

Владимирский государственный университет

Л. Н. УЛЬЯНОВА Р. И. ШУРАЛЕВ

**СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО:
ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ**

Учебное пособие

Владимир 2024

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

Л. Н. УЛЬЯНОВА Р. И. ШУРАЛЕВ

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО: ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ

Учебное пособие

Электронное издание



Владимир 2024

ISBN 978-5-9984-1889-1

© ВлГУ, 2024

УДК 7
ББК 85

Рецензенты:

Доктор педагогических наук, доцент
профессор кафедры педагогики
Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
С. И. Дорошенко

Доктор искусствоведения
профессор, проректор по научной и воспитательной работе
Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского
К. В. Зенкин

Издается по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

Ульянова, Л. Н. Современное искусство: история и теория [Электронный ресурс] : учеб. пособие / Л. Н. Ульянова, Р. И. Шуралев ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2024. – 104 с. – ISBN 978-5-9984-1889-1. – Электрон. дан. (3,83 Мб). – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM). – Систем. требования: Intel от 1,3 ГГц ; Windows XP/7/8/10 ; Adobe Reader ; дисковод CD-ROM. – Загл. с титул. экрана.

Содержатся сведения, изучаемые в курсе «История искусств». Материал курса кратко изложен в систематическом порядке, пособие содержит методические указания для самостоятельной работы студентов.

Предназначено для студентов бакалавриата, обучающихся по направлению 44.03.01 «Педагогическое образование», профиль подготовки «Музыкальное и театральное искусство», а также студентов институтов искусств и театральных факультетов высших учебных заведений при подготовке по дисциплине «История искусств».

Рекомендовано для формирования профессиональных компетенций в соответствии с ФГОС ВО.

Библиогр.: 57 назв.

ISBN 978-5-9984-1889-1

© ВлГУ, 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
Глава 1. ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: МОДЕРН И АВАНГАРД	6
1.1. <i>Пост</i> -культура: симптомы эпохи	6
1.2. «Великий мыльный пузырь» современного искусства.....	9
1.3. «Сделанная вещь»	16
1.4. «Мир как беспредметность»	22
1.5. Пабло Пикассо	24
1.6. Сюрреализм.....	27
1.7. Школа BAUHAUS	32
1.8. Абстрактный экспрессионизм.....	36
Вопросы и задания для самоконтроля	41
Список произведений для анализа	42
Глава 2. ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА: ПОСТМОДЕРНИЗМ	43
2.1. Философские основания искусства постмодернизма	43
2.2. Трансгрессивное искусство. Телесность. Жестокость.....	52
2.3. Поп-арт	66
2.4. «Прыжок в пустоту»: концептуальное искусство	72
2.5. Искусство с 1989 года.....	76
Вопросы и задания для самоконтроля	81
Список произведений для анализа	81
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	84
СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	85
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	87
ПРИЛОЖЕНИЕ	91

ВВЕДЕНИЕ

Современные условия качественной подготовки будущих педагогов в области музыкального и театрального искусства, цели и задачи, средства, формы и методы повышения качественного уровня обучения специалистов напрямую связаны с накопленным опытом художественно-эстетического анализа событий и явлений современной культуры, умением ориентироваться в жанрово-стилевой ситуации общения с современными арт-объектами на основе классических и неклассических подходов. Именно такой проблематике отдано внимание в учебном пособии.

Очевидна необходимость включения в образовательный процесс дисциплины «История искусств» эстетического, искусствоведческого жанрово-стилевого анализа исторических и современных форм и видов художественно-творческой деятельности, обеспечивающего не только интеграцию теоретических знаний и умений, но и получение практического опыта, а также художественно-эстетическое личностное развитие студента.

На сегодняшний день профессиональная компетентность будущего преподавателя музыкальных и театральных дисциплин подразумевает связь не только с вопросами практической музыкально-театральной деятельности, эстетического воспитания, но и художественного образования в контексте современного социокультурного пространства.

Изучению стилей и жанров искусства от Античности до середины XX века посвящена большая часть теоретических курсов по истории искусств и истории музыки. Данное пособие дополнит существующие методические материалы и позволит более подробно изучить явления и феномены *пост*-культуры, научиться давать оценку произведению современного искусства как культурному и социально-историческому явлению. Установление влияния на современное искус-

ство философских концепций, выявление различных «пересечений» стилей и художественных выразительных средств в явлениях современной культуры имеет большое значение для развития и реализации профессиональных умений и навыков обучающихся для подготовки творческих проектов в области музыкально-театральной практики.

Основная задача учебного пособия – помощь в процессе изучения и понимания феноменов современного искусства, а также в развитии профессиональных компетенций студентов посредством включения в учебный процесс историко-теоретических и практических вопросов современных стилей, течений, школ и произведений искусства.

В пособии представлены две главы. Первая глава «Искусство первой половины XX века: модерн и авангард» описывает культурные тенденции от конца XIX до середины XX века, выводя в явлениях «умирания» классического искусства на первый план как негативность, так и потенциальную эстетическую наполненность через антихудожественность, транс- и антиэстетику, а в целом определяя *пост*-культурную ситуацию как ситуацию потребления.

Вторая глава «Искусство второй половины XX – начала XXI века: постмодернизм» посвящена осмыслению явлений трансгрессивного искусства, исследованию паракатегорий «телесность», «жестокость», пониманию эстетических принципов поп-арта и особенностям концептуального искусства.

Необходимость дать как можно более полное понимание современного этапа развития искусства, накопление художественно-творческого, эстетического опыта, переплавление его в личный художественно-педагогический опыт – именно такой видится авторам задача подготовки творческих и педагогических кадров к просветительской деятельности в современных условиях, этим обусловлена концентрация внимания на явлениях и проблемах искусства и культуры сегодняшнего дня.

Пособие содержит контрольные вопросы, задания, рекомендованную литературу, а также приложение с иллюстрационным материалом.

Глава 1. ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: МОДЕРН И АВАНГАРД

1.1. *Пост-культура: симптомы эпохи*

Классическая культура готовилась к своей гибели довольно давно, и неоднократно в разные эпохи выдающиеся мыслители писали об упадке культурных ценностей. В XIX веке *Г. В. Ф. Гегель* в многотомном труде «*Эстетика*» выдвинул мысль о том, что искусство достигло своей вершины еще в эпоху Античности. Он полагал, что греческие и римские статуи были наивысшим достижением человека в области изобразительности, своего рода апогеем творческой деятельности всего человечества. Один из главных принципов классического искусства – мимесис – был выражен максимально полно в античной статуе.

Начавшееся Средневековье после падения Римской империи, как полагают многие искусствоведы и историки, было своеобразным повторением искусства античного периода. Несмотря на то что христианская культура Средних веков имела сложные отношения с античной традицией, строго говоря, ничего своего не имела; раннехристианские баптистерии, романские базилики были своего рода трансформированными римскими храмами – они имели то же внутреннее строение, такую же структурность. Единственным явлением средневекового искусства, которое, безусловно, опиралось на предшествующую архитектуру, но имело уже в своей архитектурной системе технические новшества (такие как контрфорсы, аркбутаны, распределение давления на стены за счет стрельчатости арок), была готика. Так и философия, которая, конечно же, не существовала в чистом виде, а в Средние века вообще была заменена на теологию, опиралась на учения античного философа Аристотеля и получила название схоластики.

Эпоха Ренессанса, в основе которой лежала идея возрождения античных традиций, как ни парадоксально, стала эпохой, когда культура повернула своей вектор в иную сторону. Провозглашение гуманизма и антропоцентризма как основных культурных тенденций узаконило место человека в системе Универсума, греческого космоса. Теперь все стало человеческим, субъект-объектным, человек стал «мерой всех вещей», первопричиной всего. Тот Великий Другой (Абсолют, Бог) утратил свое всемогущество, которое было непоколебимой дог-

мой для человека Средневековья. Ярким примером может послужить «Распятие» *Грюневальда* (г. Колмар, Франция), которое представляет собой натуралистическую смерть Бога – эта картина является своего рода предзнаменованием окончательной символической смерти божественного. Как пишет В. Бычков, «с Возрождения началась систематическая секуляризация (обмирщение) культуры, “раскрепостившая” интеллектуальные способности человека»¹.

В XIX веке искусство и эстетика совершают новый рывок из скользящих принципов классической культуры. Те эстетические категории, такие как *прекрасное* и *возвышенное*, которые не одно тысячелетие были центральными, претерпевают кризисное состояние, так как художники-романтики, символисты обращают свой взор на те явления бытия, которые никогда раньше не рассматривались как возможные эстетические объекты. Если и существовала категория *безобразное*, то исключительно как антипод *прекрасному*, и никогда не рассматривалась в отдельности.

Большое значение для эстетики XIX века сыграл французский поэт-декадент *Шарль Бодлер*, который предложил расширить предмет искусства. В его произведениях героями часто становились вампиры, демоны, Сатана, в строках стихотворений появлялись образы мертвых разлагающихся тел, образы гниения, смерти:

*«И вас, красавица, и вас коснется тленье,
И вы сгниете до костей,
Одетая в цветы под скорбные моленья,
Добыча гробовых гостей»².*

Культура в XIX веке пришла в упадок и получила название, по подобию упадка Римской империи, *декаданс*. Его главные представители, такие как *Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме, Ж.-К. Гюисманс, О. Уайльд*, во многом определили будущее всего мирового искусства. Божественное начало разными способами искоренялось из культурной жизни человека. Симптомы «болезни» Бога проявились уже довольно давно, и все шло к тому, чтобы кто-то «выписал справку о смерти». Этим человеком стал немецкий философ *Фридрих*

¹ Бычков В. В. Эстетика : учебник. М. : КНОРУС, 2019. С. 275.

² Стихотворение Ш. Бодлера «Падалъ», пер. В. Левика.

Ницше, написавший в своей работе «*Веселая наука*» (1881) о «смерти Бога» (Gott ist tot!).

Сама идея о смерти Бога в разных философских школах трактовалась и трактуется по-разному, но общие черты все же имеются: «убить [Бога], потому что он не существует, и убить, чтобы он не существовал в будущем»³.

Вслед за «смертью Бога» умирает и традиционная, классическая культура, в основе которой была идея божественного начала. Строго говоря, XX век становится последним веком классической культуры и первым веком культуры неклассической, принципиально *иной*. Образ культуры как «древа», стволем которого являлся Великий Абсолют, был утрачен; на его место приходит образ «корневища», который сам по себе состоит из разнородных элементов, не сопричастных друг к другу и порой вступающих друг с другом в противоречия. Такой образ современной культуры, культуры XX века, в образе «корневища», видели французские постструктуралисты **Жиль Делёз** и **Феликс Гваттари**. Этот новый образ культуры получил название *ризомы*.

Этот временной период, который, как принято считать, начался с утверждения «смерти Бога» и продолжается по сей день, получил название «*пост-культура*». *Пост-культура* – это как-бы-культура, подобие культуры, она предлагает себя на место классической культуры, но заменяет привычные классическому искусству символы на *симулякры*⁴.

Пост-культура отказывается от всего традиционного, всего того, чем оперировала старая культура. Вслед за «смертью Бога» умирает и субъект в своем картезианском смысле⁵. Человек «общества потребления» потерян в собственных структурах, на него довлеют масс-медиа, общественные порядки, мода и пр. С одной стороны, как писал **Жиль Липовецки**, современный человек – это человек с преобладающим нарциссизмом, а с другой – человек без собственного мнения, с клишированным мышлением, поддающийся «дуновению» социокультурного переменчивого ветра. **Герберт Маркузе** называет такого человека

³ Подорога В. А. М. Фуко: археология современности. М. : Канон + РООИ «Реабилитация», 2022. С. 37.

⁴ См. Бодрийяр Ж. «Симулякры и симуляции».

⁵ См. Фуко М. «Смерть субъекта».

«одномерным», а современную культуру – «культурой нулевого цикла»⁶.

Можно сказать, что в XXI веке *пост*-культура полностью вступила в свои права, уничтожив последние отголоски классической культуры.

Конечно, негативные положения, присущие *пост*-культуре, которые были обозначены выше, имеют место быть и практически неоспоримы. Но среди прочего современная культура имеет и положительные аспекты. Во-первых, «умирание» культуры, гибель искусства в своем классическом виде – это логический процесс, который рано или поздно должен был состояться, а во-вторых, *пост*-культурное состояние – это не ретроградное состояние и не состояние стагнации; современная культура пытается найти выход из собственного «нулевого цикла», стараясь преодолеть себя, найти новые координаты, поиском которых занимаются философы, эстетики и художники в широком смысле слова. Искусство *пост*-культуры принципиально *неклассическое*, именуемое как «современное искусство», «актуальное искусство» или *contemporary art*, которое вбирает в себя как искусство авангарда начала XX века, так и искусство постмодернизма, является своего рода зеркалом современного состояния социокультурного пространства и пытается это состояние осмыслить и преодолеть.

