

ДВЕ ИСТОРИИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Доклад, прочитанный на Пунинских чтениях в Санкт-Петербургском Государственном Университете в 2000 году

Мой доклад называется «Две истории современного искусства». Но корректнее было бы сказать не «Две истории современного искусства», а «Множество историй современного искусства». Что, собственно, имею я в виду, выдвигая тезис о множественности историй современного искусства? Можно сказать, что в действительности искусство в течение XX века совершило значительный поворот или переворот, и по этой причине вектор исторического исследования, который можно было бы провести сквозь современное искусство, идет совсем не в том направлении, в коем традиционно он был направлен в области изобразительного искусства. Однако еще в начале века, когда появились понятия «модернизм» и «авангардизм», наши русские художники (да и во всем мире художники), занимаясь своими новациями, поисками новых форм, новых путей в области искусства, в первую очередь обращались к традиции. В принципе, Казимир Малевич или основатель отдела новейших течений Николай Пунин, чьим именем названы наши сегодняшние чтения, в искусстве прежде всего обращали внимание на довольно традиционные аспекты, несмотря на то что были ярыми новаторами. Любопытно, что в одном из писем Пикассо к Северини можно обнаружить такие слова (причем это письмо написано в период, когда он работал над «Авиньонскими девушками»): «Сейчас меня больше всего интересуют проблемы Энгра и Делакруа. Новые свои работы я создаю, апеллируя к традициям Энгра и Делакруа». Хотя, конечно, рассматривая произведение «Авиньонские девушки», мы вряд ли увидим там какие-то прямые отсылки к творчеству перечисленных самим же Пикассо художников. Можно даже подумать, что подобный взгляд его на собственное творчество (видение каких-то традиций Энгра в «Авиньонских девушках») – результат сильного влияния тех самых африканских шаманских объектов, масок, колдовских предметов, которые оказывают некоторое зомбирующее действие на художника и заставляют его не видеть созданное им произведение. Но на самом деле и Пикассо, и Малевич, и многие художники первой половины XX века являются традиционными художниками, и их творчество еще возможно рассматривать с точки зрения истории изобразительного искусства.

История изобразительного искусства вообще знает много примеров, когда предметы, напрямую не связанные с живописью, скульптурой, традиционными техниками и видами изобразительного искусства, рассматривались с точки зрения истории изобразительного искусства. Например, денежные знаки, изображения на монетах, художественное оружие рассматривались как произведения искусства искусствоведами, и, таким образом, уже сами историки искусства дали

повод к дальнейшему расширенному взгляду на изобразительное искусство. Очень много в этом отношении сделала формальная школа, позволив рассматривать с точки зрения изобразительного искусства далеко не всегда относящиеся к нему предметы, например, фантики конфет и так далее, но, конечно же, основной революционный шаг в этом смысле был произведен после Второй мировой войны. Где та самая граница, когда нельзя рассматривать с точки зрения завершенности или незавершенности произведения искусства? Я бы сказал, что эта граница проходит по Второй мировой войне. Любопытно, что уже после Первой мировой войны многие художники в своих письмах, статьях, манифестах говорили, что Первая мировая война своими ужасами, своими преступлениями против человечности, гуманизма очень сильно повлияла на возрождение неоклассицизма после 1914 года. Приезжавший недавно в наш город сын художника Карло Карра – Массимо Карра, профессор Академии искусств города Равенна, говорил, что именно Первая мировая война сильно сдвинула сознание художников-модернистов к возвращению классических традиций, она показала всю порочность футуристического взгляда на искусство и бесперспективность с точки зрения изобразительного искусства некоторых художественных поисков.

Хотя, с другой стороны, в истории изобразительного искусства уже с древнейших времен можно найти случаи абстрактного искусства, описанные в замечательной книге Плиния Старшего. Все из нас помнят описание геометрически абстрактной картины, сделанной причем сразу двумя художниками, когда один из них создавал линию, а другой впоследствии наносил на эту линию более тонкую и еще более прямую. Это произведение считалось настолько законченным и прекрасным, что сами эти художники решили его сохранить, и оно даже осталось для нас в исторической науке в трактате Плиния Старшего. Но это – скорее отступление, чем основное.

