

Э. Арен-Смит

ПОЗДНИЕ МОДЕРНИ

/изобразительное искусство после 1945 года/

Глава 1. "Поздний модерн".

В 1945 году закончилась 2-ая мировая война - удобная эпоха для историков искусства, и не просто "удобная", а действительно созвавшая с переломом в развитии живописи и скульптуры 20 века. Примерно в это время изобразительное искусство принимает направление, которое невозможно было бы предсказать в 1939 году. Отчасти перемены были вызваны самой войной: когда окружавший мир меняется, искусство не в силах оставаться идиотским. Европа была разрушена и опустошена; в захваченных Германией странах художникам-модернистам пришлось бороться буквально за свою жизнь; энергия Парижской школы иссякла вследствие массовой эмиграции из Европы. Именно в эти годы США становятся самой богатой и могущественной мировой державой. С начала 30-х годов в художественную жизнь Америки /особенно Нью-Йорка/ волна захваченности эмигранты, спасавшиеся от нацистского террора, и с большой легкостью ассимилируются в США, стране европейских эмигрантов и их потомков.

Однако неверно видеть в послевоенном искусстве нечто абсолютно новое и беспрецедентное - оно уходит своими корнями в плодотворную почву модернизма, возникшего на заре 20 века. Более того, современное искусство можно считать "поздним модерном", подобно тому как Тьеполо относят к "позднему барокко". Если рядом с маньеризмом, барокко и неоклассицизмом рассматривать модернизм как стиль, то он имеет довольно долгую историю - даже второй этап его развития, исследуемый в этой книге, охватывает четверть века. Подобно маньеризму и позднему барокко, в нем развиваются скрытые тенденции, начавшиеся в более раннем /и во многих отголосках более цельном и интересном/ культурном контексте. Строго говоря, современный этап модернизма примечателен не столько новыми открытиями, сколько доведением до логического завершения уже известных идей: этот этап, как и всякий процесс гиперболизации и отвердения, породил к середине 20 века противоречивое отношение к искусству и художнику.

С одной стороны, индивидуальность художника сохранила свой сакральный характер и нередко становилась темой художественных произведений. С другой стороны, художник готов был покинуть эту позицию и, внедрившись в мир техники, взят на вооружение научно-экспериментальный метод. Нарастающая демократизация общества /особенно в такой стране, как США/ вынудила художников осознать себя производителями рыночных товаров, чья редкость находит свое отражение в их высокой стоимости. Даже в тех случаях, когда удешевление переносилось с произведений на личность, многие художники и скульпторы не сумели воспротивиться соблазну и превратили в товар не только свои работы, но и самих себя. К примеру, покупатель произведений поп-арта /вроде "Коробок для инъекций" Бархоула/ приобретает не столько вещь, сколько привилегию на определенный образ жизни.

Двояковесное положение художника-изгоя, пользующегося благосклонностью западного общества, создало немалые трудности для понимания его общественной роли. Быть может, лучше всего исходить из экзистенциалистской позиции и видеть в художнике человека, бросившего вызов обществу и заключившего с жизнью своеобразное пари. В своей знаменитой лекции "Экзистенциализм - это гуманизм", прочитанной в 1946 году, Жан-Поль Сартр следующим образом описал фундаментальный принцип своей философии: "Существование предшествует сущности; или что одно и то же, необходимо исходить из субъективного." Согласно Сартру, индивид должен стремиться стать подлинным человеком, даже если это стремление доводит "до крайностей, до абсурда, до мрака неизвестности". Хотя в послевоенное время экзистенциализм стал самой популярной философией, художники не слишком преуспели в реализации его идей. Тем не менее экзистенциализм содействовал распространению таких представлений, как одиночество человека в мире, его независимость от любых мировоззрений, спасение творца в своем творении и т.д.. Отсюда проистекает несколько тенденциозное подчеркивание своей "оригинальности" - художник согласен иметь исследователей, но не предшественников, и по крайней мере в этом отношении достигает

субъективности, с которой учили Сартр.