1.2. «Великий мыльный пузырь» современного искусства

«Великий мыльный пузырь» – так Бен Льюис, голливудский кинорежиссер, именовал современное искусство. Мыльный пузырь, который обязательно должен лопнуть. Но история современного искусства началась не вчера, а уже более столетия назад с началом уже упомянутой нами *пост*-культуры, и этот «мыльный пузырь» до сих пор плывет в воздушном пространстве и, как мы видим, пока не собирается распадаться.

Современный мир весьма парадоксален по ряду различных причин. Достаточно вспомнить одно из последних достижений науки: самый крупный телескоп Джеймса Уэбба с самым большим зеркалом за всю историю человечества, который был запущен в декабре 2021 года. Планируется, что данный телескоп поможет заглянуть в начало рожде-

⁶ Маркузе Г. Одномерный человек. М. : REFL-book, 1994. 368 с.

ния Вселенной. Таким образом, Вселенная глазами человечества увидит момент своего рождения. И в других науках мы также наблюдаем непрерывное развитие технологий, многочисленные исследования, эксперименты и т. д. Возникает парадоксальный вопрос: почему в области науки человечество достигло таких необычайных высот, а в области искусства мы пришли к «писсуару», «сушилке», «банану»⁷ и т. д.?

Раньше технологические прорывы сопровождались развитием культуры. Человек видел себя, как в зеркале, в прекрасных образах Тициана, в образах героев и богов, вырезанных из мрамора, а сейчас видит себя в образах «бананов» и «сушилок». Почему сегодня происходит так, что, с одной стороны, мы идем в сторону телескопа Дж. Уэбба, а с другой – в сторону произведений Маурицио Каттелана? Чтобы понять весь парадокс современного искусства, необходимо задуматься: а в чем вообще состоит парадокс искусства в целом?

Если задаться вопросом: «Что способно изобразить искусство?», то наверняка ответ будет следующий: «Искусство способно изобразить все». Но нужно понимать, что у каждого вопроса есть цена. Если мы способны изобразить все, то и цена должна быть соответствующей, ведь цена искусства – «все обман». Когда мы подходим к работе Исаака Левитана «Март» и видим мокрый снег, лошадку, голубое небо, березу, то прекрасно понимаем, что всего этого на самом деле нет, а есть только плоскость, замазанная красками. И мы осознаем, что это обман: мы созерцаем снег, но знаем, что нас обманывают. Так вот, современное искусство, в отличие от искусства классического, направлено на то, чтобы разрушить этот обман и сказать правду. Если мы видим банан, то понимаем – это и есть банан, никакого обмана, художник «не дурит» голову наивному зрителю.

Таким образом, с одной стороны, мы имеем дело с честным обманом, с другой – с совершенно честным искусством, но подобным образом данное умозаключение работает только тогда, когда мы считаем, что в мире нет ничего кроме материи. Но если обратиться к мыслям философов разных эпох, начиная с Античности, то в конечном счете мы поймем, что помимо мира материального существует еще и мир нематериальный – существуют образы, идеи. У любого материального объекта, будь то лошадка, снег, небо, березка, есть свой образ,

⁷ Имеются в виду произведения «Фонтан», «Сушилка для бутылок» М. Дюшана и «Comedian» М. Каттелана.

и этот образ не сводится к материальной составляющей, потому что у всех данных объектов есть форма, даже у всего того, что кажется бесформенным, форма наличествует. Человеку присуща *радость узнавания* в опыте общения с произведением искусства, потому что в этом самом опыте человек понимает, что в мире есть еще *что-то*, а не просто грубая материя, живущая исключительно по своим законам – есть еще мир идей, образов, форм. В этом смысле в классическом искусстве, может быть, некой *другой* правды больше, чем в современном, которое настаивает на своей материальности, своей правдивости лишь потому, что произведения современного искусства не обладают образной семантикой. На этом парадоксе построено значительное количество арт-объектов современного искусства. Например, известнейшая работа *Рене Магритта* «*Вероломство образов*», на которой изображена курительная трубка, а снизу по-французски подписано «*Ceci n'est pas une pipe*» («Это не трубка»). Художник разоблачает великий обман искусства: нам кажется, что мы видим трубку, но на самом деле мы видим лист бумаги и нанесенные на него разноцветные пигменты.

Искусство испокон веков пытается найти абсолютную гармонию, гармонию с греческим космосом, Универсумом посредством своих произведений. Достаточно вспомнить знаменитую штудию А. Дюрера «*Большой кусок луга*». В разных учебниках по теории и истории культуры и искусства существует мнение, что с появлением фотографии живопись как вид искусства начинает сходиться на нет, исчезать, ведь вполне возможно запечатлеть на фотоаппарат этот же самый природный кусок дёрна, который так тщательно прорисовывал А. Дюрер, не тратя при этом большого количества времени. Но дело в том, что даже если мы будем фотографировать на природе этот кусок дёрна каждую секунду на протяжении тысячи лет, композиции подобной созданию А. Дюрера, мы все равно не получим. Каждая травинка, каждый листик в работе А. Дюрера живет самостоятельной жизнью, нет слипшихся элементов, каждую травинку мы можем разглядеть в отдельности, все здесь подчинено закону строгой композиции: головки нераспустившихся одуванчиков создают форму перевернутого треугольника, нет ни одного пустого места, ни один листик не выбивается из общей композиции работы. Ничего подобного мы никогда не получим в реальной жизни, потому что работа А. Дюрера – это продукт его сознания, это придуманный образ, идеальная эстетическая целостность. Нарисован-

ный кусок дёрна настолько гармоничен, настолько гармонична его форма, что это почти напоминает музыку Моцарта, соединяющую в себе простоту и загадку одновременно.

В своей работе «*Заговор искусства*» **Жан Бодрийяр** пишет, что искусство в своем изначальном понимании – это «гиперболическое зеркало» мира, его «обостренная иллюзия»⁸. Но искусство *пост-*культуры утрачивает эту иллюзию, «впадает в симуляцию себя», больше ничего не хочет, не желает, смеется над самим собой. Культура, закончившись, бесконечно цитирует саму себя, ищет идеи и смыслы в обломках старой культуры. Искусство, ничего не способное говорить самостоятельно, выражается посредством искусства классики, но в ироничных, смехотворных формах. Сегодня вполне обычно воспринимаются «*Завтрак на траве*» **Эдуара Мане** и «*Игроки в карты*» **Поля Сезанна** в одном художественном поле холста или арт-объекта, смещенные ради коммерциализированных рекламных целей.

Современное искусство, как пишет Ж. Бодрийяр, уже не является проклятой долей, не пытается вторгнуть свое ирреальное в реальное бытие. Это также невозможно по одной причине, о которой пишет Ж. Бодрийяр – невозможно ввести *сверх-*реальное в реальное, потому что сегодня это реальное замещено *гиперреальностью*. Ж. Бодрийяр проводит параллели с порнографией: сегодня порнография утратила свою иллюзию желания, так как современный мир более чем порнографичен. С современным искусством похожая ситуация: оно утратило желание иллюзий. Окружающий нас мир заполнен всевозможными объектами, которые через образы и символику как бы относят нас к сфере искусства, но самим искусством не являются. Такова, например, природа *китча*. Подобное явление «оэстетизации» всего Ж. Бодрийяр называет *трансэстетикой*. Также важно отметить, что Ж. Бодрийяр сравнивает современное искусство с медиа, так как они оба посредством знака (или образа) «заставляют реальность исчезнуть» и в то же время пытаются скрыть факт исчезновения.

Пустота образов, которая присуща современному искусству, сводит это самое искусство к собственной сингулярности. Всевозможные перформансы, акции, инсталляции и тому подобное есть всего лишь

⁸ Бодрийяр Ж. Совершенное преступление. Заговор искусства. М. : Группа компаний «РИПОЛ классик» : Панглосс, 2020. С. 279.

попытка «гипостазировать⁹ симулякр», тем самым вывести искусство из мира иллюзий в мир реальный, сделать его транспарентным¹⁰, и значит, его уничтожить.

Пост-культура, в отличие от культуры классической, не верит в иллюзию, замещая ее симулякрами эстетической формы. Ж. Бодрийяр пишет, что современный человек верит в реальность (что также является одной из иллюзий). Эстетика была призвана сдерживать эту иллюзию посредством формы. Но сегодня человек, отказавшись от иллюзии, по большому счету, отказывается от эстетики, единственной, которая была способна на сдерживание. Не зря Ж. Бодрийяр называет эстетику «сублимацией <...> радикальной иллюзии мира»¹¹.

Искусство призвано создавать иллюзии, оно собственно и существует как иллюзия, как некая альтернатива реальности, и почти все классическое искусство строится на принципе иллюзорности. Так, например, смотря на скульптурную группу *Лоренцо Бернини «Похитение Прозерпины»*, мы в своем внутреннем опыте одновременно осознаем, что произведение «нереально» и в то же время восхищаемся тем, насколько оно напоминает нам «реальность». Эта диалектичность нашего восприятия порождает парадокс, который ловко использовало классическое искусство. Эпоха *пост-культуры* отказалась от иллюзии, а значит, отказалась от данного парадокса. Лео Стайнберг в своей работе «Другие критерии. Лицом к лицу с искусством XX века» приводит забавный, но очень показательный пример: «13 августа 1971 года на обложке журнала «Life» обнаженная Ева Альбрехта Дюрера соседствовала с фотографией современной молодой девушки в джинсовом костюме. За последующую неделю около трех тысяч простых американских читателей отменили свою подписку на журнал, протестуя против бесстыдства обнаженной. Многие из них приняли ее за настоящую модель, раздевшуюся для фотографа»¹².

Хотя современные художники полагают, будто только сегодня, с приходом новой парадигмы, искусство стало восприниматься как искусство, только сегодня впервые было обращено внимание на его

⁹ Гипостазирование – наделение самостоятельным существованием в пространстве и времени абстрактных сущностей.

¹⁰ Транспарентность – прозрачность.

¹¹ Бодрийяр Ж. Совершенное преступление. Заговор искусства. С. 279.

¹² Стайнберг Л. Другие критерии. Лицом к лицу с искусством XX века. М. : Ад Маргинем Пресс : Музей современного искусства «Гараж», 2021. С. 106.

внутренние процессы. Так пишет об этом Клемент Гринберг: «... иллюзионистское искусство маскировало свой медиум, скрывая искусство посредством искусства», а современные творцы используют «искусство, чтобы привлечь внимание к искусству»¹³.

На основании мнения большинства ученых-эстетиков современности возможным представляется сделать вывод, что в эпоху *пост*-культуры не существует никакой художественности, вместо нее – антихудожественность, вместо эстетики – транс- и антиэстетика. Да и вместо самого искусства – антиискусство. Но что делать, если и философия, и искусство, и эстетика закончились? Продолжать существовать в «инаковости неискусства», что, безусловно, влечет за собой нестабильность внутреннего опыта. Сегодня художник современного искусства должен «отстаивать изобретение и творчество антихудожественным отношением».

Современное искусство – это ретроспектива к искусству классическому, или, как называет его тот же Ж. Бодрийяр, «подмигивание» традиционному искусству. Но не является ли это симулирование современного искусства уже не классики, а самого себя? Сегодня мы пришли к такому этапу, когда довольно длительное время культура пребывает в стадии симулирования. Прекрасно подходят слова **Мартина Хайдеггера**: «Когда мы говорим: “Смотрите, какой мрак”, мы еще помним о солнце, нам есть еще с чем сравнивать. Но придут те, которым не с чем будет сравнить. Это мы. Мы пришли и даже не понимаем, что мы в ночи и вовсе не знаем света»¹⁴. Чем дальше мы движемся по времени вперед, тем дальше мы отходим от искусства классического, мы теряем иллюзию, заменяя ее симуляцией, накладывая симуляцию на симуляцию, копию на копию, цитируем то, что само по себе является цитированием, и т. д. Мы все слышали о Ромео и Джульетте, мы запросто сможем узнать, угадать аллюзию на Шекспира в кино, театре, литературе, но тем самым мы уходим от самого Шекспира все дальше и дальше. Возможно, когда-нибудь Шекспира будут изучать не посредством прочтения оригинала, а через всевозможные нескончаемые копии.

¹³ Стайнберг Л. Указ. соч. С. 106.

¹⁴ Цит. по: Дугин А. Постфилософия. Три парадигмы в истории мысли. М. : Академический проект, 2021. С. 15.

Важно отметить, что негласным «центром» любого шедевра классического искусства была духовность. Реципиент, воспринимающий произведение искусства, общался с ним не посредством чувственности, но посредством *над-чувственного* опыта, мистического озарения. Эстетика, претерпев множественные изменения, не осуществив свою давнюю мечту – ответить на вопрос «что такое прекрасное?», должна была закончиться. И действительно, период классической эстетики, как и философии и искусства, был закончен. Классические эстетические категории, такие как «прекрасное», «возвышенное», «трагическое», потеряли значимость. Духовность сменилась телесностью, а сама эстетика как наука повернула свой взор на изначально неэстетические феномены и явления. Можно сказать, что эстетика занялась тем, чему долгое время сопротивлялась. Эстетика была вывернута наизнанку, ведь предмет ее исследований – прекрасное – был убран из *пост-культурного* дискурса.

