

И. Суицидов

**Х.-Л.БОРХЕС И ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ
КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

Сколько бы ни говорилось и ни говорится об искусстве, речь о нем всегда раздваивается, — будучи отчасти направлена на "прекрасное" и отчасти — на "смысл". В основу суждений о произведениях искусства помещают то вкус, то понимание. Одно время ориентация на вкус господствовала. В искусстве искали "приятного для глаза" или "божественную красоту" — в зависимости от философской настроенности зрителя. Теперь, пожалуй, больше говорят о понимании и не доверяют оценкам вкуса. Если в работе художника видна "концепция" — чисто эстетическая, политическая, научная — любая — зритель удовлетворен. Так что, если не все современное искусство в узком смысле концептуально, то, как правило, концептуально его восприятие. Заметим, что современное искусство большей частью "не нравится". А если "нравится", то своей декоративностью, т.е. не тем, что сами его создатели считают в нем важным. Эта декоративность образует коммерческую сторону современного искусства, обращенную к "массовому искусству", лишенному "смысла" и потому третируемому.

Вместе с тем критерий вкуса неявно присутствует и сейчас, хотя его трудно сформулировать в терминах некоей нормативной эстетики. Ведь и сейчас одни художники имеют успех у публики, а другие — нет. Хотя в работах и тех и других есть концепция, отзываются на нее по-разному. С другой стороны, и в прошлые времена в искусстве искали смысл. Всегда ведь клеймилось "бездарное эпигонство", хотя эпигонские работы могли быть выполнены с точки зрения принятых критериев вкуса ничуть не хуже /а иногда и лучше/, чем "оригинальные". Ориентации на прекрасное и на смысл не следует противопоставлять. Но надо помнить, какова связь между ними, а также почему исторически они оказывались противопоставленными.

Искусство ищет смысла в той же мере, что и философия, и наука, потому что его ищет человек. Искусство ищет смысла тем, что стремится выявить в потоке событий, впечатлений и мыслей, в которые погружен человек, то, что представляют зрению вещи-сами-по-себе, освобожденные от случайностей человеческой жизни и ее частных обстоятельств. Каждый из нас хорошо знает, насколько ограничены его возможности понимания временем и местом его жизни, складом характера, особенностями судьбы. И потому каждый стремится проконтролировать себя и очистить свое зрение от помех. Всякая направленность

на смысл всегда осознанна и регулируема, и никогда не спонтанно-
"гениальна". Но в чем же критерий самоконтроля? Как отличить дан-
ное нашему зрению созерцание вещей-самих-по-себе от их случайных и
индивидуальных искажений?

Здесь следует сказать, что в этом мало может помочь любая "тео-
рия". И художники не зря не доверяют теориям. Ведь любая теория
столь же подвержена ограничениям временем и местом своего создания
и характером своего создателя, что и любое нетеоретическое сужде-
ние. Поэтому многие считали, что мгновенное впечатление более чист-
тый источник смысла, чем заблаговременная теория. "Остановись,
мгновенье, ты прекрасно!" — превратилось на некоторое время в ло-
зунг искусства. Однако выявление подлинного моментального впечатле-
ния /так же как и "неповторимо-индивидуальной страсти" и т.д./ тре-
бует такого же контроля, освобождающего впечатление от теоретичес-
ких и практических предрассудков созерцающего / рассматриваемых как
"неподлинные"/, что и освобождение теоретического видения из-под
груды моментальных впечатлений. Установка на индивидуально-неповто-
римое в искусстве требует такой же процедуры отделения существенно-
го от случайного, что и любая другая.

Таким образом становится ясно, что искусство не может получить
для себя рецепта извне. Критерием обретения смысла может быть лишь
одно: ясность и тривиальность прекрасного. Всякое понимание конкрет-
ного высказывания /или конкретного произведения искусства/ требует
некоторого предпонимания слов, употребляемых в высказывании /или
элементов произведения искусства/ и принципов их сочетания. Сужде-
ние, составляющее содержание высказывания, является индивидуальным,
но то, благодаря чему мы его понимаем — всеобщее. Итак, если мы хо-
тим сказать что-либо, направленное только на смысл, мы должны ска-
зать нечто тривиальное. Для логики это тавтологии и определения
/они всегда истинны благодаря своей только форме/, для искусства —
это предметы, которые прекрасны только благодаря своей форме /а не
потому, что они "выражают прекрасные идеи", "изображают прекрасных
людей" и т.д./

Но почему вообще мы берем на себя смелость утверждать, что смысл
может быть увиден? Разве не более разумно предположить, что он мо-
жет быть только высказан? Ведь наивысший смысл нашего мира, который
есть мир явлений, должен, по-видимому, трансцендировать его, т.е.
вопрос о мире не должен предполагать никакого чувственного созерца-
ния — иначе это был бы вопрос не о мире, а вопрос-в-мире.

