05.2016).

4. Наконец, последний – четвертый – тезис. Как подмечено критиками (Валерий Александрович прав в том, что к критикам стоит прислушаться: они высказали немало дельных соображений о современном искусстве), сегодня ситуация такова, что различные виды искусств утратили свои специфические средства выражения. И это касается всех видов искусств, а не только живописи, о которой мы здесь говорили, ссылаясь на Казимира Малевича. Утрачена специфика абсолютно всех языков искусств, включая технические виды искусства, такие как кино и фотография. То есть речь идет не просто об изобразительном искусстве, но и о современных в собственном смысле видах искусств. И **задача, стоящая в этих условиях перед современными художниками**, достаточно сложна. Они должны создать заново конвенцию по поводу возможных выразительных средств, чтобы сохранить саму *идею* выразительного средства.

При этом язык искусства – что очень важно осознать – становится неспецифическим и, более того, несобственным. Проще говоря, искусство сегодня лишается всякой цеховой привязки, размыкается вовне и фактически заимствует свой язык у массовой культуры и масс-медиа. Но в этом нет ничего упадочного или трагического, поскольку масскульт и масс-медиа – это та область, где проявляет себя сегодня связанность людей, их включенность в систему отношений. Это то, что Валерий Александрович называет коммуникацией, а Виктор Васильевич – со-бытиём. И вообще сегодня искусство и интерпретации искусства оставляют в стороне изображение в пользу *отношения*. Многие виды искусства мыслятся сегодня именно как отношение. Это позволяет по-новому взглянуть на природу выразительного средства, а также продолжать делать искусство и размышлять о нем, когда изображение, зрелищность, выставяемость и проч. перестают быть его определяющей характеристикой. А вот если меня спросят, где зрелище, какое место занимает зрелище в этой изменившейся картине, я отвечу: это товар, который целиком и полностью сместился в область арт-рынка.

И.М. Бакутейн

Сегодня в культуре очень сложная ситуация, и по многим причинам. Художественный мир *не изолирован* от всего остального мира, и те проблемы, которые стоят перед всеми людьми, стоят и перед художниками. Основная проблема состоит в том, что в мотивации художника сочетаются интерес коммерческий и интерес чисто художественный. Парадокс такого сочетания был неразрешимой проблемой в истории искусств, начиная с того момента, как искусство существует в качестве отдельного самостоятельного института, примерно с XVII века. Художник должен зарабатывать на жизнь и одновременно думать о возвышенном. В этой **оппозиции коммерция воспринимается** как низменный мотив. Отсюда возникают концепции о месте художника в обществе, о смерти художника, идея вынужденного аутсайдерства. Баланс этих интересов в нашем искусстве сложился еще в 70-е гг. за счет того, что художники независимо жили в состоянии сознательного аутсайдерства, занимаясь исключительно возвышенным. Поэтому было сделано так много замечательного и интересного. Художники зарабатывали на жизнь другими занятиями. И что очень важно, художник жил в условиях стабильной, сложившейся символической системы, которой являлось советское общество и советская культура (официальная или неофициальная – совершенно не важно). Постепенно было осознано одно очень важное обстоятельство: как можно вступать во взаимодействие с этой официальной культурой (поскольку она

была богатой, развитой, многообразной и по сути имела в себе всю полноту функций). Эта культура не имела одной очень существенной функции: она не могла осознать сама себя. Специфическая лживость советской ситуации являлась признаком отсутствия рефлексивности. Поэтому вторая культура – независимая, или альтернативная, – взяла на себя эту функцию. Это было нормальное взаимодействие.

В условиях этого противостояния сложилась идеология неофициального, независимого искусства. Задача тогда упрощалась тем, что понятна была система ценностей – за что и против чего выступает художник. В нормальной эстетической ситуации художник неизменно выступает против чего-то. У него есть свои эстетические ценности, которые он защищает, но он всегда настроен против общества, поскольку любая общественно-политическая система репрессивна. В любом обществе, американском или европейском, всегда существует повод для того, чтобы художник выражал протест, и это очень сильно стимулирует творчество. И вот этот баланс нарушен сейчас по понятным причинам.

