

# ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ

*Тьерри де Дюв*

## АВАНГАРД И «ПОТЕРЯ РЕМЕСЛА» – ПРОСТОЕ ОБЪЯСНЕНИЕ

Все культуры и цивилизации прошлого связывали искусство с техникой, ремеслом, умением, приемом, высшей степенью владения ремесленным мастерством. И все культуры и цивилизации прошлого понимали, что искусство начинается там, где заканчивается техника. Проходит ли развитие техники большой путь или останавливается сразу, требует почти дьявольского владения инструментом или следует детской игре, но великое искусство появляется там, где любитель склоняется перед эстетической тайной, которую не в силах объяснить ремесло. Нисхождение благодати, чудо, что-то, что большая часть культур считала сверхъестественным, божественным или демоническим, то есть нечеловеческим, тем, что более просто и прозаически можно было бы обозначить как «другое». В самой сущности ремесла что-то порывает со всяким ремеслом, в творении рук человеческих что-то свидетельствует не о человеческом творении; в работе с материалом появляется что-то, отличное от хорошо выполненной работы. Это что-то – знак великого искусства, которое отличается от обычного, от того, с чем готовы согласиться. Все культуры прошлого дали религиозные названия этой трансцендентности. Но это необязательно, достаточно назвать ее «другим» или «отличием» (*altérité*). Вспомним, что Се Хэ<sup>1</sup>, завещавший последующим поколениям китайских художников «Шесть технических принципов живописи», говорил: «Кажется, что искусство было создано бессмертными, но ведь их никто никогда и не видел...»

В любой цивилизации ремесло художника подчиняется техническим условностям, правилам, по которым формируется профессиональное умение, присущее данному цеху, а также эстетическим правилам, предложенным художникам той частью общества, которая их поддерживает и делает им заказы. Пока художники добровольно полагаются на вкус своих заказчиков, а те культивируют уважение к ним, т. е. пока художественные условия являются тем, чем должны быть всякие условия – договором, соглашением, принятым явно или косвенно между двумя партнерами, знающими друг друга и понимающими, чего они хотят от этого контракта, – художественная традиция стабильна. Не объясняется ли стабильность китайской живописной традиции необыкновенно высоким, почти ритуальным уровнем установлений в отношениях между художниками и любителями искусства? Как

---

<sup>1</sup> Се Хэ (Hsieh Ho) – китайский художник и портретист V века. Ни одного живописного произведения Се Хэ не сохранилось, он прославился теоретическими сочинениями, основанными на практике линейной живописи раннего средневековья. Самое известное – «Шесть технических принципов живописи». В первом принципе живописи Се Хэ указывает на важность передачи жизненного, не статичного характера изображения. Второй принцип касается умения мастера передать движением руки, кистью суть изображаемого. Третий говорит о необходимости соответствия изображенных предметов реальным вещам. Четвертый говорит о необходимости правильного наложения цвета. Пятый обращает внимание на необходимость правильного композиционного построения свитка. Шестой – о важности традиции. (*Здесь и далее – примечания и пояснения переводчика.*)

прочны были соглашения между ними, если император Хуи-Цунг<sup>2</sup>, сам художник и покровитель Академии, ввел испытание по живописи в качестве экзамена для всех должностных лиц государства! Во всяком случае, когда художники и их почитатели соблюдают подобные соглашения, касающиеся и техники, и эстетики, говорящие одним о том, как им быть, а другим, как нужно оценивать произведения искусства, необходимые культурные нормативы соблюдены. Когда и те, и другие видят, что правило в определенном смысле перестает иметь значение, соглашение не действует, чудо возникает, мы можем констатировать, что сложились культурные условия, позволяющие расцвести великому искусству. С этой минуты, знаменующей общее согласие, и те, и другие готовы склонить головы перед иным (*l'autre*), перед отличием (*l'altérité*) как таковым.

