

Богема и буржуа

О.Б. Дубова

Журнал об искусстве ARTnews опубликовал список десяти крупнейших и самых активных коллекционеров за 2010 год. Перечень, составленный в алфавитном порядке, открывает российский миллиардер Роман Абрамович, который вкладывает деньги в искусство с 2008 года и приобрел картины Фрэнсиса Бэкона и Люсьена Фрейда за примерно 86 и 33 миллиона долларов соответственно. Абрамович коллекционирует искусство прошлого и нынешнего веков. Не случайно и то, что его подруга Дарья Жукова — директор московского выставочного центра «Гараж». Авангард и спекулянты находят друг друга. Что будет делать г-н Абрамович, когда цена на его шедевры не будет расти, а станет равной вложенному в них мастерству? И что будет делать Дарья Жукова со своей бесценной коллекцией, когда народ перестанет ходить в «Гараж»? Где дураков искать, чтобы перекупили. Состояние нынешних нуворишей выросло на покупке и перепродажи джинсов, а потом всего, что подвернется. Я им ничуть не завидую, презираю спекулянтов и их вкус, который, по словам Лессинга, предпочитает "рипарографию" (живопись грязи), ценя её на вес золота, словно желая вознаградить их ничтожество этой искусственной ценой». Богема и буржуа давно нашли друг друга, о начале этих взаимных поисках в позднесоветское время мой рассказ. В латинской языке слово «выскачка», пробившийся «из грязи в князи», пусть талантливый, но не имеющий глубокого воспитания и культуры сохраняется практически до эпохи Просвещения в ироничном отношении к homo novus. Вкус «новых русских» формировался в конце советского периода, который теперь стал модным предметом анализа молодежи от искусствознания, пусть будут выслушаны и мои свидетельские показания.

Выставки былого «неофициального» искусства стали одним из атрибутов модной жизни, участие в котором носит, как уже говорилось, престижный характер.

Теперь эти представители былого нонконформизма избираются в Академии художеств, меняя полностью представление об академизме. Но что же такое академизм? Сегодняшняя ситуация господства постмодернизма с его тавтологическим кругом дефиниций не дает возможность дать внятную характеристику особенностей академического метода. Он определяется как метод, связанный с художественными академиями, что, разумеется, очевидно, но в условиях, когда членами Академий становятся представители тех движений в искусстве, которые были созданы для опровержения всех постулатов академической школы, связь дефиниции с простой принадлежностью художника к соответствующему социальному институту ничего не объясняет. Вот, что предложил М. Н. Соколов в качестве энциклопедической статьи на тему академизма: «АКАДЕМИЗМ, совокупность направлений в изобразительных искусствах, обусловленных деятельностью *академий художественных*. После того как последние заняли (в 17-18 вв.) ведущее место в системе европейского эстетического преподавания, в их практике и теории возобладали стили барокко или классицизма, господствовавшие тогда и в европейском искусстве в целом: академии как бы стремились зафиксировать их навечно, придав им общеобязательную нормативность (приверженность устоявшимся канонам доминировала еще в средние века и в аналогичного рода восточных., в т.ч. китайских институциях)»¹. Надо заметить, что, рассуждая о близости классицистической теории академической школе, мы забываем, что во всех основных европейских странах последняя формировалась в среде полистилистической. Так было в Италии XVI века, где классицизирующее направление (так определяет его ряд исследователей) сосуществовало с протобарокко и антиклассическими

¹ Соколов М. Н. «Академизм». Авторский вариант статьи для 4-го издания «Большая российская энциклопедия»

тенденциями маньеризма. Так было в Англии XVIII, где в момент основания Королевской Академии художеств продолжала существовать продленная форма барочного искусства, местный извод рококо и шинуазри, готическое возрождение, палладианство, эмпирический, часто доходящий до форм критического и даже карикатурного, реализм. Именно в силу сложности обстановки и развитых форм самых различных стилей академизм не может быть отождествлен с классицизмом не только в Англии, но и в других странах. Французская колония в Риме времен Никола Пуссена развивалась в среде маньеристического и барочного искусства, сегодня даже самого Пуссена не отождествляют с чистым вариантом классицизма, по отношению к его творчеству Оксфордская энциклопедия искусства употребляет термин «барочный классицизм». В любом случае мне кажется не совсем корректным связывать академизм с классицизмом или барокко, тем более, с проблемой консервации этих стилей. В реальной истории академизм возник намного раньше и он закреплял, как мы постараемся показать в этом исследовании, реалистические достижения ренессансного искусства. Целью первых Академий художеств было создание такой системы художественного образования, которая сделала бы появление шедевров нормой, а не исключением. В условиях растущей враждебности искусству условий его социального существования академическая идея была и утопией (например, в Италии и Франции, странах переживших полноценный Ренессанс) и мощным стимулом развития национальной художественной школы (в России, Америке, Канаде, Новой Зеландии и других странах, где Ренессанса не было и не могло быть). XVII век, век «антропологии недоверия», по выражению А. К. Якимовича, делает существование высокого стиля проблематичным, там, где он возникает искусственным путем, он кажется воплощением пошлой красоты, почти тошнотворным. Недаром болонский академизм стал притчей во языцех и любимым объектом нападок.

Но продолжим цитату из энциклопедической статьи об академизме. М. Н. Соколов пишет: «Однако в 19-20 вв. данный консерватизм все чаще нарушался

благодаря активному усвоению романтизма и других новых веяний (вплоть до авангарда и постмодерна), которые поэтапно находили свое место и в академической педагогике, — поэтому применительно к современности понятие это утратило четкий историко-стилистический смысл (обозначая просто «то искусство, что преподается и создается в академиях, где, как правило, работают мастера самых различных творческих пристрастий, как традиционалисты, так и новаторы)»². Действительно, сегодня в Академии избираются самые известные мастера современности (не случайно господина Кулика выбрали в Российскую академию художеств), но здесь мы сталкиваемся с противоречивостью понятия известности, которое больше никак не связывается с эстетическим качеством, с созданием шедевра в привычном смысле слова.

Особую ценность художникам-неофициалам придает их членство в Академиях, но постулируемая авторами неясность самого понятия академизма, заставляет восстановить его в первоначальном значении. Пока же в такой интерпретации, отождествляющей академизм и искусство, создаваемое в Академиях, это просто совокупность творческих методов известных художников, но мы уже сталкивались с тем, что представляет собой эта известность художника, когда она замещает собой все объективные критерии оценки его творчества. Необходимо выйти из тавтологического круга, когда академизмом называется искусство, создающееся в академиях, когда в академии принимаются известные мастера любых направлений, а известность замещает вообще любую критику и возникает по волшебству. Впрочем, это волшебство сродни самовозрастанию спекулятивных финансовых пирамид, источник у них один — это перевернутые процессы современного общества, в котором потребительная стоимость имеет вес только в качестве меновой. «Сколько ты стоишь?», а не «чего ты стоишь?» остается наиболее актуальным вопросом в современных условиях. Не случайно в этой ситуации в профессии

² Соколов М. Н. «Академизм». Авторский вариант статьи для 4-го издания «Большая российская энциклопедия».

остается только пять процентов выпускников Московского художественного института имени В. И. Сурикова, которых готовят по академической программе, хотя в достаточной степени и размытой. Но не от качества академической подготовки зависит их успешность, а от способности найти «группу поддержки». Трагедия современной академической школы в несоответствии системы академического управления художественной жизни и системы ее современного стихийного регулирования законами спекулятивного капитала. Вопрос не в устарелости академических канонов, а в их замене на систему взбивания цен вне зависимости от качества. Оксфордский словарь дает определение шедевра как экзаменационного образца, к шедеврам он относит и академические дипломные работы, а вот дать современное представление о шедевре не решается. Все остается на уровне определения, данного автором исторической книги о понятии шедевра³. Там, разумеется, шедевр связывается с качеством исполнения, но в том то и дело, что сегодня это не так. И уже статья «Произведение искусства» в Оксфордской энциклопедии приближается по множеству определений и вариантов к тому, что Гарольд Розенберг назвал «беспокоящим объектом». Наверное, требовать точной дефиниции искусства сегодня невозможно, но надо, по крайней мере, отдавать себе отчет в том, что все социокультурное движение современной жизни делает невозможным такую дефиницию. В наше время любые попытки ввести нормативы художественного воспринимаются как «тоталитаризм» со всеми вытекающими отсюда последствиями для рискнувшего применить общие критерии. Ограничимся тем, что в истории искусства понятия «шедевр» и академическая «нормативность» достаточно близко лежат, как указывает М. Бэксандолл в своей статье «Шедевр» в Оксфордской энциклопедии по искусству. Он же пишет и о том, что выражения типа «Шедевры современного искусства» («Masterpieces of Modern Art») отличаются двусмысленностью⁴.

³ *Cahn W. Masterpieces: Chapters on the History of an Idea.*

⁴ *Baxandall M. Masterpiece. [Oxford University Press](http://www.groveart.com). 2016. www.groveart.com.*

Совсем недавно я писала статью «Конduit и Швамброния» о неофициальном искусстве, бывшем в позднесоветские времена милой швамбранской игрой, в центре моего внимания был переход к официальному признанию и реакция на него художников группы «Мухоморы», имевшей успех в перестройку. Для иллюстрации бывший заведующий отделом новейших течений ГТГ, искусствовед с университетским образованием предложил мне картину, на которой написано слово из трёх букв, я с университетским образованием её отправила редактору с таким же образованием и всё прошло на ура. Могло бы быть опубликовано в красивом глянцево́м журнале «Собрание». Потом я отказалась от этой идеи. Перед простым необразованным потенциальным читателем стыдно стало. Неофициальное искусство изначально себя позиционировало как искусство, доступное образованной элите. Григорий Брускин, обучавший нас акварельному натюрморту для поступления в Училище 1905 года с презрением говорил о краснорожих простых бабах, а его работы тех лет были целиком символичны и рассчитаны на другую публику. Это было в 1975. Уже тогда действовала хорошо отлаженная система связи с зарубежными журналистами. И для меня не стало случайностью известие о том, что 7 июля 1988 года на первом московском аукционе «Сотби», который был организован совместно с Всесоюзным художественно-производственным объединением под названием «Русский авангард и современное советское искусство» было два фаворита гонок — наибольшая сумма была заплачена за картину Александра Родченко «Линия» (1920), которая при стартовой цене в 100000 фунтов стерлингов была приобретена Лондонской галереей за 300000. Работа Гриши Брускина была продана за 242000 фунтов стерлингов.

С каким наслажденьем/жандармской кастой/я был бы исхлестан и распят/за то,/что в руках у меня/молоткастый,/серпастый советский паспорт». «Жандармская каста» оценила издёвку Гриши Брускина над советской символикой в его, проданном за рекордную по тем временам сумму «Социалистическом лексиконе». Советское теперь входит в моду, но не всегда и не во всём. Побившая все показатели посещаемости выставка Валентина Серова

в ГТГ была посвящена светским портретам. А социалистическая по характеру сатирическая графика не была представлена. Полсе событий 1905 года Серов вышел из состава Императорской Академии художеств в знак протеста кровавой расправы над народом, но теперь современным мецанам он милее как автор великосветских портретов, а не рисунка «Солдатушки — бравы ребятушки, где же ваша слава?». Сотрудники потрудились над созданием и смакованием биографий его моделей из высшего общества, а его народные работы просто вычеркнуты из биографии, отредактированной на потребу новой публики. Мой простой вопрос советского человека о Ленском расстреле рабочих и Кровавом воскресеньи в очередном осточертевшем посте про последнего царя меня сразу же вычеркнули из друзей под требования «накинуться на неё всем гуртом и выбить глупые сплетни». Исторические факты кровавого режима теперь называются «глупыми сплетнями». Но вернёмся на 30 лет назад. Неофициальное искусство постепенно выходило из подполья, это было время, когда в рамках советского общества формировались совершенно другие структуры. Так, 21 августа 1988 года в Москве полулегально прошла объединенная конференция общесоюзных неформальных структур — Федерации социалистических общественных клубов (ФСОК) и Всесоюзного социально-политического клуба. Позже 21 января 1989 года на основе народнического крыла ФСОК создана была конференция анархо-синдикалистов. Через 10 дней в Москве откроется «Макдоналдс» на Пушкинской на 700 посадочных мест, крупнейшее в мире и первое в СССР заведение этой компании, все вспоминают очереди, в которых довольно терпеливо стояли привыкшие к ним советские люди. Капитализм был вкусен и интересен. Но это был своеобразный «наш» капитализм. На все углах тогда кричали об ужасах тоталитаризма и тоталитарного искусства. Кстати, о тоталитаризме. Первое, что сделала моя соседка-лимитчица, когда я приехала с сыном в комнату к мужу, вызвала милицию для проверки того, почему я днём не хожу на работу. Я показала удостоверение НИИ, от меня отстали. Традиции

стукачества изживаются с трудом. Шел 1989 год — разгар «перестройки». Может не только НКВД во всём виновато, но и народ наш тоже славный?

Обвинять во всех бедах Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина — издержки мифологического сознания. Не они определили ход истории — они лишь оставили документы, анализирующие события и участвовали в этом развитии. Всё это можно прочитать. Когда я училась на истфаке МГУ, конечно кружок с изображением Иосифа Виссарионовича в киосках переходов не продавали, но сочинения Сталина входили в программу. Я читала историю ВКПб, которую он написал более живо, чем повторялось потом в учебниках по истории партии. Но есть разница между сталинскими выражениями «акула мирового империализма» и ленинским научным анализом финансовой спекуляции при империализме, равно как и размышлений Маркса о спекуляции как основе Капитала. Сталин очень многое упрощает, поэтому его переиздают разные группы поклонников. Собрание сочинений Маркса и Энгельса не так давно переведено на английский, но его обсуждают высокообразованные исследователи в статьях. Владимир Ильич же больше известен по портретам, чем по текстам. Мне лично в нём нравится то, что он развил диалектику, и если Вам кажется банальной теория отражения, очень хочется заменить её на теорию самовыражения, то попробуйте написать «Лев Толстой как зеркало русской революции», писать тысячи статей с анализом постоянно меняющейся ситуации, определить истинную цель большевистской революции как прорыв к самоуправлению и самообразованию, организовать бесплатное лечение и учебу, а не «мочить в сортире» кого ни попадя. Смысл коммунизма выражен в «Манифесте» 1848 года — «свободное развитие каждого есть условие свободного развития всех», т.е. развитие не за счет других народов как в национал-социализме, а за счет таких условий, в которых каждая индивидуальность сможет раскрыться. Мир предстает как хаос для человека, вырванного из традиционной культуры, единственный путь участие в реальном управлении жизнью общества. Городские коммуны Возрождения, ранние Советы. Это не утопия, а шаги к самоуправлению, которое невозможно в

современных условиях без образования. Уже кончился период, когда правила политики по профессии, а все остальные были послушным стадом. Политики правят силовыми методами и свергаются силовыми методами, расширение реальной демократии и власть гражданского общества. Современные формы управления не требуют элит. Иначе – те или иные формы бунта. Бунт советского неофициального искусства спонсировался во время протестов и сразу же после того, как стала рушиться система государственной закупки произведений искусства и выставочной деятельности. Свен Гундлах из группы «Мухоморы» по иронии судьбы работал помощником хранителя в отделе графики «Росизопропаганды», куда после его шалостей в журнале «А-Я» начали ходить «искусствоведы в штатском». «Росизопропаганда» была централизованным и финансируемым Министерством культуры РСФСР центром по организации выставок, в том числе передвижных, и закупки по заявкам музеев тех или иных произведений. Произведения были разного уровня, но среди них были и настоящие жемчужины. Вообще делать, как это трактует оксфордская он-лайн энциклопедия по искусству систему патронажа при социализме главным источником зла, а то, что началось после 1991 года — вдохновенной песней свободных от «тоталитарной» системы художников не совсем верно. Однако именно эта схема повторена в разделе, рассказывающем о патронаже в России, который писал В. С. Турчин, она же с упорством, достойным лучшего применения повторяется в разделах обо всех странах бывшего соцлагеря. Итак, основные формы спонсорской поддержки перешли к корпорациям и банкам, которые отныне сделали ставку на «актуальное» искусство. Многие черты этого процесса сформировались еще до 1991 года, на них и сосредоточимся.

Хорошо известно, что долгое время у нас функции мецената брало на себя государство. Именно через систему государственных субсидий и политику поддержки определенных направлений формировался характер художественного процесса. С первых лет советской власти образовалась достаточно жестко централизованная система, управляющая развитием

искусства. Вне этой системы и помимо нее художник выжить как творческая личность просто не мог. Всей логикой развития государственной системы меценатства он вынуждался к полному подчинению ее требованиям.

Со школьной скамьи мы хорошо усвоили слова о том, что свобода человека творческого труда в условиях буржуазного общества есть лишь «замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания». К моменту написания этих строк критика превращения творчества в «промысел» была одной из самых распространенных тем социал-демократической публицистики. Авторы подчеркивали, что опасность превращения искусства в «доходное ремесло» нарастает и пытались расчленив позитивный момент, заключающийся в финансировании искусства имущими классами через справедливую налоговую политику, и негативное по своим следствиям превращение меценатства в вариант саморекламы буржуа. В последнем случае подчинение интересам частного капитала науки и искусства ни в коем случае не может окупиться теми подачками, которые им бросаются с «барского стола».

В условиях социалистического государства, по мнению теоретиков этого строя, происходит своеобразное «отрицание отрицания», освобождение от этой необходимости работать на рынок, зависимости от предпринимателя, иными словами, «от гнёта этих весьма прозаических условий». Единственная гарантия свободы искусства от «свободы подкупа» — это создание общественного строя, при котором отсутствует возможность обогащения за чужой счет, следовательно, отсутствует и опасность подчинения художественной сферы власти денег.

Естественно, что единственным реальным выходом из клубка противоречий, возникающих в системе чисто капиталистического функционирования искусства, мыслилось превращение государства в заказчика произведений искусства и гаранта свободного от меркантильных интересов развития творчества. Естественно, что с момента переориентации нового

советского искусства на систему государственного меценатства, происходящей к тому же в тяжелых условиях послевоенной разрухи и всеобщего дефицита, когда от небольшого пайка и скромного гонорара могла зависеть жизнь художника, идеальная модель государственного субсидирования приобрела некоторые реальные черты. Эти черты, диктуемые не логикой теоретической мысли, а самыми практическими интересами, настолько изменили всю структуру управления искусством, что вместо политики благотворительности по отношению к искусству она трансформировала свою основную функцию в сторону жесткого контроля и диктата.

Из множества художников всегда можно было выбрать наиболее послушных, из множества направлений — наиболее «правильное». Теперь уже речь не шла, да и не могла идти о свободе выбора между покровителями. Та самая ориентация на «сильных мира сего», та унижительная зависимость от власти, которая возмущала в свое время революционных теоретиков в буржуазном мире, стала реальностью и в социалистическом обществе. По мере централизации самой власти и ужесточения её контроля над всеми сферами духовной жизни общества структуры управления искусством становились все более разветвленными и могущественными.

Художники, стремившиеся к признанию их творчества «наверху» и достигшие в этом успеха, уже могли не заботиться об успехе у публики. Их успех был обеспечен самой монопольностью их положения. Ставшие официальными становились и единственными, поскольку неофициального искусства как бы не существовало. Признанные и обласканные начальством мастера кисти и пера приобретали ту уверенность в собственной непогрешимости, которая отличает крупных сановников. Связь с публикой становилась всё более странной, основанной на рекламе, создававшей ореол «народного» вокруг того или иного художника, пользующегося поддержкой начальства. Гипертрофированная забота об официальных представителях искусства, демонстрация внимания к ним со стороны официальных структур

стала настолько привычна за времена сталинского правления, что практически всеми воспринималась как должное.

Стать официальным лицом в системе управления художественной жизнью, быстро адаптировавшей к своим целям и творческие союзы, означало обеспечить себе не только социальный статус, но и возможности прослыть крупной величиной и с точки зрения творческой.

Качество самих произведений заменилось ореолом официального признания. Ступень, на которой их автор находился в официальной иерархии, точно соответствовало представлению критики об уровне самих произведений. Все это не могло не привести к сложению той специфической для нашего искусства ситуации, при которой официально признанные произведения никак не оценивались с точки зрения художественной. Как написал в 1953 году Б.Пастернак Н.Асееву: «Отличие современной советской литературы от всей предшествующей кажется мне более всего в том, что она утверждена на прочных основаниях независимо от того, читают её или не читают.

Это гордое, покоящееся в себе и самоутверждающее явление, разделяющее с прочими государственными установлениями их незыблемость и непогрешимость.

Но настоящему искусству в моём понимании далеко до таких притязаний. Где ему повелевать и предписывать, когда слабостей и грехов на нем больше, чем добродетелей. Оно робко желает быть мечтою читателя, предметом читательской жажды и нуждается в его отзывчивом воображении не как в дружелюбной снисходительности, а как в составном элементе, без которого не может обойтись построение художника, как нуждается луч в отражающей поверхности или преломляющей среде, чтобы играть и загораться»⁵

Монополизация признания самым грубым образом ликвидировала необходимость для художника поисков этой «отражающей среды». Не только в

⁵ Цит. По Б. Пастернак. К читателю — в кн.: Б. Пастернак. Доктор Живаго. М.: Книжная палата, 1989. С. 13-14.

области литературы, но и в сфере изобразительного искусства появлялось все больше произведений, несущих на себе печать этой «государственной незыблемости», никак не ориентированных на диалог со зрителем, на завоевание его внимания. Старый идеал искусства, ориентированного на вкус народа и пользующегося его любовью, был доведен до странной карикатуры на «народное» искусство, в формах которого выступал самый неприкрытый официоз, совершенно не интересующийся действительным интересом к себе публики.

Эстетическая мысль прошлого переносила идеал искусства подлинно народного, искусства, которое было бы любимо и признано народом в далекую эпоху антики. Там, казалось, было найдено гармоничное разрешение всех противоречий, там «слава и счастье художника не зависели от произвола невежественной гордости. Произведения искусства обсуждались не лишенными вкуса никчемными критиками, возвысившимися благодаря низкопоклонству и угодничеству, а ценились и награждались мудрейшими из народа в общем собрании всех греков»⁶.

В сталинском искусстве при всем обилии титулов «народных» художников никакого отношения к самому народу они не имели, а вопрос о достоинствах их произведений решался теми самыми «никчемными критиками, возвысившимися благодаря низкопоклонству и угодничеству», о которых с таким презрением писал немецкий мыслитель 18 века. Иллюзии относительно подлинного расцвета искусства, освобожденного от необходимости ориентации на рынок, которые питали теоретики в более позднее время, также были развеяны. Снова опасность оказаться «служанкой идеологии» стала реальной для культуры, снова стала заманчивой перспектива освобождения от этой политико-идеологической зависимости любым способом. Теперь уже этот способ вполне реально очерчивается как рыночное функционирование искусства.

⁶ Винкельман И. И. История искусства древности. Л.: Изогиз, 1933. С. 125.

Критика снова обращается в проблеме личной свободы художника, свободы его творчества, его вдохновения. Когда-то Пушкина волновала эта проблема, но она была разрешена через понимание внутренней независимости творчества, ощущение свободы вдохновения, которое все же «не продается». Теперь становится всё более очевидно, что ситуация в истории может сложиться таким образом, что и вопроса о свободе вдохновения не возникает. Оно будет продаваться, ибо слишком велика будет дистанция между положением тех, кто им торгует, всячески подчеркивая свою лояльность и тех, кто стремится быть независимым, идя на любые потери и лишения.

Если в прежние времена можно было противопоставлять проблемы материального бытования искусства и свободы творчества, «непродажности вдохновения» и «продажи рукописи», то теперь стало очевидно, что ни о какой продаже и любой другой форме социализации «неангажированного» творчества не может быть и речи.

Лишь в той мере, в которой «правильность» творчества подтверждалась худсоветами и была возможна его оценка Закупочными комиссиями. Мы не будем сейчас касаться вопроса о сравнительных достоинствах искусства «официального» и «неофициального». Хорошо известно, что среди произведений, причисляемых к первому, были подлинные шедевры, а о многих произведениях противоположного типа только и можно сказать, что они были «неофициальными». Часто этим и исчерпывались их достоинства. Тем не менее это не отменяет того факта, что образ художника, принадлежащего к андеграунду воспринимался в качестве антитезы к тем, кто «продается», к тем, кто использует искусство в качестве средства для безбедного существования. И очень часто реальная нищета авангардистов, отторгнутых системой официального художественного истеблишмента тех времен, подтверждала эту антитезу.

Естественно, что в подобных условиях возникает целая концепция или, лучше сказать, мифологема обязательного противостояния художника всем

официальным структурам. Поэтика чердаков и подвалов, противопоставленная прозе официальных выставочных залов и начальственных кабинетов, включала в себя и романтизированные представления о художнике-неудачнике, чьё презрение к благам, которых можно добиться с помощью «умеренности и аккуратности» подчеркивало его особую честность, бескорыстность, самоотверженность и порядочность. И эти моральные качества как бы выступали гарантом его профессиональных качеств. Ведь если официальная структура отрицает его творчество, то в нём должна присутствовать подлинная самобытность.

Фактически, это было то же отрицание независимых эстетических характеристик творчества, которое присутствовало в официальном искусстве, но теперь оно бралось с противоположным знаком. Если в первом случае для того, чтобы прослыть значительным художником, достаточно было получить официальное признание, то во втором случае — достаточно было его не получить. В «перестройку» в статьях-анонсах выставок наших «неофициальных» художников, проводимых за рубежом, повторялась фраза об их маргинальном положении — отсутствии мастерской, членства в Союзе Художников, неучастии в выставках. Давно эти повторы мысли об их «непризнанности» превратились в условный штамп. К тому же сам факт отсутствия внимания со стороны официальных структур к творчеству того или иного художника еще ни о чем не говорит — ведь художник может быть совершенно неинтересен с профессиональной точки зрения. Но мифологема сложилась и в определенных условиях она работает.