Однако именно такова наша человеческая ситуация. Вопрос о мире

остается для нас вопросом-м- в-мире, ибо для того, чтобы быть понятным и ответченным, он должен предполагать некоторую область предположения, границы которой оставляют нас внутри мира. Самое большее, что мы можем сделать — это выйти к ним и увидеть их. Но это и значит, что нам всегда остается, на что посмотреть. Можно сказать и иначе. Наше сознание интенционально, т.е. оно всегда имеет предмет. А значит любой вопрос открывает путь искусству: ибо предмет вопроса может быть подвергнут эстетизирующему взгляду. Так сказал бы ортодоксальный феноменолог. Но я предпочел более аналитичную формулировку, т.к. предмет, о котором здесь идет речь, особого рода — это та область предположения, которая сама дает возможность эстетического взгляда, а не просто допускает его.

Но почему же прекрасное есть то, что дает нам видеть смысл? Только потому, что таково его определение. Мы говорим, что некоторый предмет прекрасен, если он поглощает наше внимание, если он вызывает в нас специфическое чувство забвения окружающей обстановки и чувство самозабвения. Такой предмет ничего не подтверждает и не опровергает из наших взглядов на вещи. Наоборот. После того, как мы его увидели, мы склонны ссылаться на него, чтобы объяснить по аналогии, почему нам нравится то или иное в других зрительных впечатлениях, получаемых нами в жизни. Итак, художник не творит свободно образец для подражания, также как и не следует устоявшемуся вкусу. Он выявляет и предлагает взгляду такую форму, присутствие которой служило нам причиной сказать: и это прекрасно, — в том или ином частном случае, не мотивируя оценкой. И тем, что он делает это, художник предоставляет нам язык для мотивировки: "Это прекрасно, потому что это напоминает Джоконду". И более того. Художник делает то, что можно назвать гарантией наших впечатлений. Подобно тому, как следование законам логики делает рассуждение из психологически убедительного /"истина сияет собственным светом"/ объективно истинным, так и внутренняя ссылка на то или иное "хрестоматийное" произведение искусства гарантирует вкус говорящего. Творческий акт, тем самым, мы вправе рассматривать, как переход от очевидности смысла к гарантии и гарантированности смысла.

Здесь, однако, возникает новая проблема. Дело в том, что постольку, поскольку стандарт прекрасного зафиксирован /а искусство всегда в наличии и потому и зритель и художник всегда приходят в мир, в котором стандарт прекрасного имеется/ — возникает вопрос о неполноте воплощения этого стандарта. Дело в том, что в силу чувственной природы человеческого видения оказывается невозможным

реализовать прекрасное с ослепляющей очевидностью. Помимо того, что картина — предмет созерцания, она еще и объект в физическом пространстве и многое другое. Возникает некоторая двусмысленность. Художники начинают говорить о приемах искусства, противопоставляя удачные приемы — неудачным. Искусство остается искусством. Т.е. абсолютной гарантии не получается, и для приемов искусства вновь ищут оправдания в их убедительности для зрителя. Так возникает разлад между формой и содержанием. И так возникает смена направлений в искусстве — посредством нового творческого акта художник переходит к вещам-самим-по-себе. Язык, бывший языком художественных приемов, языком гарантий, становится языком самого искусства. Возникает новый стандарт прекрасного, наследующий старому.

Мы видим это во всех сменах направлений. В переходе от Ренессанса к Барокко /см. Вёльфлина/, например. Или с математической ясностью в искусстве конца 19-начала 20 века. Но новое направление не отменяет старого. И именно потому, что старое никогда не добивается успеха. Поиск гарантий для усмотрения прекрасного постоянно наталкивается на границы человеческих возможностей в мире чувственного опыта. Поэтому поиск художником новой гарантии превращается в дело жизни, в способ существования, могущий, в свою очередь, быть эстетизированным.

Итак, мы пришли к следующим выводам. Прекрасное есть очевидности смысла, данного нам в созерцании. Поэтому прекрасное подчиняет нас себе. Оно господствует над нами, а не мы господствуем над ним посредством нашего вкуса.

Художник хочет воплотить прекрасное. Т.е. художник хочет найти гарантию для появления прекрасного на полотне тогда, когда он того захочет. Для этого художник обращается к тривиальному, лежащему в основе понимания, и делает его наглядным.

И художник, и зритель приходят в мир, в котором уже есть искусство, и, следовательно, некоторая гарантированность прекрасного. Художник может продолжать оттачивать ее. Но он может также выступить в роли новатора и, вновь обратившись к очевидности, сделать наглядным тот язык, на котором гарантия формулировалась. Будучи новатором, художник, следовательно, не творит произвола и его воображение строго ограничено. Здесь же следует заметить, что "правила красоты" можно сформулировать на языке критики, не делая их наглядными в произведении искусства. Но такое формулирование их критикой только делает более очевидной условность искусства, кото-

рое им следует, и тем решительнее понуждает художника выйти к "вещам-самим-по-себе" за пределы условного, т.е. сделать наглядным мета-язык ограничений, превратив его в язык самого искусства.