И вот Вторая мировая война, пройдя, дает нам совершенно уже новое понимание искусства: такие авторы, как Джон Кейдж, Йозеф Бойс, дают нам совершенно новую перспективу не только в рассматривании их творчества с точки зрения изобразительного искусства, но и с точки зрения истории современного искусства. Действительно, понятие *contemporary art*, или «актуальное искусство», да и в некотором смысле понятие «постмодернизм», возникшие уже после Второй мировой войны, созданы были художественной критикой именно для проведения границы между традиционным искусством, в лоне которого существовал и модернизм в том числе, и искусством после Второй мировой войны. Вот два примера послевоенного искусства. Йозеф Бойс в своих манифестах заявлял: «Все – искусство», давая удивительно расширенную трактовку искусства, понимая под искусством всё. Принципе, предвестия этого можно найти в манифестах всячества Ларионова, но, называя «все – искусством», Бойс шел дальше Ларионова. Другой пример – практика Джона Кейджа, такие его знаменитые

произведения, как «4,33 тишины» (художник и композитор выходил к роялю, садился за него и ничего не играл) или «Ландшафт», которое с точки зрения того же современного искусства можно отнести и к понятию «инсталляция», и к понятию «коммуникативное произведение», и к понятию «музыкальное произведение»: 12 настроенных на разную волну радиоприемников ставились в одном помещении, собственно, то, что они ловили, и являлось симфонией композитора и художника.



Перформанс Джона Кейджа «Водная симфония» в мастерской С.Бугаева.
С.Бугаев (Африка), Дж.Кейдж, Т.Новиков.
И.Шумилов, С.Курехин.
С.-Петербург. 1988. Фото А. Сягина.

Вся эта практика послевоенного искусства приводит к мысли о том, что если мы проведем в обратную историческую перспективу линию, вектор традиции в искусстве, то мы придем не в ту самую точку, откуда традиционно исходила история искусства, поскольку то, чем эти художники занимаются, даже ими самими не считается изобразительным искусством.

Любопытно, что если с точки зрения contemporary art, или актуального искусства, мы рассмотрим некоторые факты в деятельности исторических личностей, факты из истории, то мы найдем многое из причисленного теперь к изобразительному искусству. Но никогда древними эти факты не рассматривались с точки зрения искусства. Мой излюбленный пример в этом смысле – знаменитый объект – назову его несколько, может быть, юмористически – объект концептуального искусства знаменитый гордиев узел. Гордиев узел известен тем, что хранился как любопытный объект на протяжении довольно длительного времени, показывался путешественникам и иностранцам, в том числе и высокопоставленным персонам. Когда Александр Македонский посетил столицу Великой Фригии, ему показали этот самый гордиев узел, предложив его развязать. Александр Македонский вынул свой меч и разрубил гордиев узел – он совершил то, что вполне можно рассматривать как практику современного акционизма. Александр Бренер, вынувший баллончик в Стеделийк-музее и испортивший произведение Казимира Малевича, если рассматривать его действия в исторической перспективе, конечно же, продолжал те самые традиции Александра Македонского, разрубившего гордиев узел, или Герострата, спалившего храм Артемиды Эфесской.

Но с самого начала моего доклада вкралась значительная неточность, когда я сказал «две истории современного искусства». История искусства и история современного искусства даже не параллельны, они как не параллельные прямые пересекаются в какой-то точке, но дальше расходятся в самом разном направлении. Но можно ли сказать, что это одна линия? Дело в том, что в современном искусстве каждый отдельный художник занимается так называемым самовыражением, и самовыражение в современном искусстве является одним из самых основных понятий. Что же такое самовыражение с точки зрения традиционного искусства? Занимались ли когда-либо Микеланджело, Леонардо да Винчи, Пуссен или Энгр или даже импрессионисты самовыражением? Была ли проблема самовыражения, скажем, понятна Клоду Моне, когда он занимался импрессионизмом, ведь впечатления, которые он пытался передать, по его мнению, были объективными впечатлениями не только его, но и других людей. Самовыражение же в первую очередь ставит на пьедестал личность самого художника в его творческой индивидуальности. Рассматривая в исторической перспективе уже не истории искусства, а истории вообще, где же мы можем найти идею самовыражения, скажем, в истории? В первую очередь мы столкнемся с такими явлениями как древние тайные культы. Конечно же, влияние древних культов мы обнаруживаем, изучая творчество современных художников. Дело в том, что Йозеф Бойс в своих заявлениях и манифестах часто говорил, что он ближе всего к древним сибирским шаманам. К африканскому шаманизму апеллировали многие художники еще в первой половине XX века. Многие магические культы интересовали сюрреалистов. Мне довелось в свое время в музее Жоржа Помпиду в Париже видеть большую выставку коллекции Андре Бретона, основателя сюрреализма. В коллекции Бретона, помимо африканских масок, было большое количество предметов магии и предметов, которые я бы назвал предметами садомазохизма. Например, такая специальная прижигалка для тела с надписью «де Сад», с помощью которой можно было нанести клеймо на тело мучимого, и подобные другие предметы, на мой взгляд, роднят contemporary art и особенно актуальное искусство, в первую очередь с издревле известным, существовавшим культом сатаны, Вельзевула, Люцифера. В первую очередь, именно в смысле самовыражения, когда художник ставит себя самого выше внешнего мира.