Сами художники «новой волны» прекрасно отдавали себе отчет в том, что «неофициальность» их искусства придает им определённый, в современных условиях весьма престижный, статус. С.Гундлах писал в своей статье «Фурманский переулок»: «Все мы вышли из неофициального искусства и там хотели бы оставаться. Давайте плюнем сейчас на патетические инвективы времен застоя и коррупции и признаемся, что неофициальное искусство — хорошее дело. При этом, мне кажется, стоит поменять акценты. Не то чтобы

существует Искусство в где-то сбоку-припеку неофициальное альтер-эго к нему крадется с камнем за пазухой и малийским крисом в зубах, а ровно наоборот: есть Искусство и искусство, угодное правящей администрации, ею субсидируемое и охраняемое»⁷. Пародией на эти слова, своеобразным перевертышем стало открытие Арт-галереи в Ельцин-центре Екатеринбурга с представленной выставкой искусства 1990-х. Одним из экспонатов стали портреты членов Политбюро ЦК КПСС с грубым макияжем. Теперь неофициальное искусство стало официальным, поддерживаемым никуда не девшейся Командно-Административной системой, сросшейся с бизнесом и вкладывающей деньги в гиперболический музей ельцинской эпохи, а не в образование и здравоохранение. Памятник коммерции, отождествленной со свободой, вызвал возмущение в социальных сетях. В момент разгрома Академии наук и Академии художеств гигантские суммы тратятся на дикую антикоммунистическую пропаганду. Таблички с именами жертвователей, официальное открытие с участием Президента – это вакханалия новых форм поощрения искусства, используя слова Свена Гундлаха, новое официальное искусство, угодное правящей Администрации, ею субсидируемое и охраняемое. Выставки отдела новейших течений Русского музея тоже обошлись в круглые суммы налогоплательщикам, не было же там ни ума, ни таланта, одни «нелепейшие кривлянья», если вспомнить ленинское выражение из беседы с Кларой Цеткин.

Но вернемся в позднесоветские времена. Полемика с официальными позициями времён застоя, когда неофициальное искусство не признавалось за искусство, перерастает в утверждение, что именно оно-то и имеет право называться Искусством с большой буквы, только оно и есть подлинное творчество. Все остальное есть лишь поделки, поддерживаемые администрацией. Они выросли на волне идеологии, они выгодны, они субсидируются, но они не имеют никакого права называться свободным творчеством. Особенно это относится к нашим родным условиям, в которых долгое время считались

⁷ Гундлах С. Фурманский переулочек//Искусство. № 10. 1988. С. 21.

художниками только те, кто имел на этот счет подтверждающий документ с печатью Союза Художников.

«Тем не менее в нашем Отечестве, как то случается в мироустройстве вообще, когда какая-то Луна учиняет затмение Солнца, официальная часть культуры основала своего рода винную монополию, поставив людей, занимающихся искусством вообще, в положение самогонщиков со всеми вытекающими печальными последствиями. Понятие «искусствовед в штатском» — прекрасный материал для медитаций об этих сладостных временах»⁸.

Как бы мы не относились к творчеству «неофициальных художников» былых времен, следует признать, что в словах одного из них много справедливого. В самом деле, ситуация при которой человек, занимающийся искусством, может оказаться вне сферы официальной «винной монополии», то есть казенного искусства, не может не привести к тому, что сами его занятия будут вызывать некоторое подозрение, станут приравнены в глазах официальных ведомств к некоему несанкционированному свыше «самогоноварению» со всеми вытекающими официальными санкциями против подобной «художественной самодеятельности». Справедливо и то, что преследования художников часто носили политический оттенок, что «искусствоведение в штатском» было вполне распространенным явлением. Что говорить о временах до 1953 года, если даже в 1983 за хранение журнала «А-Я», целиком посвященного советскому неофициальному искусству, ждали серьёзные неприятности, вызывает симпатию также и то обстоятельство, что представитель «новой волны» вполне критично настроен по отношению к самой мифологеме «неофициальности», понимая, что никаких особых творческих преимуществ она дать не может, хотя именно так её чаще всего и используют — в качестве охранной грамоты, доказывающей право на нынешнюю оккупацию территории искусства. Гундлах пишет: «Мы пытались быть независимыми, неангажированными и т.п. Но это в общем-то проблемы личной экзистенции.

⁸ Там же. С. 21.

Художник не имеет права претендовать на признание сегодня только потому, что его зажимали вчера»⁹.

Критика официальной культурной или художественной администрации, получившая у нас в перестроечные времена такое распространение, не является открытием и для Запада. Там не только критически анализировали ситуацию, сложившуюся в нашей художественной жизни, и писали об административной системе управления искусством, но с этих же позиций подвергали критике и систему функционирования искусства в странах Запада. Разумеется, там эти проблемы с самого начала ставились в тесной связи с проблемой коммерциализации искусства, которая в наших условиях долгое время не вставала. Широкий интерес к проблеме критики культурной администрации привлекли авторы, близкие к «новым левым», они же сосредоточили своё внимание на анализе тайных механизмов, управляющих жизнью искусства.

Так, известный художник и теоретик авангарда Жан Дюбюффе в своей книге «Удушающая культура», имеющей, впрочем, не столько научный, сколько открыто эпатажный характер, в частности обличает и «культурную администрацию», наиболее тесно связанную с торговцами картинами. Именно она, согласно Дюбюффе, руководит торговлей произведениями искусства, от её оценки зависит престиж художника, определяющий прибыль от продажи его работ. Между тем и сами цены способны повлиять на престиж художника. Создается тот замкнутый круг, единственный выход из которого теоретик авангарда видит в уничтожении культуры, столь тесно связанной с торговлей, что, как он считает, с исчезновением одной другую достигнет та же участь.

Надо заметить, что «коммерция», «культура» и даже «власть Государства» у Дюбюффе сливаются в одно ненавистное целое. Для него характерен леворадикальный протест против засилья коммерции в сфере искусства, переходящий в отрицание всей культуры как полностью интегрированной официальными структурами общества. Именно крайний

⁹ Там же. С. 21.

радикализм этого протеста превращает книгу в своего рода концептуальное произведение, теряющее теоретический характер, и совершенно безобидное для «культурной администрации» и тесно связанной с нею системы Большого Артбизнеса. Произведение Дюбюффе превращается из социальной критики в чисто декларативный жест «тотального отрицания», характерный, впрочем, и для многих течений авангарда¹⁰.

Что касается проблемы существования «культурной администрации» и её связи с коммерцией, то с первой мы столкнулись в непосредственном виде, усиленном к тому же общим освящением нашей Административной Системы, а со вторым звеном этой цепи нам еще придется вплотную столкнуться. Именно поэтому необходимо проследить особенности взаимодействия управляющих искусством механизмов и коммерции как таковой. Проследить, в том числе, в условиях их западного варианта взаимодействия, с которым мы начали непосредственно сталкиваться.

«Перестройка» активно боролась с тем, что называла Административной Системой. Но сама система власти и искусства, приближенного к власти не была сломана. И в Елицин-центре в артгалерее с самым официозным размахом открывается выставка искусства 90-х. В экспозиции — произведения авторов, активно работавших именно в девяностые годы: группы АЕС, Сергея Браткова, Александра Бренера, Дмитрия Гугова, Владимира Дубосарского и Александра Виноградова, Елены Елагиной и Игоря Макаревича, Валерия Кошлякова, Олега Кулика, Бориса Михайлова, Анатолия Осмоловского. Экспонаты предоставлены известными российскими частными собраниями — Фондом культуры «ЕКАТЕРИНА», Stella Art Foundation, коллекциями Шалвы Бреуса, Дмитрия Коваленко, Владимира Овчаренко, Пьера Броше и других. Дмитрий Гугов вел Наину Ельцину и дочерей Президента России по выставке, прочитав настоящую лекцию о современном искусстве. В июне 2016 года в Санкт-Петербурге открылась выставка из фондов новейших течений Государственного

¹⁰ Dubuffet J. *Asphyxiante Culture – Dubuffet J. L’homme de common à l’ouvrage*. Paris, 1973.

Русского музея, Государственной Третьяковской галереи, крупнейших собраний других городов. На организацию выставки потрачено 850 млн. рублей. Впечатление удручающее. Итак Административная Система легко интегрировала протестное искусство, превратив его в высокооплачиваемую форму деятельности.

Сегодня искусство в значительной степени зависит от всех тех посредующих звеньев, которые обеспечивают его социальное функционирование. Гигантский рост системы, способной обеспечить успех или провал художественного произведения, создать репутацию «звезды» или обречь на забвение его автора, гипертрофия роли прежде совершенно неизвестных «изнаночных» механизмов управления художественными процессами детерминируют теперь многие стороны жизни искусства. Сама же эта система, объединяющая и художественную критику, и торговцев, и коллекционеров, и прессу, создающую общественное мнение, исторически возникла как результат переориентации искусства, ставшего независимым от церкви и покровительства аристократии, на более или менее свободный рынок художественной продукции. Так было на Западе. У нас сегодня наметилась та же переориентация с той лишь разницей, что искусство в конце 1980-х стало независимым от партийной Идеологии (вполне заменившей Церковь) и от министерского Начальства (в наших условиях взявшего на себя функции аристократии). Так или иначе, но и у нас появились, как когда-то на Западе, звенья новой системы — коммерческие галереи, новый тип критики, активно связанной с выставками и продажей произведений искусства, многочисленные торговцы такими произведениями — то есть все те звенья, которые на Западе успешно вытеснили аристократический патронаж искусству, став основным механизмом регулирования художественного процесса.

В свою очередь, и на саму систему организации художественной жизни, переориентировавшейся на свободный «рынок» начали влиять чисто «рыночные» интересы, коммерческие соображения, лежащие в основе купли-продажи, ставшей отныне основным законом художественной жизни.

Теоретическая критика фальсификации искусства поддерживающим его механизмом во многом основывается на реальных фактах подчинения искусства господствующей экономической системе, но в этой критике «интегрированности» искусства есть и свои слабые черты, так или иначе связанные с её зависимостью от критики культуры в теоретической литературе леворадикального толка. Протест такого типа, переходящий в отрицание всего мира культуры, неизбежно перерастает в чисто анархический бунт против любых административных структур.

Взгляд, согласно которому главная опасность заключается в административном контроле над развитием искусства достаточно распространён, но уже в нашей реальности он стал анахронизмом. Что же касается реалий современного Запада, то там чисто рыночная форма организации художественной жизни уже давно вытеснила ту ее форму, которую условно можно было бы назвать административно-ориентированной.

Даже в Соединенных Штатах, где прежде политика государственного субсидирования была достаточно широко распространена в сфере искусства, сейчас она постепенно сводится на нет, уступает место частному предпринимательству, поддерживающему, разумеется, лишь те тенденции в искусстве, которые способны принести коммерческую выгоду.

Следует отметить, что усиление позиций авангарда, и хронологически, и фактически совпавшее с усилением зависимости западного художника от растущей системы художественного предпринимательства, было бы ошибочно связывать с особой государственной политикой в области культуры. К сожалению, это, ставшее уже стереотипным, заблуждение получило широкое распространение в нашей специальной и научно-популярной литературе, между тем особенность современной западной художественной жизни в том и состоит, что государство постепенно отходит от финансового контроля над развитием искусства, передавая политику субсидирования, а следовательно, и политику формирования ведущих тенденций в искусстве в руки частного

капитала. И этот переход настолько слит с отказом от развития реалистического искусства, что все его особенности могут быть выявлены лишь в этом контексте и без учета его в значительной мере теряют свою конкретную специфику.

Разобраться в причинах и следствиях этого двойного процесса можно, лишь представив его исторически, проследив те основные пункты, которые определяли его развитие. Основные особенности современной ситуации, строго говоря, можно увидеть уже к концу прошлого — началу нынешнего века, когда на смену государственному патронажу, осуществлявшемуся через Академии Художеств, и меценатству придворной аристократии пришла совершенно иная система организации художественной жизни.

В прежние века некоторые её элементы уже начинали возникать, но имели совершенно случайный характер и минимальное влияние. Лишь в той мере, в которой всё большую роль начинает играть торговля произведениями современного (а не только старинного) искусства, создаваемыми всё чаще не на заказ, а в расчёте на свободную продажу, новые черты становятся очевидными, а новые методы постепенно подчиняют себе все прочие способы регулирования художественной ситуации. К этому периоду относится и беспрецедентное в прошлом усиление роли художественной критики, имевшей до того лишь просветительское или узкопрофессиональное значение.

Короче говоря, именно в этот период складываются те тенденции, которые для нас оказываются синонимами позднесоветской ситуации. Приватизация управления искусством, рост числа независимых от государства коммерческих галерей, формирование свободного рынка искусства — вот их неполный перечень. Вместо прежних выставок, носящих характер покровительствованной благотворительности Министерства Культуры, Союза Художников, вместо прежнего субсидирования самих художников «сверху» начинает видоизменяться вся система поддержки, становясь чисто рыночной по своему характеру. Вместе с новой системой появились и новые слова: «спонсоры», «дилеры», «менеджеры», «консалтинговые фирмы», кажется, что

вся структура художественной жизни видоизменяется в духе этого англизированного жаргона. Правда, ещё в начале века журналисты иронично предлагали поменять «антрепренер» на «подрядчик», чтобы не обманываться обаянием непонятого заграничного слова, заменяющего привычное понятие.

В целом переориентация нашей художественной жизни на систему частного предпринимательства, какими бы словами она ни называлась, напоминает сходные процессы в европейском искусстве второй половины прошлого века. С той лишь разницей, что наш «менеджмент» в большей степени ориентирован на покупателя внешнего, чем внутреннего. При любой форме коммерческой поддержки оказывается более выгодным рассчитывать цену и, соответственно, прибыль от перепродажи произведения в свободноконвертируемой валюте, а не в рублях, которых, кроме всего прочего, не так много у наших «внутренних» покупателей. Это становится и проблемой для существования внешнего рынка. В условиях, когда рынок внутренний не развит и не получает стимулов к развитию, цены оказываются крайне нестабильными, часто искусственно заниженными. Ситуация становится неразрешимой до тех пор, пока искусство остается способом получения валюты. Равно, как оказывается неразрешимой и проблема стремительного подчинения художественной жизни законам преступного бизнеса, выразившегося в том числе и в угрожающем росте случаев рэкета художников.

Уже первый вариант ярмарки «АРТ-МИФ» вызвал справедливую критику специалистов, точно подметивших странную схожесть его не с рыночными структурами, а с толкучкой, где «все хитрят и сбывают, что придется»¹¹.

Отсутствие рыночных механизмов организации художественной жизни приводит к полному бесправию участников коммерческих отношений в сфере искусства. Дефицит ярмарок, скажем, сделал почти неизбежными те странные формы сотрудничества с галереями, которые были характерны для оргкомитета Международной московской художественной ярмарки «Арт-миф-2». Не только

¹¹ Мейланд В. От АРТ-МИФА к АРТ-МИФУ//галерея. № 3. 1991. С. 3.

стоимость участия повысилась в 1991 году приблизительно вдвое — 320 руб. за кв.м площади экспозиции и 2250 руб. за полосу в каталоге (довольно существенно тридцать лет назад), но и ужесточились требования к галереям, поставленным в условия, когда они были вынуждены принимать формулировки договора, грозящего им постоянными штрафами за нарушение того или иного пункта. Как показала реальная история, сами организаторы выставки-ярмарки основного условия своей деятельности не выполнили, практически никак за это не ответив: каталог не был привезен из Франции, где он печатался, ни к открытию выставки, ни к её закрытию. Он вообще испарился по дороге, возможно, организаторы этого масштабного события в нашей художественной жизни посчитали гораздо более для себя выгодным реализовать его за валюту, не привозя в Россию. Так или иначе, но показателен сам уровень представлений о договорных обязательствах и кодексе деловой чести, бытующих в нашем молодом арт-бизнесе сегодня.

С некоторой улыбкой воспринимаешь сегодня слова об ожидаемой миссии этого коммерческого действия: «В определенном смысле сделана попытка заменить дикий стихийный рынок рынком регулируемым. Мы говорим, что рынок это стихия. На самом деле, рынок это очень окультуренное явление со своей инфраструктурой, своей мифологией, историей и т.д. «АРТ-МИФ» — это и есть попытка окультурить наш рынок, попытка волевым усилием вынуть нас из XIX века и перенести в конец XX»¹².

Конечно, Запад времён формирования коммерчески ориентированной художественной жизни не знал феномена валютных художников или рэкетиров, заставляющих этих художников платить дань произведениями (обычно каждым третьим из написанных, причём, право выбора принадлежало в позднесоветские времена вымогателям, сопровождаемым известными в этих кругах искусствоведами, дающими свою квалифицированную консультацию уголовникам), но и без этой несоветской экзотики процессы в обоих случаях протекали достаточно характерно. С классической ясностью новые черты

¹² В.Мейланд. От АРТ-МИФА к АРТ-МИФУ//Галерея, № 3. 1991. С. 2.

организации художественной жизни проявились во французском искусстве конца прошлого века. К этому времени Салон постепенно теряет свою монополию, и уже в 1884 году создается «Общество независимых художников», для участия в котором не нужно было обязательного в Салоне прохождения жюри.

Все это очень напоминает наши многочисленные товарищества и сообщества, возникающие как альтернатива Союзу Художников. Однако «независимость» французского художника, добившегося свободы от мелочных придирок членов жюри, именно с этого периода начинает становиться все более сомнительной. Задуманная Моне выставка «независимых» 1874 года вошла в историю искусства, но, если рассматривать её как попытку её организаторов выйти из обостряющихся материальных затруднений, то придется отметить её полный провал. Выставки 1876 и 1877 годов вызвали скандал, и привели к финансовому краху. Становилось всё более очевидно, что без организованного успеха и без определенных сил, этот успех специально организующих, добиться признания в новых условиях нереально. В этой ситуации необходимо было попасть в поле зрения влиятельных коллекционеров, торговцев картинами, стать предметом обсуждения.

В нашей ситуации подобную же роль взяли на себя художники «новой волны». Первоначально это была небольшая группа, но постепенно они оказались в окружении знакомых искусствоведов и коллекционеров, о них заговорили. Сегодня мы уже имеем дело с развитой системой рекламы, создаваемой им. Характер этой рекламы требует некоторых поэтических преувеличений. Например, авторы критических статей явно усиливают ту роль, которую играли художники-авангардисты в общекультурной ситуации, сложившейся в нашей стране. Они предстают своего рода мифологическими героями, известными в нескольких фольклорных версиях разных времен и народов, которые несли людям огонь знаний. Их горькая судьба, всячески расписываемая, их столкновение с официальным художественным миром выглядят как доказательство героизма их деяний. А сама их деятельность

предстает как революционный шаг, существенно изменивший характер художественного процесса у нас в стране.

Так, в редакционной статье, открывающей номер журнала «Искусство», посвященный авангарду 70-х годов, мы читаем: «Этот номер журнала «Искусство» посвящен изобразительному и вербальному творчеству небольшого сообщества столичных художников, активных деятелей бывшей «неофициальной» культуры.

Группой их, пожалуй, не назовешь. Движением — тоже. Никаких громких совместных акций они не совершали, общих манифестов не подписывали. Каждый имел личные счёты с искусством. Но их работы, основанные на сумме выдвинутых в середине и второй половине 70-х годов идей и приемов, радикально изменили климат художественной жизни, а также характер и направленность творческого процесса в СССР»¹³.

Суть этих изменений авторы статьи видят в том, что впервые, начиная с 20-х годов, художники новой формации вернули значение советского авангарда, включили его в контекст общемирового модернизма, соединив свои поиски с региональных историко-этнографическим контекстом.

Эти художники первыми перешли на ориентацию на новые принципы организации художественной жизни. В те времена, когда для всех людей творческого труда оставался единственный путь социализации — связь с творческими союзами и стремление занять именно в этой структуре подобающее место, они ориентировались на структуры неофициальные. Первоначально это были коллекционеры, собирающие их искусство, позже западные владельцы галерей и перекупщики всех рангов, если художники оказывались достаточно проницательными, то к числу людей, находящихся в их окружении, прибавлялись и западные журналисты.

¹³ Предупреждение от составителей. Искусство 1970-х: коллективный портрет московских модернистов//Искусство. № 1. 1990. С. 2.

Так или иначе, но именно противостояние официальным структурам регулирования художественной жизни теперь рассматривается как основная особенность их творчества. Именно этот аспект их деятельности героизируется, противопоставляясь «послушанию», «конформности», «адаптированности» к невзыскательному вкусу посетителей «эпохальных» экспозиций. Для подобной позиции характерно возрождение традиционного (и уже набившего оскомину) противопоставления искусства «массового», ставшего здесь синонимом искусства официального или «разрешенного», и искусства «элитарного», запрещаемой формы творчества. Естественно, что все решила элита; в итоге: «абрис живого творчества целого поколения был прочерчен не общим прилежанием гигантских художественных коллективов, не ответственными товарищами, работавшими во славу державы, а небольшой кучкой бунтарей, никогда не помышлявших творить историю советского искусства»¹⁴.

Эти художники, не помышлявшие, как пишут наши авторы, творить «историю советского искусства», внезапно стали её представителями для всего остального мира. Из замкнутой группы образовался круг преуспевающих художников. При всем различии нашей историко-культурной ситуации и ситуации, возникшей в те времена, когда творила импрессионисты, была одна общая черта. Эта черта — наличие нового типа формирования художественного процесса, нового способа создания творческого успеха. И те и другие художники при всей дистанции, лежащей между ними, дистанции и творческой и человеческой, достигли успеха не в силу ориентации на официальные структуры, а благодаря противостоянию им. Они получили возможность связать свою творческую судьбу с системой нового типа, включающей критику, коллекционеров, прессу. И именно эта система, сделавшая, в свою очередь, ставку на художников нового направления, обеспечила им успех.

Коль скоро и во времена импрессионистов становилось очевидным, что без организации успеха, без специальных усилий, направленных на эту организацию, не обойдется ни одна «независимая» группа художников, то

¹⁴ Там же. С. 2.

начался новый этап развития художественного процесса, в чем-то поразительно близкий ситуации, сложившейся у нас.

Драматизм той ситуации заключался в том, что непризнанные и в большинстве своем очень талантливые художники-импрессионисты были связаны с безвестными ещё торговцами картинами, сделавшими ставку на это новое направление, и с художественными критиками, писателями, журналистами, разделившими поначалу с авторами насмешки публики и горечь непонимания. Люди, поддержавшие импрессионистов, и, в первую очередь, Поль Дюран-Рюэль, первым начавший систематически скупать их произведения, были личностями, чей художественный вкус и субъективная честность остаются примером, но в то же время они были представителями новых коммерческих сил, вступивших на путь создания искусственного успеха новому течению. По мере усиления в художественной сфере предпринимателей нового типа вкус и порядочность подлинных покровителей художников подчинились беспринципности спекулянтов.

Между прочим, опасность этой трансформации, с которой мы вплотную столкнулись и сегодня, была замечена мыслителями прошлого очень рано. О новом типе «меценатов», фактически ничем не отличающихся от самых обычных спекулянтов или ростовщиков, впервые сказал Дени Дидро: «Они вынуждают талант сторицей оплачивать покровительство, ему оказываемое, вырывают у него за ничтожную цену лучшие его творения, тайно обрекают его на нищенство, чтобы держать потом в рабстве и зависимости...»¹⁵.

Дидро, анализируя это явление, прекрасно понимает, что именно социальные условия создают благоприятную почву для мощного расцвета спекуляции на произведениях искусства, при которой даже за счёт создания невыносимых для творчества и унижительных для художника нищенских условий его существования, полной материальной зависимости от

¹⁵ Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М.: Худож. Лит-ра, 1980. С. 374-375.

«покровителя» оказываеся выгодным подобное, уже чисто буржуазное по своему духу, меценатство.

Деформация традиционных форм покровительства искусству привела к возникновению «меценатства», чисто ростовщического по своему характеру, а история искусства показывает нам примеры, когда за ничтожные гроши скупались не только почти все произведения художника, часто в буквальном смысле погибающего с голоду, но и право на все его будущие работы, которые продавались по гигантским пенам лишь после смерти автора.

Надо заметить, что подобная практика заключения договоров с тем или иным владельцем галереи или торговцем об обязательной поставке им всех будущих картин чрезвычайно распространена в нашей стране. Эти кабальные условия, от которых уже давно отказались современные западные художники, в нашей стране в позднесоветское время были вполне привычны. Ведь очевидно, что та сумма в валюте, которая для самого торговца оказывалась ничтожной, для художника, жившего в наших нищих условиях, представляется вполне оправдывающей необходимость расстаться со всеми будущими произведениями. К тому же часть оплаты шла в виде красок и кистей, которых в конце 1980-х не найдешь в эпоху перестройки днём с огнём. Естественно, что без материалов вообще ничего создать невозможно, и художники с радостью шли на этот совершенно неэквивалентный натуральный обмен.

Точно так же и в истории искусства необходимость материальной помощи для покупки холста, кистей, красок, для самой возможности творить становилась для художника началом настоящей рабской зависимости от «покровителя», скупающего за минимальную плату его работы. Ни о какой истинной любви к искусству в этих условиях, разумеется, не могло быть и речи, а помощь художнику становилась очень похожей на «благодаяние» ростовщика, заинтересованного в полном бесправии и нищете людей, обращающихся к нему за помощью. Останавливаясь на выявлении социальных причин существования

спекуляции на произведениях искусства, видя их в отчуждении богатства наций и концентрации его в руках немногих, Дидро писал о «меценатах» нового, буржуазного типа: «...если бы богатство соединилось с талантом и просвещением, эти люди сошли бы на нет»¹⁶.

Драматизм нашей ситуации заключается в том, что теперь в наших условиях уже недостаточно дождаться того момента, когда «богатство соединится с талантом». Мы оказались в условиях, когда вся талантливая творческая часть наших художников (да и не только художников) оказалась полностью зависимой от заморских «меценатов». И коль скоро проблема вышла за пределы нашего социума и приобрела, если так можно выразиться, международный оттенок, характер противостояния богатых иностранцев и способных, но малообеспеченных советских людей, она и не разрешима просто. Здесь она неизбежно приобретает характер противостояния не людей, а больших социальных систем. В ней, как в маленькой капле отражается вся запутанность социально-экономической проблематики нашей современной жизни и нашего нынешнего взаимодействия с Западом.

Эту позорную зависимость от Запада, от его специфического «меценатства» ещё более усиливал, кроме нашей тогдашней всем очевидной нищеты, ещё и общая абсурдность всей нашей системы экспорта конца 1980-х, когда художник уже с помощью наших отечественных предписаний и инструкций становился столь бесправен, что воспринимает как чистое благо подачку какого-нибудь торговца, полученную в обход официальных каналов. Поскольку цены на произведения искусства, предназначенные для экспорта, были смехотворно малы, к тому же определялись чисто субъективно и в большей степени зависели от геометрических расчетов, то есть размера картины, чем от эстетических соображений, то совершенно очевидно, что в этой области полный произвол соединялся с предельной неразберихой. Именно эти два замечательных качества нашей экспортной системы создали ситуацию

¹⁶ Там же. С. 374.