Художник, предпринимающий этот новый выход к очевидности, стремится к новой гарантированности смысла. Но в действительности он создает лишь нечто новое рядом со старым. Он, так сказать, порождает новое художественное бытие, осуществляет приращение /говоря словами "Феноменологической переписки"/ художественного мира, а не выступает как арбитр над ним.

Этот опыт творческого приращения близок христианскому догмату о Воплощении. Обращаясь к Логосу и воплощая его, художник продолжает быть одним из смертных. Разумеется, воплощаемое им не обладает полнотой. Но все же двойственность иерархичности и горизонтальности можно наблюдать и здесь. Бытие художника, несущего смысл, — рядом с другими, но в то же время оно более артикулировано. Он не судит мир, но мир уже не может судить о себе, не упомянув о нем.

2

Все наши предыдущие рассуждения кажутся далекими от проблематики трех рассказов Борхеса, послуживших импульсом для написания этой статьи. На самом деле это не так. Мы говорили, что художник охватывает логическую структуру языка, на котором мы говорим о прекрасном, и предъявляет ее нам как прекрасное произведение искусства. Художник опредмечивает логику, субстанциализирует ее. Но именно это и делают герои Борхеса. Почему же результат их усилий не кажется столь уж прозрачным?

Повествование Борхеса внутренне драматично. Его герои, избрав некоторый принцип литературного и художественного построения, идут в его реализации до конца. Они доходят до пределов человеческих возможностей, до "пограничных ситуаций", все ставят на карту. Такие бескомпромиссные герои известны нам по многим литературным произведениям писателей-экзистенциалистов. Казалось бы Борхес — один из них. Казалось бы странно, что его рассказы не имели успеха у широкой публики во времена экзистенциального бума. Но здесь следует вспомнить: ни один экзистенциальный герой не был художником.

И это не случайно. Уже у Киркегора эстетик и этик оказались резко противопоставлены. Немецкий романтизм отнюдь не признавал за искусством логической основы. Поэтому творец искусства представлялся ему медиумом, переводящим в земные звуки язык иных миров. Лепет ребенка здесь оказывался предпочтительнее логики. Вместили-

щем смысла являлся не художник и его замысел, а диктит высших сил, несовершенно реализованный в готовой вещи. Эстетик не художник, а созерцатель искусства. Эстетика романтизма обращена к зрителю, а не к творцу /его учить нечему, он и так слышит музыку сфер/. Ее наследница — германская герменевтика — учит зрителя угадывать их, усваивать готовые смыслы, наслаждаться ими и играть с ними. /Пример, "Игра в бисер" Германа Гессе/. В этой игре нет принудительности. Принудительность творческого акта у романтиков не логическая, а, так сказать, душевно-физиологическая. Поэтому-то художник и не мог стать экзистенциальным героем. Ведь он не наделен решительностью. Он либо пассивно воспроизводит "зов бытия", либо, играя, проникает в другие культуры и меняет маски. Парадоксы логики, в которые решительность вводит этика, не для эстетика — шамана и актера.

Вместе с тем сам экзистенциализм, как легко видеть, насквозь эстетичен в своем же собственном понимании. В своем атеистическом варианте он выдвигает на первый план решительность /Хайдеггер/, "завербованность" /Сартр/, "обреченность на свободно избранный удел" /Камю, "Миф о Сизифе"/ и т.д. В религиозном — надежду на "экзистенциальный скачок". В любом случае главный признак эстетизма налицо: цель усилий, принцип, организующий человеческую жизнь — неважны сами по себе. Важно, чтобы человек их имел. Тогда он выйдет к предельным ситуациям и сможет понять свое подлинное место в мире. Главное до конца подчинить себя определенной форме. Тогда уж "пограничности" не за горами. Отличие подобной позиции от позиции романтического эстетика только в том, что эстетик, произвольно выбирая себе различные формы существования, остается над ними хозяином. Экзистенциалистический же герой, выбирая их так же произвольно, напротив, ставит их хозяевами над собой. Поскольку художник понимался экзистенциалистами как эстетик, то в качестве такового он принимал на себя лишь одно: жить играя, претворяясь из формы в форму. Он всегда приходил в конце концов к отчаянию и подлинной завербованности: вере, добру или политике. Художник — это Нерон, Калигула /см. известную пьесу Камю/. В таком взгляде на искусство верно то, что /как уже говорилось/ всякое творчество есть некоторый способ существования, и он легко может быть эстетизирован, если предположить, что выбор его произволен. Но подлинное творчество принудительно и может быть эстетизировано только извне. Художник не Нерон, а скорее, подвижник, раздираемый на арене львами.

