

КАК ПОНИМАТЬ «СМЕРТЬ АВАНГАРДА»?

Стремясь выйти за пределы александрийского стиля¹, часть западного буржуазного общества породила нечто доселе неслыханное – авангардную культуру. Это стало возможным благодаря сверхвнимательному отношению к истории – или, скажем точнее, новому критическому пониманию общества, историческому критицизму.

Климент Гринберг²

Авангарды принадлежат прошлому. Рискуя показаться парадоксальным, я начну с рассмотрения условий, благоприятствовавших дискуссиям о проблематике «конца» и, тем самым, способствовавших его утверждению. Одновременно эти условия расшатывали основания, послужившие для создания современности, полагаемой уже завершенной историей.

Очевидно, что конец авангардов совпадает с исчезновением метанарративов³. Точнее, он обусловлен появлением искусства, отказавшегося от требований *оригинальности* в смысле поисков *подлинного начала*⁴, искусства, переставшего идентифицировать себя в бесконечном поиске целей⁵, превосходящих как возможности используемых художественных кодов, так и кодов, формулирующих его социальные и интеллектуальные условия. Доводы, питавшие идеи «постмодерна» или «искусства после конца искусства»⁶, звучат в унисон с теми, что подвергают ожесточенной критике «проект современности»⁷.

Горизонт открытых возможностей заменяется полем со-возможностей, как в истории, воспринимаемой как уже закончившаяся. Дени Риу довольно точно характеризует эту ситуацию в книге «Что такое современное

¹ *Alexandrianism* (англ.), «александрианизм» в русской транскрипции. Имеется в виду литературный стиль, характерный для греческих писателей Александрии 330–30 гг. до н.э., характеризующийся эклектичностью и излишней орнаментальностью. В этой же статье Гринберга можно найти более развернутое определение александрийского стиля и его новых воплощений: «В прошлом такое положение дел обычно находило разрешение в застывшем александрийском стиле, академизме, в котором действительно важные вопросы остаются незатронутыми, поскольку обращение к ним сопряжено с полемикой». (*Примеч. пер.*)

² *Гринберг К.* Авангард и китч / Пер. А.Калинина // *Худож. журн.* 2005. № 60.

³ *Grands récits* (в оригинале) – выражение апеллирует к постмодернистской теории Ж.-Ф. Лиотара. (*Примеч. пер.*)

⁴ *Origine* (фр.) – начало, *originalité* (фр.) – оригинальность. Поэтому в тексте Кометти обыгрывается переключка родственных слов. В русском переводе латинского термина «первоначальность» отсутствует необходимая в случае определения авангардов коннотация («особенности»), поэтому в переводах сохраняется латинское звучание термина. (*Примеч. пер.*)

⁵ Французское слово *fin* означает, в одно и то же время, «конец», или «кончина», «смерть», и «цель», имея в виду конечный результат. На игре между двумя значениями этого слова построен замысел статьи. (*Примеч. пер.*)

⁶ *Danto A. After the End of Art. Princeton Univ. Press, 1996.* «Конец» искусства открывает эпоху, когда кризис инновации, присущий диалектической гегелевской модели исторического развития, исчезает. Развитие, не подразумевающее более никакой цели, останавливается. Поэтому американский философ и арт-критик Артур Данто, известный нам по переводу его «Аналитической философии истории», говорил о «конце истории искусства». (*Примеч. пер.*)

⁷ Отступление от «проекта модерна», по выражению Юргена Хабермаса, философски и политически соответствует этому процессу критики. См.: *Хабермас Ю.* Модерн, незавершенный проект // *Хабермас Ю.* Политические работы (Праксис. 2005. Пер. Б.Скуратова).

искусство?»⁸: «Современности в особенности свойственно без устали опровергать самые устоявшиеся определения искусства, основанные на изучении произведений прошлого, пусть и недавнего». Знаменательно, что в последующий период зачастую признается обоснованность какого-либо определения искусства, и вновь создаются условия, благоприятствующие такого рода определениям⁹. Симптом этой ситуации можно усмотреть и в том, каким образом поиски определений искусства пришли на смену вопросам, характеризовавшим начало аналитической эстетики, и в самой природе дебатов, вызванных современным искусством¹⁰.

1. Конец искусства и авангарды

Скорее всего, впервые идея о том, что искусство должно иметь свою цель (и конец), нашла наивысшее выражение в философии Гегеля, в соответствии с его представлениями об истории. В той же идее, вновь ставшей актуальной сегодня, лишь частично выявлены две мысли, составляющие ее у Гегеля. Одна из них обосновывает телеологию, где целесообразность искусства преvзойдена религией, а затем – и философией, а другая, в соответствии с характером телеологии, определяет искусству предел. Искусство обращается, таким образом, в фигуру прошедшего. Гегелевское представление истории соответствовало одной из характеристик современного искусства и авангардов: оно призывало к прогрессу, открытому в будущее, и согласовывалось с явлением инновации, отдавая предпочтение разрыву перед преемственностью – диалектической идее в самом высшем ее выражении, – подтверждая заранее самые радикальные ее аспекты, выдавая за собственные слова Христа: «предоставь мертвым погребать своих мертвецов»¹¹.