максимального благоприятствования для возникновения самых грубых форм спекуляции на произведениях советского искусства, вывозимых из страны.

Не случайно, когда западный коллекционер заплатил за «Жука» И.Кабакова фантастическую по тем временам для наших официальных экспортеров сумму в 14 тысяч долларов, это послужило причиной сильного замешательства среди всех представителей инстанций. Мало того, что работу первоначально вообще не хотели выпускать из страны, к тому же её коммерческая оценка взорвала всю экспортную политику в области изобразительного искусства. Прежде она строилась на жестком следовании бесконечным предписаниям, согласно которым художник мог получить после продажи своей работы «лишь от трех до десяти процентов стоимости в валюте, остальные деньги за вычетом валютной суммы, умноженной на коэффициент черного рынка, причитались в рублях. При этом в год художник не мог получить более одной тысячи долларов, даже если причитающиеся три процента превышали эту цифру. Откуда брались такие ограничения, никто толком объяснить тогда не мог. Ситуация зависела не столько от законодательных актов, сколько от воли того или иного чиновника, чувствовавшего себя абсолютным хозяином положения, понукавшим как угодно бесправными художниками»¹⁷.

Согласно инструкциям конца 80-х, касающимся экспорта художественной продукции, необходимо было доказать, что «товар», предназначенный для продажи за рубежом, является собственной продукцией фирмы-экспортера. Требование достаточно странное, но, по мнению авторитетных экспертов, и его можно было обойти, если застись не только договором-подрядом с художником, но и договором на аренду мастерской и закупочными актами на материалы. Труднее было обойти новые инструкции, усложняющие жизнь того многочисленного отряда художников, которые предпочитают получать деньги за рубежом, оставаясь жить в России. С 1 марта 1991 года для открытия счетов

¹⁷ О. Свиблова. Все на продажу!?!//Творчество, № 5; 1990. С.23.

в зарубежных банках необходимо специальное разрешение Госбанка, как то было зафиксировано в проекте указа «О возвращении валютных средств советских граждан и предприятий». Надо заметить, что художники в конце советского периода довольно охотно отказывались от перспектив окончательно переезда «туда», стремясь «там» только зарабатывать. Как отмечали многие из них, напряженность чисто западного варианта коммерческой организации художественной жизни не дает возможности свободно творить, а постоянная жизнь в России с её тогдашним почти фантастически дешевым уровнем валютных цен на все продукты и жилье позволяло даже малообеспеченному по западным меркам человеку чувствовать себя почти миллионером. На фоне большинства населения, стремительно скатывающегося за черту бедности, художники, сумевшие выгодно продавать свои работы западным галеристам, выглядят счастливыми, нашедшими компромисс между коммерцией, коммерческим успехом и независимостью творчества. Во всяком случае, по сравнению со своими западными коллегами они ощущают себя, по их собственному признанию, гораздо более свободными от жесткого диктата рынка.

Ничтожность по западным меркам той суммы в 14 тысяч долларов, полученных Н.Кабаковым, которая стала сенсацией для нас, и смехотворная сумма в тысячу долларов (составляющая четверть нормальной месячной зарплаты среднего американского работника), полагающаяся в год художнику за вполне легальную продажу его произведений, вполне показательны. Именно такие нелепые ограничения сделали наших художников совершенно зависимыми от западной системы «меценатства», подозрительно напоминающего разбой.

Естественно, что художников атаковали и западные коллекционеры, увидевшие в возможности собирать произведения полунищих и не претендующих на многое советских «неофициалов» прежде всего возможность резко увеличить свой капитал, вложенный в коллекцию первоначально. Кстати сказать, тип коллекционера, собирающего произведения искусства из вполне

меркантильных соображений был уже широко распространен и во времена Дидро, который писал о типичной для такого типа «любителей искусства» позиции: «Вот как рассуждает значительная часть состоятельных людей, дающих работу большим художникам: «Суммы, которые я затрачиваю на рисунки Буше, картины Берне, Казановы, Лутебурга, помещены с наибольшей выгодой. Всю мою жизнь я буду наслаждаться чудеснейшей картиной, а когда художник умрет, я и дети мои извлечём из неё в двадцать раз больше того, что было затрачено при покупке... Каково соотношение между теми суммами, которые получали старые мастера, и стоимостью их полотен, ныне устанавливаемой нами? Они отдавали за кусок хлеба картину, за которую мы ныне тщетно предлагали бы кучу золота, превышающую размеры самой картины»¹⁸

У Дидро предполагаемый коллекционер ещё рассуждает и о возрастании наследства, оставляемого им в виде произведений искусства собственным детям, и о наслаждении красотой полотен. Но противоположность интереса корысти и эстетического интереса, позже зафиксированная в эстетике Канта, в реальной практике коллекционирования была далека от такого гармоничного единства. Как правило, именно художественный вкус постепенно приносился в жертву меркантильному интересу, и в процессе собирания произведений искусства всё в большей степени начинали доминировать чисто спекулятивные моменты.

Проза жизни вытесняла не только поэтику искусства, но и поэтическое в широком смысле слова, то есть творческое, эстетическое отношение к искусству вообще.

Уже в начале нашего века Голсуорси изобразит ещё более точный тип «скупого рыцаря» — Сомса Форсайта, который, хотя и не без некоторого сожаления, но сразу же расстается с полюбившимся полотном из своей коллекции, как только понимает, что наступил момент, когда его можно

¹⁸ Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М.: Художественная литература. 1980. С. 373.

продать с максимальной выгодой. Сегодня эта позиция доведена до своего апогея в условиях, когда истинная эстетическая ценность многих высоко котирующихся на аукционах современного искусства произведений настолько ничтожна по сравнению с той, в полном смысле слова дутой репутацией, которая им создана с помощью средств массовой информации и художественной критики, работающей на коммерсантов от искусства, что коллекционер стремится в максимально сжатые сроки обновить своё собрание новинок сезона, пока они не вышли из моды, и цены на них не упали до минимума.

Тем более, что наша «новая волна», которую сегодня коллекционируют во всем мире, отличалась предельной нестабильностью цен. Прескотт Ньюдинг писал в это время в журнале «Аполло» о том, что «Высокие цены вырученные за работы Брускина (242 тысячи при предварительной оценке 14-18 тысяч), Капыстьянского (44 тысячи при предварительной оценке 5-8 тысяч)», по мнению обозревателя, «не отражают полностью всей картины», поскольку большинство произведений попали «в низкие ценовые категории: 29 работ - в пределах 2-5 тысяч, 28 - от 5 до 10 тысяч и т.д., лишь 2 - от 80 до 100 тысяч и одна - свыше 200 тысяч фунтов»¹⁹. Свен Гундлах в это время купил трехкомнатную квартиру за 13 000 долларов (это для понимания порядка цен и соотношения в позднесоветские времена рубля к доллару, покупательная способность которого падает).

При таком разрыве в ценах, сопровождаемом к тому же и неожиданным многократным ростом цены против ожидаемой даже аукционными специалистами, нервность рынка советской «новой волны» была обеспечена. Ведь здесь возможен и резкий рост стоимости коллекции, купленной за гроши, и резкое падение её цены даже в том случае, если она была приобретена за внушительные суммы. Ситуацию усугубляло ещё и то обстоятельство, что

¹⁹ Цит. По: Н. Кислова. Вот пришли русские — но останутся ли они (Советское искусство на аукционах)//Декоративное искусство. № 11. 1990. С. 16.

стоимость произведений совершенно не зависела от художественного уровня предметов торга, то есть художественных объектов, а диктовалась совсем иными обстоятельствами. Естественно, что и стратегия коллекционеров наблюдалась здесь весьма специфическая. Прежде всего они должны были хорошо ориентироваться в рыночной конъюнктуре, а вопрос о хорошем вкусе чаще всего и не ставился. Рассуждения об искусстве стало на место точного суждения вкуса. Такая ситуация в критике точно отразила новую стратегию коллекционирования, именно поэтому она, эта спекулятивная критика, стала столь востребованной. Теоретическая спекуляция отражала спекуляцию практическую. Коллекционирование же окончательно отказалось от эстетических оценок и той самой смелости личного вкуса, которая была присуща собирателям начала 20 столетия. Само собирательство приобрело весьма явный оттенок простой спекуляции на повышении цен, теряя последние остатки эстетического интереса к предмету коллекционирования, то есть искусству.

Конечно, спекуляция в сфере изобразительного искусства в условиях, скажем, XVIII века существенно отличалась от её современных модификаций. К тому же она и в количественном отношении ещё не приобрела к тому времени своего современного масштаба. Её нынешние оттенки ни в какой степени не могли быть предугаданы во времена Дидро, заслугой которого остается все же то, что он первым зафиксировал обозначившееся уже в то время противоречие между эстетическим отношением и чисто меркантильным интересом к искусству. В работах французского мыслителя это противоречие принимает ещё более широкое значение в качестве противоречия между интересами накопления (роскошью в ее негативном, согласно Дени Дидро, смысле) и интересами подлинного развития духовного потенциала нации (истинной роскошью, по Дидро). Дидро смог увидеть в этом противопоставлении двух типов роскоши, один из которых губителен для искусства, а другой — только и способствует истинному развитию культуры, реальное противоречие буржуазного общества. То противоречие, с которым мы столкнулись непосредственно

и в нашей практике, которым мы возмущены, когда видим нуворишей, занятых лишь спекуляцией и бессмысленной, по нашим понятиям, тратой средств.

Это противоречие коренится глубоко в характере самого капиталистического способа производства и заключается в том, что в условиях власти капитала, как это отмечал Маркс в «Экономических рукописях 1857-1859 гг.», «страсть к обогащению», к накоплению безличного капитала вообще вытесняет стремление к «какому-нибудь особенному богатству», в частности, к собиранию произведений искусства, характерному и для античности, и для Ренессанса, да и для России прошлого века, как в этом можно убедиться на примере истории русского меценатства, оставившего превосходные коллекции и примеры бескорыстного служения отечественной культуре и благородной поддержки художников. Сегодня уже трудно ожидать появления новых Третьяковых и Морозовых. Все предалось погоне за чистой прибылью, а сами произведения и возможность их коллекционирования рассматриваются как наиболее легкий путь её получения.

Конечно, в этой превратной форме погони за абстрактным богатством в определенных исторических условиях проявлялся и прогресс общественного производства при капитализме, более того, в иной форме он и не мыслим на данном этапе общественного развития. Но один вопрос заключается в том, что реально было возможно в истории, а другой — в том, что современники этого процесса на Западе, в точно такой же степени как и мы, ставшие современниками этой тенденции в России, начинали осознавать недостаточность и ущербность подобного порядка вещей. Так, Дидро серьезно беспокоит тот факт, что вместо того чтобы тратить золото на приобретение произведений искусства и создания условий для их расцвета (ибо для чего же еще тогда золото, если его не едят? — спрашивает Дидро), современные ему коллекционеры перевернули былое положение вещей и теперь, скорее, собирают свои коллекции для более надежного и выгодного вклада капитала, имеющего уже и во времена Дидро тенденцию значительно возрастать таким способом.

Позже, у Гегеля, который, опираясь на труды Смита, Стюарта, на классические для его времени работы по политической экономии, сумел сформулировать в наиболее четком и последовательном виде проблему «отчуждения», возникает объяснение этого процесса. Он покажет глубокую закономерность «отчуждения» искусства в условиях господства капитала, продемонстрирует его связь с товарным фетишизмом, догадка о существовании которого стала крупным научным открытием.

В «Капитале» Маркса приводится ссылка на следующее место из гегелевской «Философии права»: «Когда мы обращаем внимание на понятие стоимости, тогда сама вещь рассматривается лишь как знак, и она имеет значение не сама по себе, а как то, чего она стоит». Разумеется, наиболее парадоксальные формы проявления подобного «переворачивания» отношения вещи и её стоимости в сфере искусства, подобные хорошо известным примерам использования произведений лишь как простых знаков стоимости, будь то помещение их в качестве капитала в банк или использование самых странных чудачеств отечественной «новой волны» в качестве выгодного с рекламной точки зрения капиталовложения, в обоих случаях одинаково безразличные к эстетическому аспекту, не могли быть даже предположены немецким ученым. Но заслуга его заключается в том, что он дал настолько ясную всеобщую форму этого противоречия в своем учении об «отчуждении» духовных умений, что ситуация, при которой даже такая специфическая «вещь» как произведение искусства может иметь значение «не сама по себе», а лишь как то, «чего она стоит» была уже предугадана в нем, а позже и возникла в реальной практике художественной жизни нашего столетия.

Что же касается практики художественной жизни нашего отечества, то здесь «новая волна» дала уже совсем необычный поворот проблемы превращения произведений искусства в простой «знак стоимости». Началось все с того, что критика утвердила право художника рассматривать произведе-

дение как собрание обычных «знаков окружения», то есть, попросту говоря, набора предметов, никакой ценности не имеющих изначально, а приобретающих некоторое значение лишь в интерпретации критики, а потом и после соответствующей оценке, даваемой в форме расценок.

Взятое само по себе искусство этого типа практически неотлично от обыденной, подчеркнута антиэстетичной среды, которой оно иронично подражает. Но критика увидела в этом растворении искусства среди невзрачного окружения особое достоинство. Е.Деготь пишет: «В восьмидесятые искусство выудило свои знаки из подчеркнута низменной, бытовой среды. Они нарочито незначительны, как каракули, или плоско однозначны как знаки дорожные. Искусство берет этикетки и пятна краски, лишённые смысла обрывки текстов и образы массовой культуры. Но картина не превращается при этом в игру. «Искусство как следы» — по сути дела ещё одно решение вечной проблемы «искусство и реальность» ...Если обыденное в искусстве 80-х, то это самое его дно. Это не значит «привычное», «нейтральное»: оно находит себя только в противопоставлении жизни напоказ, и потому должно быть снижено до крайности»²⁰.

Критика оправдывает процесс деэстетизации искусства потребностью противопоставить что-то «жизни напоказ», но не замечает, что и это противопоставление делается зачастую тоже напоказ, что в нем есть нечто от новой позы. Кроме того, оправдание превращения искусства в набор «знаков», «объектов», «составляющих среды» делает художественную жизнь абсолютно нестабильной и в социоэкономическом плане. Теперь произведение может стоить огромные суммы, хотя на его создание не затрачено ни ума, ни таланта. Все зависит от прихоти критики, способной придать ему статус художественного открытия, да от новой формы биржевой игры, которую представляет сегодня аукционная деятельность.

²⁰ Дёготь Е. Взгляд изнутри//Творчество. № 7.1988. С. 2.

Так или иначе, но новые тенденции снижения «до крайности» художественных критериев стали существенной отличительной чертой «новой волны», многое определяющей и в её социальном функционировании. Художники, создающие свои «знаковые» произведения из всего, что попадает им под руку, неизбежно должны ориентироваться на поиски критики, способной придать некоторую ценность их «творениям». Творения эти в большинстве случаев ничем не отличаются от обычного мусора. Правда, странная тяга «новой волны» к хламу (в прямом и переносном смысле) чаще всего интерпретируется то как нелюбовь к парадной показухе и реакция на торжественность официального искусства, то как неприятие «серой» среды. Здесь открывается большой простор для творческой мысли критиков, занятых подобными интерпретациями.

Критика, рассуждая об искусстве, отказывающемся от преобразующей функции, впадающем в натурализм, видит в нем протест против вялого пассивного характера среды, её «серости». Точное воспроизведение среды должно выразить полемику с ней. Искусство, по мнению критики, должно слиться с реальностью, исчезнуть в обыденном, повседневном. Тем самым оно восстанет против обыденности и серости, восстанет, уничтожая себя.

Эта странная позиция приводит к тому, что искусство признается таковым не в силу каких-либо отличительных черт (их больше не существует), а в силу того, что его назовут искусством в среде критиков и купят в качестве искусства в среде коллекционеров. Современное искусство постепенно начинает срашиваться с художественной критикой, теряет возможность существовать независимо от нее. Без аппарата критики произведения «новой волны» уже не могут достигнуть общественного признания, ибо без словесных инъекций никакое «физическое включение составляющих среды» неотлично от самой среды. Только критика способна придать этим странным жестам статус художественного события, только критика способна сообщить им некоторый смысл.

Критика и ... их опенка, которую они получают в мире артбизнеса. Именно здесь их неоформленность с эстетической точки зрения получает характер оформленности в художественный объект, поскольку то, за что платятся круглые суммы в странных условиях нашего времени получает некий ореол значимости в глазах всех, кто так или иначе причастен к художественной жизни. Эта трансформация бывшего хлама в произведение искусства произошла на глазах одного поколения. Бывшее «неофициальное искусство» зачастую создавало свои странные объекты безо всякого расчета на признание, без ориентации на успех, в большинстве случаев эти объекты и не могли пользоваться успехом у публики в силу той дистанции, которая всегда существовала между ними и традиционными произведениями искусства.

К факту существования этой дистанции можно относиться различно. Можно видеть в нём доказательство «нонконформизма» авторов подобных произведений, но нельзя не признать, что обычно их творения были не только не похожи на привычное искусство, но и вообще ни на что не похожи. Но ситуация резко изменилась с того момента, когда начался коммерческий бум вокруг произведений «новой волны». В той степени, в которой они в период «перестройки» становились источником получения валюты, причем источником, в который не надо было делать никаких предварительных капиталовложений, а лишь вывозить, подобно сырьевым ресурсам, официальное отношение к ним претерпевало существенные изменения. Средства массовой информации запестрели объявлениями о сенсационных ценах на советское «неофициальное» искусство, о котором прежде практически и не упоминали, а сами художники приобрели статус «персон грата». Ничего в их творчестве не изменилось, изменились лишь расценки на него.

Важно отметить, что статус этот целиком и полностью покоился на коммерческой стоимости произведений, никак не соотносился с их реальной эстетической ценностью, часто весьма сомнительной. Нас, как водится, бросило из крайности в крайность. То, что ещё недавно считалось чем-то бросовым, не представляющим никакой ценности, внезапно превратилось в национальное

достояние. Глупее всего в этом случае то, что на отечественную оценку повлияли зарубежные расценки, обстоятельства вполне внешние по отношению к нашей собственной художественной ситуации, не произошло изменения вкусов, произошло лишь изменение конъюнктуры рынка. И только один этот фактор поменял все официальные оценки «новой волны» на прямо противоположные.

Справедливости ради надо заметить, что эта странная тенденция вытеснения объективных критериев зависимостью от критериев рыночной реализации и коммерческих расценок, всегда более или менее случайных, была замечена в критике. Совершенно справедливо писалось о том, что все споры о «неофициальном» искусстве со странной легкостью были разрешены западными экспертами, а то, что раньше всячески третировалось, теперь получило одобрение только благодаря тому простому факту, что стало хорошо продаваться за рубежом. Малопонятная трансформация отношения к «новой волне» несла в себе один существенный момент, связанный с тем, что в случае его отрицания, и в случае его восхваления никакого профессионального разбора достоинств и недостатков не было, не было анализа по существу, И если прежде «в художественных журналах было практически невозможно напечатать хоть какой-то материал об искусстве, отличном от соцреалистических стандартов, все аргументы о художественных достоинствах отменялись безапелляционным заявлением, что это вообще к искусству отношения не имеет. Теперь вместо эстетических аргументов часто достаточно сообщить цену, полученную тем или иным художником на престижном аукционе за рубежом»²¹.

Отмеченный здесь момент превращения неискусства в искусство чрезвычайно доказателен своей зависимостью от той цены, которую «объект» получает на зарубежных аукционах. Как мы видим, эстетические соображения в расчёт никак не принимаются. Абсолютно всё зависит от стоимости. Собственно

²¹ Свиблова О. Всё на продажу!?!//Творчество. № 5. 1990. С. 23.

говоря, это и означает, что на деле практически произошла и у нас фетишизация стоимости, когда, если вспомнить точное гегелевское определение, искусство, как и любая другая вещь «имеет значение не сама по себе, а как то, чего она стоит».

Эстетические оценки неизбежно вытесняются коммерческими расценками. Не надо видеть в этом процессе лишь специфичную для нас зависимость от мнения «тамошних» экспертов. Здесь более глубокие причины. Коль скоро мы включились в систему общемирового артбизнеса, мы начинаем подчиняться законам, диктуемым логикой западного, то есть чисто капиталистического способа организации художественной жизни. А существенной стороной этого способа организации является отрицание конкретной специфики труда, в том числе труда творческого и вытеснение её абстрактной «полезностью», выражаемой в чисто денежном эквиваленте, её полезностью с точки зрения капитала. В применении к искусству это означает почти полное вытеснение независимых эстетических критериев критериями стоимостными. В этом мире, куда мы с такой стремительностью пытались в конце 80-х проникнуть, абстрактная форма существования труда — капитал — господствует над спецификой его конкретных форм количественная сторона неизбежно подавляет неповторимость качества труда, его своеобразие.

И происходит это повсеместно, не завися от доброй или злой воли личностей. Это может проявляться в специфическом отношении к искусству, когда оно становится значимым в силу собственной стоимости. Это проявляется в отношении к художнику, когда важна не специфичность и индивидуальная неповторимость его творчества, а тот доход, который она может принести. Это проявляется и в деятельности самих «хозяев» капитала, чья активность становится лишь функцией самовозрастания капитала — этой единственной самостоятельно действующей силы буржуазного общества, силы действующей ради самой себя.

Все проблемы существования искусства в мире капитала заключены уже в этом простейшем, «клеточном» противоречии, рождающем в дальнейшем всё обилие противоречащих нормальной человеческой логике ситуаций, когда самое бессмысленное, с обычной точки зрения, занятие (вроде вычленения каких-нибудь «физических составляющих среды» и выставления всего этого под видом искусства) получает своё оправдание только потому, что может принести прибыль. С точки зрения капитала «производительность» такого труда, равным счетом ничего не производящего, никаких эстетических ценностей не создающего, доказывается той прибылью, которую он способен принести при перепродаже. Разумеется, при некоторых расходах на соответствующую рекламу и создание ореола «последнего слова» в развитии искусства. Но механизм подобной искусствоведческой рекламы хорошо отработан.

Таким образом, и в этом конкретном случае проявляется общий принцип, открытый в своё время Марксом, и заключающийся в том, что «производительность» труда, его «полезность» для увеличения нормы прибыли не имеют «ничего общего с предметным содержанием труда, с его особой полезностью или со специфической потребительной стоимостью»²².

«Хорошая картина — та, которая хорошо продается»²³ — вот девиз любого торговца картинами, в современных условиях имеющего возможность с помощью средств массовой информации и специальных изданий создать условия для выгодной продажи произведения, другими словами, превратить произведение из «плохого» в «хорошее», согласно его собственным критериям оценки, точнее, расценки.

Мишель Сейфор, приведя в своем исследовании «Коммерция искусства» это циничное определение «хорошей» картины, замечает, что повышение акций картины, приобретение ею статуса «хорошей» происходит в ходе явных махинаций, поскольку «одно и то же произведение искусства, не претерпевая

²² Маркс К. Теории прибавочной стоимости. Ч. I. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е издание. Т. 26. Ч. I. С. 410.

²³ Seufor M. Le commerce de l'art. Bruges, 1972. P. 55.

никаких изменений, может быть то скверным, то превосходным, ибо оно может, не продаваясь и за очень низкую цену, внезапно продаться дорого, даже стать бесценным»²⁴.

С этим явлением мы и столкнулись вплотную в ходе превращения никому не известных прежде и практически никому не интересных «объектов», создаваемых художниками «новой волны», в шедевры, за обладание которыми состязаются многие уважаемые господа на шумных аукционах советского неофициального искусства. И характерно, что из «плохих» в «хорошие» они превратились неизвестным пока способом, во всяком случае, этот способ сильно напоминает обычные шулерские приемы, распространенные в среде, близкой к артбизнесу и используемые для вздувания цен.

То, что мнение публики сегодня активно формируется, давно перестало быть тайной. Прошла эпоха скандальных разоблачений различных способов создания публицити, характерных для прессы и специальной литературы в 70-х. Авторы, пишущие в первой половине 90-х, относятся к проблеме формирования зрительских пристрастий не только как к чему-то само собой разумеющемуся, но и придают ей ещё более резкий оттенок, рассуждая о том, что решающими оказываются даже не те принципы, которые исповедует художник и на которых необходимо воспитывать публику, а «параметры», на которые ориентируется предприниматель, менеджер²⁵.

Надо заметить, что подмена эстетической оценки критериями коммерческой реализации очень характерна для буржуазной формы организации художественной жизни, а теперь и для нашей практики. Здесь перед нами частный случай свойственного капиталистическому способу производства отеснения на второй план потребительской стоимости, т.е. в данном конкретном случае художественной ценности. По определению К.Маркса «потребительная стоимость... вообще не представляет собой вещи «которую

²⁴ Там же.

²⁵ Клячко Т. От АРТ-МИФА к АРТ-МИФУ//Галерея. № 3. 1991. С. 2.

любят ради нее самой». Потребительные стоимости вообще производятся здесь лишь потому и постольку, поскольку они являются материальным субстратом, носителем меновой стоимости»²⁶.

В этом обстоятельстве заключается основная причина того, почему подчинение художественной сферы интересам чистогана не может привести к большей свободе творческой личности, многие наши теоретики, уповавшие на свободный рынок как гарант независимости художника от произвола чиновников, повторяли ошибку, характерную для современников сходного процесса в западном искусстве, проходившего в прошлом веке. Отход художника от меценатствующей аристократии и ориентация его на законы рыночного спроса и предложения поначалу воспринимались многими современниками как вполне положительный процесс. Аргументы были сходны с аргументацией наших защитников «свободной торговли», они базировались на представлении о необходимости любой ценой отойти от личной зависимости от «покровителей» (в нашем случае от «начальства»). Ведь и Золя тогда полагал, что власть денег в силу своей «безличности» лучше, чем власть мецената над автором.

Отношения между художником и его покровителем, которые один французский исследователь остроумно сравнил с отношениями между поданными и сюзереном, сменились на сделку между художником и торговцем, но стали ли они основой той «объективности», которую видел в усилении власти денег в сфере искусства Золя, а теперь видят наши защитники «свободного рынка»?

Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо остановиться на специфике положения бизнесмена в сфере искусства. Юридически он отличается от любого другого предпринимателя тем, что не является собственником того, что продает, поскольку он покупает лишь право на продажу произведений у его автора. Поэтому основной функцией этого «временного» владельца является выгодная реализация и реклама произведений, находящихся в его «временной»

²⁶ Маркс К. Капитал. Т. I. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения, 2-е издание. Т. 23. С. 197.

собственности. Организовывать максимальный спрос заставляет его ещё и то, что он обладает правом на продажу своего специфического товара лишь на время, установленное законом, на время, за которое он должен получить максимальную прибыль. Эта специфика положения предпринимателя в сфере искусства в какой-то степени объясняет место, занимаемое в современной художественной жизни рекламой. Создание успеха — «паблисити» — составляет существенную сторону современного художественного процесса, без которого он не может быть понят во всём своем своеобразии, а организация успеха авторам — существенную сторону деятельности бизнесменов от искусства.

Правда, наши художники, оказавшиеся на Западе, не всегда довольны тем приёмом, который им смогли там организовать тамошние предприниматели, и той долей известности, которая им перепадает. Е. Барабанов пишет по этому поводу: «И все знают, что эмигрировавшие художники, за небольшим исключением, не смогли включиться в западную культуру. Причины этому разные. Здесь господствовало «интровертированное» художественное сознание — художник «питался» от определенного круга идей, разговоров, знакомств; была своя «самобытная» культура, и всякий жест воспринимался адекватно только внутри этой данной культуры. На Западе такая тотальная интровертированность невозможна. Там нельзя творить исходя из вечности, духовности, некой общности идей. Там жест должен быть адекватен ситуации... А наши художники, как оказалось, ещё не способны свободно включиться в западную ситуацию. Когда они видят, что попали далеко не на верхушку галерей, а находятся где-то внизу, что переход с уровня на уровень очень сложен, что рынок давит и требует продукции, — тут уже не до культуры»²⁷.

Конечно, нельзя не испытывать некоторого сочувствия к художникам, обнаружившим вдруг, что они променяли вполне уютное «интровертное» состояние, когда можно было рассуждать о духовности и мечтать об успехе на

²⁷ В конце восьмидесятых. Разговор о художественной ситуации//Родник. № 4. 1990. С. 43.

Западе, на положение авторов далеко не первой величины. Им приходится нести некоторые моральные издержки, мирясь со своим положением художников, выставляющихся не в самых престижных галереях. Но здесь показательно, что они оказались в ситуации, открывшей им глаза на несовместимость тамошних форм организации художественной жизни, требующей прежде всего создания «паблисити» и подчинённой жестким требованиям рынка, и культуры, пусть даже культуры в их понимании.

Вопрос о престижности, о сложности перехода «с уровня на уровень» вполне разрешим. В конце концов, нам известны имена представителей «новой волны», с которыми заключались миллионные контракты самыми престижными галереями, например галереей «Мальборо» с Григорием Брускиным. Но гораздо важнее, что, попадая в новую систему организации художественной жизни, художники этой формации утрачивают достаточно существенные моменты, вызывающие у них своеобразную ностальгию.

Кроме всего прочего, вопрос о паблисити тоже разрешим. Так было, например, в Англии. Вот, что пишет о ситуации, сложившейся в этой стране, где с успехом дебютировала «новая волна» исследователь: «Здесь массовый интерес в значительной мере сформирован «рекламной атакой», предпринятой организаторами многочисленных выставок и аукционов, владельцами коммерческих галерей. Они постарались «сделать так, чтобы слово «русское» всегда было на глазах у публики». Благодаря их усилиям во время выставки советских реалистов (1989) читатели британских газет «невольно» искали на страницах газет знакомые объявления. Неудивительно, что вернисаж в галерее Роя Майлза «проходивший под аккомпанемент балалаек, розового шампанского, икры и необычайней жары», был «исключительно многолюдным». И все же ни высокие цены, ни популярность ещё не свидетельствуют о настоящем признании советского искусства»²⁸.

²⁸ Кислова Н. Вот пришли русские — но останутся ли они (Советское искусство на аукционах)//Декоративное искусство СССР. № 11. 1989. С. 15.

Автор совершенно права, никакие внешние атрибуты популярности не могут служить доказательством подлинного признания. Вся эта околорудожественная шумиха — не более чем «брызги шампанского» в прямом и переносном смысле. От обильной пены почти ничего не остается. Всё это напоминает шумные кампании по продаже бестселлеров, о которых через год никто не вспоминает. Они предпринимаются не столько с целью обогатить издателя и тем более автора (реклама поглощает иногда почти весь доход от реализации издания), сколько с целью завоевания издателем престижа и известности среди книготорговцев и авторов. То же самое относится и к пышным, в «стиле рюс» вернисажам. То, что при всей этой шумихе некоторая доля славы достается и авторам, — лишь побочный результат.

Один из исследователей сравнил эту рекламную кампанию с рекламой товаров в супермаркете, продаваемых с убытком для привлечения покупателей. Создание «паблисити» автору создают репутацию самому «заведению».

Об активной роли предпринимательских структур, формирующих сегодня спрос, пишут и современные экономисты, связанные с арт-бизнесом: «Современный рынок не может себе позволить пассивно следовать за спросом — он всегда его создает, лучше ли, хуже ли — другой вопрос, но «большая» часть спроса формируется, иначе последствия были бы катастрофическими. На откуп стихии отдается очень мало, хоть этот момент очень важен, ибо за счёт него сохраняется гибкость системы, ее инновационный потенциал»²⁹. Т. Клячко считает примером перехода с уровня торговли картинами по принципу «спрос формирует предложение» на новый тип коммерции, основанный на принципе «предложение формирует спрос», ярмарку «АРТ-МИФ», где потребитель был ориентирован с самого начала на мнение эксперта при решении вопроса о приобретении того или иного произведения. Автор даже полагает, что «формирование определенной мифологии в массовом сознании чрезвычайно

²⁹ Клячко Т. От АРТ-МИФА к АРТ-МИФУ...С.2.

важно, ибо она держит рынок на том уровне, на котором он может успешно развиваться»³⁰.

Вряд ли можно сегодня безоговорочно принять тезис о большей объективности в оценке произведений искусства, создаваемой «безличной» силой денег. Да, художник больше не зависит от покровителя, но зато он становится предметом вложения средств для торговца. К нему относятся как к объекту, которому необходимо придать соответствующий статус, создать рекламу. Его собственная деятельность никого не интересует. Здесь действительно «хорошей картиной является та, которая хорошо продается». Чисто эстетическая оценка вообще перестает играть сколько-нибудь значительную роль для предпринимателя, а те методы, с помощью которых он может формировать необходимую ему оценку в зрительской среде, достаточно хорошо отработаны. Возможность спекуляции на «внезапно» вспыхивающей моде на то или иное новейшее течение в искусстве, скажем на «новую волну» советской живописи, обеспечивают в эту сферу мощный приток финансов, которые, в свою очередь, получают возможность формировать сами вспышки моды.

Далеко ушли те времена, когда торговец картинами мог быть и подлинным покровителем искусства. Поль Дюран-Рюэль был, пожалуй, последним меценатом прошлых времен в большей степени, чем удачливым бизнесменом новой эпохи, хотя именно с него начинается новый тип организации коммерции на произведениях искусства новых направлений. Его финансовый успех был непосредственно связан с точным расчётом и ставкой на создание успеха у публики новому направлению. Друг и просвещенный покровитель импрессионистов, тоже своего рода «новой волны» во французском искусстве прошлого века, умный и тонкий ценитель творчества этих художников, разделивший на первых порах все невзгоды гонимых художников, остался он для потомков таким, каким он изображен на портрете работы Ренуара, с которым его связывала искренняя дружба.

³⁰ Там же

И в то же время Дюран-Рюэль — это первый дилер, создавший успех новому направлению и поднявшийся на волне этого успеха, то есть новый тип мецената, сохранивший лучшие черты своих предшественников лишь в силу личных качеств, вопреки всей ситуации. Сам он прекрасно осознавал опасность выдвижения на первый план совершенно иного склада людей, являвшихся, прежде всего, предпринимателями и рассматривающих свои взаимоотношения с художником главным образом как сделку. Он писал в своих воспоминаниях: «Истинный торговец картинами должен быть в то же время просвещённым покровителем, готовым в случае необходимости пожертвовать непосредственными выгодами ради своих художественных убеждений и предпочесть борьбу против спекулянтов сотрудничеству с ними»³¹.

Гармония между старыми идеалами «просвещенного покровительства» и ставкой на коммерческий успех не могла просуществовать сколько-нибудь значительное время, она неизбежно рушилась в ситуации, когда перепродажа произведений искусства, купленных подчас за бесценок, сулила баснословные прибыли. Первоначально ситуация «разрыва» между художником и большинством зрителей могла породить такие, не лишённые благородства отношения, какие сложились между Дюран-Рюэлем и импрессионистами, но позже, с появлением новой категории дилеров, рассчитывающих прославиться и разбогатеть на перепродаже работ непризнанных художников, всё большее место начинают занимать новые, вполне естественные методы создания успеха художнику в условиях растущей коммерциализации искусства. Огромные состояния создавались простым способом скупки за ничтожную сумму произведений у никому неизвестных авторов и многолетней «выдержки» их торговцем картинами, продающим работы не раньше того момента, когда лично ему это станет выгодно. Взаимоотношения между торговцем и художником все в большей степени превращались в сделку, в которой каждый всего лишь средство для своего партнера и самоцель для себя. Прагматические интересы

³¹ Цит. по: Encyclopedia of World Art. New-York—Toronto—London. 1959-1966, in 15 vol. V. 4. P. 25.

вытесняют художественные пристрастия. Этот принцип, возникнув однажды, начинает постепенно подчинять себе все прошлые формы взаимоотношения художника и мецената, позже отбрасывая их за ненужностью.

Болезненно переживая усиления чисто коммерческого, предпринимательского интереса к живописи, Камиль Писарро писал, что торговец рассматривает фигуру автора лишь с точки зрения спекулянта, стараясь всеми силами вынудить продать свою работу по минимальной цене. В этих условиях ни о каком занятии искусством, ни о каком высоком творчестве не может быть и речи, поскольку все окружение художника, воспринимая как естественное занятие искусством ради прибыли или интерес к нему, продиктованный внешними целями, например, сугубо спекулятивным расчетом, презирает любого, кто рискнет противопоставить всему этому «чистое искусство»³².

Сходная трансформация произошла и в наших условиях с художниками «новой волны». Она, как известно, сформировалась в форме искусства неофициального, резко противопоставившего себя всему тому, что пользовалось поддержкой «сверху», а потому имело благоприятные и с финансовой точки зрения условия развития. Разрыв с миром официальных структур, поддерживающих советское искусство, проходил в форме оппозиции к соцреализму. Для критиков «новой волны» он всегда отождествлялся с профессиональной халтурой, конформизмом и политическим приспособленчеством. Помимо сугубо эстетических разногласий и полемики с реализмом как таковым широко распространились чисто моральные методы критики официально признанного направления, что вообще характерно для позиции «неофициалов». Рассматривая свое творчество как отрицание сытой конъюнктуры, они реализовали его в качестве альтернативного ко всему официально признанному. И естественно, что их деятельность могла носить только «подпольные» формы.

³² Писарро К. Письма. Критика. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1970. С.80.

Поэтика «подполья», идеал творческого братства и служения тем формам творчества, которые были избраны свободно, вопреки «начальству» надолго сформировали специфическое мироощущение «новой волны». Тем серьезнее сегодня воспринимаются тенденции, разрушающие эту былую поэтизацию богемной независимости, отказавшейся от сытой жизни во имя свободы творчества. Отрицание прежних форм организации своеобразной художественной жизни «неофициалов» произошло с той же жесткой необходимостью, с которой трансформировалась и художественная жизнь Парижа времен начавшегося бума вокруг ранее не признаваемых представителей новых течений.

Постепенное вырождение знаменитой монмартрской среды, о нищей, полуголодной жизни которой друг Пикассо Макс Жакоб сказал: «Мы жили плохо, но прекрасно» в чем-то существенном повторяет и трансформацию нашей «новой волны». Группы художников, которые поначалу спланивались для того, чтобы вместе противостоять жизненным невзгодам и эпатировать буржуазные вкусы, легко переориентировались, поняв выгоду саморекламы совместными усилиями. Цены на работы бывших аутсайдеров стремительно росли, а их работы начинали служить украшением тех же самых особняков, чьи стены прежде были увешаны работами признанных метров-академиков.

Андре Моруа писал в своей книге о Париже: «Меценатство стало одним из атрибутов роскоши. Обладавшие громадными возможностями музеи Америки скупали картины новых мастеров. Частные коллекции дрались за творения Модных художников. Поток долларов хлынул в кафе «Дом» и «Ротонда». Большие художники приобрели большие автомобили»³³.

Согласитесь, что за вычетом некоторых деталей локального парижского пейзажа, вроде названий кафе, все остальное словно написано о Москве или Ленинграде конца 80-х - начала 90-х годов. Главное же заключается в том, что в обоих случаях был разрушен идеал былого творческого братства, основанного на ощущении собственного «аутсайдерства». Можно спорить о характере творчества этих художников, но нельзя не признать, что первые поколения представителей советского андеграунда сохраняли верность идее бескорыстного служения избранному ими пути.

Вместе с началом коммерческого бума вокруг произведений «новой волны» уходила в прошлое целая эпоха культуры андеграунда вместе с присущим ей миром малопригодных для творчества мастерских, атмосферой бесконечных споров об искусстве и идеалах взаимопомощи. В той мере, в которой художники становились преуспевающими, рвались

³³ Seufor M. Le commerce de l'art... P. 56.

все прежние связи. Неумолимые законы конкуренции вытесняли прежнее единство «отверженных». Впрочем, общность взглядов и могла сформироваться лишь в условиях непризнанности, ставшей общей проблемой. С того момента, когда один за другим художники -«неофициалы» стали выходить на орбиту арт-бизнеса, наступил момент конца для поэтики «андеграундного братства».

Мишель Сейфор, автор уже упоминавшейся книги «Коммерция искусства», подсчитал, что потребовалось полвека, чтобы полотна импрессионистов начали продаваться за значительную пену, 30 лет занял этот процесс у кубизма, 10-15 лет - у абстракционистов послевоенного периода, 5 лет - у представителей беспредметного искусства начала 60-х и всего один сезон понадобился для того, чтобы поп-арт достиг апогея своей славы. Заметим здесь, что наша «новая волна» включилась сразу же в систему художественного предпринимательства, чей уровень развития позволил создать успех практически сразу же ранее неизвестным авторам из России.

Здесь скрестились интересы художников, стремящихся завоевать признание западного зрителя и выйти на определенный Уровень коммерческого успеха, и интересы предпринимателей, чья главная функция, как уже было отмечено, заключается в рекламе произведений. «Мастерство торговца произведениями искусства заключается исключительно в том, — замечает М.Сейфор, — чтобы свести на нет этот момент раздражающего ожидания, некоторого рода чистилище, совершенно бесполезное для искусства, не нуждающегося ни в каком «дозревании», и за несколько месяцев, за несколько недель, за несколько дней перевести произведение из состояния забвения, в котором оно не

может заполучить покупателя, в жизнеспособное состояние, когда за него предлагается внушительная цена»³⁴.

Организация успеха художнику стала важнейшей составной частью деятельности дилера сравнительно давно. Немногие современники начала этого процесса смогли оценить масштабы зарождающегося явления, понять, что отныне смена новейших направлений, своего рода, «новые волны», перекрывающие одна другую, будет теснейшим образом связана со своеобразной «биржевой игрой» на произведениях искусства. Со ставкой на моду. Среди них был французский художественный критик Камилл Моклер, мнение которого сразу же обратило на себя внимание Г.В.Плеханова.

Моклер один из первых заметил, что в новейших условиях художник попадает в зависимость, худшую, чем зависимость от меценатствующей аристократии или верховных «жрецов-академиков», преграждавших путь всему новому. Художник, особенно в том случае, если он принадлежит к одному из течений авангарда, отказавшегося от любых объективных критериев оценки искусства, при всей «независимости» своего творческого устремления оказывается полностью зависимым от торговцев картинами с их способностью создать успех определенному направлению.

И в этих условиях художественная ценность отходит на второй план перед натиском всё более совершенствующихся методов создания моды на очередную «новую волну» всей системой, обеспечивающей выгодную реализацию произведения, включая художественную критику, в большинстве случаев превратившуюся в придаток дилерского аппарата, в специфическую коммерческую рекламу. Поражает та пронизательность, с которой Моклер определил, что время, когда открывать неведомых прежде гениев станет модой и выгодным коммерческим предприятием,

³⁴ Там же.

станет временем, когда появится реальная возможность провозглашать гением того или иного художника, ставшего в этих условиях послушной марионеткой в руках торговца. Его зависимость от торговца определена прежде всего тем, что его успех с этих пор полностью зависит от действий его дилера, являясь лишь отголоском коммерческой шумихи вокруг произведений. После смерти Воллара Марк Шагал перестал делать гравюры на религиозную тематику, заказанные ему торговцем, и это не единственный пример влияния торговой сделки на творчество.

Поражает актуальность слов Моклера, сказанных в начале нашего века: «...художник попал в настоящее рабство с того дня, как он оказался в руках торговцев, которые, платят ему, «продвигают» его, монополизируют написанные им произведения. Художники XVIII века обладали большей свободой, нежели он. Для того, чтобы получить прибыль, торговцу нужна реклама, и он нашел в художественной критике, выступающей на страницах печати, то, что ему было нужно. Немногие честные и знающие критики, не пожелавшие примириться с этим видом торговли и нашедшие способ высказывать свои взгляды в печати были обойдены на тысячу ладов... думают, что это движение в искусстве, на самом же деле происходит движение на бирже картин, где идет успешная спекуляция искусством неведомых гениев. Для успеха нужно действовать скрытно, потихоньку убеждая коллекционеров, которые ничего не смыслят, — а такие не редкость, я решаюсь сказать это чистосердечно, — в том, что, купив произведение ещё не известного гения, они сделают великолепное дело. Нужно только искусно дозировать процесс «открытия» избранного художника — до того дня, когда прозвучат тщательно подготовленные звуки фанфар. После этого доселе неведомый гений занимает свое место в ряду прочих гениев, всегда рискуя, что его впоследствии снова заменят другим. Ценность произведения имеет здесь меньшее значение, чем совершенные методы создания моды на

художника. Мы видим шедевры в этом роде, так как торговец картинами делает чудеса и его система отличается великолепной организацией»³⁵.

Проводя аналогию с современной ситуацией, можно сказать, что там, где речь идет об успехах «новой волны», всегда надо иметь в виду и это замещения «движения в искусстве» «движением на бирже картин». Слишком много в создании популярности нашим художникам зависело не от качественной новизны их творчества, «вдруг» оцененной по достоинству, а от усилий организаторов этого успеха. Мы часто забываем тот уровень, который достигла трансформация западной художественной жизни в новый вариант биржевой игры.

Именно это обстоятельство позволило известному исследователю А.Молю назвать картинную галерею экономическим предприятием, в котором источник прибылей аналогичен источнику прибылей «какого-нибудь общества, владеющего ипподромом и рысаками». Причём в этом сравнении автор усматривает не только показатель гораздо большей, нежели в промышленном предприятии прибыли, но и бешеный ажиотаж вокруг той «лошадки», которая выигрывает³⁶.

Автор пишет, что несколько крупнейших галерей, сосредоточенных главным образом в Париже, Лондоне и Нью-Йорке, имеют реальное воздействие на современную художественную жизнь, вторая категория факторов, определяющих её специфику, — различные группы торговцев картинами, способные непосредственно изменить художественный процесс, но в несколько меньшей степени, нежели основные коммерческие галереи. Наконец, третью группу составляют небольшие галереи, сдаваемые в аренду художникам вместе с выставочным оборудованием и средствами рекламы. Эти частные галереи практически

³⁵ Цит. по: Лифшиц Мих. Мифология древняя и современная. М.: Искусство, 1980. С. 272.

³⁶ Моля А. Социодинамика культуры. М.: Прогресс. С. 263.

не играют никакой роли в художественной жизни столиц Запада, и автор иронически называет их «домами свиданий».

Нетрудно заметить, что если первые шаги коммерции в сфере искусства чем-то напоминали эти небольшие самодеятельные галереи, в которых осуществлялось знакомство зрителей с неизвестными для них направлениями, так невысоко оцениваемые А.Модем, то ближе к нашему времени профессионализм биржевых маклеров от искусства с их умением создавать дутые репутации полностью оттесняет старую фигуру торговца картинами, дающего бедным художникам ссуду на краски, кисти и холсты и скромно рассчитывающего вместе с ними получить известность и признание, ориентируясь лишь на собственный художественный вкус и интуицию.

Личный художественный вкус теперь вообще не принимается в расчет, поскольку средства преумножения того, что Мошь назвал «коэффициентом оценки» произведения, никакого отношения к художественным качествам последнего не имеют. Уже это обстоятельство показывает и основную причину той лихорадочной смены кумиров, которая характерна для сегодняшней художественной жизни. Ценность, за обладание которой коллекционер выкладывает баснословные суммы, в большинстве случаев не является подлинной эстетической ценностью, а стоимость её почти полностью зависит от степени популярности её автора и той шумихи, которая поднимается вокруг его имени в прессе, шумихи, активно финансируемой торговцами.

По мере спадания волны популярности очередной «звезды сезона» коллекционеры стремятся к обновлению своего собрания или, по остроумному выражению М.А.Лифшица, своего «фиктивного капитала». Превращение коллекционирования в разновидность биржевой игры — одна из особенностей современного художественного процесса. Разумеется, ярче всего эта особенность проявляется на примере подъема и

спада авангардных «новых волн», неравномерность их успеха, скачки цен на их произведения именно в силу полной субъективности критериев художественности, которые можно к ним приложить, обеспечивают подобную своеобразную биржевую лихорадку.

В нашей критике, апологетически настроенной по отношению к «новой волне», достаточно распространенным является аргументация её несомненных достоинств с помощью ссылки на её успех на Западе. Но, как было показано, сам этот успех зачастую создается известными способами, а потому никаким гарантом художественного качества служить не может. На мой взгляд, нужно отделаться от этой смешной в своем раболепии зависимости от мнения, навязываемого нам западными оценками. Известно, что даже упоминания в специальной литературе в современных условиях не могут служить критерием подлинного культурного значения произведений. Система художественного истеблишмента слишком активно формирует общественное мнение через специальные статьи, но даже это «общепринятое» мнение может не совпадать с объективными характеристиками произведения. Здесь всегда надо делать поправку на возможность гипертрофированного значения, специально придаваемого тому или иному факту художественной жизни, который не всегда может оказаться фактом искусства.

Поэтому трудно согласиться с позицией автора, который высмеивает скептически настроенных по отношению к нашему успеху на аукционе Сотбис журналистов и критиков. В. Война ссылается на известность представителей «новой волны» на Западе, но ведь и известность, особенно сегодня, в условиях развитой системы дилерской рекламы, никак не соотносится с их объективным местом в искусстве. Но наш автор принять это очевидное положение не может и громит своих оппонентов: «Неужели есть пророки в своем отечестве, удивляются они. Им кажется даже, что поделки самодельных художников, кич Арбата и Битцы недалеко от

того, что было закуплено на Сотбис. Одна из газет назвала свой репортаж прямо: «Из Битцы — в Сотбис?», Им невдомек, что само сопоставление такого рода оскорбительно для художников, о которых до крайней мере уже два десятка лет пишут книги, о которых упоминают современные зарубежные энциклопедии и словари до искусства; не зная этой литературы, как можно вообще было браться за перо?»³⁷

Это, разумеется, сильный аргумент. Знать литературу, касающуюся наших соотечественников, надо, надо хотя бы из соображений простого любопытства. Но не надо идеализировать ситуацию. Эстетические соображения часто учитываются в последнюю очередь, а порой вообще не учитываются в странном процессе создания «паблисити» тому или иному из наших «неофициальных» художников.

Поэтому, когда В.Война патетически спрашивает: «Но кто же это «там» такой щедрый будет поощрять миллионами художника только за то, что он, живя в СССР, порвал с академизмом? Ведь утверждалось и такое...»³⁸, то хочется сослаться на опыт самого Запада. По мнению многих исследователей, стоимость и художественная ценность настолько разошлись между собой, что «поощрение миллионами» за какие-нибудь совершенно не относящиеся к собственно творчеству моменты уже никого не удивляют.

Уже Лессинг, как мы помним, проецируя наблюдаемые им в современности тенденции античности, дал резкую критику извращенности вкуса богачей. Он противопоставляет общественную оценку, которую получил один из античных живописцев, прозванный «рипарографом», (живописцем грязи) и ценность его работ в глазах богатых меценатов

³⁷ Война В. Трудные судьбы авангарда // Новое время. № 39 (сентябрь). 1988. С. 34.

³⁸ Там же. С. 34.

«хотя сладострастные богачи и ценили его работы на вес золота, словно желая вознаградить их ничтожество искусственной ценой»³⁹.

Мне порой кажется, что стоимость многих произведений «новой волны» на международных аукционах тоже продиктована не более чем желанием «вознаградить их ничтожество искусственной пеной». Искусственность этой цены, её полное несоответствие действительной ценности иного произведения просто поражают. Как можно вообще ссылаться на аукционную практику, если на Сотбис 1988 года Григорий Брускин был оценен в тридцать раз выше, чем Борис Кустодиев. В тридцать раз!

Уже Давид Рикардо писал, что существуют некоторые товары, стоимость которых определяется их исключительной редкостью. Увеличить количество таких товаров нельзя никаким трудом, потому их стоимость не может быть понижена в силу роста предложения. К подобным товарам великий экономист относил редкие статуи и картины, замечая, что стоимость их не зависит от количества труда, необходимого для их производства, она изменяется в результате изменения богатства и склонности лиц, стремящихся их приобрести.

Что касается подмеченной Рикардо независимости стоимости произведений искусства от количества вложенного труда, то в современных условиях ситуация, при которой в круглых суммах выражается стоимость артефактов, на создание которых не было затрачено ни труда, ни таланта, и при которой пены определяются исключительно усилиями системы художественного истеблишмента, делающего престижным обладание подобными работами, доведена до абсурда.