Телесное восприятие на уровне базовых чувств определило дальнейшее развитие эстетики и искусства. Хотя само искусство сегодня не любит себя так именовать, оно скрывается под другими терминами – арт-деятельность, арт-практика, да и произведения искусства теперь имеют название «артефакты» или «арт-объекты». Искусство снизошло до уровня потребления, утилитарной среды. Теперь все является объектами, все вертится вокруг коммерции, практик, потребления, тела, желаний, секса, вещей и многого другого.

Нельзя сказать, что подобные мнения – всего лишь субъективные точки зрения отдельно взятых интеллектуалов. О подобных сдвигах в Универсуме пытаются говорить нам не одно столетие самые тонко чувствующие души. Просто на стыке веков – XIX и XX – самые отважные интеллектуалы позволили себе окончательно поставить точку в отношениях со всем тем прошлым багажом, который накопил человек. Сегодня уже практически все не имеет ни веса, ни авторитета. Как писал Александр Дугин, «никакого Канта, никакого чистого разума, никакого Сартра уже не существует»¹⁵.

Но необходимо сказать, что та негативная среда, которую пытались осмыслить многие философы, является негативной исключительно в связи с имеющимися оценками этих же самых философов.

¹⁵ Дугин А. Постфилософия. Три парадигмы в истории мысли. С. 36.

Жиль Делёз, в отличие от своих коллег современников, единственный, кто видел в современной культуре не ретроградность, а потенциал.

В отличие от того же Ж. Бодрийера, который оценивал современное общество как «общество потребления», где бесконечно происходит штамповка бесконечного количества копий, как на конвейере, Ж. Делёз видел не просто «фабрику», а «фабрику как мастерскую», в которой каждодневно происходит создание нового, потому как каждый предмет оригинален, ибо имеет различие. Культура заставляет нас думать, будто мы желаем конкретный объект, но это желание производит различие. В итоге мы желаем не объект, но объект-сборку, множественность. Мы желаем смотреть на картину, но это желание расщепляет объект и распространяется не только исключительно на единство одного объекта, но на множественность, целый мир. Картина не может присутствовать в нашем сознании в момент восприятия отдельно от множественности, она является частью этой множественности, а значит, в опыте различных субъектов картина будет различна.

Современному искусству, в отличие от классического, постоянно необходимо доказывать, что оно искусство хотя бы потому, что современному миру до сих пор весьма трудно принять во внимание антихудожественность, вместо эстетики – транс- и антиэстетику.

Вся суть современного искусства, а точнее, ее идеологическая, концептуальная основа, выражается в словах пионера поп-арта Роя Лихтенштейна: «Почему вы думаете, что холм или дерево красивее, чем газовый насос? Только потому, что для вас это привычная условность»¹⁶.

1.3. «Сделанная вещь»

Довольно часто можно встретить в учебниках по истории и теории искусства следующее положение: современное искусство начинается с импрессионистов. С этим, безусловно, можно поспорить, хотя данное мнение имеет право на существование, и отчасти мы с этим согласны по ряду причин. Во-первых, импрессионисты (*impression*¹⁷) были первыми, кто отказался от классических академических принципов,

¹⁶ Цит. по: Лифшиц М., Рейнгард Л. Кризис безобразия. От кубизма к поп-арт. М.: Искусство, 1968. С. 184.

¹⁷ Впечатление (фр.).

за что и были изгнаны из парижских салонов и выставок. Организовав свою «подпольную» выставку в 1874 году, они были клеймены как «впечатлисты» по аналогии с картиной **Клода Моне** «Впечатление. Восходящее солнце» («Impression, soleil levant», 1872) критиком Луи Леруа, который в своей статье написал: «Обои и те смотрелись бы более законченно, чем это “Впечатление”!» А во-вторых, импрессионисты, а точнее, их идейный лидер **Эдуар Мане**, одними из первых бросили вызов не только общепринятым академическим канонам живописи, но и общественному миропорядку и нравственности. Скандально известная картина Э. Мане «Завтрак на траве» («Le déjeuner sur l'herbe», 1863) вызвала огромный резонанс в обществе, так как на ней изображены двое одетых мужчин и две обнаженные женщины, одна из которых «бесстыдно смотрит прямо на зрителя»¹⁸. Такая двусмысленность, наличие неправильной перспективы не могли не озадачить публику, даже если такой провокационный художник, как Гюстав Курбе, отозвался о работе весьма негативно.

Но, наверное, самым первым и значимым арт-объектом современного искусства по праву можно считать реди-мейд **Марселя Дюшана** «Фонтан». М. Дюшан – франко-американский художник, которого довольно часто связывают с такими течениями авангарда начала XX века, как *дадаизм* и *сюрреализм*. Несмотря на то что Дюшан был вхож как в среду сюрреалистов (так как близко общался с их идейным лидером Андре Бретоном), так и в комьюнити американских дадаистов, ни тем, ни другим себя не считал. О своих журналах «The Blind Man» и «Rongwrong» он отзывался следующим образом: «Это был не дадаизм – нечто близкое ему, но не в цюриховском духе¹⁹».

Первый реди-мейд (*ready-made*) «Сушилку для бутылок» М. Дюшан создал в 1914 году. Этот арт-объект полностью соответствовал названию – это была обычная сушилка для бутылок и не более того. Но всемирную славу художник получил только в 1917 году, когда отправил под псевдонимом R. Mutt на выставку, организованную Обществом независимых художников, свое произведение реди-мейд «Фонтан». Уникальность подобных реди-мейдов в том, что эти объекты не

¹⁸ Сычев А. А. Провокация в истории искусства // Вестник Пермского национального исследовательского политехнического ун-та. Культура. История. Философия. Право. 2017. Вып. 4. С. 15 – 27.

¹⁹ Марсель Дюшан. Беседы с Пьером Кабанном. М. : Ад Маргинем Пресс : Музей современного искусства «Гараж», 2019. С. 86.

созданы руками художника, а выбраны им в качестве арт-объекта и наделены им специфическими художественными и эстетическими качествами. Такими объектами, как правило, становились предметы повседневной жизни, существующие исключительно для утилитарных и прагматических целей человека. Дюшан *выбрал* в качестве произведения искусства обычный белый писсуар, перевернул и оставил подпись *R. Mutt 1917*. Как бы выдернув писсуар из привычной действительности, из мира профанного, художник поместил его в область сакрального, в арт-пространство выставки. Сменив его ориентацию в пространстве, художник тем самым лишил писсуар всевозможных прагматических функций.

По сути своей М. Дюшан является первопроходцем в области *концептуального искусства*, которое ставит крест на классическом понимании эстетического опыта как изначально *чувственного опыта*, ведь, как известно, полагалось, что первичная эмоция, первый уровень эстетического опыта – это всегда наличие чувственных элементов. Но возможен ли чувственный опыт в опыте восприятия дюшановского «Фонтана»? Безусловно, нет. Художник предлагает своему зрителю «перешагнуть» чувственный опыт, отречься от него, потому что первой стадией восприятия здесь может являться только интеллектуальное осмысление объекта. В концептуальном искусстве, которое занимает центральную позицию в современной арт-практике и порой синонимизируется с термином «современное искусство», главным элементом является идея, *концепция*, смысл, нежели физическое выражение произведения в реальном мире в качестве реального объекта. Поэтому необходимо воспринимать дюшановский реди-мейд не чувствами, эмоциями, а в первую очередь интеллектом. Это обычно и вызывает самые большие трудности, множество вопросов, скепсис и порой открытый негатив у *непосвященных* в *пост-культурную* среду. Чтобы воспринимать «Фонтан» не как утилитарный предмет, а как эстетический объект, «нужно перестать в него мочиться – буквально и метафорически»²⁰.

Оригиналы почти всех реди-мейдов Дюшана (а их было совсем немного) утеряны еще при жизни самого художника. Тот же «Фонтан»,

²⁰ Морли С. Семь ключей к современному искусству. М. : Ад Маргинем Пресс : ABCdesign, 2023. 288 с.

по одной из версий, был попросту утерян Обществом независимых художников, по версии самого Дюшана, «Фонтан» был забран самим художником вследствие того, что на выставке организаторы поместили арт-объект куда-то в дальний угол и накрыли его тканью, чтобы не смущать восприимчивых посетителей. «Сушилка для бутылок» была попросту выброшена за ненадобностью семьей Дюшана, которые просто не поняли, что это было произведение искусства, а не ненужный хлам. Но так ли важно сегодня для современного искусства вообще наличие оригинала?

К примеру, если какая-нибудь картина всемирно известного художника, будь то Ван Гог, Мане или Да Винчи, будет испорчена или вообще уничтожена вандалами или активистами (а за последние годы такие эксцессы имели место), то шедевр будет утерян раз и навсегда и останется только в памяти и на репродукциях. Но, наверное, наибольшую часть арт-объектов современного искусства уничтожить невозможно, так как невозможно уничтожить идею, ведь именно она является главным элементом произведения. По всему миру в разных музеях находятся несколько дюшановских «фонтанов». Как бы парадоксально это ни звучало, но таких «фонтанов» может быть сотни, тысячи экземпляров, и ни один из них не будет являться копией или репродукцией, так как сами понятия «оригинал», или «подлинник», попросту не имеют значения. Еще при жизни М. Дюшана музеи по всему миру выставляли его «фонтаны», к которым он лично сам не имел никакого отношения, а лишь давал разрешение на их создание по телефону.

Подобные арт-практики по созданию «сделанных вещей» применяли и дадаисты, и сюрреалисты, но одним из самых значимых художников, который не просто презентовал вещь как эстетический объект, а наделил ее самостоятельностью существования вне человеческого бытия и понимания, был *Джаспер Джонс*, американский художник.

В декабре 1961 года Дж. Джонс выставляет четыре серии своих работ. Среди них: «Ящик», «Холст», «Вешалка», «Книга», «Штора», «Бронза», «Мишень с четырьмя лицами» и др. Весьма неоднозначные арт-объекты, которые долгое время не были оценены по достоинству, ведь у зрителя совсем не было никакого критического ориентира, чтобы хоть сколько-нибудь их осмыслить. Многие утверждали, что Джонс – это новое имя в дадаизме, кто-то ставил его в один ряд с Караваджо,

Курбе и *ashcan school*²¹ – всеми, кто избрал непритязательные темы. Однако есть весомое отличие: Джонс не стремился показать обыденность на картине, он показывал *картину как обыденность*.

Предметы, изображенные Джонсом, диктуют художнику свою форму, свой стиль. Художника будто вообще не существует, Джонс пытается полностью дистанцироваться от самого себя и дает право *говорить* объекту-вещи. Трафарет диктует художнику, каким будет шрифт, а не художник выбирает стиль шрифта; разобранный по частям лампочка диктует ему, что она будет существовать исключительно в таком виде, а не потому что так захотел художник. Л. Стайнберг пишет, что Джонс дает вещам «возможность самостоятельного одинокого существования <...> без какого-либо человеческого отношения [к ним]»²². Все эти предметы не отражают ничьи предпочтения, даже предпочтения художника. Джонс как бы снимает с себя всякую ответственность. Приведем в пример отрывок из интервью с Дж. Джонсом.

Вопрос: Вы почти всегда используете один и тот же шрифт. На это есть какая-то определенная причина?

Ответ: Такой шрифт у трафарета.

Вопрос: Вы считаете неуместным делать свои трафареты, если вам хочется использовать другой шрифт?

Ответ: Конечно, нет.

Вопрос: В таком случае этот шрифт вам нравится больше всего?

Ответ: Да»²³.

Дж. Джонс настолько стремится избавиться от собственного художественного взгляда, личных художественных и эстетических установок, что не просто дает вещам право диктовать художнику собственную волю, вещи становятся, как сказал бы Гийом Аполлинер, «внутренней рамой картины». Джонсовские вещи теперь определяют композицию, задают ширину и высоту, как, например, в работе «Серая картина с мячом», на которой изображен мяч, втиснутый в разрез холста, и именно этот разрез и определяет высоту картины. Или работа

²¹ «Школа мусорных баков» (англ.) – школа американских художников, стремившихся изображать обыденность без прикрас в противовес импрессионистам.

²² Стайнберг Л. Указ. соч. С. 64.

²³ Там же. С. 66 – 67.

«Флаг над белым полем» с изображением американского флага, чьи горизонтальные линии не соответствуют вертикальному формату холста. Здесь, напротив, нарушена всякая логика, флаг не определяет ни ширину, ни высоту картины, а его совершенная анатомия, включенная в иную комбинацию, теряет всякую мифичность и сакральность. Или совсем в противовес флагу работа «Штора», которая как бы пытается продолжиться за рамами картины. Джонс показывает, что рама – всего лишь условность, и она вовсе не обязана определять композиционную целостность. По большому счету здесь мы имеем дело с преобладанием содержания над формой; форма в буквальном смысле для Джонса всего лишь рама, которую он нарушает, преодолевает.