Таков /или почти таков/ художник у Борхеса. Подобно экзистенциальному герою в этике или в политике, он бескомпромиссно следует тому, что избрал, повинувшись не обстоятельствам, но своей свободе. Он подобен катастрофе, потому что сам неподвижен, а жизнь меняется вокруг него /сравнение взято у Киркегора/. Художник у Борхеса не стремится запечатлеть себя в создаваемом им произведении искусства, он также и не полагает себя медиумом, посредством которого вещают высшие силы. Он очень не романтичен, его нельзя сравнить ни с ребенком, ни с трагическим шутком. И он не сохраняет в своих трудах ни своей оригинальности, ни оригинальности породившего его времени. Поэтому творения борхесовских героев не нуждаются в герменевтике, в них нельзя перевоплотиться и нельзя ими играть. Они не допускают фигуры эстетика как своего ценителя и созерцателя в той же мере, что и создателя. Причина этому в первую очередь та, что они не завершены внутри мира ни как внутримирские объекты созерцателя, ни как атрибуты внутримирского внутренне-завершенного и эстетически обозримого существования /все равно, существования художника или зрителя/.

Борхесовский художник ничего не создает руками, так сказать "в железе". Он предлагает некоторый принцип, следуя которому порождается произведение искусства — его /как теперь говорят/ концепт. Концепт /или, как сказал бы математик, алгоритм/ прозрачен для зрителя /читателя/. Его понимание не требует герменевтических усилий. Вавилонский библиотекарь формулирует совершенно ясную программу получения некоторой совокупности книг посредством набора комбинаторных операций над конечным алфавитом. Китайский мыслитель предлагает программу порождения бесконечно-длющегося романа посредством построения бинарных вариантов одного и того же сюжета. Пьер Менар предпринимает самую радикальную попытку — написать заново уже написанный роман. Все эти программы не могут быть реализованы в пределах конечного земного времени. Они поэтому никак не объективируются, не овеществляются, а требуют к себе отношения не созерцания, а участия. Будучи свободно избранными, предельно ясными, не допускающими отношения "извне", выводящими за конечное существование и "эстетически наиболее бедными" /определение Киркегора для подлинно экзистенциальной задачи/ — эти программы воплощают собой концепцию экзистенциальной завербованности, а участие в их реализации — экзистенциальной решительности.

В то время, когда Борхес писал свои рассказы, в европейской действительности не было художников вроде тех, которых он представил

читателю. И для самого Борхеса важнее всего, наверно, представить не героев, а скорее их проекты, указывавшие на парадоксы и пределы научного и герменевтического знания. Но экзистенциальный аспект их творчества и для него не был в тени. В наше время герои Борхеса появились во плоти — это художники-концептуалисты. И потому экзистенциальный анализ сейчас особенно важен.

3

Под художниками-концептуалистами я имею в виду не только тех, кто сам себя так называет, но и всех принадлежащих к разнообразным течениям художников, чье творчество напоминает героев Борхеса, как они были описаны выше. Т.е. художников, чей творческий замысел прозрачен, эксплицитен и известен, так сказать, "заранее", т.е. не должен угадываться при созерцании готового произведения как что-то независимое от воли его создателя, например, его /создателя/ темперамент, индивидуальность, его подсознание, породившее его время и т.д.

Наибольшего развития концептуализм в этом смысле достиг в Англии и в США, в основном, в Нью-Йорке. Подобно Парижской школе современная Нью-Йоркская школа обнаруживает логику и ясность в своей эволюции, свойственные значительным художественным движениям.

Импульс и развитие нью-йоркский концептуализм получил, пожалуй, тем же образом, что и экзистенциализм — они оба отталкивались от романтизма в его крайнем выражении. Романтизм в живописи возник как реакция на ее секуляризацию. После многих веков господства освященной церковью христианской символики икона-картина была осознана как изображение, а искусство живописи — как изобразительное искусство. Это осознание лишь сделало явным уже сложившийся язык изобразительных приемов и дало направление развитию искусства католических стран. В протестантских странах, однако, то же осознание изобразительности религиозного искусства привело к отказу от него. Вместо двойного /можно было бы сказать: нераздельного и неслиянного/ взгляда на искусство восторжествовал односторонний взгляд, и искусство оказалось вытесненным из храма. Лишенное устойчивости христианского символизма, искусство протестантских стран обратилось к созерцанию природы и человеческого существования в ней как к средству выявления лежащих за ними изначальных мистерий жизни и смерти. Солнце, луна, цветы, горные и морские пейзажи, образы первобытного хаоса и первобытной идиллии — стали для романтиков види-