³⁹ Лессинг. Г.-Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М.: Госполитиздат, 1957. С. 81.

Особенно это касается упоминавшихся выше «объектов», лишь подписанных художниками, увеличившими его подлинную стоимость самим фактом своей подписи в сотни, а, порой тысячи раз. Естественно, что обладание подобным предметом, ничем не отличающимся от своих собратьев в соседнем магазине (если не на помойке), является символом социального положения владельца «произведения» очередной знаменитости. Но одновременно это обладание является и показателем дошедшей до абсурда социальной условности. Меценаты, тратящие солидные суммы на приобретение странных «объектов», вся ценность которых заключается в имени того, кто их выставил, объясняют свои траты тем, что «за пределами своего обычного контекста самые обыкновенные предметы могут стать настоящими произведениями художественного творчества»⁴⁰.

Если в среде римских патрициев, по свидетельству Петрония и Ювенала, мода на трату баснословных сумм на произведения искусства была естественной в условиях, когда они воспринимались как атрибут роскоши, необходимой для аристократии, если во времена Франческо Сфорца, Лудовико Гонзага, Джованни Руччелли огромные суммы тратились на постройку прекрасных зданий и картин, несмотря на опасное по тем временам обвинение в «великолепии», и эти траты обернулись блестящим расцветом талантов Ренессанса, если, наконец, во времена Тейта, Третьякова, Дюран-Рюэля просвещенные купцы поддерживали то, что подсказывал им их, часто очень тонкий вкус, то покупка за баснословные суммы многих творений нашей «новой волны» может произвести впечатление самой бессмысленной траты денег за всю историю меценатства.

Вот восторженное описание одного из произведений, которое вполне может быть и приобретено за солидную сумму. Во всяком случае приобретались «объекты» ничуть не хуже, точнее сказать, ничем не

⁴⁰ Цит. по: Лифшиц М.А. Мифология древняя и современная... С. 360.

лучше: «Из мусора и металлолома, железяк, найденных на свалке, он создает совершенно особую среду, загадочную, волнующую, намекающую на древние прототипы сакральных пространств»⁴¹. Совершенно очевидно, что вопрос здесь заключается в той интерпретации, которую получают эти драгоценные материалы. Ещё немного разговоров о «сакральности», и вокруг самой обычной кучи возникает таинственный ореол произведения.

А то, что подобные «артефакты» покупаются и даже выставляются в музеях, теперь даже никого не смешит. Более того, искусствоведы с самым серьёзным видом обсуждают проблемы, отсюда вытекающие. Одной из таких проблем стало наличие в музеях ряда произведений, которые практически ничем, кроме того простого и случайного обстоятельства, что они являются экспонатами, не отличаются от любых других вещей. Бесконечные вариации того, что в западном искусствознании получило наименование «найденный объект», заслонили музеи современного искусства, окончательно сбивая с толку растерянных посетителей, не способных ответить на вопрос: чем именно эта вещь отличается от множества ей подобных, вовсе не имеющих при этом статуса экспоната?

Но это, так сказать, проблемы посетителей. Есть же и проблемы критики, утратившей представление об отличии «искусства» и «неискусства», на котором прежде и строился весь аппарат собственно критического анализа. Сегодня специалисты склонны замечать, что вещь получает статус произведения искусства через свою «институализацию» в художественном мире. Центр тяжести переносится на авторитетные «свидетельства» представителей художественного истеблишмента в пользу того или иного «артефакта».

⁴¹ Свиблова О. Вторая культура//Творчество. № 7. 1988. С. 30.

Да, с того момента, как стало принято выставлять всё, что создает художник, объявленный знаменитостью, начали возникать и некоторые проблемы. Но нас волнует лишь одна из них: какой смысл в финансировании всего этого, в отношении к этому как к искусству, выражаемом не просто в публикациях на страницах выставочных каталогов, но и в готовности заплатить за какой-нибудь артефакт сумму, которую платят за шедевр?

Первый напрашивающийся ответ — необходимо увидеть ту опосредованную выгоду, которую может принести коллекционирование такого рода произведений. Вряд ли здесь можно говорить о привычных формах отношения к коллекции как к надежному вкладу капитала, способного таким образом возрастать со временем. Здесь, скорее, речь идет о более специфической выгоде, заключающейся в демонстрации кредитоспособности владельца модного произведения. Это показатель его социального статуса, это его своеобразная визитка, обеспечивающая ему и определенный уровень социального общения.

Том Вулф, автор памфлета «Раскрашенное слово», разоблачающего механизм создания успеха авангардным направлениям, заметил, что прямую выгоду имеют все участники действия, в том числе и субсидирующие его «деловые люди». Последние добиваются права пользоваться почетным титулом «Покровителя Искусства», мецената. Сам же этот титул открывает для них дорогу в высшее общество. В жизни современного города, замечает автор, эта взаимосвязь естественна, поскольку художественные выставки, советы, приемы, вернисажи полностью заменили по своим функциям церковь⁴².

Именно поэтому на поддержание «новой волны» тратятся такие суммы. Речь не идет, да и не может идти о неких скрытых от нас художественных достоинствах, за которые платятся суммы в долларах.

⁴² Wolfe T. The Painted Word. New York, 1975. P. 21-22.

Всё гораздо проще. Попад в систему художественного предпринимательства, «новая волна» потекла согласно её внутренней логике, которая заключается в том, что ставка на «эксперимент» оказывается престижной, а потому и выгодной. Сделав выбор в пользу ориентации на «деловой мир» представители этого течения выбрали собственную судьбу, которая отныне прочно привязала их к новой системе организации художественной жизни, к системе, ориентированной не на привычное нам в советские времена «начальство», а на обычную у них зависимость от бизнесменов. Но, в свою очередь, и бизнесмены были ориентированы на поддержку всего нового, при полной абстракции в понимании «новизны». Известный коммерсант Филипп Моррис как-то в своем выступлении невольно связал эти две тенденции, продемонстрировав «деловой» оборот авангарда и установку Делового мира на поддержку авангардности как таковой. Он заметил, что «новое искусство» является прежде всего «частью делового мира», а деятельность мецената вовсе не дополнение к бизнесу, а его неотъемлемая часть. Престиж делового человека, идущего в ногу со своим временем, заставляет поддерживать «все новое и экспериментальное». Та же мысль рефреном повторяется во многих интервью знаменитых бизнесменов, так или иначе поддерживающих «новое искусство».

Наша «новая волна» попала в эту ситуацию, ориентированную на коммерческий успех. Иногда этот успех предстал в форме обычной спекуляции на повышении цены определенного произведения, но чаще это была специфическая спекуляция на статусе «покровителя искусства». Прежние формы бескорыстного меценатства отошли в прошлое, правда, в прошлое отошла и зависимость от «начальства», на которой строилась прежняя форма организации нашей художественной жизни.

Равнодушие к проблемам искусства и сугубо чиновничьи соображения, которыми руководствовались в деле «формирования» художественной

политики начальники времен застоя, подверглись и подвергаются самой серьезной критике. Но, переориентировавшись на новые формы организации, художественная жизнь сталкивается и с новыми проблемами. Одну из таких проблем сформулировал уже в «Экономическо-философских рукописях 1844 года» К.Маркс. Он показал противоположность человеческого отношения к миру, строящегося на постоянном обогащении его индивидуальности, способной обменивать доверие на доверие, любовь на любовь, а эстетическое наслаждение произведением искусства можно получать лишь в том случае, когда художественное развитие личности достаточно высоко, он же проанализировал превращение освоения искусства в обладание им, извращающий эту естественную связь принцип коммерции.

Приобретая произведение искусства в частную собственность, обладая им в чисто утилитарном смысле, «денежный человек» (если говорить не о личности, а об экономической категории) не способен сделать его своим личным достоянием в том глубоком значении этого слова, которое подразумевает освоение духовного, эстетического богатства, содержащегося в произведении, человеком, способным в силу собственного эстетического развития оценить и художественные достоинства произведения. Эстетическое наслаждение подменяется элементарной радостью владельца, чувством собственника. Чувство обладания постепенно замещает все другие чувства.

Следовало бы снова в этой связи вспомнить такую фигуру как Сомс Форсайт, ограничивающий свои художественные пристрастия, когда речь заходила о продаже его любимых произведений на аукционах, стоимость которых росла, чтобы убедиться в противоположности эстетического чувства и интересов накопления.

Для Сомса существует наслаждение искусством, но оно вступает в постоянный конфликт с его отношением к искусству как к капиталу, причем капитал неизменно побеждает. Иными словами, этот конфликт разрешается здесь всегда в пользу «отчужденной», абстрактной сущности. Он успел привыкнуть к Гогену и полюбить одно из его полотен, он даже немного жалел, пишет Голсуорси, что художник идет в гору, и с любимым полотном придется расстаться, если цена очень поднимется. Это брошенное вскользь замечание очень точно выражает специфику «денежного» отношения к искусству, когда эстетическое наслаждение приносится в жертву коммерческому интересу. Иными словами, эстетическое наслаждение в любом случае вытесняется тем, что Маркс назвал «рассчитанным» или «экономическим наслаждением».

Эта тенденция характерна не только для крупных коллекционеров и влиятельных покровителей современного искусства, но в равной степени отражается и в практике сотен тысяч владельцев произведений искусства в современном коммерчески ориентированном западном обществе, в художественную жизнь которого так стремительно влилась наша «новая волна». Как свидетельствуют опросы, проведенные среди коллекционеров Франции, в подавляющем большинстве случаев (почти в 3-х из 4-х) мотивом для приобретения произведения явились стимулы, ничего общего не имеющие с интересом к искусству как к таковому: необходимость помещения капитала явилась причиной приобретения произведений искусства в 24% случаев, спекуляция на повышении цен — в 19%, стремление к украшению интерьеров в 17%, любовь к искусству — в 17%, следование моде в 6%, личные мотивы — в 6%, меценатство — в 4%.

НОВЫЕ ФУНКЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ

Не только сведение к минимуму чисто эстетического интереса и замена его разновидностями «престижного символизма» в отношении к произведению искусства характерны для современной социокультурной ситуации, но и зависимость от навязываемого средствами массовой информации мнения о художественном процессе. Не случайно, что само это мнение всё в меньшей степени базируется на художественной оценке, на анализе самостоятельной эстетической ценности произведения.

Эта тенденция легко может быть прослежена и в том восприятии искусства, которое как бы «навязывается сверху», то есть формируется средствами массовой информации. Как справедливо отметила в своем исследовании В.А.Крючкова, анализируя характер материалов, касающихся вопросов искусства, публикуемых в массовых иллюстрированных журналах США, по существу они «не выходят за пределы традиционной тематики массового издания: рассказов о преуспевающих богачах, скандальных событиях, преступлениях, курьезных фактах. Искусство в них выступает либо как вид бизнеса, поле деятельности миллионеров и рвущихся к самоутверждению, испытывающих превратности судьбы авантюристов, либо как капризная прихоть, хобби чудака»⁴³.

Характер этих материалов одновременно и отражает реальные условия, в которых находится сегодня искусство, и формирует эти условия, путем сознательного снижения искусства до примеров выгодной коммерческой операции или события уголовной хроники. С некоторой поправкой на наши специфические условия то же самое может быть сказано и о характере материалов, посвященных изобразительному искусству в позднесоветских массовых изданиях.

Возьмем, например, такое популярное издание позднесоветского времени как журнал «Огонёк». Вот интервью с председателем МОСХа

⁴³ Крючкова В.А. Графика иллюстрированных журналов США и некоторые проблемы «массовой культуры». Дисс. канд. М., 1975. С. 20.

О.Савосюком, где речь зашла о выставке «Лабиринт», ставшей, как известно, своего рода манифестацией «новой волны». Никакой эстетической оценки произведений, представленных на выставке, мы не найдем. И если в рассказе о ней мы не встретим характерных для американского массового издания повествований о миллионерах, авантюристах и похитителях, то их с успехом замещают душещипательные рассказы о злых чиновниках, более привычные для нашей прессы. О.Савосюк говорит о выставке «Лабиринт»: «Могу сказать, что многое на этом праздничном вернисаже даже для меня явилось открытием. Однако тревожит тот факт, что выставка вызвала волну недоумения и излишней боязни (опять!) у чиновников от культуры, которые до сих пор так и не смогли перестроить свое мышление.

В день открытия вернисажа выставку вдруг «запретили». За дверьми оказались многочисленные гости (в том числе и зарубежные), администрация нового Дворца молодежи повела себя не лучшим образом»⁴⁴.

По сути дела, здесь налицо та же деэстетизация отношения к искусству, когда оно никак не оценивается по существу, а является лишь деталью в событиях светской или официальной жизни. События, никакого отношения к искусству не имеющие, проблема «пустили — не пустили» начинает всячески раздуваться, её значение гипертрофируется, и уже на анализ искусства места совсем не остается. Даже в специальных изданиях по искусству все эти конфликты с администрацией начинают обсуждаться самым подробным образом. Д. Пригов в повествовании об истории своей поездки за рубеж вспоминает: «Я всегда работаю имиджами. Так судьба устроила. Меня и вправду сначала «не пустили». И я это воспринял как личный выпад, но потом вспомнил, что я работаю, перебирая имиджи, и что основной имидж, в котором меня воспринимают власти, это имидж поэта. А поэт должен быть запрещаемым, не пускаемым, гонимым, поэтому ещё не приехав в Берлин, я начал работать в собственном имидже»⁴⁵.

⁴⁴ Савосюк О. МОСХ глазами председателя//Огонёк. № 31 (июль). 1988. С.9.

⁴⁵ Д. Пригов. После Берлинской стены// Декоративное искусство СССР. № 4. 1989. // Ракурс. С. е.

В перестроечное время средства массовой информации всё больше внимания уделяли феномену «новой волны», но это внимание особого рода. В «новой волне» привлекают внимание её сугубо внешние атрибуты — эпатаж, броская форма вернисажей, конфликты с администрацией. Кажется, что в этом искусстве замечается всё, кроме того, что делает его эстетическим событием, собственно искусством. На страницах периодики «новая волна» и перипетии её развития приобретали ореол светского события, в большей степени, чем события культурной жизни. Не случайно, что речь в небольших заметках о выставках, как уже было показано, шла о формальных трудностях, связанных с их организацией, о скандалах, сопровождающих тот или иной вернисаж, о взглядах его участников, но не о художественном результате как таковом. Приобретая статус события, а всё чаще и происшествия, выставка перестает восприниматься как художественное явление, во всяком случае, в зеркале прессы.

Разумеется, всё это усугубляется и позицией критики, которая старательно описывает «ситуацию», перестав обращать внимание на анализ произведений. Более того, критика полагает, что именно в своих повседневных проявлениях художник в большей степени выражает свою творческую роль. Н.Тамручи пишет: «Существенно то, что художник перестает быть сегодня только носителем своей профессии. Его личность, жизненная позиция, поведение в культуре, иными словами, принятая им на себя жизненная или, если угодно, культурная роль становится теперь талой же неотъемлемой частью искусства, как и сами его произведения»⁴⁶.

На деле художник вообще перестает рассматриваться как «носитель своей профессии». Его профессиональные качества, его мастерство, специфика его произведений вообще перестают интересовать критику, как-то не привлекают её высокого внимания. Всё большее значение критика уделяет «культурной роли», которая прежде естественным образом вытекала из его творчества, а теперь приобрела в глазах критики самоценное значение.

⁴⁶ Тамручи Н. Эстетика сопротивления или искусство защиты//Искусство. № 10. 1988. С. 6.

Естественно, что критические обзоры теперь в основном посвящаются декларациям художников, анализу их глубокомысленных заявлений и репортажам об их выходках.

Таким образом, в практике массовых изданий находит свое отражение и деэстетизация художественной деятельности в современной художественной критике и специальных изданиях. В свою очередь, подобное сведение к минимуму эстетического момента, наблюдаемое в нынешней художественной критике, лишает её возможности объективной оценки произведений. В современных условиях, даже вопреки желаниям своих представителей, она неизбежно начинает становиться чем-то вроде рекламы. Её способность создать престиж тому или иному художественному направлению делают её частью хорошо отлаженной системы предпринимательского истеблишмента в сфере искусства. Критика, отказавшаяся от объективных оценок, ставшая простым повествованием о внешней активности художников, оказалась прекрасно приспособленной для участия в этой характерной для современной художественной жизни биржевой игре на повышение. Именно критика нового типа может поднять акции того или иного художника. Акции, отныне не зависящие от реальной ценности его работ.

Проблема превращения критики в мощное средство создания организованного успеха первоначально возникла в тех сферах художественной жизни, которые наиболее непосредственно связаны с коммерцией. Уже Бальзак отмечал, что в сфере литературы и журналистики начинается вытеснение подлинного таланта удачливыми дельцами от литературы, поддержанными клаской критиков и издателей. Он анализировал появление целого клана, специализирующегося на создании рекламы произведению, получившему в западном обществе статус товара, нуждающегося в хорошей реализации, требующего предварительную похвалу в прессе.

Этот механизм постепенно начинает занимать то место, которое прежде по праву принадлежало настойчивости одарённой личности, делая излишним само понятие таланта, вытесняемого чисто конъюнктурными качествами.

Человеку искусства в этих условиях оставалось лишь пассивно подчиниться внешним силам, определяющим его успех или провал у публики.

Эта тенденция ещё более усилилась к началу нашего столетия, когда всемогущие издательские корпорации превратили писателя в полностью зависимую от них фигуру, а торговцы картинами получили возможность «создавать» художников. Из человека искусства с этого момента начала создаваться «звезда», весь блестящий ореол которой сделан за счёт щедро оплачиваемой рекламы. В.В.Воровский писал об этом вытеснении прежней естественной связи между художником и публикой, подогретым рекламой любопытством к «знаменитости», часто низводимым до «бульварного скандала», как о характерном для современной художественной жизни снижении эстетического интереса к искусству.

Перестав восприниматься как нечто эстетически ценное, искусство стало восприниматься лишь в своих внешних характеристиках, лишь в форме своего проявления на поверхности художественной жизни, а эстетический интерес к нему заменяется нездоровым ажиотажем, целиком обеспечиваемым «сверху»: «... Простая реклама, автореклама, взаимная реклама — вот та «идейная» связь с читателем, которая для современных авторов заменила прежние прикровенно-стыдливые, трогательные отношения между талантами и поклонниками. Остается только выяснить: эта ли реклама приспособила к себе и творчество современных авторов, или само это творчество таково, что без рекламы не может завоевать себе рынка?»⁴⁷.

Этой же ситуации посвящает свою статью «Искусство и слова» известный американский художественный критик Гарольд Розенберг, показавший, как слова заменяют творчество, как с помощью художественной критики авангардистское произведение превращается в то, что автор точно назвал «кентавром», состоящим наполовину из самых экстравагантных материалов, наполовину — из слов, способных «одухотворить» камни или верёвки, придать им статус произведения искусства. Он пишет, что современное

⁴⁷ Воровский В.В. Эстетика. Литература. Искусство. М.: Искусство. 1975. С. 264.

изобразительное искусство воспринимается скорее ушами, чем глазами, а современная критика переворачивает былую последовательность и «больше не выводит определения из того, что видит, а учит глаз видеть определения»⁴⁸.

Сегодня особенно остро встала проблема переориентации критики на новые коммерческие структуры, проблема «практического искусствоведения», как назвала её Е.Горчакова. Она замечает, что в ситуации, когда специалисты по теории искусства отворачивались от насущных и житейски вполне понятных проблем художников как от презренной и низменной сферы коммерции, занимаясь лишь «глобальными обобщениями, сопоставлениями, нюансами», художники поняли, что в новых изменившихся условиях для их бизнеса «теоретики» не нужны. В итоге разрыв между критикой и живым искусством достигает максимального уровня, губительного в первую очередь, по мнению Е.Горчаковой, для самих художников, оказавшихся в плену у бытующих дилетантских предрассудков, ориентирующихся не на профессиональное мнение об искусстве, а лишь на собственную интуицию. Вывод автора достаточно логичен: «На смену искусствоведу-схоласту должен прийти искусствовед-практик, искусствовед-менеджер, искусствовед-коммерсант, который возьмет на себя бремя постоянной, повседневной опеки конкретного художника»⁴⁹.

Все это представляется вполне очевидным, но беда в том, что «исствовед-коммерсант» неизбежно будет утрачивать уровень объективного анализа художественной ситуации, занимаясь своей «опекой», а превращение его в «своего» искусствоведа для каждого конкретного подопечного обернется тем, что профессионального создателя рекламы художник, возможно, и приобретет, но профессионального критика своего творчества потеряет.

В условиях, когда объективное содержание искусства оттеснено чисто словесными декларациями, проблематичным становится само существование

⁴⁸ Rosenberg H. The De-Definition of Art. Action Art to Pop to Earthworks. New York. 1974. P. 51.

⁴⁹ Горчакова Е. «Я за “практическое” искусствоведение!»//Галерея. № 3. 1991. С. 6.

критики в обычном для неё статусе. Её рекламная, сугубо декларативная функция становится доминирующей. И относится это к критике нашей в той же степени, что и к критике западной. Более того, если западные искусствоведы весьма скептически относятся к этой трансформации критики, то наши находят для неё все новые и новые оправдания. По крайней мере, именно так происходило в начале перестройки.

Говоря об искусстве «новой волны» Н.Тамручи пишет: «Это искусство совсем не располагает к тому, чтобы о нем говорить “на языке искусствоведов”... Об этих художниках надо писать как то иначе»⁵⁰. Отказавшись от устаревшего «искусствоведческого» языка, критика незаметно превратилась в составную часть того «кентавра», о котором писал Гарольд Розенберг. Она добровольно взяла на себя функции «одухотворения» любых, самих антиэстетичных творений «новой волны».

Всякие попытки рассмотреть произведения этих художников, применяя к ним привычные методы анализа художественного качества, по мнению критики нового» типа, заранее обречены на неудачу. Более того, эта попытка свидетельствует и о консерватизме искусствоведов, от которого трудно избавиться. «Как быть, если молодой критик не то, что отвык, но никогда в своей реальной профессиональной практике и не привыкал к подобному конкретному, публицистическому, действенному пафосу? Он пытается цепляться за гнущиеся соломинки живописной маэстрии, встречает новое с внутренним сомнением...»⁵¹, — писала О.Козлова.

Внимание к мастерству, к тем самым «гнувшимся соломинкам живописной маэстрии», которое составляет закон критического анализа, здесь оценивается как нечто безнадежно устаревшее, свидетельствующее об отсталости, если не умственной, то, по крайней мере, отсталости вкуса,

⁵⁰ Тамручи Н. Биография в портретах//Искусство. № 10. 1988. С. 5.

⁵¹ Козлова О. Истоки и итоги//Творчество. № 7. 1988. С.5.

критика, остающегося в плену у прежних представлений о профессионализме. Теперь живопись, чтобы быть «новой» должна быть как можно меньше похожа на живопись. Критика не устаёт повторять, что живопись «новой волны» перестает апеллировать к нашему эстетическому чувству, отсюда и её нескрываемая ирония к «живописной маэстрии», привлекающей внимание «консерваторов».

Не случайно в авангардистском искусстве прошлых лет повышенный интерес к живописному мастерству прочно ассоциировался с «салонно-декоративным стилем». Критика видит в стремлении к живописному качеству неизжитый провинциальный комплекс, недостаточную последовательность авангардных устремлений. А.Ерофеев, бросая ретроспективный взгляд на авангард 70-х, своего рода истоки «новой волны», отмечает странную, по его мнению, склонность к созданию «шедевра», добротного произведения. «Что здесь сказалось —подспудное ли недоверие к модернизму, комплексы художественной провинции или отсутствие элементарной профессиональной выучки? Но поллоковский дриппинг или всклокоченная стилистика экспрессионизма стали всё больше утопать в лессировках, сдабриваться «шикарной» валёрной и многослойной живописью. Поворота к музейному глянцу, к самодовлеющему артистизму не миновал ни один из родоначальников «неофициального» движения. «Культурность» их искусства подчас наивно демонстрировалась количественными показателями: огромностью затраченных усилий, обнажающих авторское усердие, массой аллюзий, цитат и метафор, указующих на основательную образованность и т.п. В жизни бунтари и отчаянные головы, они за мольбертом превращались в добротных ремесленников и одновременно в назидательных проповедников и оракулов глубокомысленных истин. Итоговый и карикатурный образ этой концепции учёного искусства, изнемогающего под грузом знаний и прилежания, явлен в художественных откровениях «Двадцатки»⁵².

⁵² Ерофеев А. Возвращение авангарда//Искусство. № 1. 1990. С.1.

Художники и критики новой формации с нескрываемой иронией относятся к любому проявлению интереса к качественной живописи и стремлению создать отделанное, высокопрофессиональное произведения, видя в этом уступку салонным вкусам. Не случайно в ироничной серии «Подражания» у И.Лубенникова классические приемы намеренно тривиализируются, светотеневая моделировка низводится до однообразия чертежной отмывки, окончательно убивающей всякую живую подвижность форм, а передача фактуры предметов несет холодноватый оттенок «новой вещественности» в большей степени, чем искреннее стремление передать многообразие реальности. Изображение словно застывает под кистью художника, утрачивая естественную подвижность, они приобретают мертвенный оттенок муляжа.

Да и сама «традиционная» манера здесь больше напоминает застывший слепок с языка старой живописи, из которого ушла жизнь и поэтическая прелесть, присущая изображениям реальных мотивов у художников прошлого. Школьная старательность в передаче деталей подчеркивает ученический характер «подражаний», в серии которых автор иронизирует и над наивным «средним посетителем», которому важна «похожесть», и над современной салонной живописью с ее потугами на добротность старой манеры. Художник вышучивает эту претензию зло и весело. Он вносит намеренный диссонанс между «изыском» подчеркнуто репрезентативного изображения «Столбовой дворянки Н.Глебовой» и вульгарностью аляповатой имитации «старой» живописи, в которой приемы передачи дорогих тканей и «фамильных» украшений больше напоминают купеческий шик арбатских художников времён «перестройки», чем полотна прошедших столетий.