Я не знаю, хорошо ли все знакомы с актуальной практикой крайне современного искусства, с тем как выглядят самые современные художественные последние журналы, с творчеством художницы Орлан или Стелларка, или Шварцкоглера, известного автора уже в 1960 годы, или Хермана Нитча. Их творчество заключалось в уродовании собственного тела и тел других людей. Например, знаменитая акция Шварцкоглера с отрезанием своего детородного органа или практика художницы Орлан, которая занимается уродованием своего собственного лица при помощи пластических операций, создавая некую страшную

пугающую личность. Художник Стелларк вживляет в свое тело электронные детали, микрочипы, которые позволяют управлять его телом компьютеру, то есть передает управление собой некой внешней силе. Рассматривать всевозможные формы этого творчества можно было бы бесконечно, но я хотел отметить, что contemporary art, актуальное искусство, нуждается в создании своей новой истории, но эта новая история не является историей изобразительного искусства. Конечно же, в практике художников Ренессанса или художников других эпох мы можем найти некие факты, которые могут показаться нам близкими к творчеству современных художников. Например, созданная художником Арчимбольдо карусель близка современной инсталляции или какому-то объекту. Но когда Арчимбольдо создавал карусель, он совершенно не думал, что созданная им карусель имеет какое-либо отношение к изобразительному искусству. И Леонардо, создавая чудовищ, пугавших окружающих, или какие-то военные проекты, скажем, танк, парашют, вертолет или другие его ноу-хау, которые он, работая военным инженером, создавал параллельно своему изобразительному искусству, и даже, несмотря на то что мы имеем рисунки этих объектов, я бы не отнес это к истории изобразительного искусства, а отнес к истории военной техники или чего-то другого. Современное искусство существует вне связи с историей традиционного искусства, хотя само слово искусство – art, contemporary art, используемое в этой конструкции, как бы нас отсылает к истории искусства. На самом деле это ложное представление, вызывающее эпистемологическую ошибку, поскольку многие ищут какие-то исторические параллели с современным искусством в истории искусства, попадают в эту самую западню, расставленную ими тем самым поворотом, совершенным где-то в середине XX века, но начатым еще в начале XX столетия, приведшим к изменению исторической перспективы абсолютно.

Но в изучении или в создании истории contemporary art мы столкнемся с другой проблемой. Дело в том, что каждый из современных художников является крайним индивидуалистом и, скажем так, сходит с ума по-своему, его индивидуальное безумие, его индивидуальное самовыражение или беснование не сходно с безумием окружающих его художников. Более того, индивидуальность, неповторимость его творческого акта является необходимой для утверждения его в истории contemporary art. Если мы рассмотрим всю историю contemporary art, мы увидим, что каждый новый «изм», каждый новый художник всячески стремится утвердить свою абсолютную индивидуальность и несходство, ему желательно ниспровергнуть все созданное до него, но если не удастся, то хотя бы создать какое-то свое ответвление, изменение, извращение, какое-то свое собственное индивидуальное место, которое бы за ним закрепилось. Поэтому при создании истории contemporary art мы столкнемся с главной проблемой; большое количество самых разных факторов в истории мы сможем рассматривать как элементы истории современного искусства. Например, знаменитые жизнеописания императора Светония могут стать не менее важной книгой для истории

contemporary art, чем, скажем, изучение Плиния Старшего – для истории античного искусства. Действительно, те безумства, которые нам сообщает Светоний и другие авторы – о Нероне, Комоде, Гелиогобале, часто поражают историков, изучающих contemporary art сходством с практикой современных художников. Более того, сами понятия «инсталляция», «перформанс», «хеппенинг», «инвайрмент», «интерактивный проект» отсылают нас к чему-то другому, иному, не связанному с понятиями «живопись», «скульптура», «графика», «архитектура», традиционно изучаемыми историками искусства. Собственно, говорить об этом можно бесконечно именно в виду то, что каждый отдельный художник, создавая свой отдельный мир, отсылает нас к совершенно разным историческим перспективам: скажем, Джон Кейдж, благодаря его интересу к дзэн-буддизму, отсылает нас к практике монахов чаньской школы, Йозеф Бойс, как я уже сказал, отсылает к практике шаманов, а современные художники, скажем, такие как московские акционисты, например известный автор Мавраматый, недавно распявший себя на кресте, или проводивший акции с зашиванием собственного рта акционист император Вава, отсылают нас к практике, описываемой маркизом де Садам.