Интересной особенностью работ Дж. Джонса является инверсивность этих самых вещей. Ведь если больше они не служат никакой прагматической цели, то значит, их метафизическое назначение может быть определено по-разному. Так, например, работа «Мишень с четырьмя лицами», на которой изображена большая мишень, занимающая больше всего пространства на холсте, а над ней – слепки лиц, помещенные в прямоугольные пустоты, инверсирует такие понятия, как «здесь» и «там». Мишень, которая обычно – в привычной нам действительности – находится где-то вдали, где мы ее видим весьма нечетко, находится «здесь», а четыре лица, обрезанные до уровня глаз, находятся где-то «там», ведь чтобы сказать, что человеческое лицо «здесь», нам необходимо увидеть его глаза, его взгляд. Л. Стайнберг пишет, что мишень и лица «обменялись своими пространственными “активностями”»²⁴.

Эстетизация повседневности и вещей появляется в современном искусстве настолько часто, что именно вещь становится главным объектом *contemporary art*. Это вполне оправданно и понятно, ведь *посткультурная* ситуация – это ситуация потребления, порой чрезмерного, создание вещей в невероятных количествах. Желание обладать той или иной безделушкой делает современного человека, как ему кажется, счастливым.

²⁴ Стайнберг Л. Указ. соч. С. 70.

1.4. «Мир как беспредметность»

В 1915 году в Петрограде на выставке «0,10» была представлена самая радикальная работа, которая и сегодня вызывает споры и противоречия, ее неустанно наделяют мифическим, порой сакральным смыслом. Эту картину знает каждый – «*Черный квадрат*» **Казимира Малевича**.

К. Малевич – один из отцов русского авангарда, представитель абстрактной живописи наравне с такими художниками, как **Василий Кандинский** и **Пит Мондриан**. Свой собственный стиль Малевич именовал супрематизмом, что с латинского языка переводится как «высшее» – *supremus*. В своей критической работе «От кубизма к супрематизму» Малевич почти в манифестационной форме призывал к освобождению искусства от формы натуры. По его словам, все предыдущее искусство – это «вавилонское столпотворение»²⁵, и только супрематизм способен это искусство освободить. Он полагал, что до супрематизма «не было попыток живописных как таковых»²⁶, а почти всех художников предшествующих эпох называл ворами: «Повторение [жизни] есть воровство, и повторяющий ее есть ворующий; ничтожество, которое не может дать, а любит взять и выдать за свое»²⁷. Малевич полагал, что живопись до супрематизма была своего рода «верхним платьем» формы, и это «количество живописи было дано, насколько нужна была величина формы, для своего назначения, а не наоборот». Похожие мысли можно обнаружить у **Клементя Гринберга**. Он пишет, что все предыдущее искусство «маскировало свой медиум, скрывая искусство посредством искусства», тогда как «модернизм использовал искусство, чтобы привлечь внимание к искусству»²⁸. Или, если выразиться словами Малевича, искусство академическое скрывало свою настоящую суть посредством искусства повторения, а модернистское искусство освобождает настоящее искусство творения от всяких форм натуры. Он полагал, что сущность живописи в цвете и фактуре, но эти элементы не существовали в чистом виде и всегда убивались сюжетом.

²⁵ Малевич К. От кубизма к супрематизму // Черный квадрат : сб. М. : АСТ, 2022. С. 5.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же. С. 19.

²⁸ Greenberg C. Modernist Painting // The New Art. NY, 1966. P. 102.

Малевич противопоставлял себя классическому, академическому искусству, пытаясь «преобразиться в нуле форм». Таким преобразованием и стала работа «Черный квадрат». Несмотря на разнообразные трактовки этого шедевра, которые порой доходят до абсурда, замысел художника вполне можно помыслить весьма рационально. Помимо того что Малевич был художником-супрематистом, из-под его пера вышло довольно большое количество искусствоведческих теоретических работ, самая известная из которых, занимающая, наверное, центральное место – «Мир как беспредметность». В ней и в других своих статьях он предельно ясно определяет идею супрематизма, и «Черный квадрат» является самым наивысшим отображением этой идеи на практике.

С эпохи Возрождения живопись символизировалась с образом окна или зеркала, и ренессансная живопись была натуралистически ясной, точной, «окно» было чистым, прозрачным, создавалось впечатление, будто в это «окно» можно было просунуть руку и оказаться в другом мире, в другой реальности. Но со временем это «окно» темнело, мутнело, линии размывались, четкость натуралистических форм ослабевала: импрессионисты сделали это «окно» размытым как после дождя, не было уже четких фигур, не важна была прорисовка деталей; экспрессионисты это «окно» разбили, линии стали изломанными, изуродованными, изобразительность как главная сущность живописи сходила на нет. И должен был быть кто-то, кто сведет эту изобразительность к полному нулю, сведет в сингулярность все формы. И если живопись способна изобразить все, то должен был найтись тот, кто сможет изобразить *ничто*. Им стал К. Малевич, который свел в ноль всю изобразительность с присущими ей цветами, динамикой, композицией в черный квадрат, в котором вся предыдущая живопись потухла. Художник пытался найти идеальную форму, довести до абсурда саму живопись, убрать всякую предметность, все, что могло бы связать сознание реципиента с объектами из реального мира.

Важно отметить, что существует несколько версий «Черного квадрата», а точнее, четыре. Как в случае с «Фонтаном» Дюшана, материальная сущность «Черного квадрата» не имеет такого большого значения, как его концептуальная наполненность. Самая первая версия «квадрата» дошла до нас весьма в плачевном состоянии: художник забыл покрыть картину лаком, и она сильно потрескалась, слой черной краски покрылся кракелюрами. Но это совсем не преуменьшает значе-

ние работы, а наоборот, доказывает современному зрителю, что время имеет власть над любым материальным предметом, но только не над идеей, которая будет существовать, покуда есть те, кто продолжает этот «Черный квадрат» осмысливать и обсуждать.

Важным элементом супрематизма как стиля является попытка вывести живопись из иллюзорной трехмерности в двухмерность. «Черный квадрат» порывает со всякой реальностью и не пытается ее трехмерность перенести на холст. «Черный квадрат» узаконивает плоскость и *плоскостность* как единственно возможное пространство живописи. Впрочем, эта позиция и стала главной идеей живописи модернизма, которая, выражаясь словами Гринберга, «являлась уникальной и исключительной», ведь «трехмерность – это епархия скульптуры, и ради собственной автономии живопись в первую очередь должна избавиться от всего того, что может связать ее со скульптурой»²⁹.

1.5. Пабло Пикассо

Говорить о *Пабло Пикассо* довольно трудно, так как его творчество дробится на несколько периодов и стилей: Голубой период, Розовый период, аналитический кубизм, синтетический кубизм, неоклассицизм и сюрреализм. Помимо этого, количество работ художника составляет более двадцати тысяч, а по некоторым данным, и около пятидесяти – ста тысяч.

Родился Пикассо в семье бедных аристократов на юге Испании. Отец был художником, поэтому приучал сына к живописи с самых ранних лет. В итоге первые свои работы Пикассо начал создавать в возрасте пятнадцати лет, превосходя в мастерстве своего отца. Немного позже он уезжает учиться в Академию художеств в Мадрид, но, как и Сальвадор Дали, проучился там недолго, посчитав, что в совершенстве освоил академический рисунок.

Начавшийся в творчестве Пикассо Голубой период (1900 – 1905) ознаменовался поисками молодого художника своего индивидуального и неповторимого стиля, но картины данного периода сильно напоминают постимпрессионистскую живопись. Эти работы весьма монотонны, герои депрессивны и мрачны. Например, картины «*Любительница абсента*», «*Голубая комната*» (1901). Во время своего вто-

²⁹ Стайнберг Л. Указ. соч. С. 105.

рого визита в столицу авангарда Париж Пикассо выставляет свои работы на выставке Амбруаза Воллара, и, хотя почти ни одна картина не была продана, творческая парижская богема приняла Пикассо весьма дружелюбно.

Второй, Розовый, период (1904 – 1906) в творчестве художника был весьма недолог, но именно картины этого периода, во-первых, принесли Пикассо популярность и узнаваемость его работ, а во-вторых, определили его дальнейшие творческие поиски. Этот период творчества художника значительно отличался от предыдущего жизнерадостностью, появлением теплых и светлых красок. Среди самых известных работ – «*Девочка на шаре*» (1905).

Поворотным моментом в жизни Пикассо становится посещение им выставки африканской культуры. Простые формы древней скульптуры повлияли на молодого художника весьма сильным образом: он решает упрощать форму, сводить ее до простых геометрических элементов – шар, куб, конус. Так появляется его первая работа в новом для него стиле «*Авиньонские девицы*» (1907), которая открывает так называемый Африканский, или «сезанновский», период.

Важной для Пикассо темой была тема сна и его созерцания, которая появляется как в период голубой акварели, так и в кубистских работах. Тема сна и созерцания не была нова, подобные сюжеты можно найти и в античных произведениях, и в ренессансных: мужчины, подглядывающие за спящими нимфами, Дионис, встретивший спящую Ариадну и решивший взять ее в жены. Такие встречи спящего и наблюдателя всегда подразумевали некое событие, возможность и желание, и даже если эти встречи не были романтического характера, спящий всегда оказывался во власти смотрящего, наблюдающего, бодрствовавшего, как, например, в картине Яна Сандерама «*Иаиль убивает Сисару*», ведь сон – это всегда возможность для незваного гостя.

П. Пикассо, в отличие от мастеров академической живописи, лишает своих созерцателей какого-либо желания, а значит, лишает возможности действия. Пикассовские созерцатели сна всегда спокойны, а сну спящего ничто не угрожает. «Встречи спящих и их созерцателей у Пикассо являются не событиями, а противопоставлением двух состояний бытия»³⁰. Такова, например, работа «*Раздумье (Созерцание)*» (1904) Голубого периода, на которой художник изобразил себя наблю-

³⁰ Стайнберг Л. Указ. соч. С. 140.

дающим за спящей девушкой. Здесь видна явная оппозиция созерцателя и спящей: контраст между лежащей мягкой фигурой девушки и угловатой, сгорбленной фигурой созерцателя. Фигура девушки представлена в светлых тонах, она пребывает в полуденной дремоте, ее светлое сияние противопоставлено темной фигуре героя, окруженной темными красками, что даже его волосы и чашка на столе приобрели одинаковый темно-синий оттенок.

Одной из самых неоднозначных работ Пикассо является «*Бутылка “Vieux Marc”, бокал, гитара и газета*», выполненная в лучших традициях дадистского коллажа. Маленькая хрупкая работа в *papiers-collés*³¹ представляет собой наклеенные на голубой фон разнородные вырезки из газет и журналов. Наклеенные фрагменты подчеркивают двухмерную плоскость, что говорит о желании художника подорвать сложившиеся принципы академического искусства о необходимости передачи иллюзии трехмерности.

Здесь прослеживается концепция об *означающем* и *означаемом* **Фердинанда де Соссюра**, где *означающее* – само слово или изображение, звучание, форма, а *означаемое* – собственно то, что это слово или изображение значит. Так, например, мы видим нарисованное дерево, и сам рисунок, сама форма будет *означающим*, а *означаемым* будет то, что эта форма, это изображение означает, т. е. дерево как растение. Но эти означающие и означаемые весьма подвижны и не спаяны друг с другом; у них так называемых точек пристежек намного меньше чем нам может казаться. К примеру, есть означающее «коса», но означаемое будет у него всегда разное в зависимости от конкретного контекста: «коса» может означать девичью косу, то есть длинные сплетенные между собой волосы, а может означать приспособление для покоса травы или вообще намывную полосу суши на берегу моря.

Пикассо играет со своим зрителем этими двумя элементами – означающим и означаемым: изображенная в прямой перспективе бутылка не идентична бутылке как таковой, а форма, внешне напоминающая гитару, вырезанная из фрагментов журнала, не идентична гитаре как реальному объекту. Тем самым Пикассо показывает, насколько визуальные знаки подвижны и нестабильны в отличие от знаков вербальных. Приклеенная этикетка «Vieux» или вырезанное название «Le Figaro» заставляет нас медленно проигрывать те процессы, которые обыч-

³¹ Папье-колле (фр. бумажные наклейки).

но идут бессознательно и схватываемость образов преобразовывается в целостную форму – гештальт.

Работы П. Пикассо являются одними из самых дорогих арт-объектов на современном рынке, достигая порой цены в сотни миллионов долларов.

Пикассо прожил довольно долгую жизнь – 82 года, и даже в последний день, в день смерти, работал над очередной картиной. Его влияние трудно переоценить, так как до сих пор многие художники обращаются в пикассовской технике и стилю, раз за разом открывая для себя новые горизонты его необъятного творчества.

1.6. Сюрреализм

Первым теоретиком сюрреализма, его основоположником и идейным лидером принято считать французского писателя *Андре Бретона*, хотя сам термин *сюрреализм*, что дословно переводится как *сверх-реальность*, впервые появляется у *Гийома Аполлинера*. Свою пьесу «*Сосцы Тиресия*» он обозначил как *drame surréaliste*³², а новый балет Сергея Дягилева «Парад», над которым трудились звезды мирового художественного пространства (Жан Кокто сочинил либретто, Эрик Сати – музыку, Пабло Пикассо создал декорации и костюмы) охарактеризовал как *une sorte de sur-réalisme*³³.