Среди великих цивилизаций современный Запад занимает, в хорошем и плохом смысле, особое место. Потому что в эпоху, называемую современностью, когда Запад завоевывает и колонизирует мир, полностью теряется надежда на возможность существования великого искусства. Причины известны и настолько обширны, что упомянуть о них можно лишь как о фоне. В общем виде это индустриализация, развитие демократии, упадок религии. И на этом фоне четко выступает один феномен, о котором хотелось бы сказать особо: появление в середине XIX века живописного авангарда, иначе говоря, рождение современного искусства со всем, что оно влечет за собой, вплоть до создания интернационального современного искусства. И вот объяснение, которое я вам предлагаю, объяснение, которое страдает неизбежным недостатком излишней простоты, но также, надеюсь, обладает и преимуществом, так как оно вытекает из общего для всех культур принципа, выводящего понятие искусства из ремесленного умения. Объяснение состоит из трех пунктов: 1) авангард начинается тогда, когда более неясно, кому адресовано искусство. 2) он устанавливается тогда, когда уже непонятно, кто имеет право называться художником. 3) авангард хочет невозможного, он стремится создать великое искусство.

Рассмотрим эти пункты по порядку. 1. **Авангард начинается, когда больше неизвестно, к кому обращается искусство.** Так случилось, что живописный авангард родился во Франции, что не случайно, поскольку Франция создала такую институцию, подобной которой в сфере искусства не было больше нигде, – Салон. Французская Королевская Академия живописи и скульптуры в XVII–XVIII веках обладала исключительными правами на профессию художника в стране, и Салон действовал вначале в качестве одного из ее элементов, хотя и выделенного особо. С момента создания Салона жившие в то время художники, квалифицированные Академией, начинают регулярно показывать свои работы. Позднее, в XIX веке, к этим художникам присоединяются мастера, квалифицированные Школой Изящных Искусств. До того времени никто и не подозревал о возможности выставить произведения на суд толпы, т. е. всякого, кто бы ни пожелал их увидеть. Кто угодно, к какому бы социальному классу он ни принадлежал, мог посетить Салон, и от этой возможности не отказывались: например, в 1855 г. Салон посетило около 900000 зрителей. Многие из них не преминули обсудить увиденное. Таким образом, в явном противоречии с мерами защиты, принятыми Академией для поддержания своих эстетических канонов и последовательного претворения традиций, было создано публичное пространство для вынесения личного

<sup>2</sup> Хуи Цунг (Hui Tsung) (1082–1135) – китайский император династии Сун. Известен также тем, что написал «Трактат о чае», один из тех, что вошли в основу чайной церемонии.

эстетического суждения. Рождение живописного авангарда нераздельно связано с историей конфликтов, возникавших в результате появления Салонов. Их можно наглядно проследить по серии таких хорошо известных событий, как ссора Курбе с Салоном в 1851 г., Салон отверженных в 1863 г., отказ Салона от ряда работ Мане в 1874 г., первый Салон Независимых в 1884 г., чьим девизом было «ни вознаграждения, ни жюри». Остановимся пока на этом.

**2. Когда больше нет априорной ясности, кто имеет право быть художником,** остается только одна возможность продолжения каких-либо традиций – авангард. С созданием Общества независимых художников, к которому мог примкнуть кто угодно и без каких-либо испытаний, подразумевающих жюри, наступает момент, когда не только неизвестно, к кому обращается искусство, но также непонятно, кто является художником на законных основаниях, а кто нет. В отсутствие авторитетов некому уже было диктовать условия. Конечно, не одни Независимые были тому причиной, но они представляют собой пример социальных условий, которые привели к рождению авангарда. Если каждый может судить об искусстве, если кто угодно может стать художником, занятия искусством теряют всякий смысл. Имеет смысл делать только великое искусство – меньшего не дано. Связи, которые все цивилизации и культуры прошлого установили между искусством и техникой, искусством и владением инструментом, искусством и ремесленным совершенством, не были порваны, но они потеряли значимость. Владение ремеслом уже не создавало различия между художником и не-художником. Это различие могло формулироваться только в коллективном суждении, признающем за одним таинственную способность прикоснуться к тому, к чему не могло приблизиться мастерство, в момент возникновения эстетического чуда, и отказывающемся в этом чуде другому. Все или ничего.