мыми шифрами запредельной реальности. Картины общинного благочестия сменили подлинно религиозную живопись. Так Д.И.Фридрих заменил в алтарной композиции картину реального Распятия изображением деревянной скульптуры Распятия, стоящей одиноко в горах. Обращение к Природе как средству раскрытия сверхприродного привело художников-романтиков скорее к языческо-пантеистическому и теософскому, чем христианскому видению. Духи Хаоса и языческого творения, солярного и лунарного мифов заменили Христа. Основные образы и стереотипы "мистического" и "запредельного" сложились уже у Фридриха и Рунге. /Они, в свою очередь, были проекцией на секуляризованную живопись более ранних иератических композиций/. Далее все развитие романтической живописи шло по пути смены живописного языка, который каждый раз брался напрокат во Франции, при сохранении той же основной задачи и структуры романтической картины. Так сменялись фовизм /Нольде/, кубизм и футуризм /Марк/, абстрактное искусство /Кандинский, Мондриан/, но задача оставалась той же - изобразить запредельное. И эта задача каждый раз успешно осуществлялась, ибо художники использовали устойчивый набор приемов, автоматически обращавших внимание зрителя на уже привычный ему мистический "второй план".

Такое невинное заимствование всякий раз могло сойти за таинственное "прозрение глубины". Мы видим здесь процесс, весьма напоминающий рассуждение Хайдеггера о речи, которая говорит всегда одно и то же / утверждает свою изначальность/ устами прислушивающегося к ее немому зову Творца-поэта. Творец-поэт как бы растет из Праматери-Земли и говорит на неясном языке /поэт кажется безумцем/ все о том же самом, но заново и непонятно /и для других и для себя/. Непонятность следует из неуловимости различия между "первым" и "вторым" планами, о котором говорится поэтом. После усвоения речи Творца-поэта непонятность утрачивается, но вместе с ней и различие между планами. Требуется новое слово. Анализ развития немецкой поэзии и живописи последнего /романтического и далее/ времени показывает, что если и действительно они говорили всегда об одном и том же, то язык их не зарождался бессознательно, но заимствовался у школы, строившей его на строго логических основаниях. Эффект "прислушивания к немому зову" оказывался лишь результатом вторичности самого языка. Мы видим, что представление художников-романтиков о самих себе не отличается от представления о них, сформированного философами, вышедшими из романтической традиции. Языческий

характер романтического искусства был осознан еще Киркегором, но его осознание привело лишь к скептицизму в отношении художника, пребывающего на грани религиозного, но бессильного перешагнуть грань. "От Фридриха и Тернера через Кандинского и Мондриана, северные художники сталкивались с одной и той же дилеммой: как найти в секуляризованном мире убедительные средства для выражения того религиозного опыта, который до Романтизма находил выход в традиционных темах христианского искусства...". Но попытка обойтись без унаследованной образности неизбежно приводила к двусмысленности, которую романтики старались преодолеть, опираясь на некую синкретическую религиозность, находящую себе выражение в архетипальных образах. Что в конечном счете и делало их работы слишком человеческими, человечески узнаваемыми, несмотря на прокламировавшееся обращение к иным мифам и водительству иных сил /послание оставалось зашифрованным, но то, что это именно послание, делалось наглядным чисто живописными средствами/.

Наиболее полное воплощение романтическая традиция нашла в работах нью-йоркского художника послевоенного периода Барнетта Ньюмана. Он принадлежал вначале к группе абстрактных экспрессионистов /"делателей мифов", как их называли/, но затем выработал свой собственный стиль. Ньюман был пламенно верующим иудаистом, и абстрактная живопись /так же, как, скажем, для М.Ротко, Ада Рейнхардта и др./ была для него единственно возможным средством передачи религиозного опыта /изображения запрещены иудаизмом/. Последовательно борясь со всякого рода "иллюзионизмом" и изобразительностью, с одной стороны, и с необязательностью "творческого почерка" представителей геометрического и мифического направлений в абстрактном искусстве, с другой, — Ньюман свел живописные средства к двум элементам: большим равномерно окрашенным плоскостям и прямым вертикальным "лучам", которые он сам называл "зип" /"застежка-молния"/. В рамках этой статьи было бы затруднительно рассказывать о Ньюмане подробнее. Достаточно сказать, что используя упомянутые основные элементы, Ньюман создал картины, представлявшие, по его замыслу, мистерии всех имеющихся на Земле основных религий. Работы Ньюмана /как и видно даже по репродукциям/ обладают удивительной силой и убедительностью. Именно они, с другой стороны, дали импульс той "секуляризации" романтической традиции, которая привела к возникновению концептуального искусства. Этот импульс содержался в четком и совершенно прозрачном замысле, лежавшем в основе работ Ньюмана. Достаточно было отвлечься от "второго плана", чтобы принцип их

построения стал ясен, подобно тому, как в искусстве католических стран достаточно было отвлечься от "второго плана" работ, скажем, Джотто, чтобы стала явной их изобразительность.