А. Бретон, будучи изначально приверженцем дадаизма, отходит от дада, разочаровавшись в нем как в движении более не способном создавать новые, революционные формы. Он искал что-то неповторимое, уникальное и, познакомившись с идеями Зигмунда Фрейда о бессознательном, которое проявляет себя во снах, осознает, что новое искусство требует поворота взора художника внутрь себя, своих собственных бессознательных образов. Бретон полагал, что необходимо заставить буржуазный класс ужасаться, новое искусство обязано выставлять напоказ все человеческие желания, тревоги, извращения, которые человеку свойственно скрывать и прятать за масками лживой морали, этикета и правил поведения. С другой стороны, обращение к идеям Фрейда было не случайным – психоанализ распространялся как

³² Сюрреалистическая драма (фр.).

³³ «Своего рода сюрреализм» (фр.).

чума³⁴, им увлекались почти все европейцы и американцы, говорить о бессознательном стало модно. Правда, существует версия, будто А. Бретон до создания в 1924 году «Манифеста сюрреализма» никак не мог прочитать работы Фрейда по простой причине – к этому году они еще не были переведены на французский язык.

А. Бретон, работая в молодости санитаром в психиатрической лечебнице, был сильно впечатлен безумием пациентов. В своем «Манифесте» он писал, что безумие – это всего лишь *инаковость*, всего лишь расхождение отдельных личностей с общепринятыми определениями понятия *нормальности*. В этом безумии Бретон видел источник вдохновения: «... то полнейшее безразличие, которое эти люди выказывают к нашей критике в их адрес, то есть к тем мерам воздействия, которым мы их подвергаем, позволяет предположить, что они находят величайшее утешение в собственном воображении и настолько сильно наслаждаются своим безумием, что оно позволяет им смириться с тем, что безумие это имеет смысл только для них одних. И действительно, галлюцинации, иллюзии – это такие источники удовольствия, которыми вовсе не следует пренебрегать».

На становление сюрреализма, так же как в свое время и на символизм, повлияла поэма в прозе *Графа Лотреамона* «*Песни Мальдораора*». Это циничное произведение, в котором автор попирает все нравственные и моральные принципы и догмы и которое наполнено абсурдными, жестокими образами, впечатлило молодого писателя, впоследствии часто цитировавшего строки из этих «Песен». Например, самая известная из них, которую Бретон взял на вооружение нового искусства: «Он прекрасен, как <...> соседство на анатомическом столе швейной машины с зонтиком».

В своем «Манифесте» А. Бретон приписывал к ряду сюрреалистов некоторых современников и довольно много именитых творцов прошлых столетий, называя их протосюрреалистами: «Свифт – сюрреалист в язвительности. Сад – сюрреалист в садизме. Шатобриан – сюрреалист в экзотике, Бодлер – сюрреалист в морали. Рембо – сюрреалист в жизненной практике».

³⁴ Когда Зигмунд Фрейд и его помощник Карл Юнг плыли в Америку, оба стояли на палубе лайнера, и когда вдаль показались очертания американского континента, Фрейд, обратившись к Юнгу, произнес: «Они еще не знают, что мы везем им чуму».

Через год после выхода «Манифеста» П. Пикассо пишет картину «Три танцора», репродукцию которой разрешает Бретону разместить на обложке его сюрреалистического журнала. Несмотря на то что Пикассо не был сюрреалистом в полном смысле слова, эта картина сильно впечатлила Бретона. И неслучайно. Хотя работа выполнена в кубистском стиле, отголоски сюрреализма она все же имеет: три танцующие фигуры, казалось бы, веселящиеся в погожий летний день, не приносят зрителю никакой теплоты и удовлетворения. Этот танец – танец смерти. Центральная и правая фигуры – друзья Пикассо: Карлос Касагемас, покончивший с собой во время одного из ужинов с компанией друзей, и Рамон Пишо, скоропостижно скончавшийся незадолго до написания картины. А слева – фигура девушки по имени Жермена, которая была любовницей обоих друзей Пикассо и стала причиной самоубийства Касагемаса. Ее фигура безумна, ее тело – тело нимфоманки, истаскавшееся и изломанное.

В журнале «Сюрреалистическая революция» А. Бретон пишет в 1925 году о некоем испанском художнике *Хуане Миро*. Он называет его «самым сюрреалистическим из нас». Его картина «Карнавал Арлекина» привела в восторг Бретона, ведь она соответствовала всем идеям, которые пытался развить А. Бретон. Картина представляет собой чистый *психический автоматизм* – полную спонтанность, отсутствие каких-либо логических ассоциаций, бессвязность образов и свободу от любых предубеждений и намерений.

А. Бретон был настолько увлечен новым искусством, что даже создал игру для своих друзей, которая довольно хорошо описывает суть сюрреалистической теории: первый человек писал наверху страницы первую пришедшую прозаическую строку и делал загиб, второй проделывал то же самое, делал загиб листа и передавал следующему и так далее. В конце игры лист разворачивали и зачитывали то, что получилось в итоге. Они назвали эту игру «Изысканный труп», после того как однажды первая строчка получилась такая: «Изысканный труп будет пить молодое вино».

Сегодня сюрреализм в большей степени связан с именем *Сальвадора Дали*, который пытался найти в сюрреализме иное назначение. Автоматизм не заботил молодого испанского художника, своими работами он пытался найти логику в бессознательном, в мире снов и фантазий. Он специально вводил себя в состоянии транса, чтобы «достичь состояния “критической паранойи” и получить “фотографии сна, рас-

крашенные вручную»³⁵. У Дали уже нет той спонтанности, того автоматизма, случайности, которая была, к примеру, у *Макса Эрнста* или Х. Миро. Его техника безупречна, прорисовка детальна. Взять хотя бы его самую известную работу *«Постоянство памяти»*, которая, несмотря на многочисленные репродукции, довольно мала (24 × 33), представляет собой филигранную прорисовку и великолепную технику. «Постоянство памяти» – «картина о половом бессилии <...> беспощадности времени и униженности смерти»³⁶.

Соратник Дали режиссер *Льюис Бунюэль* совместно с художником создает сюрреалистическое кино – короткометражку *«Андалузский пес»*, название которого многие критики отсылают к их общему другу, испанскому поэту Федерико Гарсиа Лорке, рожденному в Андалузии. Эта кинолента не имеет сюжета, и на первый взгляд кажется, будто все присутствующие в ней образы совершенно никак не связаны между собой. Идея для фильма родилась из снов Дали и Бунюэля, которые они наутро рассказали друг другу. Связь образов не поддается привычной нам логике. Художники разрушают привычный для зрителя логический опыт, связывая между собой предметы, вещи абсурдные кадры посредством логики внешнего сходства, а не по внутренней семантике. Так, например, первый кадр с бритвой, рассекающей глаз, и последующий кадр с тучкой, проплывающей перед лунным диском, связаны исключительно через логику сходства внешней формы. По этому же принципу построены и следующие кадры: образ муравьев, вылезавших из ладони, волосы под мышкой у человека, лежащего на пляже, морской еж и отрубленная рука. Переход от кишащей муравьями раны на ладони к волосам под мышкой может читаться как своего рода метафорический сдвиг, нанизанный на внешнюю метаморфозу муравьев, переходящих от ассоциации с кровью к ассоциации с волосами. Далее по такому же внешнему сходству с волосами в монтаже подвёрстывается морской еж, как и прочие морские животные, в сюрреалистском bestiarii трактуемый как символ метаморфозы.

На «Выставке 31 женщины», устроенной галеристкой Пегги Гугенхайм по просьбе М. Дюшана, была представлена работа *«Объект» («Завтрак в меху»)* *Мерет Оппенгейм*, которая представляет собой обтянутые мехом кофейную чашку, блюдце и ложку. Этот образ ро-

³⁵ Гомперц У. Непонятное искусство. От Моне до Бэнкси. М. : Синдбад, 2023. С. 285.

³⁶ Там же.

дился у Оппенгейм во время беседы с Пикассо, который похвалил ее меховую шубу, добавив, что некоторые вещи выглядят красивее, когда на них мех. Оппенгейм спросила: «Даже чашка с блюдцем?»

Соединение несоединимых элементов – фарфора и меха – говорит о намеке на инверсивность наших привычных представлений. Тот образ чашки, которую нам приятно подносить к губам и пить кофе, уничтожается отвратительным соединением этого образа с образом меха, который пробовать на вкус совсем не доставляет удовольствия из-за неприятной текстуры. Также этот арт-объект имеет под собой явный сексуальный подтекст.

В отличие от того же эксцентричного Сальвадора Дали, бельгийский художник *Рене Магритт* традиционен, и кажется, будто он имеет меньше сходств с сюрреализмом, чем любой другой упомянутый художник. Но это не так. Его образы скрывают страшные секреты, намеки, они наполнены таким большим количеством символов, что до сих пор критики теряются в догадках, что может означать та или иная символика. Пожалуй, самая распиаренная работа Магритта – картина «*Любовники*», изображающая целующуюся пару с обернутыми белой тканью головами. Первая и самая распространенная интерпретация – любовь слепа. Но ведь художник изобразил влюбленных не с закрытыми глазами, а с полностью обвязанными головами. Это наталкивает на мысль о том, что любовники «теряют голову» от чувств; они не видят никого, им даже не интересен партнер, а только собственная всепоглощающая любовная страсть, которой они эгоистично упиваются внутри самих себя. Существует другая версия, что изображенная любовь настоящая, а не мнимая: влюбленные любят друг друга несмотря на то, что их может что-то разъединять – расстояния, материя, события и т. д. Также довольно часто можно встретить версию, что обвязанные тканью головы (а таких образов в творчестве Магритта довольно много) непосредственно связаны с психотравмой, полученной им в детстве: мать Магритта утопилась в реке, а когда нашли ее тело, увидели, что голова матери была закрыта ее белой сорочкой.

Конечно, сюрреализм как движение, как стиль в модернистском искусстве закончился с войной, но современные художники и по сей день обращаются к творчеству именитых творцов-сюрреалистов, создавая новые невообразимые арт-объекты, шокирующие, пугающие и удивляющие сегодняшнего зрителя не менее сильно, чем работы модернистской эпохи.

1.7. Школа BAUHAUS

К концу XIX века Великобритания была главной промышленной державой благодаря тому, что англичане умело соединяли ремесленное производство и творческую изобретательность. Так, в 1861 году *Уильям Моррис* создает дизайнерскую компанию совместно с выдающимися архитекторами, скульпторами и художниками-прерафаэлитами, идейная основа которой – создавать предметы быта с таким же вниманием и любовью, что и живопись или скульптуру. Они специализировались на дизайне интерьеров, изготовлении мебели, ковров и прочей домашней утвари и фурнитуры. Все это должно было отражать природу и быть ей гармонично. У. Моррис, как и известный искусствовед *Джон Рёскин*, ненавидел современную цивилизацию, индустриализацию и капитализм, которые ведут человека к такому состоянию, когда он уподобится «чумазому рабу сверкающей бездушной машины»³⁷. Моррис и Рёскин видели идеал в средневековой традиции ремесленных гильдий, где каждый мог начать как ученик, потом вырасти в подмастерье и позже стать мастером. Англичане верили в «искусство для всех».

Несмотря на то что Германия, как и Великобритания, была передовой страной по количеству выпускаемой промышленной продукции, все же отставала от англичан. Архитектор и чиновник *Герман Муте-зиус* после посещения Лондона в качестве культурного атташе немецкого посольства вдохновляется идеями У. Морриса, но планирует применить его принципы в больших промышленных масштабах. Так по всей Германии появляются ремесленные мастерские, идет пересмотр немецкого художественного образования, а в 1907 году создается Германский художественно-промышленный союз – Веркбунд, в совет которого вошли главные представители искусства и бизнеса Германии того времени.

В совет директоров Веркбунда вошел берлинский архитектор *Петер Беренс*, являвшийся также художественным руководителем электрического концерна AEG – в его обязанности входил контроль над рекламой, эстетикой и внешним видом выпускаемой продукции. Он считал, что внутренняя сущность продукта выражается через его внешний вид. Можно сказать, что Беренс стал первым в мире бренд-

³⁷ Гомперц У. Указ. соч. С. 233.

менеджером, хотя это не совсем так. В конце XIX века – в период появления первых небоскребов – американский архитектор *Луис Г. Салливен* обеспокоился тем, что растущие с большой скоростью небоскребы будут оказывать сильное эмоциональное воздействие на жителей городов, так как над эстетической стороной процесса никто не задумывался. Салливену было необходимо спроектировать такое здание-высотку, чтобы оно гармонично вписывалось в ландшафт и пространство. Он полагал, что облик сооружения должен определять его предназначение – форма должна определять функцию. В 1890–1892 годах он закончил строительство девятиэтажного здания для богатого пивовара в Сент-Луисе, которое стало образцом для всех небоскребов в мире. Точно такие же идеи и принципы формулы «форма определяет функцию» были выражены Беренсом в проекте турбинного завода АЕГ, чей внешний облик выражал мощь и амбициозность германской промышленности.