Возникает интересный вопрос – может ли художник на собственном языке сказать о чем-то важном для общества? Существуют особые художественные средства, с помощью которых художник может выразить протест метафорическим образом. В этом сила и специфика русского искусства: метафорика протеста в нем была очень четко отработана. Выражение протеста в метафорической форме берет свое начало еще в работах передвижников. Причем протест находил свое проявление в том, что наше искусство было менее визуально и более вербально, чем западное, – своего рода «литературоцентричность». Сейчас же ситуация парадоксальна – нет стабильной, сбалансированной символической системы, контекста, с которым можно каким-либо образом вступать во взаимоотношения. Проблематика и тематика современного искусства утратили самоочевидность, убедительность; самонаправленность жестов довольно невнятна. Поэтому так много появляется работ, которые демонстративно, декларативно вторичны. Если рассматривать это лишь как процесс становления структур и отношений – то наблюдать за ним интересно, но о чисто художественном качестве говорить не приходится. Обратившись к любому отрезку истории искусств, мы увидим, что все-таки требуются идеи радикализма, некая законченность, определенность жеста, его доведение до четкости и прозрачности. Такой радикализм должен быть мотивирован чем-то, а в современной ситуации он не мотивирован. Получается, что раньше художник репрезентировал определенные идеи, интерес определенных групп, своего рода эстетическое инакомыслие. Сейчас же художники репрезентируют самих себя и свой коммерческий интерес. Поэтому помогать художнику нет никакого смысла. Раньше критик помогал художнику, поскольку тот репрезентировал какие-то важные общественные идеи и его работы обладали эстетической, экзистенциальной и политической мотивировкой. В этом была некоторая ясность, а сейчас нужно сделать огромное усилие, чтобы ее обрести и понять, что хочет сказать художник. Задаваясь этим вопросом, мы подразумеваем, что художник представляет нечто большее, чем является сам. Один мой знакомый галерист сказал: «Искусство, чтобы быть проданным, должно быть понято». Акт понимания предшествует акту приобретения. Стандартная ситуация искусства – это сложившийся контекст, с которым возможно как-то рефлексивно взаимодействовать на языке визуального искусства, вырабатывать какие-то метафорические системы. Но баланс между искусством и политикой, например, – вещь очень тонкая. Если

он нарушается, возникает буквальное переложение проблематики, и это подтверждается тем, что политическая проблематика гораздо более аутентично выражается самими политиками.

Современный художник обучается одной важной вещи – не только создавать свои собственные тексты, а еще создавать контекст. Каждый – творец собственного контекста, что гораздо более сложная задача. Проблематика – это один из синонимов контекста, но не единственный. Для того чтобы выработать проблематику, нужно приложить усилия, как-то сосредоточиться. В результате возникает новая проблема – концепция карьеры художника. Выигрывает тот, кто правильно придумал концепцию своей собственной карьеры, и, может быть, наиболее дальновиден тот, кто ставит себя в особое дистанцированное отношение к коммерциализированной ситуации, просчитывает шаги и решает задачу концентрации – но положительных примеров такого рода довольно мало. Налицо ситуация, аналогичная тому, что происходит в экономике: возникает конкуренция как следствие включения русского арт-мира в международный мир. Поскольку западное визуальное искусство не отделено барьером языка, то сегодня нам становятся видны профессиональные трудности и проблема конкуренции идей представляется очень важной.

Нужно сказать, что на самом деле индивидуальные достижения волнуют людей гораздо меньше; важно, чтобы были созданы правильно организованные институты, чтобы сложилась система. Одной из аксиом международной художественной сцены является то, что правильное искусство может быть создано только в правильном месте. Смысл и ценность произведения стали настолько непонятны публике, что публика передоверяет оценку искусства экспертному сообществу. То, что Пабло Пикассо – гений, люди знают потому, что он находится в музеях; таким образом они делегируют права оценки профессионалам. Следовательно, возросли значение и ответственность профессиональных институтов. Покупка искусства в такой-то галерее гарантирует качество, стоимость и ценность. Не важно, насколько ты гениален – главное, чтобы тебя представляла галерея со стабильной репутацией. Поэтому умение художника ориентироваться имеет сейчас первостепенное значение.

Есть масса художников, которые сделали фантастическую карьеру; однако возникает сильное сомнение в эстетической ценности их произведений. Они гениально продумали свой социальный образ, ориентируясь на правильные галереи, правильную критику и совершая модные жесты. Я принадлежу к поколению, которое считало, что есть абсолютные эстетические ценности. Если считать, что все относительно и условно, то все покупается и продается.

Специфика нынешней художественной ситуации имеет два основных момента. Первый, структурный, состоит в том, что новая система искусства и новые институции все еще в процессе формирования. Второй заключается в том, что вместе с этим формируется новая система общественного вкуса (взамен санкционированной государством системы вкуса), которая основана на независимой эстетической базе.