Несмотря на экзистенциализм, история изобразительного искусства последних 25 лет оказалась историей художественных школ и "измов", с нарастающей скоростью сменяющих одна другую: абстрактный экспрессионизм, ассамблаж, поп-арт, "цветная живопись", сп-арт, кинетизм, минимализм, концептуализм, гиперреализм. Стремительность изменений, охвативших мир искусства, скрыла ряд важных фактов, в том числе тот, что все перечисленные "измы" возникли в результате анализа и пересмотра концепций, известных еще до войны. Абстрактный экспрессионизм восходит к сюрреализму; ассамблаж и поп-арт - к сюрреализму и дада; сп-арт и кинетизм имеют в своей основе эксперименты, проводившиеся в Баухаузе; минимализм удивительным образом объединил идеи Баухауза и дада. И хотя искусство сместилось от доведенного до отчаяния индивидуализма в сторону невозмутимого широкого имперсонализма, границы конфликта были уже давно обозначены. Сразу же замечу, что важное отличие "возрожденного" стиля от довоенных оригиналов состоит в том, что, развивая и гиперболизуя заимствованную форму, он признак, а то и полностью отвергает содержательную сторону.

Самый показательный и развитейший пример здесь - отношение поп-арта к дада. Один из основателей дада Рауль Осанн образно заметил: "Дада падла мир, подобно дождю, с неба. Нео-дадисты научились имитировать падение, но не дождь." Кароль Дикан /в исполнении Гансу Рихтеру/ писал в 1962 году еще откровеннее:

"Нео-даданизм, называемый также новым реализмом, поп-артом, ассамблажем и т.п., избрал прямой путь: он защищает то, что когда-то создал дада. Страны "реди-мэйдс" и нахлебники посыпали естетику, а нео-дадисты открыли в них прекрасное. И бросили публике вызов унитазом и подставкой для бутылок, а она восхищается теперь их естетическим совершенством."

Эти критические замечания, несмотря на свою справедливость, бывают мало цели. Если дада бросала вызов существующей естестве и общественному порядку, то послевоенные ху-

девизы постарались звучать этот вызов в рамках порядка. Одно из свидетельств "отвердения" модернизма - замена концепции авангарда концепцией "подполья". В отличие от своего предшественника-авангардиста, "подпольный художник" постоянно ощущает свое отчуждение, которое не в силах преодолеть. Единственный предлагаемый им выход - создание альтернативного общества - является несуществимой утопией; и потому он удаляется в крепость "искусства ради искусства" или думает, что удаляется, так как редкий представитель "подполья" способен противостоять искусству ярко освещенной сцены.

Лобовую атаку на указанную позицию провел видный критик Клемент Гринберг в ходе дискуссии о минимализме - искусстве, которое стремится отбросить все, что не имеет непосредственного отношения к процессу эстетического восприятия, а возможно и большую часть самого процесса. Гринберг сказал:

"В 60-х годах дело обстояло так, что искусство - по крайней мере, заслуживающее внимания - сосредоточилось на проблеме отделения "глубинного" от случайного, нелепого и скандального. В ассамблаже, икон-арте, сп-арте, кинетизме и других разновидностях новаторского искусства можно видеть различные этапы разработки этой проблемы, которая, как мне кажется, была решена искусством "первоначальных структур" или минимализмом. Минималисты поняли, наконец, что "глубинное" есть цель в себе, и что самое оригинальное и "глубинное" искусство последних столетий всегда воспринималось как разрыв с тем, что до тех пор считалось искусством. Ницше говоря, "глубинное" обычно пребывает на грани между искусством и не-искусством. Конечно, поняв это, минималисты не открыли ничего нового, зато они реализовали свое открытие с изумительной последовательностью, новизна которой отчасти связана с расширением области вещей, являющихся произведениями искусства. Так как традиционные представления о "не-искусстве" в живописи оказались уже преодоленными /даже пустой холст мог превратиться в картину/, необходимо было установить новую границу между искусством

и не-искусством в трехмерном пространстве, в котором пребывает как скульптура, так и всевозможный материал."

Подобно утонченным маниеристам 16 века, современные художники пытались выяснить, на что способно искусство "само по себе" и, как правило, приходили к выводу: на очень немногое.

Несмотря на это, интерес широкой публики к современному искусству необычайно велик, и художнику волей-неволей приходится играть определенную социальную роль. Прежде чем перейти к подробному рассмотрению упомянутых уже направлений, я коснусь нескольких общих вопросов, относящихся к послевоенному искусству. Вполне уместен, например, такой вопрос: Каким образом выставляется и продается произведения современного искусства?

Как известно, успех большинства художников зависит от действий системы "аршан-критик". Главным средством для создания репутации начинающего художника, как правило, является его персональная выставка в частной галерее, сопровождаемая благоприятными рецензиями в газетах и специальных журналах. При этом тематическая выставка имеет очевидные преимущества: аршану легче "дать ей ход", критику - проще рецензировать. В послевоенное время, особенно в Америке, преуспевающего художника превращали в "товар", и в качестве такого рекламировали и сбывали. Стало художнику занять определенное место в иерархии, как у большинства музеев и крупных коллекционеров возникла потребность приобрести хотя бы одну его работу, удовлетворив которую, можно было бы отложить следующую покупку до тех пор, когда художник изменит свой стиль.