П. Беренс собрал вокруг себя лучших молодых архитекторов, среди которых были *Ле Корбюзье*, *Адольф Мейер* и *Вальтер Гропиус*, создавший вскоре самую знаменитую художественную школу во всей истории.

После окончания Первой мировой войны и отречения от престола Вильгельма II новая демократическая Германия – Веймарская республика – остро нуждалась в нововведениях и реновациях. В. Гропиус пылал сильным желанием сделать вклад в будущее страны: он мечтал о создании организации, которая бы принесла пользу и Германии, и всему мировому сообществу.

В 1919 году Гропиус возглавил в Веймаре учебный комплекс на базе двух прежних – Саксонско-Веймарской высшей школы изобразительного искусства и Саксонско-Веймарской школы прикладного искусства, – и дал ему название *Staatliches Bauhaus in Weimar*³⁸. Так и появилась всемирно известная школа **Баухаус**.

Школа основывалась на передовых демократических и либеральных принципах:

- 1) совместное обучение юношей и девушек;
- 2) соединение теоретического и практического курсов;
- 3) отказ от идеологии промышленного производства;
- 4) увеличение роли личности творца;

³⁸ Государственный строительный дом в Веймаре (нем.).

- 5) совмещение ремесла и искусства;
- 6) синтез искусств (*Gesamtkunstwerk*³⁹).

Образовательная программы была основана на принципах средневековых ремесленных гильдий. В. Гропиус видел в Баухаус республику интеллектуалов, которую обязательно «поднимут к небесам руки миллионов рабочих как чистейший символ грядущей новой веры»⁴⁰.

Обучение студентов начиналось с *Vorkurs*⁴¹, разработанного **Иоганнесом Иттенем**, швейцарским художником и теоретиком. Вместо слепого копирования образцов искусства прошлого студенты изучали основные цвета и первичные формы. Помимо теоретических курсов, они работали в переплетных и ткацких мастерских. Общая атмосфера школы была весьма домашней и в то же время средневековой – царил антиматериализм с примесью готического духа. Вместе с Иттенем в школе преподавали **Лионель Фейнингер**, **Василий Кандинский**, возглавивший мастерскую настенной живописи, **Пауль Клее**, работавший в цеху витражей.

Но в связи с тем, что Германия после войны находилась в плачевном состоянии и практически не могла выплачивать репарации странам Антанты, Баухаус был непозволительной роскошью, которая, как полагали правые фракции, финансирующие школу, была рассадником социалистов и большевиков. В итоге Гропиусу приходится принять важное решение – пересмотреть основные позиции и уйти от антикоммерческой деятельности к масштабному массовому производству, за которое раньше Гропиус ругал Веркбунд. На место Иттена был взят венгерский художник-конструктивист без экспрессионистского прошлого **Ласло Мохой-Надь**, разделивший с **Йозефом Альберсом** *Vorkurs* и вставший на пост мастера формы. Также частым гостем стал **Тео ван Дусбург**, читавший в Баухаусе факультативный курс *De Stijl*⁴².

Мохой-Надь требовал от студентов использование современных материалов; они же в свою очередь создавали из них объекты-аллюзии на шедевры Малевича, Родченко, Поповой и Лисицкого. Вместо создания глиняных горшков, студенты теперь вставали к станкам. Поиски новых средств выражения посредством промышленных материалов привели к тому, что ученики Мохой-Надя **Вильгельм Вагенфельд** и

³⁹ Объединенное произведение искусства (нем.).

⁴⁰ Цит. по: Гомперц У. Непонятное искусство. От Моне до Бэнкси. С. 240.

⁴¹ Подготовительный шестимесячный курс в школе Баухаус.

⁴² Де Стил (нидерл.) – творческое объединение художников, образованное в Лейдене в 1919 году Тео ван Дусбургом и Питом Мондрианом.

Карл Юкер создали настольную лампу из стекла и металла, более известную как «*Лампа Вагенфельда*». Она стала первым образцом промышленного дизайна, хотя на промышленной выставке, куда Гропиус послал Вагенфельда, производители подняли юношу на смех.

Молодой преподаватель школы *Марсель Брейер*, успевший пройти путь от ученика до мастера, заведующий мебельным цехом, создал знаменитый стул «*Василий*», или «*Стул ВЗ*», каркас которого состоит из стальных трубок. Брейер не предполагал, что вскоре такие стулья заполнят все конференц-залы, аудитории и офисы всего земного шара.

Несмотря на прекрасное положение школы Баухаус, жизнь за ее пределами была весьма плачевна. В 1923 году Германия не могла более платить репарации и объявила дефолт. Но Америка предоставила финансовую помощь, чтобы Германия смогла хотя бы встать на ноги. Деловая активность возросла, и промышленные центры стали предлагать Гропиусу открыть Баухаус у них в городах. Так, в 1926 году Баухаус переезжает в город Дессау, в котором к приезду преподавателей и студентов Гропиус спроектировал поистине главный шедевр Баухауса – большой учебный комплекс, включавший в себя мастерские, общежития, театр, зону отдыха и дома для преподавателей. С птичьего полета комплекс напоминал картину Мондриана – так здесь было заметно влияние «*Де Стиль*» и неопластицизма. Главный учебный корпус сверкал прямоугольным остекленным фасадом.

В 1928 году В. Гропиус подает в отставку и приглашает занять место директора немецкого архитектора *Людвига Миса ван дер Роэ*, который был известен в широких кругах и прекрасно подходил на руководящую должность школы. Но ему не удалось предотвратить ее кончину, так как и у него, и у Гропиуса было достаточное количество недоброжелателей и врагов, среди которых был Адольф Гитлер, устроивший в 1937 году показательную выставку *Entartete Kunst*⁴³. На ней были представлены работы Кандинского, Клее, Фейнингера, Кирхнера, которые сопровождались глумливыми текстами. Чувствуя приближающуюся войну, Гропиус, ван дер Роэ, Мохой-Надь, Мондриан, Брейер и многие другие отправились в Америку, которая немногим позже станет главным центром современного искусства. В 1933 году школа Баухаус прекратила свое существование.

⁴³ Дегенеративное искусство (нем.).

1.8. Абстрактный экспрессионизм

«... тот, кто сегодня становится художником, в Средние века был бы алхимиком»⁴⁴, – сказал однажды *Пол Брак*, американский художник-абстракционист, а Л. Стайнберг, что «понимание современного искусства требует своего рода ритуала посвящения»⁴⁵. Действительно, то, чем занимался алхимик в эпоху Средневековья, мог понимать только другой алхимик или посвященный в таинства. Современное искусство, как и алхимия, становится все менее и менее понятно обывателю, а художники все дальше и дальше уходят от конкретных, более или менее внятных форм.

То же произошло и с абстрактным экспрессионизмом, появившемся в 40-е годы XX столетия в Америке – центре современного искусства. Но в отличие от «угловатости» русского абстракционизма Малевича и Кандинского, «холодности» Мондриана, абстрактный экспрессионизм как продолжение беспредметного искусства – это эмоциональный выплеск, взрыв, чувственный порыв, аффект. Наверное, это направление в новейшем искусстве до сих пор остается самым загадочным и непонятым, вокруг него и по сей день не утихают споры.

Как принято во всей мировой истории искусства, абстрактный экспрессионизм в начале своего появления принимает на себя огромную волну критики и непонимания со стороны общественности. Нельзя не упомянуть интересный случай: накануне открытия галереи современного искусства на Манхэттане «Искусство этого века», Пегги Гуггенхайм, зашла в галерею, чтобы посмотреть, как идут дела, и пришла в ужас, увидев, что картины еще не развешаны по стенам, а лежат на полу. Тогда она увидела Пита Мондриана (который входил в отборочный комитет галереи), сидевшего на полу и всматривавшегося в большое полотно неизвестного американского художника. Тогда она подошла к нему и произнесла: «Ужасно, не правда ли?», но после долгого молчания Мондриан ответил: «Это самая интересная работа из всего, что я видел до сих пор у американцев». Этой работой была картина «*Стенографическая фигура*» *Джексона Поллока*.

⁴⁴ Цит. по: Стайнберг Л. Другие критерии. Лицом к лицу с искусством XX века. С. 274.

⁴⁵ Там же.

Да, это первая работа Поллока, о которой заговорили, но она не является абстракцией. Но с того момента П. Гуггенхайм предоставила молодому художнику творческую мастерскую и небольшое ежемесячное жалование. Большой проблемой для художника являлась его страсть к алкоголю, но именно она позволила ему познакомиться через сеансы психотерапии по излечению от зависимости с теорией Карла Юнга, с фрейдистским бессознательным. Это привело к тому, что Поллок начал экспериментировать с автоматизмом и случайностью, нанося краски спонтанно: он откупоривал банку с краской и как бы «бросал» содержимое на холст. Эта техника получила название «*дриппинг*». Поллок много экспериментировал, вырабатывая свой фирменный стиль, и немногим позже «*капельная живопись*» станет его визитной карточкой и узнаваемой манерой.

Будучи вдохновленным масштабными работами *Диего Риверы*, Дж. Поллок берется за предложение П. Гуггенхайм создать огромное панно для ее таунхауса. Но после нескольких месяцев холст так и оставался пустым, и тогда Гуггенхайм пришла в ярость и приказала художнику выполнить работу за одну ночь. Поллок так и сделал и, сам того не подозревая, своей «*Фреской*» дал старт новому течению в живописи – абстрактному экспрессионизму.

Новую картину Поллок описал как «паническое бегство животных Дикого Запада – коров, лошадей, антилоп и буйволов, которые несутся по этой чертовой поверхности»⁴⁶. Клемент Гринберг, известнейший арт-критик, назвал Поллока величайшим художником Америки. Но несмотря на это, почти ни одна работа на персональной выставке, которую устроила ему П. Гуггенхайм, не была продана. Американская публика приходила в ступор, не зная, как воспринимать работы нового художника. Кроме Альфреда Барра, директора МоМА⁴⁷, который захотел купить работу Поллока «*Волчица*» в коллекцию своего музея.

«*Полная морская сажень Пять*» – одна из ранних картин капельной живописи, которую критики восприняли весьма скептически. Поллок загрунтовал картину песком, стеклом и окурками, сделав своеобразный реверанс в сторону Брака, Пикассо и Арпа. В данной картине нет беспорядка, как кажется на первый взгляд, в ней присутствуют форма и движение. Картина беспощадна – она выворачивает всю эмо-

⁴⁶ Цит. по: Гомперц У. Непонятное искусство. От Моне до Бэнкси. С. 308.

⁴⁷ Музей Современного Искусства на Манхэттене в Нью-Йорке.

циональную составляющую человека, в ней есть злость, беспокойство, это одна из самых честных картин современной живописи. Но важно заметить, что, несмотря на восторженные статьи все того же Гринберга, Поллок оставался не очень популярным художником, а его работы стоили всего 150 долларов (зато сегодня они достигают стоимости в 140 миллионов долларов).

Дж. Поллок так бы и оставался никем не понятым гением, если бы не немецкий фотограф Ганс Намут, предложивший художнику пофотографировать его во время работы. Получившиеся черно-белые снимки принесли Поллоку популярность: во-первых, потому, что они помогли создать вокруг художника романтический ореол (черная футболка, джинсы, сигарета в уголке рта, пребывающий в экстатическом состоянии художник, напоминающий участника мистериального действия или кинозвезду), а во-вторых, эти фотографии дали старт рождению перформативного искусства. Дж. Поллок вознесся на вершину славы. Его «дриппинговые» картины стали одними из самых популярных работ современного искусства. Техника *случайности*, не найденная Поллоком, но вновь открытая им, разверзла горизонты для молодых художников и экспериментаторов. Как говорил П. Тайлер, Дж. Поллок «дает как можно большую свободу элементу случайности в пространстве между своей волей и своим произведением, при этом текучесть разлитой и разбрызганной краски максимально противостоит сознательности композиции»⁴⁸.

Как полагает Лео Стайнберг, любая работа Поллока (в частности он отмечал картину «Эхо») отвечает главному критерию великого произведения искусства: «... она может позволить себе быть столь же равнодушной к критике, сколько равнодушна плохая погода к возражениям полного надежд участника пикника»⁴⁹.

И если Дж. Поллок нашел себя и свой фирменный стиль достаточно рано, то художник **Марк Ротко**, уроженец Российской империи, пришел к абстракции уже в зрелом возрасте. Миру он известен как художник цветового поля, картины которого представляют собой слегка наслаивающиеся друг на друга прямоугольники разных цветов, что напоминает картины другого художника-абстракциониста **Барнетта**

⁴⁸ Цит. по: Стайнберг Л. Другие критерии. Лицом к лицу с искусством XX века. С. 276.

⁴⁹ Там же.

Ньюмана, но в отличие от него у Ротко нет фирменной ньюмановской «молнии», которая выполняла задачу изображения света.