В отличие от того, какой вывод хотели бы сделать сегодня на основании этой идеи, из нее не следует искусство, которое, отказавшись от исторической миссии, удерживало бы свои позиции в постисторической перспективе¹². Иными словами, гегельянство, хотя и сыграло важную роль в том, каким образом, начиная с XIX века, идея разрыва осваивалась в интеллектуальном и художественном пейзаже, не помогает полностью рассмотреть условия, благоприятствовавшие появлению модернизма. В качестве «мета-нарратива» оно было отдано современностью в оплату будущему и возможно, также само поспособствовало относительному обесцениванию прошлого. Свидетельство тому – декларации Малевича: «Новаторы современности должны соз-

⁸ Denys R. Qu'est-ce que l'art moderne? «Folio-essais», Gallimard, 2000.

⁹ За последние пятнадцать лет вопрос определения искусства в основном был представлен в философии аналитической. Этот вопрос, хотя и несколько сместившись по времени, согласуется с мотивировками того, что называют «концом авангарда» и, в некоторой мере, и с мотивировками «конца искусства», даже если этот тезис не разделяется всеми, кто вновь поставил на повестку дня вопрос об «определении искусства».

¹⁰ Я отсылаю к сборнику Ж.-П. Кометти, Ж.Моризо и Р. Пуивэ «Современная эстетика», предисловие, гл. 1 (J.-P. Cometti, J.Morizot, R.Pouivet. Esthétique contemporaine. «Avant-propos», ch. 1, Vrin, 2005). Убедительным свидетельством дискуссий по вопросам «современного искусства» является, на мой взгляд, тот факт, каким образом в них обсуждаются «критерии». Задним планом дискуссий по вопросам оценки, в то же время, в большинстве случаев являются вопросы определения.

¹¹ Мф. 8, 18. Ср. Гегель: «Влияние на публику сопровождается меньшей болтовней, чем действие этих мертвых, погребаящих своих мертвецов» (Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа. СПб., 1992. С. 28). (Примеч. пер.)

¹² Здесь Ж.-П. Кометти отсылает к «постисторической» перспективе искусства по Артуру Данто (см. сноску 6). (Примеч. пер.)

дать новую эпоху. Таковую, чтобы ни одним ребром не прилегала к старой»¹³; дадаистский запал избавления в искусстве от всего, что не относится к искусству¹⁴. Таким образом, становится заметной роль, отныне отведенная языку для того, чтобы отмечать разрывы, провозглашаемые в самом искусстве¹⁵. Но предполагая конец истории провозглашения разрывов, приводя ее в пример «мета-нарратива», который можно было бы прочесть лишь между строк, теории «конца» искусства вплелись в логику истории, от которой им, тем не менее, хотелось бы отстраниться.

Как отметила Розалинда Краусс, авангарды показали себя причастными той идее истории, которая, узаконивая их культ оригинальности, должна была неизбежно привести к осуществлению цели, вновь включившей бы их в некое подобие нарратива. Подобный рассказ, один раз закончившись, мог только подтверждать принцип историчности как принцип объяснения прошлого в той же мере, что и настоящего: *«Всякое прочтение современного искусства сталкивается рано или поздно с необходимостью обратиться к Мане и восстать против исторической живописи (...) Этот тип нарратива отличается особой несостоятельностью: он сделан из момента, когда история лишается пролога к той хронике, в которой понятие истории остается одним из самых жизнестойких. Изъятая как источник ценностей, история сохранилась, тем не менее, в анналах современного искусства как источник смысла и, следовательно, объяснения. В настоящее время смысл становится коэффициентом прошлого, и объяснение вписывается в историцистскую модель»*¹⁶.

Интерпретация, позволившая Гринбергу в квазикантианском духе приветствовать в лице Мане открытие критического отношения живописи к себе самой, имеет практически ту же природу, что привела Артура Данто к возможности увидеть в произведении Энди Уорхола завершение истории, оставшейся безо всего, что составляло до того момента ее основное оправдание¹⁷. Эпоха «смерти» мета-нарративов, провозглашая конец истории, приводит одновременно к утверждению принципа и понимания историчности, на основе которой авангарды стремились к достижению радикального разрыва.

¹³ Малевич К. О музее, 1919 // Малевич К. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М., 1995. С. 132.

¹⁴ «Мы были против искусства в том виде, в котором оно тогда существовало, но мы не были убеждены, что то, что мы тогда делали, не было также искусством, просто оно не могло адаптироваться к условностям художественной критики того времени или к историкам оппортунистических взглядов. Так мы надеялись разбить концепцию искусства, чтобы создать другое искусство, которое будет предназначено другим людям и другому обществу» — Ханс Рихтер, интервью из книги Филиппа Серса, пер. наш (*Sers P. Sur Dada. Entretiens avec Hans Richter, éd. Jacqueline Chambon. Nîmes, 1997. P. 65–66. (Примеч. пер.)*)

¹⁵ Доля языка определяется уже тем, какую роль играют критика в XIX в., а также манифесты и критика авангарда; она проявляется в поведении и произведениях. Опыт художников дада, в этом смысле, показателен.