Отсюда вытекают неизбежные практические последствия. Пикассо - с характерной для него резкой сменой стиля - ввел обычай, согласно которому художник должен найти свою тему, разработать ее и перейти к новой.. Большая часть картин послевоенного Пикассо представляет собой варианты на определенные темы /"Менины", "Алжирские женщины" и т.п./, что оказало сильнейшее влияние на других художников. С чисто коммерческой точки зрения, пример Пикассо побудил художни-

ков к стандартизации своего творчества и к скаккообразному развитию. Современный художник все чаще выставляет цикл своих произведений, взаимосвязь между которыми облегчает их понимание; затем, по истечении определенного времени, создает новый цикл работ, выставляет его и т.д.

И все же ограничиться разговором об отношениях художников, журналов, критиков и крупных коллекционеров - значит представить картину современного искусства в ложном свете. Любая теория развития послевоенного изобразительного искусства должна принять в расчет тот факт, что самые "авангардные" и эзотерические произведения доходят теперь до широкой публики благодаря выставкам в музеях, устраиваемых обычно под эгидой государственных организаций.

В первые послевоенные годы во всем мире были проведены многочисленные выставки крупнейших современных художников. С одной стороны, это частично компенсировало жестокость военного времени; с другой, знаменовало приближение культуры к новому рубежу. Публика была готова к подобным выставкам и воспринимала их как своего рода массовое развлечение. В течение нескольких лет в выставках приняли участие буквально все выдающиеся мастера. Современное искусство стало "гвоздем сезона", и этим немедленно воспользовались журналисты. Появилось множество книг о современном искусстве, что, в свою очередь, способствовало улучшению эстетического вкуса публики и подготовило почву для новых выставок. Отныне и на всегда директора музеев вошли во вкус "новинок".

Такое признание современного искусства создало в послевоенном мире необычную ситуацию, нудавшуюся в каком-то разрежении. С одной стороны, искусство вошло в новую "персоналистскую" фазу, опираясь на унаследованный от царственного времени миф о бунте художника против авторитетов и общепринятого; с другой стороны, оно медленно, но верно подкручивалось к государственной машине. Государство стало одним из главных покровителей современного искусства, превратив в предмет национального престижа такие крупные международные выставки, как Венецианское биеннале, Парижское биеннале молодых, Сан-Паульское биеннале, Кассельскую выставку и т.д.

Наряду со спортом, искусство превратилось в один из способов ведения бескрайней войны между народами. В это же время модернизм стал проникать в развивающиеся страны.

В таких странах, как Индия и Япония, традиционная культура между мировыми войнами пришла в состояние упадка; поэтому вполне естественно, что художники этих стран старался перестроиться на европейско-американский образец, причем одним странам это удавалось легче, чем другим. В Японии, например, обладавшей индустриально-урбанистической культурой западного образца, сразу же после войны появилось множество художников, способных конкурировать со своими западными коллегами. И все-таки, даже такие самобытные художники, как абстракционист Хиро Чосихара, творческий почерк которого связан с традициями японской каллиграфии, не воспринимались как ведущие художники современности, а их значение ограничивалось национальным масштабом. Это относится и к младшему поколению японских поп-артистов и нео-дадистов. /Показательно, что самый интересный среди них - Арахава - проживает сейчас в Нью-Йорке/. Никто из них не сумел создать новые изобразительные средства, которые существенно отличались бы от уже используемых в Европе и США, никто не сумел повторить успеха Диего Ривера и его школы. /К слову сказать, среди знаменитых художников 30-х годов, репутация Ривера пострадала за последние годы более всего/.

Главным событием на международной сцене стала борьба за первенство между Парижем и Нью-Йорком, которая внесла значительный вклад в динамику современного искусства. Американские минималисты зло критиковали европейскую "узловленность", американские критики преисполнены американской "непосредственности"; а в Париже тем временем выражали недовольство американской самоцентризмом и недоумевали по поводу американской непривязи к европейским художникам. И хотя Парижу пришлось все-таки разделить роль законодателя с Нью-Йорком, каждый из них до сих пор остается единственным достойным соперником другого. Именно из этих двух художественных центров новые стили распространяются по

всему миру.