Ротко не стремился создать напряженность между формами, его интересовала исключительно гармония цвета. Он писал, что его картины – о трагедии, экстазе и обреченности. Эту идею в большой степени раскрывают работы *«Без названия (Фиолетовое, черное, оранжевое, желтое на белом и красном)»* и *«Охра, красное на красном»*. Последняя – огромное полотно, более двух метров в высоту и полтора в ширину. Ротко полагал, что такого масштаба работы воспринимаются как доверительные и человечные. Он видел в зрителе собеседника, которому полотна должны раскрыть душу. Позже М. Ротко даже создал правила, по которым необходимо было экспонировать его картины. После приобретения «Охры» четой Филлипсов, для которой они выделили отдельную комнату, Ротко задумался над новыми возможностями восприятия своих работ. Так, он принял предложение создать картины для ресторана «Four Seasons» в Нью-Йорке (правда, позже отказался выставлять свои работы в ресторане). Серия работ для ресторана, имевшая название *Seagram Murals*, является одной из известнейших в творческом наследии Ротко. Картина *«Черный на темно-бордовом»* – не просто сочетание цветов: в нее вплетены символы и образы, знакомые зрителю по культурному и повседневному опыту. Она напоминает световые пятна, если посмотреть на окно и резко закрыть глаза, но для Ротко это нечто большее: это символ чего-то возвышенного, а значит, страшного, большого и грозного, как ураган или взбесившееся море. Неясность и размытость форм не отсылают нас к чему-то реальному, напротив, Ротко изображает то, что изобразить невозможно, то, что отсутствует, то, что не поддается вербальному выражению, но присуще каждому из нас. Как и многие художники современного искусства, Ротко нарочито подчеркивает двумерность характерным нанесением краски и выбором форм, но при этом создает эффект глубины, однако не через использование перспективы, а через пространственные отношения цветов: светло-бордовые формы посередине кажутся ближе, чем формы темно-бордового цвета, которые их обрамляют.

Несмотря на то что М. Ротко, как и другие американские абстрактные экспрессионисты, пытался найти чисто американский стиль, в его творчестве нельзя не проследить обращение к наследию западно-

европейской живописи, которая, как Ротко, выделяла цвет и эмоциональную составляющую над линией и формой.

Еще одним художником абстрактного экспрессионизма был *Виллем де Кунинг*, которым восхищался и которому завидовал Дж. Поллок. Его серия «Женщины», состоящая из шести картин, является, наверное, самой известной в творчестве художника. Все шесть картин – портреты, которые весьма похожи между собой: женщина сидит или стоит анфас, телесные формы ее подчеркнуты густо нанесенными красками. Как говорил сам художник: «Плоть – это то, ради чего была изобретена живопись».

Де Кунинг попытался переосмыслить идею женской наготы, которая проходит красной нитью через все мировое искусство. Но женщины де Кунинга – это женщины доисторические, в них еще отсутствует грация, они уподоблены Виллендорфской красавице, наполнены примитивным теплом, они огромны, нелепы, готовы к совокуплению, они еще далеки до того, как станут Венерами Боттичелли. Женщина де Кунинга несоизмерима с нашим нынешним вкусом, она его старше, она превосходит все стандартные учения о красоте и вкусе. Она – «текучая среда, осязательный образ, данный новорожденному, память о податливой плоти любовницы, <...> бесстыдна и невинна, она слишком женщина, чтобы быть женственной, отчасти ведьма, отчасти наивная дочь фермера, отчасти мать, отчасти блудница, она – сила, слишком всеобъемлющая и непосредственная, чтобы ее можно было наблюдать и отображать посредством контролируемого навыка»⁵⁰.

Каждый раз при встрече с произведением абстрактного экспрессионизма приходит осознание, будто художники пытаются говорить с нами на некоем другом языке, языке нечеловеческом, языке, который не может быть выражен буквально, но который понятен каждому из нас. Абстрактный экспрессионизм – это всегда об интимном и чувственном.

⁵⁰ Стайнберг Л. Указ. соч. С. 269 – 270.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Согласно каким критериям возможно определить классическую культуру (Античность, Средневековье, Ренессанс, Новое время)?
2. Приведите примеры философских идей и связанных с ними произведений искусства рубежа XIX – XX веков.
3. От какой философской идеи Ф. Ницше принято отталкиваться, говоря о начале неклассической культуры?
4. С каким термином принято сравнивать искусство *пост-*культуры, говоря о ее нелинейном, хаотичном развитии?
5. Как повлияло интенсивное развитие науки и промышленности на сферу искусства и культуры?
6. В чем различие между терминами «произведение искусства» и «арт-объект»?
7. Как вы понимаете термины «гиперреальность» и «симулякр»?
8. Почему произведения искусства современности требуют новых эстетических категорий?
9. В чем заключена концептуальная основа реди-мейда?
10. В чем специфика эстетического восприятия картин Дж. Джонса?
11. С какими именами связаны кубизм, абстракционизм и супрематизм?
12. В чем видел основную задачу живописи К. Малевич?
13. Назовите основные периоды творчества П. Пикассо, их характерные черты и основные произведения.
14. Проанализируйте выразительные средства и приемы композиции, использованные П. Пикассо в работе «Бутылка “Vieux Marc”, бокал, гитара и газета».
15. Каковы основные положения «Манифеста сюрреализма» А. Бретона?
16. З. Фрейд и фрейдизм: влияние на современное искусство.
17. Приведите примеры сюрреализма в кинематографе.
18. Каковы принципы школы Баухаус?
19. Какие творческие достижения школы Баухаус востребованы и по сей день?
20. Перечислите художественные техники, связанные с искусством абстрактного экспрессионизма. Приведите примеры.
21. Назовите самую известную серию картин В. де Куннинга и ее основную художественную идею.

Список произведений для анализа

- М. Дюшан.* «Фонтан», «Сушилка для бутылок», «L.N.O.O.Q.»
- К. Малевич.* «Черный квадрат»
- В. Кандинский.* «Поперечная линия», «Композиция VIII», «На белом II»
- П. Мондриан.* «Композиция с красным, синим и желтым»
- П. Пикассо.* «Любительница абсента», «Голубая комната», «Девочка на шаре», «Авиньонские девицы», «Бутылка “Vieux Marc”, бокал, гитара и газета», «Раздумье (Созерцание)», «Три танцора»
- С. Дали.* «Постоянство памяти», «Сон», «Искушение Святого Антония», «Лицо войны»
- Х. Миро.* «Карнавал Арлекина»
- М. Эрнст.* «Дева Мария, наказывающая младенца Иисуса в присутствии трех свидетелей: Андре Бретона, Поля Элюара и автора»
- Л. Бунюэль.* «Андалузский пес»
- Р. Магритт.* «Вероломство образов», «Сын человеческий», «Репродуцирование запрещено», «Влюбленные»
- М. Оппенгейм.* «Объект (Завтрак в меху)»
- М. Рэй.* «Примат материи над мыслью», «Соляризация», «Скрипка Энгра», «Черное и белое»
- В. Вагенфельд, К. Юкер.* «Лампа Вагенфельда»
- М. Брейер.* «Василий (Стул ВЗ)»
- В. Гропиус.* «Главное здание школы Баухаус»
- Дж. Поллок.* «Стенографическая фигура», «Полная морская сажень Пять», «Осенний ритм», «Эхо»
- М. Ротко.* «Без названия (Фиолетовое, черное, оранжевое, желтое на белом и красном)», «Охра, красное на красном», «Черное на темно-бардовом»
- В. де Куннинг.* Серия «Женщины»

Глава 2. ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА: ПОСТМОДЕРНИЗМ

2.1. Философские основания искусства постмодернизма

Сегодня нет ни одной области научного знания, которая бы не имела в своем научном аппарате термины «постмодерн», «постмодернизм». В большинстве своем эти два термина часто синонимизируются, но, несмотря на то что область, которую они пытаются осмыслить, одинакова, все же стоит разграничить смысловое поле данных категорий.

Постмодерн – это социокультурная парадигма, пришедшая на смену парадигмы модерна, начавшаяся примерно с середины XX века. В эту парадигму входит не только искусство, но и философия, политика, экономика, наука, разные социальные сферы жизни человека и прочее. Постмодерн как определение намного шире и всеобъемлюще.

Постмодернизм – это некое состояние исключительно культуры и искусства. Несомненно, постмодернистское искусство является порождением парадигмы постмодерна, его логическим продолжением в культурной жизни человека. Кто-то определяет постмодернизм как стиль, возникший изначально в литературе, позже перешедший в философию и эстетику.

Сегодня мы находимся в состоянии постмодерна, мы современники этой парадигмы, очевидцы глобальных изменений, которые претерпевает общественное сознание. Возникает вопрос: что случилось с парадигмой модерна и почему потребовалась ее смена?

Долгое время в исторической науке существовали только две большие парадигмы – парадигма традиции и парадигма модерна. Но XX век стал переломным в мировой истории и культуре. Все, что возводилось на уровень ценностного, сакрального и настоящего, низвергается, но на его место обязательно должно прийти что-то *иное*. Бог мертв, субъект и объект, разведенные *Иммануилом Кантом* по разные стороны, поставлены под сомнение, искусство исчерпывает свои ресурсы, изобразительность, свой медиум. Открывается зияющая пустота. XX век становится последним веком парадигмы модерна и вместе в этом – последним веком классического искусства. Авангардисты первой трети XX столетия становятся рубежным явлением в истории искусства, последним отзвуком уходящей эпохи. Они были уже не

классиками, но еще не сумели схватить то надвигающееся *иное*, которое позже окрестят постмодерном.

Парадигма модерна закончилась, но вовсе не потому, что она исчерпала себя. Отнюдь нет. Достаточно вспомнить *Юргена Хабермаса*, который всячески противился новому надвигающемуся *иному*. Он писал, что «мы предаем дух Просвещения, двигая постмодерн». По его мнению, парадигма модерна вовсе не исчерпала себя, она имеет все ресурсы для того, чтобы просуществовать еще не одно столетие. Хабермас опасался, что конец модерна приведет человечество обратно к архаике, к традиции, что это новое *иное* будет преодолением модерна, но через возврат к премодерну. Хабермас видел в фашистских, нацистских движениях в Европе тот самый отблеск традиции.

Но модерн закончился окончательно и безоговорочно и закончился исключительно потому, что как только он перестал превозмогать парадигму премодерна, расслабившись, потерял влияние и всякий интерес. Человек устал и потребовал *нового*, ничего не предлагая взамен. Наступила пауза, тишина, в которой не было ни *старого*, ни *нового*. В этот момент промежуточной стадии появляется произведение «Улисс» *Джеймса Джойса*, концепции *Мартина Хайдеггера Dasein*⁵¹ и *Inzwischen-Sein*⁵² – уже не модерн, но еще не постмодерн.

Философия, которая когда-то пришла в модерн и сместила собой религию, в контексте парадигмы постмодерна тоже низвергается, оставляя вместо себя пустоту. Это означает, что постмодерн приводит в итоге человечество к кризису мысли. А. Дугин пишет, что для человека постмодерна «необходимость мысли ... уже *не столь очевидна*»⁵³. Но если философия исчезает, то, соответственно, она должна оставить после себя огромное пространство, которое пустым долго оставаться не может. Это пространство довольно быстро заполняется «обрывками предшествующих состояний, лоскутами сновидений, экстравагантными фрагментами случайных, разрозненных, химерических ощущений». Один из выдающихся французских философов второй половины XX века М. Конш называл это «экстравагантным ансамблем», который грядет на место «мира». Интересно заметить, что само слово «мир» звучит по латыни как *mundus*, что означало порядок и целостность, а

⁵¹ «здесь-бытие» (нем.)

⁵² «бытие-между» (нем.)

⁵³ Дугин А. Указ. соч. С. 11.

французское слово *immonde*, что в переводе означает «мерзость» и «грязь», дословно и буквально переводится как «не-мир», т. е., «весь мир, *le monde* становится *immonde*»⁵⁴.

Сегодня человеческая деятельность сведена до уюта и комфорта, в котором нет места мысли. И если исходить из слов Аристотеля, что «человек есть живое существо, наделенное мысле-словом»⁵⁵, то можно сделать вывод, что человек сегодня потерял свой главный конститутивный элемент бытия.

Проблема постмодерна до сих пор стоит остро и вызывает жаркие споры у всех: от философов до обывателей. Существует огромное множество дефиниций данного термина, но ни одна из них не является исчерпывающей. Наверное, самым известным и популярным служит определение **Жана-Франсуа Лиотара**: «Постмодерн – это исчезновение метанарративов». Несмотря на то что каждый исследователь, каждый философ пытался дать собственное объяснение данной парадигме, именно лиотаровская дефиниция укрепилась в истории западноевропейской мысли, именно эту мысль пытались развить по-своему все западноевропейские философы-постмодернисты. Лиотар пишет о том, что метанарративы больше не имеют влияния, хотя это весьма неочевидно. Тем самым Лиотар создает новый миф – метанарратив об исчезновении метанарративов.