¹⁶ Krauss R. L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes. Macula, 1993. P. 33. Французский сборник, в отличие от русского издания «Художественного журнала» 2003 г., не воспроизводит американский оригинал в выборе статей Р.Краусс. В него включена также ее статья 1973 г., напечатанная в журнале «Artforum»: «Sense and Sensibility: Reflection on Post 60 Sculpture». Отрывок из этой статьи и цитирует Ж.-П. Кометти. (Примеч. пер.)

¹⁷ Danto A. Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical perspective (Farrar, Straus & Giroux, 1992). В художественной акции Энди Уорхола, выставившего банки с супом «Бриллоу» (1964), А.Данто видит осуществление цели искусства. Более не требуется развивать его формы, поскольку они не имеют особого значения: взгляд на предмет, без обращения к контексту и/или концепции, не способен сам по себе определить, находимся мы перед произведением искусства или нет. В этом смысле, считает А.Данто, практики искусства вышли за пределы его исторической миссии и существуют в «пост-исторической» перспективе. (Примеч. пер.)

Искусство *после конца искусства* и искусство *постмодерна* можно рассматривать и как диагноз, и как очевидную эмансипацию. Они, казалось бы, указывают на изменение ситуации и осознание потребности в других авангардах, но наследуют представление об историчности, продолжающее удерживать их в плену¹⁸.

Может быть, это представление и ответственно за убеждения, провозгласившие неизбежность конца и лишившие смысла все то, от чего они тем самым отказывались? Оригинальность авангарда, по словам Розалинды Краусс, задумывалась как радикальное пари, начинающее историю с нуля и представляющее ее прошлое как чистый лист. В этом смысле она характеризовала также другие начинания истории, основанные на революционной парадигме. Когда Малевич прославлял в новой России «*центр политической жизни*», «*грудь, о которую разбивается все могущество Государства, построенного на старых принципах*»¹⁹, или когда Ханс Рихтер упоминал о «*миссии*», «*миссии*» каждого человеческого существа: *восстать против несправедливости, против бесчеловечного в нас самих, в каждом индивидууме с рождения до смерти, против последствий негуманности: банальности, войны, конформизма, шовинизма, нефти и жареного цыпленка с картофелем фри*»²⁰; они объединяли в одной идее самостоятельность художника, свободу разбить все цепи, в том числе и искусства, возможности новых начинаний. Они следовали идее истории, которая была оправданием для себя самой – и прибегали к средствам, присущим идее автономного искусства, но когда они писали первые страницы рассказа, предвосхищавшего цель искусства, а вместе с тем, возможно, и его конец, то этот «конец» искусства, или олицетворяющего его духа, не представлялся им смертью от изнеможения. Они были солидарны с противопоставлением истории предыстории, как у Маркса. Но, как для Маркса, так и для мыслителей революции, эта «история» должна была представлять единственное и аутентичное *начало*.

Иначе говоря, между представлением истории, поддерживающей авангарды, и типом историчности, в которую их хочет упрятать постмодерн, лежит дистанция, разделяющая «конец», который должен был бы иметь ценность «начала», и «конец», сохраняющий все события этой истории во времени после ее завершения. Об этом свидетельствует факт, что события задуманы на основе искусства, игнорирующего свое социальное, институциональное или политическое лица. Как заметил Райнер Рошлиц²¹ по поводу Адорно, мыслители «конца искусства» и авангардов недооценили «*авангардистскую критику “института искусства” и проект реинтеграции искусства в повседневную жизнь*»²².

Понятно, что такой проект вряд ли привлечет тех, кто отождествляет авангард с могуществом отрицания. И, с данной точки зрения, «конец авангардов» может представляться как поражение, проявляющееся не только

¹⁸ См.: *Витгенштейн Л. Философские исследования // Витгенштейн Л. Философские работы. Ч. 1. / Пер. М.Козловой. М., 1994. § 115: «Нас берет в плен картина. И мы не можем выйти за ее пределы, ибо она заключена в нашем языке и тот как бы нещадно повторяет ее нам».*

¹⁹ Эта «картина» – картина истории. Она функционирует в виде объекта влечения, чье воздействие Витгенштейн анализирует в других контекстах, обращая наше внимание на то, что мы рассматриваем объект лишь с одной стороны (§ 140).

²⁰ *Рихтер Х. Указ. соч. С. 96.*

²¹ Rainer Rochlitz (1946–2002) – философ искусства и переводчик Вальтера Беньямина, Юргена Хабермаса и Дьердя Лукача во Франции. Особенно стал известен после книги, посвященной проблемам современного искусства и авангардов «Ниспровержение и вложение» («Subversion et subvention», Paris, Gallimard, 1994). (*Примеч. пер.*)

²² *Rochlitz R. Le désenchantement de l'art, «Les essais», Gallimard, 1992. P. 254.*

в узнаваемых чертах постмодерна, но и в лице *современного искусства*, в котором основные черты поражения сосуществуют в рамках обновленного концепта художественной автономии. Проблематика неразличимости, затронутая в текстах Артура Данто, также является знаком поражения. В этой ситуации необходимо определять границу, проходящую между искусством и не-искусством, которая в условиях беспрестанных переходов и преобразований оставляет в стороне негативные и набившие оскомину приставки «не» и «анти»²³, так же как и факторы социального контекста, точнее, экономического или политического. Как и в гегельянстве, «конец» является одновременно и капитуляцией²⁴.