Ближайшее событие в борьбе за первенство между Парижем и Нью-Йорком - триумф абстрактного экспрессионизма в Европе в конце 40-х годов. Первый американский штурм европейской крепости оказал глубокое воздействие на экономику современного искусства. США издавна служили стоящим рынком сбыта для европейского искусства: американские коллекционеры одними из первых начали покупать картины импрессионистов, эксцентричный Альберт Барнс приобрел однажды все содержимое мастерской Сутана и т.п. Однако известно, сколь неожиданно в ранний период модернизма американцы покупали произведения собственных художников. После триумфа абстрактного экспрессионизма в Европе положение резко изменилось, и во время художественного бума 50-х годов американские художники получили максимальную выгоду от возросшего интереса к современной живописи. Экономическая сторона дела подкрепила художественную. Сначала европейцев поразила американская энергичность, затем - американская покупательная способность, и, наконец, - значение американского мнения; влияние, оказанное Америкой на такие художественные центры Европы, как Милан, Брюссель, Цюрих и особенно Лондон, в целом преобразило влияние Парижа.

Сообщий интерес представляет в этом отношении Англия. В период между мировыми войнами небольшая группа английских авангардистов ориентировалась почти исключительно на Париж. Клайн Бэлли, один из крупнейших критиков того времени, размышляя над дистанцией, отделяющей Дега от Сикерта, заявил, что даже первоклассных английских художников можно сравнять разве что со второстепенными французскими. Сравнивать их с американскими художниками ему и в голову не приходило. В наше время влияние США на художественный мир Англии несомненно сильнее, чем влияние Франции: Ха-Мани явно оказался шире Атлантического океана.

Если национализм современному искусству навязан, то ряд социальных последствий вытекает непосредственно из самого искусства. В качестве примера на ум приходит поп-арт. Активизировалась и скульптура послевоенных лет во всем своем много-

образах предоставляемы, казалось, убежище от гнета урбанизма и выражали протест против его механичности и бесчеловечности. Кон-арт выдвинул концепцию, согласно которой урбанистическое окружение нуждается в эстетическом освоении. Круг закинулся перед художниками открылся новый мир, причем тот самый, в котором они жили- мир окружающих вещей. На этой почве возникла общность между современным искусством и так называемой поп-культурой, благодаря чему изобразительное искусство расширило степень своей популярности- теперь дело не ограничивалось музейной толпой, созерцающей произведения искусства, отобранные для этой цели музеями чиновниками. А поскольку посетители принимали в расчет то, что видели, послевоенное искусство, несмотря на свою относительную скучность и склонность к гиперболизации, начало порождать новые моды. Бирючим, именно эти недостатки и способствовали его лучшей усвоемости, пока, наконец, моды, вызванные искусством, не породили нечто более основательное- новый спектр социальных установок.

Модернист стал создавать собственные социальные группировки буквально с момента своего возникновения. Художники, и поэты, собравшиеся в 1908 году в мастерской Пикассо для чтения великолепного самоучки Анри Руссо, составляли не менее сплоченное общество, чем молодые романтики, принесшие на первое шиншиновское представление "Эрнани" Гюго. На протяжении всех периодов модернизма художники поддерживали тесную связь с людьми, разделявшими их убеждения. Порой такие группы давали себе название /или получали его/, порой обходились без названия, но дело, конечно, не в этом. Период между 1918-1939 годами связан с медленно растущим признанием модернизма со стороны образованной публики. Уже сюрреалисты не испытывали недостатка в богатых покупателях и светских поклонниках. Однако это признание не распространялось ниже определенного уровня социальной лестницы- за редким исключением, интерес к искусству авангарда проявляли представители высшего класса и верхушки среднего.

В послевоенные годы ситуация изменилась: современное искусство обрело широкую популярность и заручилось офици-

альной поддержкой, все больше людей входило с ним в соприкосновение — эти факторы перенесли замкнутость и герметизм модернизма. И хотя модернизм не вызвал массовых обращений среди старшего поколения; даже те, кто не любил или не понимал его, утверждались во мнении, что модернизм — искусство нашего времени, и что колесо истории не повернуть вспять. Были и более важные последствия. Современное искусство привлекло к себе молодежь /не только из среднего класса/ в силу своего ютейшего духа: в обществе изобилия борьба между классами уступила место борьбе между поколениями. Молодежь имела больше свободного времени и лучшее образование, чем когда бы то ни было; теперь она приступила к созданию собственного стиля жизни, и именно к ней и к ее стилю жизни обратились современные художники.