о. Яков Кротов

История как искусство – это не тривиальная «философия истории», «историософия», «методология истории». Искусство как история – это украшение, развлечение и наслаждение для историка и его читателей. Таково по определению искусство, что не означает тождественности искусства и украшений, развлечений и наслаждений.

Искусство по определению антипрагматично и бесполезно. Все, что имеет цель и способствует продлению жизни (огонь, если он согревает, палка, если она копает, нападает, защищает, строит, слово, если оно сообщает) – все это не искусство.

История антипрагматична, поскольку наполняет существование смыслом. Бессмысленное, «животное» существование есть то, с чем борется история, хотя быть скотиной прагматичнее, чем быть человеком. Продолжительность жизни, возможно, короче, но беспокойства намного меньше. Поэтому в истории человечества так мало собственно истории и так много скотства. Иначе антипрагматично искусство. Оно борется со смыслом, и в этом отношении искусство вторично по отношению к истории. Преодоление смысла есть своего рода вторичная возгонка жизни, освобождающая ее от малейших остатков прагматичности. Оказывается, и смысл может быть прагматичен, даже очень прагматичен – ведь продолжительность жизни, которая растет по мере осмысленности существования, все-таки очень недурной довесок, не говоря уж о том, что благодаря смыслу появляется еще и качество жизни, которое животным, видимо, не снилось. Между бессмысленностью искусства и бессмысленностью доисторического существования такая же разница, как между нагим человеком и человеком голым. История – одежда.

Искусство возникает всюду, где человек поднимается над самим собой, не вступает в торги с собою, трансцендирует, преодолевая самый смысл. Жест и танец – это не искусство, это даже не история, это вполне животное поведение, коммуникативное явление. Слово несравненно выше, но тем не менее искусство возможно и в жесте, и в слове, и это абсолютно равновеликое искусство. Танец – явление культуры, замечательное и нужное, но вдруг среди танца у кого-то одного (искусство всегда – от одного) возникнет движение или ритм, которые – искусство. Точно так же в слове – в потоке замечательных слов, вполне культурных, но именно в силу этой культурности ремесленнических, – внезапно у кого-то обнаруживается проблеск искусства. «Обнаруживается», как Америка «обнаружилась» Колумбу. Явление искусства – точно ли «явление» из некоего предсуществующего мира, в который «прорываются», или оно не явление, а создание? Ответить на вопрос иначе, как искусством же – искусством мышления, – невозможно, а где искусство, там любовь, ответ бесконечно сложнее вопроса.

Определить, произошло ли явление (создание) искусства, проще всего по забавному признаку: искусство поддается тиражированию. Найденные (созданные, сотворенные) кем-то жест, слово, песня, танец подхватываются, они становятся популярны. Правда, остается одна нерешаемая проблема: все ли, что тиражируется, искусство, и все ли искусство тиражируется? Легче ответить на второй вопрос: слишком многие люди, которые могли бы творить искусство, не родились, были убиты, умерли преждевременно, просто спились. Наверное, тиражируется не только искусство – иначе пришлось бы попросту отрицать существование зла, которое не только паразитирует на добре, но иногда в лоб уничтожает добро, заменяя его пустотой. Плохо ли тиражирование? Да нет. Николай Бердяев сравнивал творчество (а под творчеством он понимал, безусловно, именно искусство как нечто бесосновное, неотмирное) с извержением вулкана. Взрыв огня, короткий, как сама жизнь, и затем долгое остывание, превращение в черный туф. Но вообще-то человеческая жизнь совершается как раз не в огне, а на туфе.

Угодно считать жизнь, полную смысла, опошлением, паразитированием на запредельном и беспредельном? Но это и есть высшая пошлость, пошлость гностицизма и эпигонов Платона. Искусство в жизни – не как свет во

тьме, не как слово в бессловесности (это – культура). Искусство в жизни – не как смысл во свете (это – вера). Искусство – это возможность человеку преодолеть все искусственное, что постоянно наполняет жизнь. Это всего лишь возможность – но было бы абсурдно, если бы победа была непременно, если бы свобода достигалась непременно, ведь непереносимость и есть несвобода.