Успех такого понимания зависит, в частности, от состояния современного искусства и опирается на чувства, описанные Музилом в «Человеке без свойств», в образе истории, продвигавшейся вперед со скоростью верхового верблюда²⁵. Музиль не интересовался закономерностями, которые могли бы выявить нечто общее для прошлого, настоящего и будущего, а ставил под вопрос само представление истории, исторического нарратива и великих событий. С этой точки зрения философии «конца» действуют в духе своих предшественников, хотя и несколько иначе. Провозгласив, как откровение, конец истории, они воспроизводят все то же представление истории, не заменив ее *другой* идеей. История, которую пытался представить Музиль, не состояла бы из мета-нарративов, не занималась бы поиском главных причин – ее можно было бы представить, обратившись, например, к механике газов или проблематике порядка и беспорядка. Постмодерн, возможно, положил конец мета-нарративам, но его мыслители утвердили схему и, в некоторой степени, ее исключительность.

Вывод, к которому мы пришли, не одной философии вменяется в вину; к нему приводят и интерпретации искусства, отражающие противоположную точку зрения. История авангардов, показывая двусмысленность ситуации, проявляет условия, способствовавшие нынешнему результату.

Убеждения и лозунги, относящиеся к этой истории, не были бы возможны без условий, сложившихся еще в романтизме, так же как и без социальных и институциональных структур, с помощью которых формировался статус художника в XIX в. Автономия, выражающая их главную идею, была у истоков двойственности, противопоставляющей искусство, отделенное от жизни, и искусство, к жизни обращенное, искусство, ориентированное на себя и, с другой стороны, – на самые радикальные и глубокие социальные и политические разрывы. Последнее побудило Ханса Рихтера заявить: «*Бакунин*

²³ См.: Vallier D. Art, anti-art et non-art (L'Échoppe, 1989. P. 17–18). По поводу Дюшана и его «Велосипедного колеса» Дора Валье пишет: «Каждая из форм, воздействующая на искусство, действующая только по отношению к искусству, существует только на уровне интерпретации, где она определяется как анти-искусство... Скульптура, понимаемая как будто скульптура, потеряла бы смысл, если была бы продана как скульптура. В этой тонкости заключалась цель анти-искусства. Невнимание к этому нюансу спровоцировало натиск не-искусства, который поддержали галереи, реклама, средства массовой коммуникации и музеи».

²⁴ В гегельянстве «конец» соответствует времени, когда Дух полностью сознает себя самого, ценой лишения *собственных* сил – считаемых «абстрактными» и иллюзорными – моментов, и составивших это свершение.

²⁵ Человеку «без свойств» «доставляло удовольствие создавать затруднения своим склонностям, которые когда-то были иными... остававшихся без ответа вопросов тогда были сотни. Они носились в воздухе, они горели под ногами. Время двигалось. Люди, которые тогда еще не жили, не захотят этому поверить, но уже тогда время двигалось со скоростью верхового верблюда... Не знали лишь куда. Да и не могли как следует разобраться, что было наверху, а что внизу, что шло вперед, а что назад» (Музиль Р. Человек без свойств / Пер. с нем. С. Апта. М., 1984. Кн. 1. Гл. 2. С. 35).

и его анархисты-нигилисты создали движение, ставшее социальным, политическим, экономическим; так почему же не художественным?»²⁶. Оно является основной составляющей авангарда, но его лозунги об эмансипации не предусмотрели избавления ни от двойственностей автономии искусства, ни от альтернативы утверждения ее критической силы или отказа от нее, устраняющего разрыв между искусством и жизнью. Идеал чистоты, свойственный абстракции или искусству для искусства, оборачивается радикальностью дадаистов и поисками истока искусства²⁷. Перед нами два лица богемы, запечатленные событиями интеллектуальной, философской и художественной жизни, – они воплощают фигуры оппозиции, требующей автономии²⁸.

Их амбивалентность, как и двойственность нашего искусства и наших о нем представлений, послужила социологическим и идеологическим материалом для нарративов, где на последней странице в философиях постмодерна стоят подписи конца искусства и авангардов. Однако наш вопрос касается не только правомочности подобных нарративов, но и современного искусства и его связей с культурой.

2. Искусство и массовая культура

В статье «Авангард и китч» 1939 г. Климент Гринберг обозначил угрозу, указывавшую, с разных точек зрения, на актуальное состояние отношений между искусством и культурой. Развитие «китча», заклеянного Адорно, выражается сегодня в тех тенденциях искусства и массовой культуры, которые, на взгляд Гринберга, изолировали искусство авангарда от гораздо более широкого феномена, созданного из «рассчитанных на массы коммерческих искусства и литературы, с присущими им колористикой, обложками журналов, иллюстрациями, рекламой, чтивом, комиксами, поп-музыкой, танцами под звукозапись, голливудскими фильмами и т. д. и т. п.» Это не относится к другому диагнозу Гринберга: «Огромные прибыли, пожинаемые китчем, служат источником соблазна для самого авангарда, представители которого не всегда противятся этому соблазну. Честолюбивые писатели и художники под давлением китча модифицируют свою работу, а то и полностью подчиняются китчу. И тогда возникают озадачивающие пограничные случаи вроде книг популярного романиста Сименона во Франции и Стейнбека в США. В любом случае, чистый результат всегда идет во вред истинной культуре»²⁹.