Изобразительность тяготела над европейской /парижской/ школой даже в ее абстрактном варианте. Антропоморфизм внутренне иерархизированных кубистических картин продолжил себя в абстрактных работах геометрического толка, а эмоциональность лирического абстракционизма оставалась изображением "неповторимого внутреннего мира" его творцов. Романтическая традиция всегда сопротивлялась этому внутренне. Она была привязана к изображению "первозлементов" /вода, воздух, суша/ в их бескрайности и элементарности. Таковы и Фридрих, и Тернер. Человек в их картинах, если он и присутствует в них, лишь созерцатель элементарных сил природы. Барнетт Ньюман завершил эту традицию. В его работах не осталось ничего антропоморфного, иллюзионистского, непрозрачного, так сказать, "герменевтического". Живопись обнаружила всю неизобразительность. Она стала тем, чем всегда являлась по своему формальному определению: цветом, нанесенным на поверхность.

4

Дальнейшую эволюцию авангардистско-концептуального искусства можно представить, в основных чертах, следующим образом. Во-первых, картина /и скульптура/, лишенная внутренней иерархии и "индивидуального почерка", стала в первую очередь элементом окружающей /например, выставочной/ среды. Менялась среда — менялась и она сама. Язык ее понимания стал собственным языком искусства: выставка превратилась в хэппенинг. Во-вторых, произведение искусства стало исчерпываться своим определением, своим концептом. Художники стали делать промышленным фирмам заказы на производство своих работ по предложенному плану /Ле Витт/. Затем появилась работа И.Кошута "Один и три стула" /1965/. Были представлены реальный стул, его фотография и словарное определение — утверждалась их идентичность. Сам Кошут полагает, что "произведения искусства — это суждения, представленные в контексте искусства, как комментарии по поводу искусства" и что "искусство — это определение искусства". Группа "Язык и искусство" в серии "Им и нам" пишет: "Кажется очевидным, что традиционный методологический стиль включает взгляд, согласно которому раздельные исследования /формы деятельности/ являются, в существенной степени, *suì generis* ... Возможно, именно поэтому феноменологи всегда воспринимают искусство так серьезно". Мы видим

здесь попытку совместить язык искусства и мета-язык описания искусства.

Господство концепта и плана сделало труд художника механичным и его существование регламентированным. Некий художник-минималист изготавливает одинаковые стальные кубы, чтобы зритель сопоставил реальный куб, видимый с различных позиций и при различном освещении, с идеальным концептом куба /прямая аналогия с методологией Гуссерля/. Другой — переснимает белый лист бумаги на копировальной машине, а полученные листы переплетает /по 100 листов в книге/ и выставляет. Зритель наблюдает постепенное сгущение фактуры. Очевидно, что мы вступаем в мир герба Борхеса.

Один из ведущих современных художников Энди Уорхол говорит: "Я хочу быть машиной". Он тщательно перерисовывает на полотне консервные банки с супом. Здесь не следует, разумеется, искать никаких аналогий с веком технического прогресса. Научные методы используются в искусстве для исследования произведений с установившейся репутацией — классики. И ЭВМ пишут, обычно, вполне добротную любовную лирику. Мы имеем здесь дело с машиной, как с антиподом романтического дитяти, или, иначе говоря, с экзистенциальной завербованностью, как антиподом эстетической влюбчивости и изменчивости. Работы художников-концептуалистов сознательно ориентированы на то, чтобы вызвать скуку и у творца и у зрителя, подобно тому, как невыносимо скучен /подчеркнуто скучен/ киркегоровский этик. И подобно тому, как скучно читать книги, порожденные по системе Вавилонского Библиотекаря. Скука существования — переживание его подлинности, признание его тайны и неразрешимости этой тайны. Так Хайдеггер говорит о "невозмутимом равнодушии и утомительной раздражительности повседневной озабоченности" и пишет далее: "Продолжительную, равномерную и блеклую ненастроенность, которую не следует путать с расстроенностью, потому нельзя считать просто ничем, что именно в ней человеческое существование становится невыносимым для самого себя.

Хайдеггеровская "ненастроенность", противопоставленная романтической "расстроенности", и составляет стихию искусства таких художников, как Энди Уорхол. Лишенное "второго плана", запредельной реальности и магии, искусство концептуалистов держится только своей решительностью /сродни "Мифу о Сизифе" Камю/ вынести с достоинством повседневное существование. Те концепты и определения, которыми оно руководствуется /ср. Кошута/, являются делом его свободы. Выбор их не мотивирован. Он не отражает более индивидуальности

художника /как у романтиков/, но и не закреплён логически, будучи сам произвольным основанием для нового определения искусства.