Последствия этой встречи можно уподобить взрыву. Подкультура с невероятной скоростью поглощала идеи, так как ее ритм не устраивало медленное и постепенное развитие идей — проще было отбросить устаревшие и заменить их новыми. Многие из этих идей прямо или косвенно исходили от художников и скульпторов /взять в качестве примера хотя бы поп-артовские узоры на тканях/. Динамизм современного искусства, быстрая смена его стилей вполне соответствовали культуре, основанной на динамике моды. Впрочем, даже сама сущность моды изменилась: это не появление, триумф и упадок определенного стиля, а "стиль о стиле", подобно тому, как бывает "искусство об искусстве".

Удаляясь от своих главных центров, искусство распространялось по-прежнему медленно, но в самих центрах речь шла уже не о постепенном проникновении в образованную публику некоторой идеи, исходящей от избранных кругов — теперь ведущие художники выбрасывали новые идеи непосредственно в массовую культуру, поражая мир, в котором эксцентричность превратилась в норму.

Англия — впечатляющий пример такого рода развития. В последние годы здесь возникло много художественных школ, и это привело к либерализации художественного образования, которое, отличаясь в принципе от университетского, тем не

менее соперничало с ним. /В Америке, где университеты и художественные школы нередко объединены, различие в обучении не так велико/. Образование в художественных школах Англии в целом стало либеральнее, чем в университетах — пренебрегая изучениями, оно формировало гибкий и отзывчивый ум. Соцредоточенное на изучении визуальных феноменов, это образование дает акцент не на национальном, а на международном, и не занимается специальным изучением английского искусства, подобно тому, как в университетах изучается английская литература и история.

Трудно, конечно, доказать, что многочисленные эксперименты в области художественного образования, проведенные в Англии за последние тридцать лет, дали лучшее, чем прежде художников, — однако их влияние на поп-культуру неспоримо. Ограничусь частным, но характерным примером: группа Битлз поддерживала тесные связи с Ливерпульским художественным колледжем и почти все известные поп-группы после Битлз так или иначе были связаны с какими-нибудь художественными школами. Поп-музыка заимствовала у современного искусства стиль жизни; следом за музыкантами устремлялись их почитатели.

Связь между современным искусством и поп-музыкой можно увидеть также в свето-спектаклях, к которым прибегают многие поп-группы. Идея свето-спектаклей восходит к 20-м годам, к Шарль Блюхе, но они не были тогда осуществлены. Появление свето-спектаклей в последние годы связано с широким распространением галлюциногенных наркотиков и предназначено для того, чтобы вызвать у зрителей и соучастников склонные ощущения.

Свето-спектакль — показательный пример стремления заново определить сущность искусства /эта тема проходит через все мое книгу/. Как мне кажется, во крайней мере в одном направлении искусство явно прогрессирует: оно все меньше интересуется реальными предметами и превращается в активную силу, вызывающую у зрителя ряд физиологических и психологических изменений. Именно здесь парадоксальным образом

смыкается романтическая концепция "эмоционального беспорядка" и культ техники. Естественно, что такого рода искусство крайне оправденно относится к системе "маршан-критик", которая возникла в капиталистическом обществе конца 19 века и исходит из того, что произведение искусства материально, что это - физический объект и что его необходимо продать покупателю, желающему им обладать и именему для этого деньги. Торговля произведениями искусства - классический пример свободного рынка, подобный которому трудно найти в наше время в любой другой области.

Однако такой рынок не охватывает описанную мной молодежную публику. В своей сознательности молодежь богата, ее покупательная способность - своеобразный миф для крупных рекламных агентств. Огромная сумма денег перетекает из ее карманов в руки поп-музыкантов; но в одиночку молодые люди способны самое большое купить репродукцию или входной билет на выставку, и не могут уплатить художнику изрядную сумму за время и энергию, необходимые для создания "的独特" картин или скульптуры. Кроме того, вообще сомнительно, что "поп-культурная публика" захочет приобретать уникальные произведения искусства, даже если у нее появятся достаточные для этого средства. Следовательно, такие произведения должны быть устранины в соответствии с тенденцией к быстрому "устареванию", которое управляет экономической и культурной жизнью "поп-публики".

Наращающая демократизация искусства можно истолковывать по-разному. Французский критик Пьер Ретанн настроен, например, оптимистически:

"Отбрасывая устаревшую концепцию "продюкта роскоши" и "уникальной вещи", предназначенней для индивидуального потребления, художник занимается за создание нового языка, используемого для общения людей. Отринув от своей двусмысленной роли отщепенца-авантюриста и независимого творца, художник подготавливает себя к новой роли в обществе будущего - организатора досуга."

В любом случае, общая тенденция развития искусства /как будет показано в этой книге/ свидетельствует о переходе искусства от крайней субъективности к объективности, от кустарного производства - к конвейерному, от враздебного отношения к технике - к широкому использованию ее возможностей.