Естественно, что в более прямой форме, когда уже нет необходимости доказывать «от противного» своё неприятие «качественной» живописи, выявляя её бутафорский характер, художник использует намеренно сниженные средства. Так, изначально лиричный мотив — «Окраина. Сумерки. Музыка» — превратился в воплощение пошлости и духовного примитива в ходе

разрушения традиционной живописности. Художник уничтожает иллюзию, которая могла бы возникнуть у зрителя, привыкшего видеть изображения задумчиво сидящих у окна и погруженных в мечты девушек, подчеркнута откровенным изображением размалёванной особы на фоне унылых однотипных новостроек. Но здесь разрушению подвергается и живописная иллюзия, сам зрительный образ, поскольку в композицию включены реальные обрывки газет, журналов, грубая имитация модных сетчатых чулок, сидящей на подоконнике девицы.

Агрессия подчеркнута «неживописного» материала, демонстрирующего свою «всамделишность», подчеркивает неподлинность живописной иллюзии, которая на глазах зрителя распадается на ряд случайно собранных бросовых материалов. Иллюзия изображения трансформируется в грубую бутафорию, поскольку свидетельствовал о том, насколько влиятельны силы, способные создать успех произведениям, рассчитанным на открытый эпатаж, более того, подчеркнута повторяющим приемы дадаизма восьмидесятилетней давности.

Шокинг, который был пережит художественным миром, в некоторой степени объясняется и тем, что с момента присуждения премии «чисто американскому искусству» центр авангарда переместился из Парижа в Нью-Йорк. Стремительное падение цен на абстрактную живопись привело к полной панике на бирже художественных произведений, которую и без того уже лихорадило в течений нескольких лет. Судя по прессе, французская критика не могла смириться с успехом своих американских конкурентов, ещё за полгода до выставки начавших обрабатывать общественное мнение с помощью самых современных средств, включая телерепортажи и активную рекламу своему детищу на страницах массовых изданий.

Во французской печати кидаются убийственные обвинения поп-арту с его «предметными компиляциями», в варварстве, уничтожающем искусство (имеется в виду абстракционизм), а полном пренебрежении интересами дела и подчинении искусства коммерции (имеется в виду явное оттеснение на конкурсе французского абстракциониста Бисьера и последовавшее за этим

резкое падение цен на абстрактную живопись парижских школ, оцениваемую прежде во вполне реальных суммах). Французская художественная критика обвиняла противоположную сторону в отсутствии традиции (которую сама же активно взрывала) и в превращении живописи в сомнительный набор предметов со свалки.

Что касается последнего обвинения, вполне могущего быть направленным и против нашей «новой волны», то американский «новый реализм» или поп-арт, впрочем, как и советские деятели сходных творческих направлений, вовсе не считал его обидным, и для нас важно разобраться, почему этим артефактам было уготовано столь почётное место в истории современного авангарда. К этому явлению, достаточно дикому, на первый взгляд, необходимо отнестись внимательнее ещё и потому, что на его примере хорошо видна роль художественной критики в современной ситуации, которая начала оформляться приблизительно с начала «великой революции», осуществлённой поп-артом. В этом смысле наша «новая волна» попала на достаточно подготовленную почву.

К моменту возникновения этого направления художественная критика уже превратила в специфический штамп представление о тех невзгодах и гонениях, которые встречаются на пути каждого нового слова в искусстве. Другим не менее распространённым штампом стало представление об изначальной противоположности «стандартов» коммерческого или, по другой терминологии, «массового» искусства и «нонконформизма» авангарда, чей одинокий бунт против «толпы мещан» достоин самой высокой оценки вне зависимости от реального содержания и собственно эстетического качества этого бунта. В подобных условиях любая выходка представителей «нового реализма» при достаточно широкой поддержке всего истеблишмента могла быть легко объявлена последним словом художественного прогресса.

Реальный механизм, обеспечивший успех поп-арту, был проанализирован в нескольких работах. Сошлёмся лишь на памфлет Тома Вулфа, прямо писавшего в своем «Раскрашенном слове», что успех поп-арта

был создан несколькими торговцами и двумя-тремя художественными критиками. Многие авторы указывали на закономерный характер этого успеха в условиях, когда живопись превратилась в часть особой экономической системы и получила такие же возможности для своего успеха, как и любой другой род товара, рекламируемого и навязываемого конкурентам американцами, имеющими хорошо отработанные методы для завоевания рынка.

Робер Лебель в своей книге «Изнанка живописи», вскрывающей тайные механизмы, управляющие художественной жизнью, писал по этому поводу: «Поскольку живопись не только с недавнего времени, как совершенно ошибочно утверждают, но собственно уже, начиная с середины девятнадцатого века, вошла в определённую экономическую систему, было совершенно неизбежно, что американцам, лучше организованным для завоевания международных рынков, удастся навязать своё искусство, так же как они навязывают другую свою продукцию при помощи более совершенных средств, которыми они располагают. Французская «пропаганда» в области культуры всегда была до смешного ничтожна, и единственное, что имело некоторое значение, — это усилия торговцев картинами, конечно, спорадические, тогда как американское правительство без колебаний поставило на службу своим наиболее спорным талантам всю мощь дипломатического аппарата».

О советском правительстве повторить того же нельзя, более того, мы не можем утверждать, что наши методы пропаганды советской продукции могли идти хоть в какое-то сравнение с европейскими, в том числе и художественное. Наша «новая волна» получила признание вопреки всем объективным расстановкам сил, исключительно по субъективным причинам: в силу внезапной доступности для западных покупателей ранее запрещаемого советского авангарда, попадающего в «свободный мир» полуподпольным путем.

Никаких особых усилий, равных по значимости усилиям американских деловых кругов по продвижению поп-арта, предпринято не было. И тем не менее, как соглашаются все исследователи этой проблемы, «русское и

советское искусство всё больше мобилизует вниманий художественного рынка». Многократный рост цен на их произведения привел к своего рода буму, самые крупные аукционные фирмы торгуют живописью «новой волны». Короче говоря, рынок советского искусства, по замечанию комментатора журнала «Аполло», «вырвался на скоростную дорожку... В этих состязаниях... аукционные дома и торговцы бегут голова в голову»⁵³.

Разумеется, подобный коммерческий успех, сравнимый только с революцией, вызванной в свое время перемещением центра художественной жизни в США, не мог не сказаться на характере нашей художественной жизни. Внезапно мы убедились, что романтика в духе фильма «Монпарнас, 19» для западного торговца аналогична романтизированному восприятию Фурманного переулочка или мастерских на Чистых прудах, этих своеобразных колоний художников «новой волны», откуда в позднесоветский период вывозилось на Запад всё за любую цену. Но если американские художники стремились к мировому признанию и сознательно шли на связь с административными кругами своей страны, способными обеспечить им это признание, то у нас ситуация складывалась иначе.

Да, наши неофициальные художники искали возможности прославиться, они и сейчас её ищут, пытаются наладить контакты с критиками, способными написать и опубликовать статьи об их творчестве, пусть даже разгромные. В конце концов отрицательная реклама — тоже реклама. Но, столкнувшись с жёсткими формами организации рекламы «там», с критикой, лишённой того камерно-патриархального содружества с художниками, к которому они здесь привыкли, новоявленные завоеватели западного рынка растерялись.

Эта растерянность была совсем не случайной. Если вспомнить динамику социализации нашего «неофициального» искусства, то легко заметить, что до 1975 года эта форма творчества носила практически целиком андерграундный, «подпольный» характер. С момента некоторой, впрочем, весьма

⁵³ Apollo, 1990. Jan. P.17.

относительной, либерализации отношения властей к авангардному искусству начинается новый период его функционирования в «полуподпольных», если так можно выразиться, формах. Общим для обоих периодов была замкнутость круга художников, за редким исключением не имевших внешних контактов. Хотя, конечно, эпизодические интервью самих художников и публикации об их творчестве проникали на Запад, но это помогало лишь накоплению некоторого потенциала известности, позже позволившего латентной форме популярности взорваться рыночным бумом и шумными открытиями «перестроечного» искусства. Г.Кизельватер, вспоминая об этом внезапном изменении, пишет: «Русские художники едут на Запад устраивать свои выставки, причём едут они с самоощущением и интенциями лимоновского «национального героя» — завоевывать западный художественный мир. Там они действительно встречаются с большим интересом, но это интерес к искусству «аборигенов» огромной и почти неведомой ранее страны, т.е. этнографического характера! И возвращаются они, быть может, и разбогатев, но в очень смятенных чувствах; некоторые — попросту недовольные, выдохшиеся, обиженные. Можно употребить такую метафору, что их «лишили девственности», но ничего особенного за это не дали. И, перефразируя Бердяева, я сказал бы, что женственная природа русского искусства оказалась изнасилованной чуждым мужественным началом западного рынка»⁵⁴.

Что касается нежной природы наших, оскорбленных грубостью артбизнеса художников, то я вполне допускаю их моральные потери, хотя во всем этом больше позы и рисовки, чем реальных страданий. В конце концов каждый знал, на что он идёт, а трепетные творческие натуры до сих пор имеют полную свободу творить в родном городе на чердаке, подрабатывая дворниками, коль скоро ностальгия по былому андерграундному существованию столь велика. Речь сейчас не об этом, а о неизбежности ориентации «новой волны» на новые способы организации ее успеха, которые она находит в новом типе критики.

⁵⁴ В конце восьмидесятых. Разговор о художественной ситуации. Е.Барабанов, Г.Кизельватер, В. Мизиано, В. Мироненко//Родник.№ 4. 1990. С. 43.

Сегодня мы наблюдаем несомненный разрыв между ростом внимания зрителя к профессиональному мастерству, к умению писать, то есть к тому, что долгие годы было предметом специального «знаточеского» интереса, и пренебрежением профессионалов, в том числе и критиков, по отношению к качеству изображения. Этот разрыв нередко заполняется низшими формами коммерческого искусства, кичевой имитацией старой манеры живописи. Достаточно пройти по Арбату, чтобы увидеть многочисленные подделки под «старинную манеру», кустарные имитации «музейного стиля». Подобно тому, как дешевая беллетристика использует некоторые сюжетные ходы и приемы композиционного построения классической литературы, «арбатский стиль» эксплуатирует традиционные профессиональные находки, делая из них ходкий «товар».

Аляповатые стилизации под «ретро» пользуются таким успехом благодаря дефициту серьезной преемственности классической традиции в нашем профессиональном искусстве. Традиция низводится до поверхностного налета музейной «старинности», но и этого уже достаточно для коммерческого успеха. В такой живописи отсутствует именно внутреннее благородство мастерства в лучшем понимании слова, та «порода», которая накапливалась многими десятилетиями. Нехитрые технические приемы здесь бросаются в глаза зрителю, подобно кричащим «драгоценностям» из советского табачного киоска.

Но, к сожалению, эта внешняя техничность, легко воспроизводимая в тиражированных пейзажах или натюрмортах набившими руку ремесленником, привлекает зрителя, которому явно не хватает «техники» на профессиональных выставках. Многие годы элементарное профессиональное мастерство осуждалось критикой как эпигонство, но за эти годы вырос зритель, которому важно не только внимание к сюжетике, но и то «как» написана работа. Этот естественный интерес к качеству живописи легко извратить, обмануть подделкой, суррогатом традиционного мастерства, его кичевой заменой.

Один из западных исследователей сравнил кич с вампиром, который пьет кровь из классики. К этому можно добавить, что подобный способ «общения» с профессиональной традицией не прибавляет полнокровности вялому кичевому искусству, но придает ему некоторую привлекательность в глазах массового зрителя. Напротив, критика сразу же встала в оппозицию к «традиционализму». Причем, характер этого неприятия был настолько ясно очерчен, что негативное отношение вызывало даже творчество художников, которых нельзя было упрекнуть в кичевой безвкусице. Для новой критики они все же оказывались чем-то безнадежно устаревшим.

«Не то чтобы это вчерашнее искусство сплошь казалось плохим. Просто в нем всё было известно заранее. Каждая новая выставка не сулила ничего нового. Похоже было, что к началу 1980-х все существующие в нем стили уже исчерпали себя и искусство обречено здесь только на повторение. Даже когда случались в нём какие-то индивидуальные открытия, их хватало на то, чтобы создать одного художника и нескольких подражателей, но не изменить саму ситуацию. В этом виделась уже какая-то фатальность, если даже обращение к новой пластике заставляло искусство ходить по одному и тому же кругу: ведь как бы ни менялся эстетический идеал художников, действительность все равно оставалась лишь доводом для создания КАРТИНЫ, где любая форма оправдывала себя уже тем, что она есть произведение искусства. Но эта форма оставалась только отражением реальности, она не была реальна сама для себя и потому не имела изначальной свободы»⁵⁵, — писала Н.Тамручи в статье, открывающей раздел «Другое искусство» молодежного выпуска искусствоведческого журнала.

Обращает на себя внимание не только претенциозно-программное название раздела: «Другое искусство», но и способ аргументации, защищающей право существования искусства, отказывающегося от изображения ради того, чтобы быть «реальным само для себя». Всё иное рассматривается как вторичное, отражающее, а потому и не имеющее

⁵⁵ Тамручи Н. Биография в портретах//Искусство. № 10. 1988. С. 5.

изначальной свободы, которая якобы была дана «другому искусству» вместе с отказом от изобразительности как принципа. Характерно и пренебрежительно-ироничное отношение к попыткам создания произведений искусства, в которых критик усматривает узость взгляда, не способного вырваться за границы общепринятых представлений о картине. Мы ещё вернемся к проблеме отождествления искусства и объекта, получившей широкое распространение в нашей критике, а сейчас отметим лишь сходный характер тезисов нашей «новой критики» и той аргументации, с помощью которой в свое время обосновывалось право поп-арта считаться «революцией в искусстве».

Как заметил проницательный американский журналист и художественный критик Т.Вулф, секрет успеха поп-арта заключался ещё и в том, что публика бала готова покупать произведения, похожие на реальность, при условии, что авторитетные лица засвидетельствуют, что эти работы, во-первых, являются последним словом художественной моды, а, во-вторых, не имеют ничего общего с «мещанским» реализмом. Он пишет: «... коллекционеры, собирающие произведения современной живописи, готовы покупать совершенно абстрактные вещи только в том случае, если у них нет другого выбора. Они непременно отдадут предпочтение произведениям, изображающим нечто реальное, коль скоро какой-нибудь авторитет заверит их, что это, во-первых, новое искусство и, во-вторых, искусство отнюдь не реалистическое. Понять это противоречие — значит понять поп-арт, пришедший на смену абстракционизму»⁵⁶.

Обращаясь к нашей ситуации, можно легко заметить, что таким же образом можно понять и секрет соц-арта, пришедшего на смену слишком отвлеченным исканиям «неофициального» искусства 70-х годов. Полуэлитарный зритель, стремясь оттолкнуться от массовых восторгов по поводу «похожести» произведения, готов был в то же время поддержать все, что напоминало реальность и несло оттенок иронии над «банальным»

⁵⁶ Вулф Т. Раскрашенное Слово //Иностранная литература. № 5. 1976. С. 248.

реализмом. Наш соц-арт идеально подходит под эти условия, впрочем как и американский поп-арт. Последний в своей имитации популярного или массового искусства всегда сохранял ироничную дистанцию, импонирующую зрителям, больше всего беспокоящимся о «нестандартности вкуса».

Критика, в свою очередь, тоже стремилась отказаться от «стандартной» роли судьи художественного процесса, популяризатора лучших его достижений. Ориентируясь лишь на поддержку (причем, поддержку абсолютно апологетическую) одного из поднимающихся направлений, критика становится чем-то средним между интерпретацией и рекламой, теряя основную свою функцию — функцию оценки. В этих условиях возникновение разряда критиков «таблоистов», о которых писал Робер Лебель и которые сделали профессию из умения жертвовать личным вкусом ради создания репутации любой поднимающейся на волне успеха посредственности, становится неизбежным.

В нашей ситуации сходные тенденции выразились в том, что критики разделились на небольшие группы, поддерживающие столь же немногочисленные группы художников, своего рода замкнутые «монады», как назвал их А.Ерофеев. В итоге критика перестала воспринимать художественную ситуацию в целом, прекратив относиться к ней аналитически и, главное, объективно, она заняла сторону одной из групп. Сами критики пытаются разобраться в сложившейся ситуации, поскольку видят стремительную утрату подлинной цели своей профессии, «того, ради чего» она ж существовала традиционно. Совершенно очевидно, что появившийся дух «клановой вражды» и прочих междоусобных споров никоим образом не затрагивает вопросы творческие, не перерастает в более или менее плодотворную дискуссию о методах работы. Критика, отказавшись от полемики профессиональной, перестала анализировать и культуру в целом, стала полностью зависимой от того узкого круга изучаемых объектов, которым занялась. Критики стали выразителями взглядов всего лишь группы художников, перестав объективно оценивать всю художественную ситуацию.

Вместо обобщения, вместо независимых художественных оценок и точного анализа основных линий развития искусства специалисты занялись рекламой творчества «своих».

Разумеется, в наших условиях, когда рынок искусства был совершенно неразвит, деформация критики воспринималась как проблема утраты научной объективности. Но есть у этой проблемы и ещё одна сторона, выступающая по мере того, как в художественную сферу начинают проникать рыночные механизмы. Критика в этих условиях теряет моральное право называться таковой, поскольку утрачивает самостоятельность оценок, всегда завися от конъюнктуры спроса и вопреки профессиональному долгу рекламируя художников «своего» круга. Кроме того, эта реклама делается ради создания репутации и не самым талантливым художникам, поскольку именно посредством легче ориентируются в подъемах и спадах моды, проще объединяются на почве чисто словесных деклараций в очередное направление и яснее понимают необходимость подчинения могущественному «художественному миру». Лишаясь же роли судьи, критика превращается лишь в часть коммерческого механизма, создающего успех очередной новации.

Именно критика обеспечила превращение любого жеста отрицания в факт художественной жизни современного общества, это она превратила человека искусства в ниспровергателя традиций, объявив это ниспровержение единственным содержанием современного искусства. Наконец, ориентированная на законы рынка, художественная критика способствовала превращению протеста против банальности коммерческого искусства в новый, хотя и специфический тип коммерции в течениях постмодернизма, начиная с американского поп-арта и кончая советским соц-артом.

Один из немногих самостоятельно мыслящих художественных критиков Запада, имеющих мужество объективно оценивать современную художественную ситуацию, многолетний обозреватель «Нью-Йоркера» Гарольд Розенберг дал однажды убийственную характеристику поп-арту,

назвав его «рекламным искусством, которое рекламирует себя как искусство, презиращее рекламу»⁵⁷. В самом деле, столь характерное для этого направления постоянное пародирование образцов коммерческой рекламы и китчевого искусства осуществлялось художниками при такой мощной поддержке средств массовой информации, рекламирующих их «протест против рекламы», без которой была бы немислима и сама издѣвка над засильем коммерции в жизни общества. Точнее, она не воспринималась бы как факт художественной жизни, имеющий право быть выставленным в музеях и галереях современного искусства.

Сама возможность выставлять, а потом и выгодно продавать под видом «нового реализма» образцы массовой продукции, часто купленные за копейки в соседнем магазине (подобно скандально известной консервной банке из-под супа «Кэмпбел»), стала осуществимой лишь в условиях, когда их «авторам» был создан определенный рекламный образ — «имидж». Фабрикуемый художественной критикой и популяризируемой масс-медиа имидж художника-отрицателя, вся деятельность которого заключается не в создании произведений искусства в обычном смысле слова, а в пародировании стереотипов, привел в итоге к тому, что очередной знаменитости достаточно было вычленить «реальность в пределах другой реальности»⁵⁸ или, проще говоря, указать на что-либо пальцем, чтобы этому факту было уделено самое значительное внимание в прессе и специальных журналах, где критика бы присвоила этому жесту статус произведения искусства.

Наша критика, анализируя произведения «новой волны», склонна, по сути дела, поступать таким же образом. Н.Тамручи писала: «Тем и отличается искусство предшествующее от нового, что «реальность» всегда располагалась у него по ту сторону картины. Поэтому, когда на молодежных выставках стали попадаться работы, где чувствовалось нечто большее, чем только желание о т

⁵⁷ Rosenberg H. The Anxious Object. Art Today and Its Audience. New York. 1964. P. 36.

⁵⁸ Это вычурное искусствоведческое определение реальных предметов, выставляемых в качестве экспонатов или называемых произведениями искусства в случае, когда их невозможно выставить (лэнд-арт), Гарольд Розенберг цитирует по одной из многочисленных апологетических статей: Rosenberg H. The De-Definition of Art...P. 29.

р а ж а т ь мир в совершенных образах искусства, но которые хотели с т а т ь для нас этой «реальностью» — непосредственно, здесь и сейчас! — такие вещи сразу выделялись. И дело тут даже не в том, что они нравились больше — могли и не нравиться, просто это было уже другое искусство, и оно требовало к себе совсем иного отношения. Потому что оно... заговорило как бы не «от себя», а предоставив это самим вещам и явлениям»⁵⁹.

Может быть читатель найдет в этих словах разницу с многочисленными попытками возвести поп-арт с его вычлениением «реальности в пределах другой реальности» в ранг события мирового масштаба и подлинно революционного значения, но я, признаться, никакой разницы не нахожу. То же самое обоснование права художника перестать изображать мир, а начать предоставлять это делать «самим вещам и явлениям». Ничего кроме того.

⁵⁹ Тамручи Н. Биография в портретах //Искусство. № 10. 1968. С. 5.

Впрочем, этот же путь был однажды пройден мировым искусством. После кубистических теоретических построений, после рассуждений о том, что «объект-натура» и «объект-живопись» — в корне противоположны, оставалось полшага до вывода о том, что живопись может быть объектом. Главной Фигурой постепенно становился художник, это на него было обращено всё внимание, это на его действиях и замыслах сосредоточивалась критика, переставшая интересоваться тем, что он создал в результате своей «свободной» от презренной задачи отражения реальности творческой деятельности. Художник обретал черты мифологического персонажа, которому достаточно было дотронуться до чего-либо, чтобы этот предмет обратился в золото или, по крайней мере, в произведение искусства, способное превратиться в период перестройки в золото свободноконвертируемой валюты.

Полностью отказавшись от художественной оценки, критика начала создавать мифологемы о художниках, чьи деяния значили отныне больше, чем их художественный итог. Внимание критики полностью переключилось на то, что называется «художественной жизнью», её перестало интересовать эстетическое достоинство произведений, но зато заинтересовало то, что его окружает. А.Смирнова пишет: «Важны люди, события, жизнь в искусстве и вокруг него, а само их искусство, вырванное из жизни, чахнет. Все это «контекстуализм». Занимательна не столько картина, сколько история её, вокруг неё, и Бог знает, переживёт ли она века без мемуарной кожуры, защищающей её от высыхания. То, что называется лайф-артом, состоялось здесь во всём и всегда. Разделить — значит убить и то и другое»⁶⁰.

В первую очередь эти слова относятся к критике. Без неё картина, превратившаяся в «объект», рискует «зачахнуть» окончательно, ведь чаще всего единственным источником, поддерживающим её «жизнь», оказывается критика.

⁶⁰ Смирнова А. Трагические каникулы//Декоративное искусство СССР. № 5. 1989. С. 26.

Критика нового типа, отказавшись от оценочной функции, начав оправдания деэстетизации произведения искусства, весь свой «критический» зазор направив против остатков профессионализма и живописного мастерства, пришла к утрате собственной специфики, стала лишь «мемуарной кожурой», защищающей странные «объекты», создаваемые «новой волной», от «высыхания».

Тогда, в надвигавшемся на нас рыночном механизме регулирования художественной жизни именно этот тип критики был способен ему подчиниться безоговорочно, стать послушной полукоммерческой рекламой, поскольку уже давно, утратил независимость эстетической оценки. Превращаясь в простое повествование о «события и людях», она столь же легко станет рекламой этим событиям и людям, рекламой любому, самому странному жесту художника.

В условиях, продуцирующих крайний субъективизм отношения к искусству, когда, по словам Гёте, «причуды художника служат сумасбродству богача»⁶¹, критика должна была бы взять на себя функцию независимой эстетической оценки, стать подобной врачу, не прислушивающемуся к капризам больного, а помогающему выздороветь. Но этого не произошло.

И все же идеалом для каждого независимого критика остаются слова Гёте, обосновывающие право художественной критики на подлинную свободу суждения: «Друг искусства, любитель и особенно собиратель, который платит за него, свободен от каких-либо предписаний, волен хвалить, оценивать, приобретать то, что ему лично больше по душе. Но пусть он не требует, чтобы мы соглашались с ним, и пусть уже не гневается, если мы иногда задумаем увести художника от него и направить на другие пути».

Художники нашей «новой волны» в ещё большей степени, чем художники гётевских времен, нуждаются в том, чтобы пришла подлинно

⁶¹ Гёте И.-В. Об искусстве. М.: Искусство. 1975. С. 65.

новая критика, способная увести за собой и «направить на другие пути». Ибо без этого поворота они окажутся лишь второстепенными фигурами, растворившимися в мощном мире артбизнеса. Весь рекламный ореол, который они приобретут в этом мире с помощью искусствоведов-«таблоистов», не заменит утерянной возможности обычного профессионального роста в самом, что ни на есть традиционном понимании этого слова.

Появление в нашей современной прессе своеобразных «дневниковых» записей былых «неофициальных» художников стало одним из симптомов их перестроечного успеха. Сама возможность обсуждения темы былой непризнанности есть свидетельство нынешнего признания, но интересно проследить и за изменением психологического ощущения художников «новой волны». Известно, что в прежние десятилетия многие из ныне признанных авторов находились в положении изгоев общества, чья профессиональная деятельность замалчивалась, а социальные формы жизни приближались к жизни бомжа.

У художников сформировалось своеобразное осознание трагического положения аутсайдеров, обреченных на постоянное пребывание в атмосфере безысходности. И.Кабаков в своих воспоминаниях «Семидесятые годы», драматизируя, быть может, ситуацию, пишет: «Как, каким образом можно передать всю атмосферу отчаяния, тоски, безысходности и ужаса, которая составляла окружающий воздух так называемой «неофициальной» художественной жизни всех шестидесятых годов и начала, середины, конца семидесятых? Конечно, и в этом самочувствии, в воздухе, которым дышали художники, были свои потоки, амплитуды, сгущения, доходящие до пароксизма, и свои спады. Периодом надежд, какого-то ожидаемого облегчения были 1957-1962 годы, после него заспанное, безысходное, «ровное» состояние отчаяния до 1974 года — года «бульдозеров», когда тебя вот-вот схватят и раздавят неизвестно за что, за то, что ты «не так рисуешь», показываешь работы «не тем»... До 1974 года все было наполнено

неизбывным ощущением конца, неизбежного для тебя и близких тебе художников истребления. После 1974 — подвига Оскара, выставок в Измайлово и на «Пчеловодстве», образования горкома — ощущение гибели и истребления уменьшается, страха меньше, но ощущение нелепости, безнадежности своей судьбы остается все то же»⁶².