**3. Авангард намерен получить все или ничего, создать великое искусство,** добиться невозможного. Почему же все-таки великое искусство становится невозможным? Не потому, что талантов стало меньше, чем раньше, не потому, что вследствие недостатка методичного образования было утеряно ремесло. Напротив, если бы мы судили академическую живопись XIX века по качеству ее ремесла, она собрала бы все награды. И Бугро<sup>3</sup> был необыкновенно талантлив. Великое искусство невозможно, потому что великое искусство начинается там, где заканчивается ремесло – но стало неясно, где ремесло должно закончиться. Итак, когда художники не знают больше, к кому они обращаются, а публика сомневается в том, что перед нею именно художники, как можно достичь общего согласия, чтобы обозначить момент, сопутствующий эстетическому восторгу, если умение и талант больше ничего не объясняют? Как публика и художники смогут прийти к общему согласию по поводу проявления того «другого», что и составляет великое искусство? Как смогут они вместе обозначить тот таинственный пункт, где больше не учитывается умение, если они не сходятся в определении условий, при которых оно важно. Никак. Чтобы заключить соглашение, нужно видеть кого-то перед собой и знать, что этот кто-то существует. Необходимо, чтобы художник понимал, для кого он работает, и чтобы парижский буржуа, который посещает Салон, осознавал, с кем он имеет дело. Возьмем, к примеру, Салон 1851 г., интересный как количеством выставленных работ (4000), так и своим политическим контекстом, так как он открылся месяц спустя после государственного

<sup>3</sup> Адольф Вильям Бугро (Adolphe Williams Bouguereau), 1825–1905. Мастер французской академической живописи, автор картин на исторические, мифологические, библейские и аллегорические сюжеты. Среди самых известных его картин: «Рождение Венеры», «Данте и Вергилий в аду», «Купидон».

переворота Луи-Наполеона. С кем должен был оговаривать свое соглашение парижский буржуа? С досточтимым Эдуардом Дюбуфом<sup>4</sup>, выставившим написанный в духе Энгра «Портрет Мадам Ф.»? С Шассерью<sup>5</sup>, чья волнующая Сафо колеблется в выборе, кого из двух мастеров она могла бы нам напомнить – Энгра или Делакруа? С нежным Жеромом<sup>6</sup> и созданной им Гинецейей? С Коро<sup>7</sup>, создавшим, наконец, картину на сюжет из мифологии? Или ему нужно наладить отношения с так называемыми реалистами, которые кажутся слишком простецкими – Тассаэром, Антинья, Осса, Лакостом, Пилсом<sup>8</sup>? Как он воспримет «Сеятеля» и «Вязальщиков снопов» Милле<sup>9</sup>, такие, казалось бы, незаконченные и грубо написанные работы? (Впоследствии резкие эмоции, которые они вызывали, будут свойственны новой живописи.) Как мог знать парижский буржуа, например, что господин Курбе<sup>10</sup>, чья картина «Похороны в Орнане», несмотря на неприязнь жюри, возвышается над другими картинами, выставленными в залах Салона, тот Курбе, который, по словам Шеневьера<sup>11</sup> и злобным утверждениям Шамфлери<sup>12</sup>, проповедует ненависть к искусству, тот Курбе, о котором все говорят, что он опасный революционер, на самом деле изобретает искусство реальности? Парижский буржуа в растерянности. Ему кажется, и тут чувства его не обманывают, что у него за спиной некоторые художники сговорились с жюри и что другие – к черту жюри! – сговорились в точности с дьяволом. Хорошо, если бы эти художники узнали, кто тот дьявол, которому они продали душу. Им самим ничего не ясно. Не должен ли был сам господин Курбе решить, обращается ли он к парижским интеллектуалам или к крестьянам Флажи, к могильщикам Орнана или к буржуазии Безансона, на ком из них он испытывал свою картину