Следует сказать, что концептуальное искусство имеет определенное социально-утопическое измерение. Организуются совместные фундаментально скучные и бесцельные мероприятия: упаковывание в целлофан горных массивов /Кристо/, многочасовые лекции ни о чем, длительное голодание и т.д. Дескриптивное здесь заменено на перформативное, что изымает произведение искусства из сферы товарного обращения. Опять аналогия с героями Борхеса: роман-лабиринт нельзя ни купить, ни продать. В отличие от просто романа или просто лабиринта — его можно только прожить, как делает герой рассказа.

Однако концепт, взятый в этом смысле, не удовлетворяет целиком требованию анонимности и повседневности. Он сродни экзистенциальному проекту и утверждает если не индивидуальную неповторимость автора, то во всяком случае его единичность, отдельность его существования. Автор концепта вводит концепт в Историю своей решимостью осуществить его. Этот же замысел мог быть осуществлен любым другим, но поскольку историческая акция его осуществления взята на себя автором, то именно ему принадлежит честь и право быть принятым Историей в свою память, подобно тому как и экзистенциальный герой несет специфическую ответственность за свой проект.

Дальнейшее развитие концептуального искусства характеризуется стремлением к еще большей анонимности и слиянию с повседневным. Так, художники гиперреализма тщательно переносят на полотно готовые фотографии. Можно привести и другие примеры. Здесь художник выступает как "шпион Искусства", вроде киркегоровского "шпиона Бога". Этот переход связан со все большим осознанием повседневности как единственного гаранта ясного понимания. Проект, престапующий грань повседневного, излишне романтичен. Уводя за пределы конечно-реализуемого, он становится иллюзорным, т.е. дает прибежище индивидуализированному воображению. Осознание повседневного как подлинного языка искусства /оперирующего не с воображаемым, а с достижимым/ и привело к пышному расцвету гиперреализма.

Совершаемое в полной анонимности принесение себя в жертву искусству, будучи осознано, привело к эстетизации самого акта жертвы /боди-арт/. Такая жертва не может быть скомпрометирована одновременно с тем, во имя чего она приносится /цель анонимна/. Наиболее знаменита венская группа боди-арта: Брус, Нитг и др. Один из членов этой группы, Рудольф Шварцкёглер /1940–1969/ умер, вследствие постепенного отсекаания у себя различных частей тела во время пред-

ставлений, устраивавшихся группой. Отсек себе руку американец Бриос Науман /композиция "Из руки в рот"/. Художник Ле Ва бросался на стену художественной галереи до полного изнеможения, художник Оппенгейм сжигал себе кожу на солнце и т.д. Однако и этот род мученичества вскоре вошел в границы повседневного. Так Гильберт и Джордж, два английских художника – рекламируют свою повседневную жизнь, стилизуя тем самым манеру освещать в прессе личную жизнь кинозвезд, политических деятелей и т.д. Они намеренно культивируют посредственность и делают сенсацию из обычной жизни среднего класса. Их лозунг: "Мы никогда не перестанем позировать для тебя, Искусство".

Итак мы видим, что творческая программа Пьера Менара из рассказа Борхеса "Пьер Менар, автор "Дон Кихота"" стала в еще более завершенной форме программой многих из современных художников. Здесь происходит эстетизация того, что Хайдеггер называет "онтологической дифференцией". Онтологическая дифференция определяется как различие между сущим /как набором некоторых свойств/ и бытием этого сущего. Это различие есть ничто, т.е. оно само не дается на уровне сущего и не может быть описано, скажем, научно. Но в этом ничто /"в этом просвете"/ существует человек.

Я думаю, что мы не допустим чрезмерного упрощения, если скажем, что здесь имеется в виду два способа существовать в повседневности. Повседневность можно рассматривать либо как аморфную совокупность необязательных фактов, требующих упорядочения и разъяснения извне /сущее/, либо как некоторую артикуляцию смысла, данного через эти факты единственным образом и только через них /бытие сущего/. Человеку дано это различие /он находится в просвете/ и он может выбрать между этими двумя возможностями понимания, но описать и мотивировать своего выбора не может, т.к. поскольку смысл закреплен в повседневности и гарантирован ею /бытие/, то высказаться о различии означает подойти к нему извне /сущее/, т.е. отнестись к онтологической дифференции как к различию между сущим и сущим, а не сущим и бытием. Онтологическая дифференция есть ничто, т.к. она невыразима. А невыразима она потому, что повседневность, понятая как бытие, как бы закрепила и вобрала в себя всю осмысленную речь, не оставив "свободно порхающих слов".