Художники этого поколения ещё понимали свое творчество как протест против атмосферы тотального страха, охватившего страну в период сталинизма. Кабаков начинает свое повествование об ощущения «неофициальных» художников с 1957 года, но совершенно очевидно, что сама логика их творчества и само их ощущение аутсайдерства было продиктовано тем, что происходило в нашей жизни до этой даты. С началом «оттепели» появились небольшие группы художников-оппозиционеров, и, хотя, их самоощущение было близко к чувству страха и отчаяния, сам факт их появления свидетельствовал об изменившейся ситуации. Да, их могли обвинять в том, что они «рисуют не так» или «показывают не тем» свои произведения, но их уже не могли раздавить и уничтожить, не рискуя вызвать общественный резонанс.

«Бульдозерная» экспозиция прозвучала на весь мир именно благодаря, хотя это слово здесь и не совсем уместно, грубой попытке физической расправы с «неугодными» произведениями. Как реакция на этот резонанс возникло объединение художников-графиков, ставшее пристанищем левых направлений, открываются первые полуофициальные экспозиции. После того как 2 сентября было написано письмо в Моссовет с уведомлением о намерении открыть выставку на пустыре, на перекрестке улицы Профсоюзной и Островитянинова, где намеревались выставить свои работы О.Рабин, В.Немухин, В.Комар и А.Меламид, В.Ситников, Б.Штейнберг и другие художники, а 15 сентября при большом скоплении народа и иностранных журналистов (которым была разослана копия моссобетовского письма)

⁶² Семидесятые годы. Из воспоминаний Ильи Кабакова //Искусство. № 1. 1990. С. 6.

выставка была разогнана, начался новый этап советского «неофициального» искусства. На следующий день было написано в доме А.Глезера «Обращение к советскому правительству», основная цель которого заключалась в попытке упредить готовящуюся над художниками расправу. Само по себе составление подобного обращения уже говорит о новом этапе взаимоотношений художников и властей, когда первые уже могли активно себя защищать, а вторые были вынуждены прислушиваться к их аргументам.

Ситуацию усугубляло и то обстоятельство, что все дни, начиная с 15 сентября 1974 года, зарубежные средства массовой информации активно освещали события, связанные со столкновением властей и «неофициалов». Локальный конфликт приобрел очертания «последнего и решительного боя». Он был разрешен в пользу «аутсайдеров» — официально состоялось открытие их выставки под названием «Второй осенний показ живописи и графики в лесопарке Измайлово». Это произошло 29 сентября, то есть всего через две недели после инцидента на пустыре.

В этот период начинаются и активные действия по пропаганде советского неофициального искусства за рубежом. Кроме статей и обзоров в средствах массовой информации, открываются выставки. Среди них выставка 1974 года в ФРГ «Прогрессивные направления в Москве 1967-1970 гг.», «Русский февраль» в Вене, 1975, выставка «Новое искусство в Советском Союзе» в США, 1976, открытие «Русского музея в изгнании» в Монжеронском замке под Парижем эмигрировавшим к этому времени А.Глезером в том же году, в 1977 году — «Салон отверженных» в Париже и «Современное неофициальное искусство в Советском Союзе» в Лондонском институте современных искусств, открытие галереи «Москва - Петербург» в Латинском квартале Парижа в 1978 году, в следующем году проходят передвижные выставки в городах Франции, открываются экспозиции в Токио и Бохуме (ФРГ). Последняя выставка носила характерное название: «20 лет независимого искусства в СССР». Этот период развертывания выставочной деятельности за рубежом своеобразно завершается началом публикации

журнала «А-Я», посвященного проблемам русского неофициального искусства и открытием музея современного русского искусства в Джерсити под Нью-Йорком. Выставка, проводившаяся там, уже не носила характер сенсации, а проходила под несколько даже академичным названием, указывающим на начало периода спокойного интереса к стилистической эволюции неофициалов»: «Новые тенденции в неофициальном русском искусстве. 1970-1980 гг.»

В восприятии нашего искусства левых направлений за рубежом было много от отождествления художников с изгоями социальной системы. На новом витке, в новых условиях повторилась старая полулегендарная версия о художнике-мученике. Ведь одной из особенностей авангарда с момента его возникновения стало представление о художнике как аутсайдере существующей социальной системы, о художнике как гонимом и непонятом бунтаре. То, что теперь такими гонимыми бунтарями были художники из СССР, по поводу судьбы которых можно было давать различные политизированные комментарии, не меняло существа дела. Постепенно эти представления об аутсайдерах общества, имевшие, впрочем, реальную основу в ранний период авангарда западного и у нас в 60-70-е годы, превращались в своего рода легенду об «отречённых художниках», если использовать здесь выражение Андре Шастеля, видевшего в успехе, которым пользуется эта легенда, пример попытки современного человека увидеть в художнике мученика, берущего на себя риск бунта против устоев, давящих в современном мире на каждого.

Он пишет: «На протяжении последнего столетия или двух, по мере утверждения коллективных систем труда и производства, все непокорные и неудовлетворенные элементы обращаются к поэзии и живописи, а в течение нескольких последних десятилетий всё чаще и чаще именно к живописи, в которой им чудится возможность свободной жизни, возможность вдохнуть полной грудью, «аутентично». Успеха «художественной агиографии», свирепствующей в наши дни совершенно достаточно, чтобы определить

«функциональный» характер этого явления — явления «отречённых художников» (берущих на себя весь риск, связанный с единоличным решением грандиозной задачи торжественного служения радости мира сего или, наоборот, описания хаоса и выражения разрушительных чувств, имевших в архаическом обществе свои поводы для периодического взрыва, свои оправдания. Одинок — но, по крайней мере, в своих собственных глазах, от имени всех — художник совершает эти существенно необходимые действия. Он концентрирует на свой собственный риск и на собственную гибель самые возбуждающие и опасные начала. Именно личность художника берет на себя великую роль — служить отдушиной, баснословным выражением и разгрузкой, которую следовало бы внести в нормальный ритм коллективной жизни и которая некогда входила в него. Парадокс двадцатого века раскрывается здесь во всем своем объёме. Фигура художника привлекает к себе тех, кого ранит гнетущее омертвление и упрощение современной цивилизации, кому деятельность художника представляется необыкновенно привлекательной и возбуждающей, но равно и тех, кто плохо переносит совершенное отсутствие сферы «добровольной» активности⁶³. В самом деле, не сталкиваемся ли мы сегодня с той ситуацией, когда в общественном, отчасти мифологизированном, сознании художник берёт на себя роль, которую прежде брали святые и мученики, расплачивающиеся за грехи человечества. Только теперь это общий грех — отсутствие самостоятельности, вынужденное приспособление к чужим, извне навязанным нормам. Художник же в этих условиях оказывается личностью, вся деятельность которой строится на отрицании норм, на том, что составляет столь разительный контраст с обычными, общепринятыми стереотипами поведения.

Даже в специальной литературе в качестве общепринятого приводится такое определение «гениальности в искусстве», при которой уже в самом

⁶³ Цит. по: Лифшиц М.А. Мифология древняя и современная. М.: Искусство, 1980. С. 264.

понятии гения запрограммирован конфликт с окружением: «гениальный художник бывает не сразу признан современниками (талант же, как правило, всегда признается и поощряется), оказывается в драматической или трагической ситуации, которую он способен преодолевать»⁶⁴.

Старая тема «гонимых гениев», не понятых консервативной публикой, слишком часто, к сожалению, обращается чуть ли не в доказательство того, что все не понятное современниками заслуживает названия гениального или, по крайней мере, нетривиального. Обратные теоремы не всегда верны. Но наши самозванные «гении» не смущаются своим «драматическим» конфликтом с публикой. В конце 80-х мне довелось прочитать следующее обвинение в адрес «консерваторов». «Консерваторы в силу своего низкого интеллектуального уровня понимать ничего не понимают, но поёживаются от присутствия в самой структуре авангардистских произведений импульсов радостного освобождения — посему кричат о «циниках» и «сатанистах»⁶⁵.

Смешно подобные обвинения предъявлять автору, отождествляющему себя, как сказано в статье, с «художником каменного века», но смешна ведь и позиция желающих «раскультуриться», «радостно освободиться», фигурально выражаясь, встать на четвереньки, полемизируя с цивилизованным взглядом современного человека. А чего стоит это прелестное в своей откровенности обвинение «консерваторов», не просто в отсталости вкуса, но и в умственной отсталости! Наши новоявленные «гении» воистину «способны преодолеть» любое неприятие их творчества публикой, без тени смущения всякое косноязычие выдается за желанную свободу, а элементарное отсутствие профессионализма за особую философию творчества.

Авангард всегда был склонен провоцировать «почтенную публику» на конфликт. В «перестройку» это стало несколько сложнее: во времена

⁶⁴ Краткий словарь по эстетике: Книга для учителей. М., 1983. С. 30.

⁶⁵ М.Трофименков. «Новые» идут!//Ленинградский университет. 3 июня 1988 г. С.

плюрализма, когда о «вкусах не спорят», удивить, а, тем более, разозлить чем-либо зрителя трудно. Тем не менее, если сегодня публика оказывается более или менее равнодушной к выходкам художников, то конфликт раздувается всеми возможными, мыслимыми и немыслимыми способами. «Радостное освобождение», о котором шла речь, чаще всего следует понимать не только в смысле отказа от профессиональной традиции, но и в более широком плане — как отказ от всех позитивных ценностей, веру в которые ещё сохраняют обычные зрители. Именно поэтому со стороны уже привыкшей ко всему публики и звучат обвинения в «цинизме» и «сатанинстве».

Есть здесь, конечно, элемент взаимного невротического неприятия, которое так любят замечать поклонники «новой волны» в своих оппонентах. Так, тот же М. Трофименков описывал не без «чувства глубокого удовлетворения» гипертрофированную негативную реакцию зрителей на живопись «новых художников». После рассказа о том, что работы этих художников активно не принимались зарубежными зрителями, один из которых в анонимном телефонном звонке директору галереи в Лос-Анжелесе сообщил, что сей почтенный выставочный зал взлетит на воздух, если там будет показана подобная «коммунистическая пропаганда», критик переходит к повествованию о реакции советских «консерваторов». Этот рассказ доставляет ему искреннее удовольствие. Он пишет: «Несколько иначе оценили «новую живопись» охотники за дьяволопоклонниками (модный нынче вид спорта). Посетив проходившую 22-25 апреля в гостеприимном объединении «Вернисаж» (ДК им. Я.М.Свердлова) выставку группы, они авторитетно сообщили в книге отзывов, что обнаружили явные следы сатанинских сект».

Оставим в стороне вопрос о сатанинстве, равно как и проблему его разоблачений, которая в самом деле иногда принимает некоторые черты маниакальности, но нельзя ли увидеть в этой радости, доставляемой конфликтом с публикой, общей характерной черты «новой волны»? Да,

художников обвиняют в «цинизме» и «сатанинстве», да, они эти обвинения вешают на свой флаг как орден, но ведь в этих обвинениях есть и доля истины, пусть звучащей на уровне обыденного сознания. В своё время Гегель назвал подобное «радостное освобождение», которым теперь так гордится «новая волна» «произволом», который строго разграничил со «свободой». Ведь, в самом деле, художник стремящийся поступать так, как ему заблагорассудится сплошь и рядом оказывается рабом собственного каприза, даже не поднимаясь к подлинной творческой свободе, всегда неразрывно связанной и со строгой профессиональной самодисциплиной. В противном случае он всегда попадает под власть внешних, случайных обстоятельств, и попадает тем вернее, чем произвольнее оказываются его действия.

Консерваторы обвиняются в неразвитости интеллекта, не позволяющей им наслаждаться якобы «внутренней свободой», в неприятии которой, безусловно, есть рациональное зерно. Таким образом, тяга к провокативности становится синонимом специфически понятой элитарности. Конечно, ничего особенно нового наша «новая волна» в этом смысле не сказала. Всё это стало уже общим местом со времен полемики романтиков с «гармоническими банальностями», к которым относились и тогда с нескрываемым пренебрежением. Коль скоро художники в силу осознания собственной избранности стоят несравнимо выше, чем обычный зритель, то даже и во «внешних обычаях», по замечанию Ф.Шлегеля, они должны отличаться от образа жизни других людей. Ибо художники подобны браминам, высшей касте, с той лишь разницей, что они чтимы не по рождению, а в силу свободного «самопосвящения». И гарантом этой внутренней свободы становится ирония — ведь именно она делает недоступными для «толпы» произведения художника, возвышая его тем самым над «гармонической банальностью», которая никогда не знает, как отнестись к этому постоянному самопародированию.

Средний зритель или читатель окончательно сбивается с толку постоянной игрой художника и уже начинает шутку воспринимать всерьёз, а

серьёзное считать шуткой. Среди обычной публики возникает смятение — ведь она никак не может привыкнуть к смене бурлескного изложения высоким стилем какого-нибудь низкого предмета на изложение травестированное, когда высокие образцы «перелицовываются», намеренно снижаясь.

В современном соц-арте эти теоретические положения романтиков выступают в предельно открытой форме. Теоретики соц-арта ссылаются на М.Бахтина, проанализировавшего появление иронических «дубликатов», издевательских и комических параллелей к официально признанным, а потому и воспринимаемым слишком всерьёз сюжетам. Профанирование официозных прототипов, издёвка над их напыщенной риторикой стали основой появления соц-арта с его специфической «карнавальностью».

Искусство здесь окончательно превращается в критику, которую заботит разоблачение стереотипов, а не создание самоцельных в своей художественности произведений. Напротив, именно художественность оказывается в ряду тех «стереотипов», которые обесцениваются с помощью насмешек. И если во времена романтиков необходима была виртуозность, возвышающая человека искусства над «толпой», не всегда способной воспринять её адекватно, не проникающей в сокровенный смысл произведения, то теперь вполне достаточно самых примитивных балаганных приемов.

Довольно забавно наблюдать торжественное шествие современной «толпы» вокруг алтарей «взыскательных художников» ими же самими и оплётанных. В этих условиях примитивный язык того или иного произведения начинает восприниматься как «особость» его, а введение элементов кича становится указанием для «посвящённых» на особую позу ироничного отношения к стереотипному сознанию, уже доросшему до неприятия кичевых форм искусства. «Снижение» языковых норм становится проблемой не только современного языка, но и современного

изобразительного стиля, добровольно сближающегося с «культурой асфальта».

Вопрос переносится из плоскости поисков художественной выразительности в область постоянного отталкивания от однажды принятого, иронической издевки над нормами, которые плохи уже тем, что стали общедоступными, общепризнанными. Снобистские возрождение фальши и банальности в искусстве стало новой формой маркировки искусства «элитарного», его легко узнаваемым знаком. Там, где отрицание кичевой пошлости рискует превратиться в норму восприятия, неизбежно возникает новая «игровая форма» беспокойного авангардистского сознания, устремляющегося к «запретному плоду».

В своё время романтики противопоставили иронию принципу общезначимости искусства, который защищался Кантом, Шиллером, Гегелем. Сегодня же сама эта ирония трансформировалась в набор дразнящих выходов, к которым и сводится всё дело. Для изобретения этих нехитрых приемов эпатажа совсем не нужно обладать особым талантом, нет необходимости даже в той отрефлектированной культуре иронии, которая была присуща романтикам. Всё заменяет броский эпатаж, иногда довольно примитивный. Здесь единственная цель — вознестись в собственном сознании над «средним» человеком, продемонстрировав любым путем эту дистанцию, это превосходство над толпой «недотёп», не доросших до восприятия «смелости» художника.

Степень этой «смелости» часто определяется уровнем самого заурядного нахальства. В последнее время художники уже не ограничивают себя эпатажем, связанным с необычностью формы произведений, но стремятся внести некоторый оттенок «недозволенного» и в их содержание. Они обращаются к темам и мотивам, которые ещё серьёзно воспринимаются зрителями, обращаются с единственной целью — раздражить публику.

Достаточно определённо эти черты выступили в сложившемся в рамках советского «неофициального» искусства направлении соц-арта. Не без удовлетворения Д.Пригов вспоминает о процессе его формирования: «Двадцать лет назад, во времена объявления первых черт нового стиля, для большинства (из небольшого числа его заметивших) это было «крахом всего святого». И вправду, в том обычном, маркированном месте, где привычно и удобно находилось, откуда не глядя, просто движением натренированной руки со специальной художественной полочки бралось это «все святое» оказалось пусто. И как всегда, по привычке, крах определенного способа ранжирования реальности объявлялся крахом всего святого»⁶⁶.

Можно, разумеется, сколько угодно иронизировать над теми людьми, для которых устойчивые принципы морали, нечто «святое» ещё сохранили безусловную значимость, но все это не выйдет за пределы ставшего уже стереотипным противопоставления «обыденным» ценностям чистой видимости, за которой ничто не стоит. Сегодня, как справедливо заметил один из критиков, свобода искусства достигла той точки, за которой нередко смешивается «ничего святого» и «никаких запретов».

Все же нельзя признать здоровым то состояние художественной среды, когда в полемике с объективными ценностями, в позиции отрицания того, что для большинства людей остается свято, достигается подобного рода свобода. Если принять во внимание, что творческая позиция формировалась в тесной связи с феноменом «инакомыслия», то подобное противопоставление творческих личностей, отождествляющих идеалы просто с определенным способом «ранжирования реальности», всем остальным несет еще и политический оттенок.

Сами художники склонны воспринимать свою позицию как позицию передового отряда, если использовать буквальный перевод термина «авангард», как позицию людей, способных пробудить всех остальных или,

⁶⁶ Д.Пригов. Дышит, где хочет и где дышится//Искусство. № 10. 1988. С. 48.

используя выражение Г.Пузенкова, «вывести людей смехом из шока», но вопрос заключается ещё и в объективном содержании их деятельности. Прислушаемся, однако, к их аргументации. Г.Пузенков пишет: «Искусство переломного момента безусловно питается социальными идеями прежде всего, но форма парадоксальности и остроумия снимает назидательность и рождает живую иронию. В этих произведениях художник выступает эталоном (островком) бодрости и несломленности духа в давно успокоившемся мире.

...Необходимо смехом вывести людей из шока. Заставить их ожить. Это программа действия; нужно вдохнуть в людей жизнь. Искусственное дыхание — дыхание искусством из уст в уста»⁶⁷.

Художники, полагающие, что парадоксальная форма придает их произведениям ироничную окраску, способную заставить зрителя отказаться от привычного взгляда на вещи, испытать шок, прежде всего, шок социальный, не учитывают одной простой вещи. Искусство вообще, а живопись в частности, воздействуют лишь будучи искусством, никакая, даже самая популярная сегодня эстетика суггестивности, то есть форсированного воздействия, не способна сделать с человеком то, что может сделать подлинное искусство. Только высокохудожественные формы способны преобразить человека, воспринимающего их, «выпрямить» его, если использовать здесь это, ставшее уже хрестоматийным, выражение.

Часть «новой волны», добровольно взяв на себя функции социальной критики и шоковой психотерапии, трансформировалась в соц-арт, часть использует свои приемы, называясь как-то иначе. Суть дела это не меняет. Во всех формах искусство этого типа пытается вывести «толпу» из мира «необходимости», в котором она живет в мир «свободы», доступный, согласно распространенной теории, лишь избранным, в данном случае, художникам. Именно для этого разрушаются стереотипы и подвергаются

⁶⁷ Г.Пузенков. Соц-арт, или в поисках утраченного Герплюса//Искусство.№ 10. 1988. С. 53.

глумлению те ценности, значение которых для большинства людей еще сохраняется.

Но не трудно заметить, что искомой цели все эти усилия по выведению зрителя «из шока» не достигают. Человека нельзя принудить быть свободнее насильственными методами, даже таким вариантом «искусственного дыхания» как «дыхание искусством из уст в уста». Нормальный человек склонен дышать самостоятельно.

В свое время Крамской говорил, имея в виду методы обучения в старой казенной Академии Художеств: «не надо дуть человеку в рот из боязни, что он перестанет дышать». Эту мудрую фразу не лишне было бы принять к сведению и нашим новейшим течениям, повторяющим заблуждения, от которых пахнет нафталином. Самое существенное в этом случае то, что к зрителю не относятся больше на равных, с ним не пытаются обращаться посредством искусства, его встряхивают, смехом выводят из шока, пытаются сделать ему «искусственное дыхание».

Перед нами оказывается все та же, привычная для авангарда, шоковая терапия, выступающая ныне под иными синонимами. К искусству эти методы не имеют ни малейшего отношения. Что здесь действительно оригинально, так это современная ситуация, в которой искусство поначалу критиковало мифологемы общественного сознания достаточно остро. Но сегодня подобная критика раздается даже со страниц партийной печати и, соответственно, «социальные обличения» наших смельчаков теряют былую актуальность.

Если художник отождествляется с психотерапевтом, а его искусство — с массовой психотерапией, то оно неизбежно выполняет эту функцию за счет каких-то более важных своих сторон. Чаще всего, за счет тех своих особенностей, которые и дают ему право называться искусством. Можно сколько угодно нагружать в теории искусство задачами социального разоблачения, но это ещё не гарантирует, что на практике оно будет

восприниматься именно в качестве искусства. Если у самих творцов подобных теорий нет интереса к специфическому художественному качеству, то они неизбежно низведут и художника до «манипулятора» общественным сознанием.

В специфическом варианте та же тенденция находила свое отражение и на Западе. Художник как шут, смеющийся говорить сильным мира сего всю правду, выполняя тем самым свою великую и святую миссию, постепенно превращался из трагической фигуры в персонаж фарса, сделавший из атмосферы постоянного скандала привычную маску. Впрочем, и сам эпатаж теряет серьезные формы, превращаясь в шалости каких-нибудь «Чемпионов мира», колеблющихся между живописью и футболом и создающих свою картину «Взмахи радости», с помощью грабель, уключин и коловоротов. Как показывает современная практика, эти: нехитрые шутовские приемы и ужимки «бунтарей» от искусства легче всего интегрируются художественным истеблишментом, поскольку никого особенно не задевают. Условность современного эпатажа пришла на смену былой трагедии отторжения.

Но вопрос заключается не только в личных качествах художника, но и в объективных условиях, постоянно воспроизводящих и этот псевдобогемный бунт и слишком легкую его интеграцию системой, против которой этот бунт замышлялся.

Первоначально художники новой формации были искренне возмущены мещанскими вкусами их современников-буржуа, но постепенно стало очевидным, что обывательское отношение к искусству вполне может сочетаться с интересом к скандалам, учиняемым представителями богемы, с интересом к личности художника, редуцированной до плакатной фигуры скандалиста и насмешника. По мере изменения настроений буржуазной публики, менялись и художники, научившиеся использовать этот интерес к

«скандальности» авангарда и правильно понявшие его связь с отказом от объективных эстетических критериев в оценке искусства.

Так, Пабло Пикассо писал: «Сегодня многие не ищут уже в искусстве эстетического наслаждения. Рафинированная элита, богачи, профессиональные бездельники, снобы хотят необычного, сенсационного, эксцентричного, скандального. И я с момента возникновения кубизма пичкал этих людей тем, к чему они стремятся, а заодно и потчевал критиков — к их величайшему удовольствию — всевозможными сумасбродными идеями, возникающими у меня. Чем меньше меня понимали, тем больше восхищались! Забавляясь этим фарсом, я прославился и разбогател»⁶⁸.

Свидетельство Пабло Пикассо для нас в данном случае ценно тем, что показывает, насколько в условиях новейшей западной художественной жизни смещаются представления о профессионализме, насколько само понятие художественного мастерства девальвируется, превращаясь в совершенно несущественный для достижения известности и славы момент, наконец, насколько извращается роль художника в условиях, когда от него ожидают не произведений, а особого — «артистического» поведения, эксцентрики, фарса. В этой ситуации неизбежно стремление даже наиболее талантливых представителей современного искусства к чисто сценической линии поведения, ориентированного только на паблисити.

Известность, достигаемая любой ценой, известность, совсем не обязательно связанная с высоким профессионализмом в обычном понимании этого слова, начинает работать на коммерческий успех автора.

В одном из своих интервью Гарольд Розенберг сумел точно передать эту самооценку паблисити, растущую согласно собственным законам, подчиняющую себе творчество художника, превращенного в участника специфического шоу и, главное, никак не связанную с сугубо эстетическими аспектами его деятельности. Критик, нарочито пародируя тавтологичность

⁶⁸ Цит. по: Лукьянов Б.Г. В мире эстетики. М.: Просвещение, 1983. С. 141.

самой ситуации, продуцирующей известность из уже обретенной известности, сказал: «Этот художник известен, потому, что он существует как известный художник. Когда вы посмотрите на его работу, вы ничего не увидите в ней. Но он известен, пребывая в качестве известного художника. Он неизбежно будет появляться в различных представлениях, шоу. Он принадлежит к истории последнего десятилетия и его «работа» может получить самые фантастические цены у коллекционеров и быть самым важным экспонатом музея»⁶⁹.

В самом деле, пустые консервные банки и прочие «реди-мейд» можно продать как собственное произведение искусства лишь постольку, поскольку средствами публицити уже создана популярность его «автору», всего лишь снабдившему готовые вещи этикеткой, подписавшему и выставившему их в качестве экспонатов. Творчество в этом направлении полностью вытесняется личностью автора, осуществляющего свои «разоблачающие» акции. Естественно, что при этом гигантская доля участия отводится всем тем способам создания популярности, которые, строго говоря, к самому искусству отношения не имеют.

В этом смысле показательна и история организации нашей выставки «В сторону объекта». Конечно, организация этого мероприятия не войдет в историю артбизнеса, но само оно стало возможным лишь в новых условиях функционирования искусства, сближающихся с теми, которые на Западе возникли в ходе подчинения всей художественной жизни могущественному истеблишменту, способному все что угодно представить в виде экспоната музея.

Обратимся сначала к более или менее объективному описанию ощущения от экспозиции: «Тут же - ощущение каких-то ящичков картонных, каких-то коробок, куда навалили разные предметы. Просто этнографическая

⁶⁹ Цит. по: Лукшин И.П. Несбывшиеся притязания. М.: Знание, 1982. С. 30.