История, конечно, постоянно поглощает искусство, наполняя его смыслом. Появляется «история искусства» – наука вполне людоедская, изучающая формы там, где нет не только форм, но и содержание отсутствует. История искусства есть история тиражирования, репродуцирования искусства. Прежде всего искусство тиражирует сам творец, но, конечно, без эпигонов никуда. Эпигоны – свидетельства качества; чем мощнее извержение вулкана, тем больше всякой дряни потом оседает. Там, где тиражирование, в искусство прокрадывается смысл, инфицируя извержение, превращая вулкан в костер или даже лампочку. Искусство взрывает мироздание, а ценители искусства складывают из обломков мостовую. Тиражирование есть научение и использование, процессы смысловые, противоречащие первичному импульсу искусства.

Искусство делает с человеком то, что история делает с природой: выводит за пределы. Если для природы приобрести смысл – приключение (когда пространство и время становятся осмысленными, т. е. географией и историей), то для человека приключение – не переставая быть человеком, позволить искусству приключиться с собою.

Искусство борется не только с человеком как с явлением, склонным задерживаться в собственной сути. Искусство борется с красотой. Красоты много в природе, не человек ее туда вносит, но человек открывает красоту и развивает ее. Это великое удовольствие – и уже поэтому не искусство. Искусство встряхивает красоту, использует ее как материал, но искусство выше красоты.

Искусство подстерегает человека всюду, начиная с дочеловеческого. «Первобытные формы искусства» – так человек обозначает то, что мог бы сделать и зверь. Разукрасить свою кожу или свое гнездо, использовать свое тело для общения, подачи сигнала – все это может и животное, может и делает. Отпечатки ладоней на стене пещеры – первобытное искусство, т. е. вообще не искусство. Вот изображение медведя на той же самой стене – искусство.

Искусство фальсифицируемо: воспроизводимость и тиражирование как одного произведения, так и – что куда важнее – первичного импульса, «приема» – означают легкость фальсифицирования. Никогда нельзя уверенно сказать, подлинное искусство перед нами или вторичное. Профессионализм искусствоведа не в том, чтобы уверенно судить, а в том, чтобы наслаждаться неуверенно.

Искусство паразитирует на любом явлении человеческой культуры. Кажется, что это не паразитизм, а симбиоз, что искусство добавляет, облагораживает, возвышает. Нет, конечно. Насколько искусство добавляет, настолько оно перестает быть собой, настолько совершает грехопадение в историю, а то и в биологию. Искусство существует не ради искусства, разумеется; искусство ради искусства – такое же кощунство, как вера ради веры, познание ради познания, человек ради человека. Что же говорит язык, когда говорит о каком-то научном свершении, что оно – «на грани искусства»? Искусство все – грань, вспышка, сигнализирующая о приближении к тому, что для животного – бред, для человечества – ненормальность, а для каждого отдельно-го человека – норма.

Искусство есть преодоление смысла как чего-то обязательного. Не только общеобязательного, но и лично обязательного. Искусство творится личностью, и оно же творит личность как сгусток свободы – бессмысленной не по беспощадности, а по любви. История побеждает биологию, превращая стадо в человечество, искусство побеждает человечество, превращая его в людей. **Даже опошление, тиражирование искусства есть тиражирование личного, а не коллективного, для этого и совершается.** Конечно, такое тиражирование не есть персонализация, но оно может быть катализатором, камертном персонализации.

Личность есть лицо, которое перестало быть лицом-для-другого и стало лицом-для-себя. Дом без двери. Вселенная становится в этом дворе внутренним двориком, не более. Другой войти не может. Искусство и есть история-для-себя, наука-для-себя. Можно коллективно слушать симфонию, но от этого она не перестанет адресоваться автору симфонии и только ему, и только благодаря этой абсолютной приватности акта искусства оно с таким восторгом принимается человеком как свое. Другой сказал то, что есть мое, что и есть я, – вот облегчение. Тут искусство приходит на помощь человечности и любви, которые по определению тогда полноценно выходят к другому, когда не нуждаются в другом, когда «посторонним в», причем посторонние – все. В конечном счете взаимообмен именно искусством составляет ту тайную историю человечества, которая одна искупает биологию человечества, бессмысленную и беспощадную, и историю человечества, осмысленную и тем более беспощадную к каждому отдельному человеку.

Список литературы

Адорно Т. Эстетическая теория / Пер. с нем. А.В. Дранова. М.: Республика, 2001. 527 с.

Блок А.А. Искусство и газета // *Блок А.А.* Собр. соч. в 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 473–479.

Бычков В.В. Художественный Апокалипсис Культуры. Строматы XX в. Кн. I–II. М.: Культурная революция, 2008.