В анализе Гринберга удивляет то, что более чем за двадцать лет, предшествовавших шестидесятым годам, он не только предчувствовал конец авангардов, но и предвидел ситуацию, которую провозглашенная впоследствии смерть авангардов, казалось, окончательно ратифицировала. Искусство уже не может представить реальную альтернативу распространившейся коммерциализации культуры, поскольку не в состоянии от нее защититься в условиях невозможности представления своего будущего, как утверж-

²⁶ Ханс Рихтер, в книге Филиппа Серса. С. 66–67.

²⁷ В данном случае авангардистские практики проявляют негативную тактику, вступающую парадоксальным образом во взаимодействие с одной из наиболее укорененных традиций представлений об искусстве, характерной для апофатической тактики негативных теологий. См.: Кометти Ж.-П. Искусство без свойств (Cometti J.-P. L'art sans qualités. Farrago, 1999. Chap. 2 : «La nécessité intérieure».

²⁸ Концепция автономного искусства вписывается в поле контрастов и оппозиций, касающихся одновременно искусства и познания, разума и интуиции, наук о природе и наук о духе, фактов и ценностей и т. д.

²⁹ Гринберг К. Указ. соч.

дает теория Данто. В подобном будущем разрывы искусства обозначились бы еще резче. Отсутствие авангардистской критики, интеграция старых ценностей рынком еще сильнее проявляют смысл того факта, что художник все больше подчиняется комиссару, а потому формам и требованиям, не им самим высказываемым³⁰.

Вот почему искусство после конца искусства не просто лишено своих старых пружин. Так же, как и провозглашенный конец истории, оно может быть только искусством консенсуса, даже если может поразить соединением одной из форм элитизма с одним из исторических источников авангарда³¹. Гринберг был прав, отмечая, что искусство авангарда питалось теми возможностями, которые могли быть ему предоставлены только привилегированными и, одновременно, опозоренными классами. Основные стороны парадоксального условия художника, его отношение к буржуазии были достаточно описаны, чтобы об этом стоило говорить снова. Мы можем увидеть, что модификации этого отношения были оплачены, в широком смысле, ослаблением функции критики, которая в случае авангардов простиралась куда шире простого оспаривания художественных кодов. Дада является и одновременно не является тому ярким примером, олицетворяя собой двойственность, которой отмечены многие авангардистские практики. Ханс Рихтер считал необходимым для движения авангарда избавление от всего, что не было главным. Эта тенденция, явно свойственная и таким художникам, как Малевич и Кандинский, странным образом сочетается с устойчивым желанием выбросить за борт все то, что могло хоть как-то связать практики разрыва с предустановленным концептом искусства. С этой точки зрения дадаистское антиискусство мало говорит о поиске согласованного начала, которое могло бы окончательно вписать его в благочестивую историю или в игру прирученных контрастов. Является ли этот факт уроком для всех тех, кто пытается заключить искусство в рамки определения? Если «вопрос искусства» – в противоположность сравнимым достоинствам произведений во всем их многообразии – создавал идеалы современности, то он никогда не принимал форму проблемы определения искусства постмодерна, в интерпретации Артура Данто, в соответствии с парадигмой конца искусства, искусства и не-искусства³². Нужно отметить важное различие, связанное со значением частицы «не» в обоих случаях, значение силы *отказа*, с одной стороны, и значение простой позиции контраста на шахматной доске, чьи клетки отныне могут быть посчитаны. Проблемы критики, а также критического значения искусства, тесно связаны с этим. Искусство авангарда вызывало к жизни авангардистскую критику, чьи обязательства были так же свободны от институтов, как и само искусство. Искусство постмодерна, искусство «конца искусства» подрезает крылья критике, обрекая ее на вспомогательную, чтобы не сказать служебную роль воспроизведения инстанций оценки, представленных центрами искусства, музеями и, шире, институтами³³.

³⁰ Аспекты, описанные Люком Болтански и Эвой Чиापелло в их книге «Новый дух капитализма» (*Boltanski L., Chiapello E. Le nouvel esprit du capitalisme, Gallimard, 1999*), очень существенны с этой точки зрения. В остальном возникающая здесь проблема в большей части является проблемой критики в ее отношении к институтам искусства (См.: *Rochlitz R. Subversion et subvention, Gallimard, 1999*).

³¹ По поводу создания художественных «элит», см.: *Heinich N. L'élite artiste, excellence et singularité en régime démocratique, Gallimard, «Bibliothèque des sciences humaines», 2005*.

³² *Данто А. Преображение банальности (Danto A.C. The Transfiguration of the Commonplace. Cambridge (MA), 1981)*.

³³ См.: *Rochlitz R. Subversion et subvention*.