<sup>4</sup> Эдуард Дюбуф (Edouard Dubufe), 1819–1883. Французский художник, портретист. В 1856 г. по заказу императора пишет в Версальском Дворце коллективный портрет «Парижский Конгресс». Во Дворце Тюильри пишет портреты приближенных дам императрицы Евгении. В 1866 г. в статье «Мой Салон» подвергнут критике Эмилем Золя.

<sup>5</sup> Теодор Шассерью (Théodore Chassériau), 1819–1856. Французский художник, вначале учился у Энгра, потом отделился от него, был вдохновлен искусством Делакруа. Дружил с Теофилом Готье. Создал особый, чувственный образ женской красоты. Одна из самых известных работ – «Эстер».

<sup>6</sup> Жан-Луи Жером (Jean-Louis Gérôme) 1824–1904. Французский живописец и скульптор.

<sup>7</sup> Жан-Батист Коро (Jean-Baptiste Corot), 1796–1875. Французский художник, который долго был любителем, до того, как стал признанным художником. Был вдохновлен классическими идеалами и любовью к путешествиям. Известен своими пейзажами, участвовал в группе пленэра вместе с Густавом Курбе и другими художниками. Кроме пейзажей известен также и портретами.

<sup>8</sup> Никола Тассаэр (Nicolas François Octave Tassaert) 1800–1874. Мастер социальных сценок. Жан-Пьер Антинья (Jean-Pierre-Alexandre Antigna), 1817–1878. Художник реалистического направления, близкий к Густаву Курбе. Исидор Пилс (Isidore Pils), 1813–1875. Французский художник, известный своими историческими полотнами.

<sup>9</sup> Жан-Франсуа Милле (Jean-Francois Millet), 1814–1875. Французский художник, основатель барбизонской школы. Писал сцены из крестьянской жизни, пейзажи.

<sup>10</sup> Жан Дезире Густав Курбе (Gustave Courbet), 1817–1877. Один из самых значительных художников XIX века, считается основателем реалистического направления в живописи. В своих картинах изображал сцены из народной жизни («Веяльщицы», «Похороны в Орнане»), а также автор картины, ставшей достоянием публики уже после смерти художника, – «Происхождение мира».

<sup>11</sup> Шеневьер, Шарль-Филипп (Charles-Philippe, marquis de Chennevières-Pointel), 1820–1899. Французский историк искусства и критик. Смотритель музеев, основатель Архивов искусства Франции.

<sup>12</sup> Шамфлери, Жюль (Jules François Félix Husson, dit Champfleury), 1821–1899. Французский писатель, эссеист, критик. Придерживался стиля реализма.

до того, как отослать ее в Салон? А то, что касается Курбе, касается и всех остальных, того же Жерома, например. Он также уже не разбирает, для кого пишет: для жюри, для членов Института, для толпы, которая ломится в Салон, для своего учителя Глейра, для Теофиля Готье<sup>13</sup>, который так хвалил три года назад его «Петушинные бои», а может быть, он пишет для музея, то есть для публики будущего?