Бычков В.В. Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 784 с.

Зедльмайр Х. Утрата середины / Пер. с нем. С.С. Ваняна. М.: Прогресс-Традиция; Территория будущего, 2008. 640 с.

Кошут Дж. Искусство после философии / Пер. с англ. А.А. Курбановского // Искусствознание. 2001. № 1. С. 543–563.

Толстой Л.Н. Что такое искусство? URL: http://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_15/01text/0327.htm (дата обращения: 30.05.2016).

Nancy J.-L. L'Intrus. P.: Galilée, 2000. 47 p.

Tillich P. Wesen und Wandel des Glaubens. Frankfurt; B.: Ullstein Bücher, 1963. 150 S.

What is art? A round table discussion

Iosif Bakshtein

Institute of Contemporary Art. 43 Lomonosov prospect, Moscow, 119192, Russian Federation; e-mail: jbackstein@yahoo.com

Evgenii Barabanov

Eberhard Karls Universität Tübingen. Liebermeisterstr.12, Tübingen, 72074, Deutschland; e-mail: barabanove@mail.ru

Viktor Bychkov

Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences. 12/1 Goncharnaya Str., Moscow, 109240, Russian Federation; e-mail: vbychkov48@yandex.ru

Yakov Krotov

Presbyter of the Ukrainian Orthodox Autocephalous Church; e-mail: iakovkrotov@icloud.com

Nadezhda Man'kovskaya

Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences. 12/1 Goncharnaya Str., Moscow, 109240, Russian Federation; e-mail: mankovskaya.nadia@yandex.ru

Helen Petrovsky

Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences. 12/1 Goncharnaya Str., Moscow, 109240, Russian Federation; e-mail: epetrovs@iph.ras.ru

Valery Podoroga

Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences. 12/1 Goncharnaya Str., Moscow, 109240, Russian Federation; e-mail: anthropology@gmail.com

As the outcome of the round table discussion on *What is art*, various philosophical strategies were suggested to address the problems of art in general, and modern art in particular, its mode of existence and ways of reception. The participants used diverse methodologies in their reflections on the metaphysical foundations of art as well as its social role; special consideration was given to the question what kind of conceptual apparatus should work best when dealing with contemporary art: may one still speak of ‘beauty’ and ‘the sublime’, or it is time to invent a new analytic language? Particular approaches were tested on a number of works of 20th century art from Marcel Duchamp and Kazimir Malevich to Joseph Kosuth and Roni Horn; this resulted in proposing the models of interpreting art where it is regarded either as a direct action or an event.

Keywords: aesthetic categories, contemporary art, event, the sublime, the beautiful, judgement of taste, interventionism, performance

References

- Adorno, T. *Esteticheskaya teoriya* [Aesthetic Theory], trans. by A. Dranov. Moscow: Respublika Publ., 2001. 527 pp. (In Russian)
- Blok, A. “Iskusstvo i gazeta” [Art and a Newspaper], in: A. Blok, *Sobranie sochinenii* [Collected Works], Vol. 5. Moscow: Goslitizdat Publ., 1962, pp. 473–479. (In Russian)
- Bychkov, V. *Esteticheskaya aura bytiya. Sovremennaya estetika kak nauka i filozofiya iskusstva* [The aesthetic aura of being. Modern aesthetics as science and philosophy of art]. St. Petersburg : Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2016. 784 pp. (In Russian)
- Bychkov, V. *Khudozhestvennyy Apokalipsis Kul'tury* [Artistic Apocalypse Of Culture], 2 vols. Moscow: Kul'turnaya revolyutsiya Publ., 2008 (In Russian)
- Kosuth, J. “Iskusstvo posle filozofii” [Art after Philosophy], trans. by A. Kurbanovskiy, *Iskusstvoznaniye*, 2001, No. 1, pp. 543–563. (In Russian)
- Nancy, J.-L. *L'Intrus*. Paris: Galilée, 2000. 47 pp.
- Sedlmayr, H. *Utrata serediny* [Loss of the Center], trans. by S. Vaneyan. Moscow: Progress-Traditsiya Publ.; Territoriya budushchego Publ., 2008. 640 pp. (In Russian)
- Tillich, P. *Wesen und Wandel des Glaubens*. Frankfurt; Berlin: Ullstein Bücher, 1963. 150 S.
- Tolstoy, L. *Chto takoe iskusstvo?* [What is Art?]. [http://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_15/01text/0327.htm, accessed on 30.05.2016]. (In Russian)