Сосредоточившись, как это бывало не раз, на мифе об истоке искусства, авангарды подпитывали иллюзию, которая приводила их, против их воли, к тому идеалу, от которого они неистово отказывались. В то же время они очерчивали вокруг себя границу, которую должна была очертить сама эстетика в благодарность за внесение ее социумом в дифференцированное поле, адаптированное к политике разделений в современных обществах³⁴. Но, поскольку ничто никогда не является простым, они отстаивали таким образом способность отрицания, которой остается подчиненной настоящая критика. В разных версиях художественная автономия является главной частью этой способности отрицания, и даже если она может принимать облик искусства для искусства или похожих идеологий, она не является тем не менее условием, в результате которого искусство сохраняет свободу и свое критическое могущество, как считали и Адорно, и Бурдьё.

Действительно ли «конец искусства» отметил и конец его автономии? В искусстве XX в. разделение искусства и жизни стало объектом различных и контрастных оценок. Желание ликвидировать провал между ними принадлежит, в той же мере, что и противоположная склонность – искусства истоков, – логике современности. Искусство конца искусства подписывает, видимо, ее двойную ликвидацию: оно оставляет место важным альтернативам, мимо которых трудно пройти равнодушным.

В искусстве авангарда разрыв представляет обычно двойное, художественное и социальное, или политическое значение. Ожидаемая смерть искусства и авангарда приходит на смену разрыву и распре, которые были единственными различиями вне времени и не учитывали структуры привилегий. Как следствие, становится возможной нейтрализация социально-политического характера искусства, который способствует кристаллизации элитизма, за что современное искусство эпизодически осуждают (хотя элитизм может считаться продукцией конца авангардов)³⁵. Можно задать вопрос, не является ли эта нейтрализация в современной ситуации одной из основных составляющих постоянно повторяющейся темы конца искусства. Логика модернистского искусства, в том виде, в котором ее можно схематически представить, была открыта для инноваций, ничто не могло этому помешать. Идея искусства, связанного с жизнью, могла бы возродиться, если бы этим она не подписывала себе смертный приговор. В искусстве постмодерна исключен любой разрыв, который бы ни был учтен заранее. Следовательно, эта идея достигнет предела лишь по ходу перемещения, а не в разрыве или отрицании. Возможно, именно таким образом необходимо интерпретировать попытки, которые она оставила в стороне. Эти попытки представляются, по моему, в двух формах: форме социальной и политической, которая переводит вопрос искусства на неопределенную почву, где стираются наши усилия по установлению границ, и в иронической форме, более индивидуальной, и также более свободной по отношению к языку постмодерна.

Искусство модернизма ставило перед художником задачу расшатывания достоверности, чьи формы столь же многообразны, как зачастую забытые группы и движения³⁶. В этом контексте анти-искусство вышло далеко за те

³⁴ Я думаю об описании, данном Максом Вебером, когда он анализировал роль, которую играли процессы рационализации, которые их характеризовали, а также о трех сферах рациональности, выделенных Ю.Хабермасом в его «Теории коммуникационного действия»...

³⁵ См. замечания по этому поводу в кн.: *Riout D. Qu'est-ce que l'art moderne?*

³⁶ Книга Марка Партуша (*Partouche M. La lignée oubliée. Al Dante, 2005*) выводит из тени эти движения, также освещая те моменты, которые делают относительными мотивировки героической истории, сконцентрированной на великих фигурах (индивидуальных). В этом он, но на

рамки, в которых оно пребывало до сего времени и в которых история искусства, как священная история, его поддерживала. Опыты арт-критика Николя Буррио, собранные под рубрикой «эстетики взаимодействия», иллюстрируют на свой лад эту форму *избыточности*³⁷. Искусство уже давно вышло из мастерских и музеев. Какие перспективы оно может предложить, проникая в социальную сферу, возобновляя связи с этическими и утопическими стремлениями, которые смутно сочетаются с альтернативами коммунарства или альтерглобализма? Возможно, что такое искусство и такая «эстетика» не имеет иной ценности кроме ценности симптома. Характерно, что ее можно было бы рекомендовать, как поступает Николя Буррио, чтобы осудить идеологию постмодерна за израсходование истории. Возможно, что использованием для этой цели понятия истории будто совершается скачок назад, что увековечивает историцизм, от которого наш анализ и оценки так и не смогли окончательно освободиться³⁸. В этом также можно увидеть один из вариантов конца авангардов, вариант исчезновения, который бы социально осуществил отрицание искусства и культурную интеграцию в духе времени, а также способ провозгласить случайность мотивировок, которым до сих пор подчинялся наш анализ. Эти сомнения не нарушают, однако, способности к юмору и к иронии в том характерном виде, как они представлены у художников, создавших из них свое искусство. Их произведения принадлежат *другой истории*, другой генеалогии художников и писателей вроде Жарри или Бриссе³⁹, столь редко цитируемых в книгах и каталогах, даже посвященных авангардам. Произведения таких художников, как Доминичи, являют тому яркий пример⁴⁰. Эта «другая история», которая не наследуется напрямую, а соткана из того, что Витгенштейн называет «семейным сходством», и имеет мало общего с социальным призванием искусства, включая те формы, когда оно самым резким образом высмеивает наши культурные и социальные стандарты, как у Пола Мак Карти или Майка Келли. Мишель Фуко учил, что существуют потаенные истории, внешне вторичные, из которых и соткана история авангарда и рассказ о которой, возможно, надо было бы поручить «идиоту»⁴¹. «Конец авангардов» не унес эти истории с собой, а провозглашенный конец искусства попросту их проигнорировал⁴².