Если в Салоне 1851 г. Курбе и Жером выставлялись на одних и тех же условиях и представили работы, написанные для Салона (что будет также справедливо для Мане, Сера, даже для Сезанна в начале его пути), почему первый является художником нарождающегося авангарда, а второй – не более чем умелым академиком? Современность вынесла свое суждение: достаточно лишь увидеть рядом «Похороны в Орнана» и «Гинецею», чтобы понять, что Курбе нацелен на великое искусство, а Жером ограничен какими-то определенными вкусами. Что Курбе – художник, а Жером – ремесленник. И что оба художника совсем по-разному интерпретируют конвенции своего вида искусства. Согласно распространенному мнению, Курбе разбивает эти конвенции, а Жером их соблюдает, и к этому прибавят, что Курбе велик, потому что он их разбивает. Но согласимся, что это объяснение проблематично. Оно вызовет вопросы у тех, кто судит о современном западном искусстве извне, с точки зрения китайского искусства, например, и кто, зная, что все культуры во все времена связывали искусство с великолепным владением техникой, не смог бы понять, почему разрыв с этим восхитительным умением является ценным сам по себе. Такое объяснение также проблематично для некоторых современных западных критиков и историков искусства, разочарованных или уstraшенных авангардистским дискурсом, его неосуществленными обещаниями освобождения и апологией разрыва, которые отмечают, что каждое следующее поколение художников авангарда все меньше владеет ремеслом, а значит, искусство закончилось, утонув непонятно в чем. И это объяснение, конечно, вызовет возражения у тех, кто не поддается ревизионистскому пению сирен, не хочет выплеснуть вместе с водой и ребенка. Для этих не согласных с ложной альтернативой признать легитимность современного искусства или выкинуть его целиком во имя логики авангардизма ясно, что нужно найти другое объяснение тому, что ностальгирующие по прошлому называют потерей ремесла, а чистые и строгие модернисты – сведением этого ремесла к его сущности.

Поэтому, чтобы попытаться понять, что за ситуация сложилась для авангарда, а именно прояснить отношение авангарда к конвенциям профессии, следует уделить внимание конвенции как пакту или соглашению, не сводимому к технико-эстетическим правилам. Общепринятое мнение проглядело пакт с авангардизмом, так что не стоит удивляться, что оно придавало большое значение факту разрыва конвенций. Это работает в случае Курбе, но не для других. И это ничего не объясняет. Так что лучше осознать, что в случае, если партнеры соглашения не ясны, то соглашение неопределенно и художники не несут ответственности. Художники должны отвечать лишь за понимание того, какой эпохе они принадлежат. Новизна французских Салонов состояла в том, что всякое расторгнутое живописное соглашение означало расторжение соглашения с одной частью публики

---

<sup>13</sup> Теофиль Готье (Theophile Gautier), 1811–1872. Французский поэт и критик романтической школы. Известен своей тщательной работой над стилем, основатель парнасской школы поэтов. Открыл заново таких поэтов, как Франсуа Вийон. Автор приключенческого романа «Капитан Фракасс».



и одновременно просьбу о заключении нового соглашения, связывавшего художников при необходимости с другой частью публики. Свести все фракции к борьбе с академизмом и авангардом слишком просто. Конечно, речь идет об Академии, о жюри, об изящных искусствах, но вся эта светская публика не имела какого-то одного мнения, пассаистского по определению. Конечно, существуют тонко чувствующие и оригинальные критики, какое-то количество любителей и просвещенных коллекционеров, художественная и литературная интеллигенция, которые защитят авангард, но также существуют и консервативные критики, ограниченная буржуазия, необразованный народ, обыватели всех видов. Во всяком случае в Салоне художники всегда имеют дело с неизвестной публикой; никто не может признаться себе в том, что нравится всем одновременно. Художники пишут картины, в то время как анонимная и непредсказуемая толпа наблюдает за ними, заглядывая им через плечо. Художники рассматривают противоречивые ожидания этой толпы как эстетические пожелания, впитывая вкусы и предрассудки других людей, но они переживают их перед холстами и с кистями в руках. Иначе говоря, пройдя через различные технические препятствия своего ремесла, они чувственно и эстетически проживают необходимость прийти к соглашению с неизвестным получателем их творения. Так, под эстетическим давлением технических условий художник, достойный этого имени, творит, принимая или разрушая конвенции, то есть пакт. И наоборот, под давлением этого пакта – пакта, который художник может считать само собой разумеющимся, если отношения между ним и публикой гармоничные, или незаконным, жестоким, несправедливым, абсурдным, морально или политически неприемлемым, если зритель, с которым ему полагается его заключить, не тот, которого он считал бы достойным своей работы, или не тот, к которому он обращался, – художник и творит, принимая или эстетически преступая правила ремесла. Нарушая соглашение, художники авангарда заставляют публику осознать тот факт, что, будучи неопределенными, конвенции уже в какой-то степени разрушены и должны быть заново пересмотрены, случай за случаем. Поэтому, расторгнув соглашение (пакт), художники авангарда создают из самих технико-эстетических конвенций (правил) своего ремесла зону для проведения переговоров и согласований. Если нужно, чтобы новое эстетическое соглашение было заключено, то оно может быть заключено только между художниками, которые ставят свое право называться художниками выше вопросов технического мастерства, и изощренными любителями, осознавшими, что именно потому, что их вкусовые конвенции переворачиваются, они вынуждены будут пересмотреть соглашение. То есть, собственно, в момент, когда технические условия уже не действуют.