Не вдаваясь в детали, следует заметить, что художники-концептуалисты нашли способ эстетизировать онтологическую дифференцию, не оставляя ее вечно на втором плане как молчаливый зов, лишь косноязычно передаваемый человеческим языком /романтический совет само-

го Хайдеггера/. Орудием эстетизации явились временные даты. Хайдеггер отверг датируемое время как неподлинное, но в концептуальном искусстве оно стало основным смыслообразующим фактором. Борхес в конце своего рассказа о Пьере Менаре пишет о том, как простая перемена имени автора и даты меняет понимание книги. Но если автор анонимен, то одной даты достаточно для изменения смысла. Художник, проживающий повседневность как целое смысла, проживает ее тем самым эстетизировано, как бы "понарошку". Обычные люди, живущие в профанической, "неподлинной" повседневности, живут надеждой и иллюзиями и возвращение в повседневное воспринимают как крах идеалов. Поэтому повседневное для них единственно и неповторимо — ведь одни и те же идеалы не могут потерпеть краха дважды. Повседневность, прожитая "еще раз", есть уже повседневность, понятая как смысл. Время, необходимое для ее повторения, лишено неожиданностей и авантюры. Оно подобно пространственной дистанции, отделяющей зрителя от картины. В этом времени, как и в этом пространстве, не должно происходить ничего неожиданного для того, чтобы созерцание было гарантировано. Перенести на холст уже готовую фотографию или показывать по телевидению фрагмент повседневной жизни художника /например, сон или еду/ означает придать повседневному статус источника смысла и в то же время отличить его от профанического повседневного. Отрешенная скука, или состояние "ненастроенности", которое порождается у зрителя при этом зрелище, есть свидетельство прекрасного, ибо благодаря ему зритель изымается из сферы надежды и озабоченности и оказывается лицом к лицу с чистым смыслом, возвращающим ему нудную реальность его существования.

5

Мы проследили, хотя и в самых общих чертах, эволюцию концептуального искусства. Что нам дало это рассмотрение для лучшего понимания соотношения между прекрасным и смыслом?

Искусство дает нам видеть то, в чем обнаруживается произвол: экзистенциальный проект, фрагмент повседневности и т.д. Этим оно, как кажется, подтверждает свое традиционное определение: искусство — это игра. Однако следует прежде всего рассмотреть правила этой игры. И тогда мы сразу видим, что игра не единственна. Существует много игр, правила которых предусматривают что-то делать, а чего-то не делать. Этим правилам соответствуют различные направления и стили в искусстве, сменяющие друг друга в определенной последовательности. Есть ли логика в этой последовательности? Есть. Эта логика

в том, что каждая следующая игра играет с правилами предыдущей игры и делает это со всей серьезностью. Серьезность служит здесь свидетельством того, что играющему в эту новую игру ее собственные правила неизвестны. Он стремится не к одному из возможных решений, а к единственному и безусловному решению — к единственному и верному изображению того, что есть сама реальность, понятая с позиций искусства, т.е. реальность прекрасного или реальность правил игры как таковых. То, что различает здесь удачу и неудачу, есть не некоторая норма, но переживание прекрасного. Постольку, поскольку оно достигнуто, однако, мы имеем перед собой не универсальный образ реальности, а одно из произведений искусства наряду с другими, и, следовательно, можем понять его конструктивный принцип. Также и само переживание прекрасного дается нам через различные душевные состояния: наслаждение, восхищение, скуку, отчаяние, умиление и т. д. В конечном счете усмотрение смысла т.е. правил игры — дает нам и конструктивный принцип и форму переживания определенного произведения искусства.

Концептуальное искусство выявило определение Искусства, оставшееся в тени за его определениями как изобразительного, выразительного и т.д. Искусство — это событие. Эстетизирована сама временная форма события — в мире регистрируемых явлений может все остаться по-прежнему, но время прошло, дата изменилась, и мы уже не там, где были прежде.

Это определение всегда неявно присутствовало в разговорах об искусстве — всегда поэты и художники третировались как жертвы моды — но оно, разумеется, не является исчерпывающим. Уже сейчас ясно, что регистрация протекшего времени не обходится без свидетельств: газет, радиосообщений и т.д. Эти свидетельства и составляют подлинную среду и материал для концептуального искусства, которое может быть соответствующим образом переосмысленно/. Чему пример, рассказ Борхеса о Пьере Менаре/.

Мне удалось коснуться в этой статье лишь немногих проблем, связанных с пониманием современного искусства. Одно я хочу сделать предельно ясным: искусство лишь тогда достигает равенства с верой и мыслью, направленным к Истине, когда обращается к своему собственному языку и выявляет свои границы. Пока искусство понимает себя как медиума и орудие высших сил — оно слепое. Ибо все явленное можно видеть. И присутствие высших сил есть лишь артистический прием. Искусство исторично. Если оно хочет быть искусством, обращенным к Богу, то оно должно обнаружить логику руководимой им Истории,

постигая пределы своих собственных возможностей путем воссоздания прекрасного. Впрочем, подлинное искусство именно таково. Нужно только верно понять его.

oooooooooooo