свой лад, вторит размышлениям Ханса Бельтинга или Мак Эвили в их респективной тенденции покончить с тем, что Партуш, восприняв выражение Мак Эвили, называет «священной историей». Он вписывает историю, таким образом, в те помехи, которые ее окружают.

³⁷ Bourriaud N. *L'esthétique relationnelle*. Les Presses du réel, 2001. Диагноз Буррио установлен был на основании того, что предлагают соответствующие практики таких художников как Пьер Юиг, Норитоши Хиракава; или таких, как Феликс Гонзалес-Торрес. Согласно Николя Буррио, «современное искусство развивает в самом деле такой политический проект, который пытается инвестировать в сферу взаимодействия, проблематизируя ее» (с. 17).

³⁸ См.: Bourriaud N. *Post-production*. Les Presses du réel, 2003; или *его же*. *Formes de vie*, Denoël, где читаем: «Мы больше не применяем (прикладываем) наш отпечаток к миру, мы его внедряем» (с. 153).

³⁹ Альфред Жарри и Жан-Пьер Бриссе – писатели рубежа XIX–XX вв., считавшиеся каждый в своем роде маргиналом. А. Жарри особо известен благодаря пьесе «Король Юбю». (*Примеч. пер.*)

⁴⁰ См.: Lucariello S. De Dominici, in «Troubles».

⁴¹ Я намеренно воспроизвожу выражение «идиот», выражение Короля Лира по поводу истории, одновременно это выражение использует Ж.-И. Жуаннэ для описания своеобразия художников, которым он посвятил свою книгу «Идиотия» (*Jouannais J.-Y. L'idiotie*. Beauch- Arts, éd. 2000).

⁴² В своей книге «Забывтое потомство» (*Partouche M. La lignée oubliée*) Марк Партуш поднимает вопрос значения в XIX в. неофициальной поэзии, чьи ниспровергающие качества выражаются в стихах, написанных в ответ «Современному Парнасу»: («Parnasse contemporain», «Le Parnassiculet contemporain»).

3. Определения

Нет и не может быть художественного движения без желания утвердиться. Публичный характер художественных практик и произведений делает их причастными тем особенностям, согласно которым их признали в социальном и культурном контексте. Критика, манифесты, дискурс или философский анализ в равной степени представляют различные лица, которые должны быть вписаны в контрастное поле норм, откуда они появились на свет⁴³. Тип дискурса, воцарившийся на пепле авангарда, хотя и выдающий себя за дискурс эпохи окончания иллюзий, подпадает под общее правило. Он *подтверждает состояние вещей*, будучи сам по сути историческим, и никто не ответит на вопрос, до какого момента считать, заключает ли он в себе конец или исток искусства, понимаемый как традиция.

Важный элемент процесса подтверждения состоит в усилиях дать определение. Подобные усилия не уставали оживлять, более или менее ясным образом, те философии, которые начиная с XVIII в. использовали концепт искусства для специфических целей. Характерно, что аналитическая философия открыла эту тему не так давно, в период возникновения теорий постмодерна, и даже если она ничем им не обязана, она пошла навстречу ожидаемым определениям искусства и различиям, которые были выделены в предшествующей фазе, где главенствовали другие верования и амбиции, более приспособленные к искусству, казалось, ставшему совсем невосприимчивым⁴⁴. Как это часто бывает в искусстве, реальность никогда не создается из одной детали; идеология лишь маскирует контрасты и напряжения между ними. Признание тщетности определения искусства у таких философов, как Гудмен, или в неовитгенштейнианстве, совпадает, возможно, по времени с последним вздохом авангардов и с дискурсами, которые, как подтверждает позиция Гринберга, насыщают художественное поле имманентной ему телеологией, свойственной каждому из искусств, включая, по кантовскому образцу, структуру самокритики, предполагающей направлять все искусства к достижению полного самосознания. У Гринберга идея авангарда не рассматривалась отдельно от самооправдания, и каждое искусство включало свой принцип дефиниции. Гринберг хотел найти в нем гарантию автономии по отношению к культуре и к той коммерциализации, о последствиях которой он сожалел. Последующая история шестидесятых годов показала, что он был неправ. Тем не менее именно эта история пробила дорогу к сознанию «конца», не выводимого самого по себе; вновь обращаясь к поискам определения, оно породило идею искусства, призванного в свидетели провозглашения конца истории.

Период, непосредственно предшествующий этому периоду авангардов, мог бы пониматься одновременно и как поиск изначальной чистоты искусства, и как стремление открыть искусство, не противопоставленное жизни. Поп-арт, минимализм, концептуальное искусство не до такой степени чужды этой альтернативе, чтобы их невозможно было туда включить. Они, возможно, выступали против, полагая, что их считают источником откровения, осве-

⁴³ См.: Дора Валье и примеры, анализируемые в книге Марка Партуша.