При рассмотрении эпохи рождения авангарда не оставляет чувство, что технические условия перестают действовать очень рано. Что картина остается незаконченной. Что художник смеет представить на суд публики всего-навсего эскиз. История современной живописи от Мане к Малевичу и до Раймана<sup>14</sup> без устали приближала момент последнего касания кистью к первому, находилась в поисках того, чтобы показать момент, когда ремесло более ничего не объясняет, выделить это что-то другое так, чтобы картина воспринималась даже при самой рудиментарной технике, прикоснуться к этому чистому другому (*pure altérité*), что великолепно описывает китайский

<sup>14</sup> Роберт Райман (Robert Ryman) (род. 1930) – американский художник, разрабатывающий живопись белого цвета.

художник Су Дун-По<sup>15</sup>: «Если стихи написаны так, как должны быть написаны стихи, вы можете быть уверены, что их автор не является поэтом». Конечно, напрашивается сравнение (и к нему частенько прибегали) западной абстрактной живописи с китайской живописью или каллиграфией, в частности с ученой живописью, восхваленной Су Дун-По. Еще Се Хэ говорил, что хорошая живопись должна производить впечатление, будто художник владеет мастерством, чтобы сделать больше, но у него есть воля, чтобы сделать меньше. «Less is more» – это не западная выдумка и не современная. В знаменитом трактате о живописи, известном под названием «Слово о живописи из сада с горчичное зерно»<sup>16</sup>, сказано, что у великого мастера «идея выражена даже там, где не видно касания кисти». В эстетическом плане сравнение с современной живописью, Гартунгом<sup>17</sup> или Таль-Коатом<sup>18</sup>, например, вполне допустимо. Но в плане сравнения традиций, к которым принадлежат художники, сходство обманчиво. Китайское искусство максимально формализовано, зиждется на традиции очень высокого технического мастерства, передающегося со строгой точностью на очень далекие по времени расстояния, что естественно, предполагает стабильное соблюдение условий между договаривающимися сторонами, которые хорошо знают, чем они являются и с кем вступают в отношения. Запад пришел к стилистически подобной ситуации диаметрально противоположным путем: начиная с момента, когда в Салоне, а затем и в Салоне Независимых роли художника и зрителей становились все более неопределенными, когда одни провоцировали податливость других, используя необработанный материал и элементарный жест, краску такой, как она выжимается из тюбика, все более приближаясь к нетронутому холсту, настал момент, когда техника закончилась.