Все мы уважаем живописца Ван Гога и его прекрасный живописный стиль, но в то же время большинство из нас осознает, что для современного актуального искусства Ван Гог, может быть, в первую очередь – не живописец. Пожалуй, самым важным и значительным фактом в истории жизни Ван Гога является то, что он отрезал себе ухо, положил его в конверт и послал своей девушке. Именно этот художественный жест роднит его с современным актуальным искусством, с практикой таких авторов, как Орлан или Герман Нитч, Дэмиан Хирст. Почему современных художественных критиков совершенно не интересует колорит Ван Гога, композиции его, его поиски в пластике, его размышления о солнце Арля, а гораздо интереснее его сумасшествие? Итак, мы видим, что для современного актуального искусства в истории существует совсем другая историческая перспектива, вовсе не связанная с изобразительным искусством. Это современное актуальное искусство является по происхождению другим феноменом. В прошлом у этого феномена есть знаменитый кибернетический объект «Играющий шахматист», известный в эпоху Возрождения, часто встречающийся в книгах как пример одного из первых роботов: такая кукла играла в шахматы, а внутри нее сидел человек и управлял этой фигурой как искусственным шахматистом. Это, конечно, был обман, но это было первой попыткой создания робота с искусственным разумом. С точки зрения современного искусства эта интерактивная инсталляция намного опережает свое время и гораздо ближе к искусству, и не только Ван Гога можно рассматривать как человека значимого и для изобразительного, и для актуального искусства.

На мой взгляд, самое важное при этом – понять, что, несмотря на существование contemporary art, мы имеем факт существования традиционного изобразительного

искусства. Действительно, во всем мире до сих пор существует огромное количество живописцев, скульпторов, продолжающих традиции изобразительного искусства. Но к сожалению, тот исторический выверт, произошедший в середине XX века в исследовании изобразительного искусства, привел к тому, что часто исследователи искусства XX века, начиная историю века с изобразительного искусства, заканчивают ее так называемым актуальным искусством, не связанным исторически с изобразительным искусством, игнорируя при этом само изобразительное искусство. Любопытно, что только что в Москве в издательстве «Трилистник» вышла новая история русского искусства, включившая в себя три тома: первый том посвящен древнерусскому искусству, второй – русскому искусству XVIII–XIX веков и третий том, написанный Екатериной Деготь, – искусству XX века. Любопытно, что изобразительное искусство XX века рассматривается этим автором именно с точки зрения не изобразительного искусства, и, чем менее оно связано с традиционным искусством, тем более оно нравится автору. Любопытно, что начатую в этом трехтомнике историю русского искусства с Дионисия, Рублева и Феофана Грека автор заканчивает такими героями, как Авдей Тер-Оганян, Владик Мамышев-Монро и Олег Кулик. Я думаю, присутствующие здесь авторы, искусствоведы скорее всего знают, что Олег Кулик прославился тем, что он изображает собаку и кусается, Владик Мамышев-Монро прославился тем, что он переодевается Мэрилин Монро и Адольфом Гитлером, а Авдей Тер-Оганян прославился тем, что рубит иконы топором, поэтому эта новая история русского искусства от иконы до разрубленной иконы топором является демонстрацией той страшной эпистемологической ошибки, изменения правильного понимания задач историков искусства, и мы сворачиваем на какую-то совершенно тупиковую линию, в которой, на мой взгляд, исторические исследования практически невозможны.

Разделение необходимо не только в сфере образования, разделение в сфере выставочной практики тоже необходимо. Почему критики ищут концепцию на выставке изобразительного искусства? Потому, что они перепутали выставки. Они хотят посетить выставку contemporary art, а приходят на выставку живописи, скульптуры и не понимают, в чем дело. В то же время на одной и той же выставке совмещают и тех и других художников, поэтому посетители часто недоумевают при виде такого зрелища. А некоторые художники находятся в состоянии как ни богу свечка, ни черту кочерга. То есть они, по Джелладдину Руми¹, подобны птице, вылетевшей из гнезда в поисках пищи, но, не нашедшей ее, полетевшей назад, но и, полетевшей назад, не нашедшей дороги домой. То есть они ушли из традиционного изобразительного искусства, но не дошли до актуального искусства, в сфере которого нужно заниматься совсем другой практикой, а не делать модернизированную картину или модернизированную скульптуру.

¹ Джелаледдин Руми (1207–1263) – величайший мистический (суфийский) поэт Персии.

Собственно, я бы мог очень долго распространяться о каждом отдельном современном художнике, мог бы привести массу примеров современных кураторов, исследователей современного искусства, которые могут часами разглагольствовать о contemporary art, цитируя при этом психологов, этнологов, этнографов, историков культов, и не имеют возможности сослаться на какого-нибудь исследователя истории искусства по отношению к современным художникам. Поэтому я призываю вас, господа историки искусства, осознать разницу между традиционным искусством и contemporary art, создать немедленно демаркационную линию между этими двумя воюющими сторонами. Эта линия должна пройти в сознании исследователей, которые должны все-таки понять, что человек, изображающий собаку, не продолжает традиции изобразительного искусства, и понять, что именно на историках искусства лежит ответственность за сохранение не только истории искусства, но и самого искусства.

Тимур Новиков, 2000.