⁴⁴ Гудмен Н. Способы создания миров, пер. М. Лебедева // Способы создания миров. М., 2001; см.: Nelson Goodman «Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols» Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968. Функционализм Гудмена представляет альтернативу поискам определения, в согласии с гетерогенностью содержания концепта «искусство», в той же мере, что и практики разрыва, свойственные авангарду.

щавшего в обратном порядке предшествующие эпизоды истории, к которой их и относили. Условия, в которых это происходило, небезразличны для понимания факта совпадения конца авангардов и конца искусства.

Согласно концепции истории искусства, отказавшейся от всякого рода телеологий, становится значительным каждое ее событие. Какова бы ни была оригинальность авангардного движения, она свидетельствует только сама за себя. Если, как это считает Данто, произведение Энди Уорхола имело эффект откровения, и сам Артур Данто решил, что его уполномочили пролить свет на историю, которая никого об этом не просила, так это при условии ретроспективного вложения смысла в историю, который должен был стать ее свершением. Противоположное мнение ясно выражено в том, каким образом Данто ссылается сейчас на Гегеля. Философия Гегеля по причинам, которые кроются лишь в его амбициях, неизбежно следовала тому, чтобы сделать из современного Государства – это часто уже вменялось ему в вину – разгадку одиссеи Духа, обволакивающей его в своих недрах. Таково условие, при котором философия может поставить цель объять предмет, который она собирается постичь: продемонстрировать в нем внутренне присущий конец (цель)! Мысли «конца искусства» и авангардов могут показаться более скромными. От этого они не в меньшей степени будут подчинены аналогичной схеме: соединить нитями истории, чье понимание может состояться только задним числом, проекции, отмечающие инвестиции человека во время. Конец искусства не был бы концом искусства, если бы этот вид действия ни выдавал себя за то, что он есть: рассказ, манера рассказа истории, которая, в ответ на некоторые из наших вопросов, не менее походит на взмах волшебной палочкой, отмечающий светящейся и блестящей чертой предполагаемый общий знаменатель событий, которые предполагается туда интегрировать. Рассмотренное таким образом множество (имеются в виду гетерогенность художественных практик, проницаемость границ, которыми их, видимо, окружают) выступает тогда на другой сцене, нежели сцена распрей и конфликтов, которые бы их вычленили из общей телеологии, сцене признания без привелегий и исключений, в которых можно увидеть противоположность принципам равенства, провозглашаемых всеобщей коммерциализацией.

Выводы

Конец авангардов и убеждения, которые в большинстве случаев мы также разделяем, имеют такую же ценность симптома, как и факты, составляющие их противоположность; в этом проявляется выражение некоторых главных недоразумений, которые основаны на возможностях, зачастую принимаемых за исключительные там, где вполне можно себе представить и другие, и придать онтологическое значение иным убеждениям, в соответствии с тем, что нам помогают понять и представить имеющиеся в нашем распоряжении понятия⁴⁵. Желая выделить один из типов рассказа, которому мы обязаны нашими собственными инструментами анализа, мы неизбежно подвергаемся опасности такого рода недоразумений. При этом мы игнорируем не только контрасты, присущие нашей, данной ситуации искусства, но и задний план или оборотную сторону того, что существующая ситуация в искусстве незамедлительно преподнесет нашему взгляду. Конец авангардов лишь создал

⁴⁵ См.: *Витгенштейн Л.* Философские исследования, § 593: «Главная причина философских недомоганий – однообразная диета: люди питают свое мышление только одним видом примеров», с. 241.

видимость того, что ситуация изменилась, увековечивая все, с чем они ожесточенно боролись: условности и консенсусы всех видов, игры интересов. Никакое объяснение, в конечном счете, не годится. Хорошие объяснения – те, которые открываются навстречу *другим* путям, *другим* возможностям, по крайней мере, по поводу типа опыта и обследования, другими словами, воображения и риска. Нет никакой необходимости в героизме – не более чем в возможностях, открывающихся в магии концептов. История, историцизм слишком сжились с маской «смысла реального», некстати замещая собой то, что Музиль называл «*смыслом возможного*»⁴⁶. Скорее всего, авангарды этому поспособствовали. Диагнозы и философии конца, развернувшиеся было к фигуре человека или субъекта, особенно усилили то, что Ницше обозначал как наш «*смысл истории*»⁴⁷. Чего стоит поставленный диагноз, если все оставлено в том же состоянии, а к страдающему телу относятся как к телу умершего? Какова бы ни была их философия, какова бы ни была симпатия, которую она вызывает, между теми, для которых искусство укрылось в прошлом, и теми, кто пытается представить постмодерн как своего рода расцвет, существует различие, напоминающее другой способ поставить точку.

Перевод с французского *Н. Смолянской*

⁴⁶ Музиль Р. Человек без свойств, глава 4.

⁴⁷ По поводу «смысла истории» см.: Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни // Ницше Ф. Несвоевременные размышления / Пер. Я.Берман. СПб., 2009.