выставка художественного быта Москвы последних тридцати лет. Какие-то плоски, ложки, поварешки. А ощущения искусства в общем-то не создается.

У меня было такое чувство, что сейчас все эти ящики закупорят, завяжут, закинут на антресоли. Ощущение мертвящее, каких-то похорон, похорон культуры», — писал в период «перестройки» В.Мизиано в статье о выставке «В сторону объекта»⁷⁰. Характерно само название статьи: «В сторону от...» Скепсис начинает проникать даже к самым восторженным почитателям «новой волны». Сама ситуация, при которой можно выставить любые «объекты», да еще и подвести под это дело «концепцию», выразившую себя, в частности, в самом названии экспозиции, наводит на некоторые размышления. Все-таки многое должно было измениться в нашей художественной жизни, чтобы подобные акции даже никого особенно не удивляли. Прошло тридцать лет. Строгое письмо руководство призывало на выставку, посвященную 100-летию «Чёрного квадрата» Малевича. И что мы видим? Всё те же ящики только с прилепленными скотчем квадратами с какой-то современной мазней. Изюминка заключалась в том, что выставка была организована Академией художеств, мазня получала статус академического искусства, а ящики задуманы были как элемент экспозиции, названной «Вокруг квадрата».

Но вернемся к художникам, так сказать, творцам «объектов». Совершенно очевидно, что метод подбора авторов, представленных на этой выставке, не мог основываться на эстетическом качестве их произведений по причине полного отсутствия такового, запрограммированного и самой идеей экспонирования объектов, а не картин. Тогда возникает закономерный вопрос: по какому принципу выбирались художники? Согласимся, что скорее всего, по принципу их известности организаторам выставки, личного знакомства или принадлежности к общему кругу «своих».

⁷⁰ В. Мизиано. В сторону от...//Декоративное искусство СССР. № 11. 1990. С.8.

Эта тенденция очень характерна, она демонстрирует трансформацию отношения к художнику, который теперь становится «заметным» не благодаря своему творчеству, а благодаря тому, что попал в «обойму», стал таким образом «знаменитостью». Собственно перед нами тот же круг тавтологии, когда известными становятся те, кто уже известны, о котором говорил Г.Розенберг применительно к западной ситуации. В нашем случае та же непонятность критериев отбора художников, тот же случайный принцип превращения кого-либо из них в известного мастера. Между прочим, по свидетельству критика, сохраняющего некоторую независимость позиции, подобная же случайность характерна и для успеха самой акции. В.Мизиано писал в «перестройку»: «Эта выставка была обречена на успех. После того как московская сцена опустела (художники взяли вид на жительство за границей, причем эта энтропия поразила и критическую среду), она оказалась почти уникальной акцией. Акцией, которая впервые, по сути, проводилась профессиональными искусствоведами же не на волне перестроечного энтузиазма, а по плану советского учреждения».

Итак, период «бури и натиска» нового направления закончился, отошел вместе с перестроечным энтузиазмом, но он оставил совершенно новую ситуацию в нашей художественной жизни. Ситуацию, в которой стала возможным организация выставок типа «В сторону объекта», о которых прежде нельзя было и помыслить. И вопрос не в том, что их бы «не разрешили», а в том, что даже самый благожелательный по отношению к «неофициальному» искусству зритель их бы не воспринял. Ведь искусство 70-х годов, пусть даже и «новейшее», как называли его на Западе, все же представало в привычных живописных формах, теперь же перед нами оказывалось собрание предметов, принадлежность которых к художественной жизни удостоверялась лишь фактом их экспонирования в залах художественного музея или выставки.

И совсем была немислима ситуация организации музея подобных артефактов. Иное дело сегодня, когда можно не только всерьез задумываться

о создании подобного музея и обсуждать детали этого проекта, но и обосновывать нежелание собирать в его коллекцию все, что в той или иной степени напоминает еще живопись. Судите сами: «Собираем мы искусство объекта, представляющего самые последние тенденции мирового развития, имеющее самую ясную перспективу. Ни один из традиционных видов искусства таких перспектив не имеет. Даже живопись, с которой обычно связываются самые большие упования. Ибо она (именно как живопись, а не как живописная техника, порой используемая в «объектах») принадлежит, несмотря на все трансформации, к традиционной системе видов и жанров, которая связана с миметическими задачами и далека от собственно современной художественной практики. Кроме того, картина сегодня прочно ассоциируется с искусством коммерческим, поскольку легко превращается в товар и менее всего остается чистым творчеством».

Миметические задачи старого искусства были осуждены уже давно, давно уже было сформулировано отличие искусства «имитативного» от более перспективного, по мнению критики, «интерпретативного» искусства. Но теперь любая форма картины «прочно ассоциируется с искусством коммерческим». Никакого иного выхода кроме отказа от создания произведений искусства здесь не остается. В противном случае надо всеми результатами труда художника будет висеть проклятие возможной интегрированности в коммерческую систему. Исходя из сходных установок, создавали свои объекты и акции, которые невозможно было «интегрировать» господствующей коммерческой системе, и западные художники.

Но, как справедливо показал в свое время Мартин Дамус в исследовании «Функции изобразительного искусства в позднекапиталистическом обществе», чтобы достичь поставленной художником цели, то есть, чтобы его «акт освобождения» был адекватно воспринят обществом, он необходимо должен осуществляться перманентно, быть постоянно поддерживаем всем «художественным миром». Ибо без этой поддержки никакой «объект» не займет место, которое в музее было

отведено традиционным формам произведений искусства. Иными словами, выразить протест можно лишь поместив «протестующее искусство» в музей, точнее, сместив с пьедестала искусство привычное. Для осуществления же этой акции необходимо включить мощные силы истеблишмента, способные придать статус произведения «объекту».

Здесь можно сколько угодно повторять расхожие современные банальности по поводу того, что картина «превращается в товар» и перестает быть «чистым творчеством», но это не отменит самого факта переориентации какого-нибудь, претендующего на независимость «искусства объекта» на новые формы организации художественной жизни. Ибо, чем меньше в нем остается от искусства, тем силы, придающие ему статус произведения искусства, должны быть влиятельнее. По справедливому замечанию В.А.Крючковой, чем дальше идет искусство по пути самоотрицания, тем теснее оно сливается с обеспечивающими его социальное функционирование институтами, в частности критикой. Здесь уже искусство по необходимости должно быть стать полностью зависимым от системы «промоушн», то есть подготовки рынка к потреблению определенного товара всеми возможными средствами.

«Объекты», создаваемые в качестве протеста против традиционных форм искусства, при любой форме аргументации, включая упрек живописи в ее легкой коммерциализации, не могут существовать иначе, чем постоянно поднимая вопрос «что есть искусство?». При этом основной упор делается на деструкцию элементов традиционного искусства, на их парадоксальное сталкивание, на своеобразное «вычитание» привычных элементов произведения, изъятия из целостной организации одного за другим свойств искусства. «Однако кадим образом действо, направленное на разрушение, а не на созидание, можно признать «носителем ценности»? Не возникает ли в результате такой «демистификации объекта» худшая мистификация — поклонение бесцельной акции?» — задает совершенно справедливый вопрос исследователь.

Дальнейшая история развития этой тенденции подтвердила правомерность подобных опасений. Сегодня мы и в самом деле сталкиваемся с мистифицированным отношением к совершенно бессмысленным акциям. Трудно порой бывает поверить, что художник, да и просто взрослый человек, может всерьез относиться ко многим своим «действиям», которые он осуществляет с самым серьезным видом. Поэтизация разрушения достигла таких масштабов, что утрачены последние рациональные зерна борьбы с «мистификацией объекта».

В свое время Гарольд Розенберг дал точное название американскому абстрактному экспрессионизму — «живопись действия». Именно этот термин вполне применим и ко многим вариантам нашей «новой волны», поскольку и в ней художники в определенный момент перестали воспринимать живописное полотно как пространство для изображения или выражения, а лишь как поле для действия, как материал, при столкновении художника с которым рождался образ.

Коль скоро не «анализ», не «изображение», не «интерпретация» становятся главной целью художника, а действие, то все внимание переключается на его поведение, на его артистический образ жизни. Естественно, что вне рассказов об этом поведении его «культурная функция» просто не может состояться, ибо его произведения давно уже не говорят сами за себя. Все это делает за них и за художника критика. Критик превращается в одного из участников этого шоу «демистификации объекта», перестав оценивать результаты творчества, он целиком сосредотачивает свое внимание на «действии».

Из принципиального акционизма современного искусства критика создает целую теорию «живого» искусства, когда совершенно бессмысленная акция разнообразных вариантов закрашивания холста получает свое осмысление в критике: «Здесь не только жили искусством, но и искусство жило. Два года с маниакальной одержимостью Виноградов писал один и тот

же живописный диптих, который родился синими и зелеными арабесками, превратился в контраст зеленого и черного, в котором победа осталась за чёрным, породившем красные искры, которые, затухнув, оставили холст равномерно покрашенной черной плоскостью». В этом новом варианте «черного квадрата», который выгодно отличается от оригинала своей сложной предысторией, о которой так поэтично поведал нам критик, вполне проявилось превращение «новой волны» в своеобразную мистерию «свободного творчества». Здесь художники могут заниматься тем, чем пожелают, нимало не заботясь о результате. Есть лишь единственное требование: необходимо найти «своего» критика, чтобы обо всех акциях было рассказано достаточно «весомо, грубо, зримо» вроде того, как повествуется об этой «жизни» триптиха Виноградова, эволюционировавшего от младенческой фазы арабесок до старческого затухания в глухом черном варианте.

Художники, создающие столь тонкие произведения, разумеется, нуждаются в особом к себе отношении, когда любая мелочь их жизненного уклада обретает право восприниматься в качестве факта художественной жизни: «Здесь перестали делать культуру, рефлексировав о культуре, и перестали рефлексировать, исследуя культурную обусловленность любой рефлексии. Здесь культуру переживали, а жизнь становилась культурой, здесь все дышало искусством, а искусство присутствовало в каждом вздохе. Так, бритье головы Виноградовым признавалось здесь событием эстетически значимым, запечатлевалось на пленку, фиксировалось не сухо и документально, а становилось слайд-серией, неоэкспрессионистическим фотофильмом. Искусством здесь становилось всё — клеенка, расписанная спреем Андреем Ройтером, металлоломом, превращенный Виноградовым в

скульптуру. Работали здесь, не переставая жить, и жили, не переставая работать»⁷¹.

Искусство выворачивания наизнанку привычных понятий и игры словами достигло в нашем искусствоведении такого уровня, что позволяет легко превратить в художественное явление все, что попадает в поле зрения критика, творческая активность наших художников тоже достигла высокого уровня: они способны даже простой акт бритья головы выразить «артистически», да еще и «фиксировать не сухо и документально», а с эдаким вывертом, превращая в неоекспрессионистический видеофильм. Впрочем, что говорить о характере поведения творческой личности. Она, эта творческая личность, в любом своем проявлении претендует на то, чтобы оставаться объектом искусства, своеобразным произведением.

Фигура художника вырастает до гигантских размеров, а от искусства ничего не остается кроме жестов чисто формального бунта. Странная мания величия заставляет художника считать все, что он делает, актом творчества. «Творческий акт необязательно состоит в создании какой-либо вещи; какого-либо произведения. Можно просто сидеть и смотреть в окно, и это будет творческий акт», — постулирует В.Пивоваров. Поясняя эту свою идею, он добавляет: «Чем же тогда отличается просто какая-нибудь мысль, например, «Эх, хорошо бы сейчас пирога с капустой», от творческого акта? Отвечаю: ничем не отличается»⁷². Вот и все. Достаточно назвать себя художником, как любое твоё деяние, самое ничтожное, можно считать проявление твоей творческой личности, а посему «творческим актом».

Художники направо и налево дают интервью, их повествования о своей персоне появляются на страницах специальной прессы. Часто именно их завышенная самооценка становится основой для последующей

⁷¹ Мизиано В. Детский сад, или сад для детей старшего возраста//Искусство.№ 10.1988. С. 18.

⁷² Пивоваров В. Я есть прямоугольник, который стремится стать кругом//Искусство. № 1. 1990. С. 22.

интерпретации их работ специалистами, для краткости именуемыми искусствоведами. Да и сами эти специалисты создают вспомогательные теории, позволяющие утвердить то, что они называют «лайф-артом» или «жизненной ролью художника» на прочных основаниях. Что же упрекать художников, когда они стремятся перенести акцент о создания произведений на «артистическую жизнь»? Всё это уже сделали за них критики и теоретики, а художникам лишь остается доводить свои не слишком оригинальные мысли до сведения читающей публики, подобно тому как это делает Г.Пузенков, повествуя о соц-арте: «Соц-арт можно расценивать как социожест художника в арте-форме, где отчасти, а иногда и в довлеющей пропорции арте-форма может смыкаться с самой формой жизни артиста».

Всё это очень сильно напоминает пародию на слова Гегеля, сказанные им об особенностях философии творчества романтиков, когда именно художник и его жизнь воспринимаются как художественное произведение, которое создается личностью, лепится ею художественным образом, что в представлении этой творческой субъективности и отличает её от толпы обычных людей, сохраняющих ещё серьёзное отношение ко всему тому, что для художника стало лишь пустой видимостью, которую он может пересоздавать.

Короче говоря, центр художественной жизни всё больше перемещается на её внешние формы, а художники предстают людьми интересными и значительными, только почему-то оказывается, что интересно и значительно в них всё, кроме непосредственных результатов творчества.

Если Гёте в своё время говорил, что суэта деловой и повседневной жизни больше всего мешают ему творить, то современные звёзды, наоборот, прекрасно осознают необходимость этой суетной рекламы их творчеству, стремятся к полному погружению в мир шумных вернисажей, на которые собирается «весь светё» как на очередное событие, своеобразный хепенинг, позволяющий «людей посмотреть и себя показать». Выставки «новой волны»

стали одним из атрибутов «модной жизни», участие в которой носит престижный характер, и естественно, всё это деформировало профессиональные качества художников, от которых во всё большей степени требовался профессионализм кинодивы, умеющей демонстрировать эффектные «социожесты в арте-форме», а не мастерство живописца или скульптора.

Взаимоотношения художника и публики всё больше напоминают совместное участие в шоу, а не естественное созвучие взглядов и вкусов. Художник начинает презирать своих поклонников, понимая, что успехом своим обязан не единству эстетических позиций, а вполне прозаичному желанию приобщиться к событию, о котором все говорят. Известно высказывание Уорхолла о бессмысленной толпе зрителей, длительность пребывания которых на выставке зависит от наличия или отсутствия бесплатной раздачи напитков, устраиваемой организаторами выставки в рекламных целях.

Уже Сент-Бёв писал об опасности подмены литературы «литературной жизнью». В современных условиях эта тенденция доведена до своих крайних пределов, поскольку вне художественной жизни, вне шумных шоу, вне яркого света фотовспышек и глянца рекламных каталогов зритель нового типа уже не воспринимает какое-либо произведение в качестве произведения искусства, а художник признается таковым не благодаря объективным критериям мастерства, а с помощью средств паблисити. Центр тяжести во всё большей степени переносится на «художественный образ жизни» с характерными его экстравагантными атрибутами, в число которых произведения, создаваемые мастером, входят совсем не обязательно.

Ритуально-ролевое искусство, предлагающее «поведение» вместо произведений, меняет психологию художника, заставляя его сугубо внешним атрибутам придавать гипертрофированное значение. Этот «артистизм» легко перенимается, его легко имитировать, не затрагивая подлинной сути

действительно творческого поведения — создания вещей, достойных зрительского внимания.

В своё время Эрнст Хэмингуэй подметил поверхностность, а потому легкую воспроизводимость, богемного образа жизни, своего рода мимикрию под творческую жизнь. В этой имитации основной упор делается не на искусство, а на разговоры об искусстве. И писатель убедительно показал в очерке «Американская богема в Париже», что происходит в мире искусства, рискуя за внешней активностью утратить внутренний смысл её. «Здесь, в «Ротонде», — писал Хэмингуэй о знаменитом артистическом кафе, — вы найдете всё, что хотите, кроме серьёзных художников. Беда в том, что посетители Латинского квартала, придя в «Ротонду», считают, что перед ними собрание истинных художников Парижа. Я хочу во весь голос и с полной ответственностью внести поправку, потому что настоящие художники Парижа, создающие подлинные произведения искусства, не ходят сюда и презирают завсегдатаев «Ротонды»... Почти все они бездельники, и ту энергию, которую художник вкладывает в свой творческий путь, они тратят на разговоры о том, что они собираются делать, и на обсуждение того, что создали художники уже получившие хоть какое-то признание. В разговорах об искусстве они находят такое же удовлетворение, какое подлинный художник получает в своём творчестве».

Для самого Хэмингуэя разница между людьми, молча выполняющими то, к чему обязывает их талант, и людьми, лишь говорящими о творчестве — это различие между подлинными художниками и бездарностями, которых во все времена ориентировали на имитацию внешней активности. Но за этим различием стоит и более существенный момент, заключающийся в постепенном вытеснении художников старого типа новой формацией «творцов», легко адаптирующихся в системе, способной создать им известность. Дело в том, что «богемность» с её гипертрофированным вниманием к внешним атрибутам профессии делает неизбежным превалирование «разговоров» над творчеством, а в сочетании с очевидной

утратой объективных критериев оценки произведений, напрямую оказывается связанной и с «изнанкой» искусства, с «теневыми» способами организации успеха художнику. Оказавшись от творчества в обычном понимании этого слова, художник оказывается совершенно беззащитным перед силами, создающими деланные репутации. У него по сути дела и не остается другого выбора, чем всё глубже окунаться в атмосферу разговоров, которая теперь способна окутать его творчество ореолом значительности. Он вынужден примыкать к группам «своих», участвовать в этом параде «звёзд» или, чаще всего, метеоритов, претендующих на роль «звезды». И поскольку успех теперь зависит от степени развития чисто «деловых» качеств, в лучшем случае от уровня развития коммуникабельности, то объективность оценки произведений окончательно уходит в область желаемого.

Художник попадает в замкнутый круг, созданный первоначально его же усилиями, направленными на доказательство значимости своих «арте-жестов». Приняв эти правила игры, их придерживаются до конца. Журналы наполняются комментариями и комментариями к комментариям. Вне этих словоизвержений никакое творчество в духе «новой волны» не смогло бы состояться.

Современная ситуация складывается крайне неблагоприятно для развития подлинной творческой индивидуальности, поскольку критика определенного направления ориентирована на поиски «особости», которую именуют субъективным «видением». Не трудно заметить, что такое «разнообразие» манер целиком находится в пределах ситуации, верно замеченной Э. Ильенковым. По сути дела перед нами предстают резко индивидуализированные «почерки», но не сильные индивидуальности. Подлинная оригинальность в искусстве достигается не вопреки, а благодаря уже накопленному опыту, благодаря дисциплине и школе. Не случайно Дега в свое время говорил, что все, что он создал, создано за счет изучения работ старых мастеров, а о вдохновении он ничего не знает. Верный своему принципу он едет в Италию изучать классическое искусство. Беллини,

Мантенья, Боттичелли, Карпаччо... Путевые альбомы Эдгара Дега заполнены десятками зарисовок, а его копии превосходны. Великую школу мастерства этот оригинальный художник постигал всю жизнь, только слепота положила конец его упорной работе. До нас дошло тридцать два альбома Дега с зарисовками произведений мастеров Возрождения, XVII, XVIII, XIX веков вплоть до «Законодательного чрева» Оноре Домье. Все они относятся к периоду с 1853 по 1884 год, то есть охватывают весь творческий путь мастера.

Слова Иоанна Дамаскина: «Не скажу ничего своего»⁷³ могли быть произнесены в эпоху, когда «свое» и «чужое» не были столь полярны, когда повторение освященного традицией и цитирование как способ мышления вполне могли сосуществовать с потребностью личного выражения. Само проявление личности понималось как максимально точное следование общим нормам, будь то нормы религиозные или стандарты профессиональных навыков. И лишь в момент, когда такое сосуществование личного и традиционно установившегося, общепринятого становится проблематичным, возникает концепция повторения чужого, даже «подделки» под заимствованную манеру, которая осознается именно как «манера», как особый почерк. Это может быть и «хороший прием», совершенное проявление ремесла, тогда подражание образцу оправдано, поскольку помогает лучше изобразить реальность и достичь высот профессии. Но в любом случае возникает необходимость в специальной оговорке. В этот период представления о необходимости следования традиции становятся *светскими*, а средневековый принцип – «изображай красками согласно преданию» лишается своей непреложности, поскольку перестает быть требованием этико-религиозного характера: «это есть живопись истинная как писание в книгах...»⁷⁴. «Предание» приобретает свое узкое, понятное для профессионалов-художников значение, приближаясь к современному

⁷³ Цит. по: Памятники византийской литературы IV–IX веков. М., 1968. С. 27.

⁷⁴ Цит. по: Мастера искусства об искусстве... Т. 1. С. 207.

представлению о традиции, которая близка по своей этимологии слову «предание», означая, в частности, и передачу навыков профессионализма из поколения в поколение. Здесь, скорее, намечено то представление о преемственности, которое позже Кант противопоставит обычному эпигонству. Хотя Кант и противопоставляет дух подражательности духу подлинной индивидуальности, но на первое место он ставит продолжение, преемственность: «Преемство, соотносящееся с предшествующим, а не подражание – вот правильное выражение для всякого влияния, какое могут иметь на других произведения образцового зачинателя; а это имеет лишь тот смысл, что (преемникам надо) черпать из тех же источников, из которых черпал зачинатель, и научиться у своих предшественников тому, как браться за это дело»⁷⁵. И прежде всего это преемственность в изобретении и усовершенствовании.

В известном смысле «всеобщее мастерство», о котором писал Гегель, выражает смысл академического художественного образования. Их можно воспринимать как синонимы. Наступление на академическую школу было и наступлением на принцип наследования мастерства, ученичества в широком смысле слова, оно началось давно и прошло ряд этапов. И критике подвергался не сам академизм как изжившее себя и далекое от жизни течение, а академичность как принцип обязательного наследования профессиональных уроков прошлых поколений. Даже среди тех художников, которых самих позже в достаточно грубой форме упрекали в ретроспективизме, протест против академической школы был распространен. А. Н. Бенуа признавался в письме к Е.Е.Лансере: «Я теперь понял...что я ненавижу в Академиях и всяких других школах, во всяком систематическом обучении искусству...Я ненавижу эту фальшь, бесполезность... Не в том вред, что ты пишешь или рисуешь с гипса, а в том, что раб традиции, ты вошел в стадо художников...И не только гипс, но и болван-натурщик, но пейзаж и портрет – все вредно, если ты *этому учишься* (выделено А.Бенуа).

⁷⁵ Кант И. Сочинения. В 6 тт. М., 1966. Т. 5. С. 295.

Надо работать с охотой, наслаждением...и на работе незаметно учиться»²² (письмо к Е. Лансере от 13 октября 1895). Здесь принципу ученичества, принципу, на котором было возведено все здание академической школы, был противопоставлен принцип самоучки, автодидакта, отрицающего школу в самой ее основе и пытающегося все постичь на собственном опыте и в процессе работы. Ученический этап отрицается вообще, художник изначально признается способным все, что ему необходимо, постичь в процессе самостоятельной работы. Он оказывается и собственным наставником и собственным критиком, способным оценить достигнутое. Художественного образования явно не хватало, но презрение к традиции академической, собственно говоря, это образование и дающей, было в избытке. Художественного образования не хватает и сегодня.

Разнообразные формы этого протеста против «школы» мы видим на молодежных, да и не только молодежных выставках последнего времени. Элементы насильственного «искусственного» дыхания начинались в позднесоветское время уже в художественной школе, где изучение изобразительного искусства Европы в советские времена на барбизонцах. В известной искусствоведческой поговорке про лекции по всеобщей истории искусства — «Читать от бизона до Барбизона» зафиксировалась невольно именно эта хронологическая граница. Уже импрессионисты были для строгих наставников «тлетворным» влиянием, способным свратить неокрепшие дарования с пути истинного. Таким образом мы готовили каких-то Митрофанушек, которые потом учились у зарубежных или отечественных Вральманов, либо доходили до открытия «запретного плода» сами. Как известно, только самостоятельно найденное становится основой убеждения личности. И вместо того чтобы дать молодому художнику осознать самостоятельно верное творческое направление, его продолжали водить на по-

²² Цит. по: Мастера искусства об искусстве. М., 1970. Т.7. С. 332.

мочах «правильных» принципов насильственного обучения. Стоит ли удивляться, что, лишь освободившись от этих направляющих помочей, он бежит сломя голову в совершенно противоположном направлении?

Спорить о критериях оценки шедевров, особенно «шедевров современного искусства» можно бесконечно, но, как я уверена, важно выйти из тупика полемики новаторов и традиционалистов в плоскость художественного образования. Здесь, как и много веков назад, есть законы и правила, набор профессиональных навыков и умений, которые должны быть освоены в качестве грамматики художественного языка. Художник свободен говорить все, что пожелает, но и языком он должен владеть свободно, а для этого язык изобразительной культуры необходимо знать и учить снова и снова. Выход из споров вокруг академизма только в более широком понимании академической школы. Традиционная система обучения заключалась в том, что мальчик поступал в мастерскую к профессиональному художнику и несколько лет учился техническим операциям, в том числе приготовлению красок и подготовки грунтов, одновременно он исполнял роль слуги. Новая академическая теория не случайно стала на место практики, как пишет Леонардо. Без математики, без теории пропорций и светотени было невозможно представить себе художника нового направления. Наука живописи, «*scienza della pittura*», стала важнейшей составляющей частью раннего академизма. Академическая школа самым тесным образом связана с формированием реалистического искусства, её «то, ради чего» это идеальный реализм в мастеров Высокого Возрождения, в духе Рафаэля, Леонардо, Микеланджело. Я слышала мнение одного из проповедников неофициального искусства, что художественное образование необязательно. Полный разрыв с реализмом и демонстрация в качестве шедевров самых странных арт-объектов нашли свою поддержку в деятельности банков и коллекционеров, рассматривающих свои приобретения как выгодные капиталовложения, а, поскольку именно авангард отрицает независимые эстетические критерии оценки, он неизбежно

поставил на место ценности коммерческую оценку. Так ценители заменились армией оценщиков – от кураторов выставок до авторов научных монографий, от владельцев прыгающего в цене последнего писка моды до организаторов аукционов.