Но было бы неправильно думать, что искусство, вышедшее из авангарда, не основывалось ни на каком умении. Это означало бы смешать момент, когда техника перестает действовать, с моментом, когда ремесло попросту утеряно. Напротив, было бы верно, я думаю, сказать, что это искусство больше не предполагает консенсуса, соглашения, касающегося технических умений. Именно для этого авангард, художественное движение, зародившееся во Франции в XIX веке, было вынуждено стремиться ко всему или ни к чему, к великому искусству. Преуспело ли оно в этом, другое дело. Великое искусство редко – на Западе так же, как в Китае и повсюду. Более того: великое искусство больше невозможно, условия уже не позволяют. Но нацеленность на великое искусство стала нормой для любой традиции, идущей из авангарда. Сделать невозможное нормой – вот что характеризует авангард в его заносчивой амбициозности и крайней хрупкости. Если все становятся судьями искусства и непонятно кто может стать художником, то создавать искусство более не имеет смысла. Только великое искусство имеет смысл, ни больше ни меньше. Это безумие, но это так. Мы распознаем его тогда, когда сталкиваемся с чем-то, что рискует вовсе не быть отнесенным к искусству, но стремится быть именно великим искусством.

<sup>15</sup> Су Дун-По (Су Ши) (Su Tung P'o), 1037–1101 – китайский поэт и великий мастер прозы, один из восьми великих поэтов и писателей эпохи Тан и Сун, художник и каллиграф.

<sup>16</sup> «Слово о живописи из сада с горчичное зерно» – китайский трактат о теории искусства XVII века, свод живописных правил классической китайской живописи.

<sup>17</sup> Ганс Гартунг (Hans Hartung), 1904–1989 – французско-немецкий художник. В его живописи и графике используются абстрактные пятна и элементы, напоминающие китайскую каллиграфию.

<sup>18</sup> Пьер Таль-Коат (Pierre Louis Jacob Tal Coat), 1905–1985 – французский художник, основатель ташизма.

Условия, возникшие к середине XIX века, при которых и появился авангард, насколько я могу судить, унаследованы нами сегодня. Непонятно, кому адресовано искусство, не лучше этого выяснено, кто имеет право называться художником. В чуть более тактичной формулировке, искусство адресовано всем, по своему принципу и свойственному ему воздействию. И возможность стать художником не регламентирована. Так что авангард несколько не потерял своей исторической актуальности. Но экономико-эстетический аппарат, также родившийся к середине XIX века и пришедший на место системы Изящных искусств, чьим лучшим созданием был Салон, аппарат, который Харрисон и Синтия Уайт<sup>19</sup> окрестили критико-торговой системой, этот аппарат изменился. Критика искусства все меньше выполняет свою критическую роль и превратилась в агентство коммуникации, а игра на рынке искусства испорчена из-за того, что в связи со значительной концентрацией капитала ситуации сдерживаются монополиями. Выражение «современное искусство» и его производные указывают сегодня путь авангарда а contrario. Разговоры о центрах современного искусства, журналах современного искусства или мире современного искусства скрывают отказ от стремления к великому искусству, характерного для авангарда, поскольку прилагательное «современный» проводит, в целом, новые границы в поле искусства, претендующие на то, чтобы диктовать законы а priori. Не все художники, живущие сегодня, имеют право называться «современными», но только некоторые. Это знает каждый принадлежащий к «миру современного искусства». Что касается этой среды, также каждый знает, что она не охватывает всех зрителей. Отсюда вытекает новый академизм. Одинаковость, которую выявляет беглый взгляд на интернациональный круг современного искусства, – и тут китайские художники не являются последними, кто в него входит, – должна была бы нас удивить. Исходя из нынешнего положения дел, когда можно создавать искусство из всего, мы должны были бы скорее ожидать крайнего разнообразия. Вот почему знак, указывающий на подлинное искусство авангарда, которое стремится получить все или ничего, далеко не всегда совпадает сегодня с указателем на современное искусство.

*Перевод с французского Н.В.Смолянкой*

---

<sup>19</sup> См.: *White Harrison and Cynthia. Canvases and careers: institutional change in the French painting world.* N.Y.–L.–Sidney, 1965.