Сам термин «постмодерн», что буквально означает «после современности», вводит в тупик: как помыслить то, что после «сейчас»? Британский философ Р. Скрутон писал, что проблема постмодерна возникает тогда, когда пробуют написать историю настоящего. В этом и заключен весь парадокс: «настоящее» – это еще не история. Но проблема постмодерна – это проблема временного сдвига. Наше настоящее сдвигается в прошлое, все, что мы можем сказать, все, что мы хотим сотворить, будь то музыка, поэзия и тому подобное, все непременно приведет нас в прошлое: язык сегодня ограничен, так как сказать больше нечего, все было сказано до нас; музыка ограничена, так как все звуки были придуманы, все созвучия уже существуют в сокровищнице мирового искусства, все краски смешаны, все формы изваяны. Все, что мы попытаемся сказать или сделать, неотвратимо приведет

⁵⁴ Дугин А. Указ. соч. С. 11.

⁵⁵ Аристотель. Никомахова этика. М. : Азбука, 2022. С. 205.

нас в прошлое, и возможно ли будущее, если все, что может случиться, уже когда-то случилось?

Логика парадигмы модерна, а в частности модернизма как художественного стиля, обязывает художников создавать «тотальные» романы: «заменить фрагментарность [мира] воображаемой целостностью»⁵⁶. В модернистском романе герой, автор, бог смешаны воедино. Реальная жизнь – это еще ничто; подлинность бытия человека может раскрыться только в произведении. словно у Марселя Пруста, жизнь вне произведения – потерянное время. И напротив, произведения Генри Миллера, в которых герой и автор почти одно и то же, он творит свою жизнь с чистого листа, создавая тем самым собственную жизнь, его не волнуют и не заботят ни мир, ни время. Художник модерна творит себя через свои произведения. Чтобы жить – нужно эту жизнь написать.

Но что писать теперь, если написать более нечего, и как прожить жизнь, если все, что мы можем сделать, – уподобиться кому-то до нас? В этом и заключена проблема постмодерна. На этом и базируются его основные концепции «смерти автора», «смерти субъекта».

Как пишет отечественный философ и специалист в области эстетики Виктор Бычков, постмодернизм понимается как *наслаждение от игры* во всех сферах бытия и сознания. Такая игра имеет исключительно эстетические качества. Эстетический опыт, возвращение к которому происходит на ином уровне, без использования классических ракурсов *прекрасного* и *возвышенного*, свободно применяет маргинальные паракатегории, такие как телесность, жестокость, вещь, повседневность, деконструкция и многое другое. Утверждение релятивизма, расшатывание традиционной философско-культурной системы, осознанное симулирование в сферах традиционного философствования, разрушение концепций культуры, которая сейчас помещается в арт-пространство в совершенно других формах и значениях, создание из обломков культуры новых арт-объектов в конечном итоге должны доставить реципиенту, включенному в сообщество постмодернистов, *эстетическое наслаждение*.

Существование в обществе потребления, по мысли Ж. Бодрийера, приводит человека к тому, что он определяет и видит смысл своей жизни в удовлетворении своих потребностей, как низменных физиоло-

⁵⁶ Хаустов Д. Лекции по философии постмодерна. М. : РИПОЛ классик, 2021. С. 22.

гических, так и интеллектуальных. Исходя из вышесказанных предположений, французский философ *Жиль Липовецки* полагает, что главной ценностью современной культуры становится гедонизм, и постмодернизм выглядит как его «демократизация». Такой процесс не случаен, он является своего рода реакцией на «закат» модернистского авангардного бунтарства, и как следствие – господство наслаждения, стимуляции ощущений, антиморали и антиинституционализма. По словам Липовецки, такая гедонистическая пропаганда начинается в 1960-е годы, как раз во время, как принято считать, расцвета постмодернизма. Антикультура, субкультура, контркультура, мода на наркотики, сексуальная свобода, массовое распространение порнографии, смакование насилия и жестокость в спектаклях – результат нынешней постмодернистской «галлюциногенной» культуры, которая всячески демократизирует радикальную тенденцию к поощрению самых низменных склонностей.

«Революция потребления», сегодня набравшая обороты и широко развернутая в обществе, наконец, практически достигла своей главной цели – высвобождения человека из-под нарративной диктатуры модерна. Человек становится более открытым для восприятия нового, он почти без сопротивления готов менять свой привычный образ жизни, стал «кинетичным», и вместе с тем в мире рекламы и вещей индивид утрачивает свою весомость. Выдвинутый *Мишелем Фуко* тезис о «смерти субъекта» обозначает потерю человеком своей самоидентичности, основанной на фундировании личностной автономии, самосознании и саморефлексии, тем самым индивид как субъект лишается своего привилегированного статуса. Субъект в своем картезианском понимании мог существовать только при наличествовании «принуждения» и «сопротивления» последнему; культура постмодернизма освобождает человека от сопротивления, тем самым уничтожая самого субъекта. Нарциссическая концепция современного общества, где человек теряет самого себя в погоне за удовольствием и удовлетворением своего собственного *ego*, в конечном счете приводит к тому, что он становится более «пластичным», пассивным и в то же время открытым ко всему, что преподносит ему современная культура.

Первыми «противниками» догматической культуры модерна в 1950 – 60-х годах, как принято считать, становятся представители субкультуры хиппи. Так, по мнению Д. Белла, постмодернизм является

логическим продуктом яростного сопротивления пуританству массовой эротическо-порнографической культуры, зачинателями которого становятся пропагандисты свободной любви середины XX столетия.

Постмодернизм, названный В. Бычковым «умудренным опытом “старцем”», вмещает в себя все культуры сразу, затейливо перетасовывает их между собой, ничего не создавая нового, трактует и перефразирует классические образцы искусства, накладывая на них отпечаток поп-арта, массовой культуры и коммерции. Современный исследователь классического «текста», как правило, не останавливается на буквальном, исторически сложившемся понимании; он *деконструирует* его, открывает в нем новые, *иные* смыслы, о которых, возможно, и не догадывался сам его создатель. Такой способ чтения текста и философствования **Жак Деррида** называет *деконструкцией*. Заимствуя у Хайдеггера разрушительное понятие *Destruktion*, переосмысляя понимание деструктивности у **Жака Лакана**, философ-постмодернист выводит деконструкцию в негативном и позитивном смыслах. Первый включает в себя разрушение классического пласта традиционного искусства посредством обнищания современной *пост*-культуры; второй же, напротив, предполагает создание новых, эксклюзивных арт-практик через переработку «старых» образцов искусства. Главный принцип деконструкции, введенный Ж. Деррида: *вне текста не существует ничего*.

Важным местом в концепте деконструкции является цитирование, или, по-другому, *интертекстуальность*, с принципиальной потерей изначально заложенных смыслов. **Умберто Эко** пишет, что «сюжет может возродиться под видом цитирования других сюжетов, и <...> в этом цитировании будет меньше конформизма, чем в цитируемых сюжетах»⁵⁷. Современная постмодернистская философская мысль, как и все современное искусство, невозможна без понимания интертекстуальности, которая является одним из критериев общей текстуальности наравне с когерентностью, интенциональностью, информативностью и ситуативностью. Впервые в философский дискурс данный термин вводит **Юлия Кристева**, заимствуя похожую концепцию у **Михаила Бахтина**. Если упростить определение интертекстуальности, то можно сузиться до следующей дефиниции – «специфический прием создания современного арт-произведения», который «заключается в

⁵⁷ Эко У. Открытое произведение. М. : АСТ, 2018. С. 211.

сознательном использовании его автором цитат из других текстов или реминисценций других текстов, смысловых отсылок к ним»⁵⁸.

Большой вклад в развитие идеи интертекстуальности внесли Ж. Деррида и Р. Барт. К примеру, Ж. Деррида не мыслил мир вне текста, полагая, что даже долингвистическое восприятие какого-либо объекта, будь то стул, стол или произведение искусства, уже является текстом. Ж. Деррида полагал, что тексту уже изначально присуща неоднородность, интертекстуальность. Любое слово имеет в себе возможность быть прочитанным по-разному, оно само по себе есть отсылка к чему-то другому, к чему-то метафизическому или долингвистическому. Р. Барт полагал, что текст уже сам по себе является интертекстом, так как читатель в процессе «чтения-письма» воспринимает текст своим сознанием, которое уже само по себе является генерацией текстовых кодов.

И если «текст» в широком смысле это некая последовательность знаков и символов, растянутая по стреле времени, то художественное произведение (или арт-объект) есть некоторое состояние текста во времени.

Современное искусство не мыслит себя без интертекстуальности, оно само по себе является порождением этого интертекста. Взять хотя бы известнейший роман «Улисс» Дж. Джойса, весь текст которого полностью состоит из разнообразных цитат и аллюзий на узнаваемые образы из мирового искусства. Использование аллюзий в кинематографе, например, сцена в известном фильме «Мечтатели» Бернардо Бертолуччи, где трое молодых людей бегут по Лувру, пытаясь повторить сцену из другого шедевра кинематографа – «Посторонние» Жана-Люка Годара.

Несмотря на многочисленные негативные оценки *пост*-культуры и постмодерна, который был заклеен как эпоха цитатности, в этот период появляются разнообразные концепты, которые, с одной стороны, ставят крест на классическом философствовании, а с другой – выводят это философствование на иной уровень, претендуя на истинность (конечно, исключительно в структуралистской позиции). Так, например, концепт *смерти автора*, изначально предложенный **Роланом Бартом** в своей одноименной статье, позже продолженный М. Фуко, переосмысливает место как автора, так и читателя.

⁵⁸ Бычков В. Указ. соч. С. 409.

Как настаивает М. Фуко, авторство – это не порождение субъективности и индивидуализма, ведь субъективность, по Фуко, есть «антропологический сон», ведь никакая субъективность невозможна вследствие того, что всякая субъективность и индивидуальность – порождение доиндивидуальных установок. Иными словами, нам кажется, что это субъект рождает речь, что субъект первичен по отношению к речи, но на деле владение этой речью есть результат освоения доиндивидуального языка. Получается так, что автор не мифическое существо, подобное богу, чье сознание рождает дискурс, а всего лишь место для этого дискурса. Безусловно, автор не слепой транслятор множественных дискурсов, он обладает свободой, свободой систематизировать их, но по отношению к дискурсу автор (субъект) не первичен, а соприроден ему.

В связи с этим пониманием автор становится «элементом грамматики», а значит, его прежнее место сдвигается. Он более не романтический творец, а часть грамматики. Хотя Р. Барт и предполагал, что вслед за смертью автора рождается читатель, но, как пишет Д. Хаустов, Барт тем самым создает новый миф по имени «читатель». «Смерть автора» не уничтожает автора как элемент вообще, а, наоборот, разводит автора и читателя по сторонам, и в этом различии и определяется дискурс.

У. Эко полагает, что постмодернизм не является фиксированным хронологическим явлением; мыслитель определяет постмодернизм как некое «духовное состояние», «огонек» которого разжигался в разные эпохи. Сложно не согласиться с мнением ученого, так как начало расцвета постмодернизма регулярно сдвигается на десятилетия назад. Если к концу XX столетия считалось, что новая социокультурная парадигма стала порождением 1950 – 60-х годов, так как в научных трудах именно эти годы зафиксированы исследователями как эпоха «заката» модерна и «рассвета» новой культуры и философии, то современные научные и околонучные работы определяют рождение постмодернизма чуть ли не в начале прошлого столетия.

Этот «огонек» постмодернизма в более ранние культурные эпохи, как считает У. Эко, является порождением кризиса этой самой эпохи: истощение литературы, потеря ориентиров в духовных исканиях, гибель устоявшихся принципов философствования, неопределенность векторов развития общества, доходящая вплоть до смакования горечи

по утраченным идеалам, воздвижение упаднических идей, разрушительно-прекрасная тяга к развращенности и деструктивным художественным, текстуальным, сексуальным и социальным экспериментам и бунтарству. Попытка сделать анализ таких кризисов, уже встречавшихся истории человечества, приводит к многочисленным примерам и находкам в области культуры и искусства: Маркиз де Сад с его сексуально-гедонистской философией в период кризиса Франции во время Великой революции; Шарль Бодлер с его декадентскими воспеваниями уродства, греховного вожделения и смерти и многое другое. Такая принципиальная маргинализация, прошедшая сопротивление со стороны пуританского общества, закалившись в холоде тюремных стен (Жан Жене), к середине XX столетия заявила о себе громогласным криком. Сошлось слишком многое, чтобы постмодерн впитал в себя и, главное, принял этот крик и определил его как принципиально важную особенность и «норму» современной культуры.

Результатом такого «принятия» становится эстетизация ранее почти не признаваемых явлений культуры: телесность, жестокость, эротизм, садизм, мазохизм и т. д. Безусловно, важно влияние фрейдистской и постфрейдистской философии на формирование и оформление подобных категорий в качестве главенствующих понятий *пост*-культуры. Примерами подобного могут послужить сотни произведений искусства, ставших сегодня уже чуть ли не «классическим» достоянием культуры – это У. Берроуз, Э. Гибер, М. Уэльбек, И. Уэлш в литературе; Ф. Озон, Л. фон Триер, П. Гринуэй, П. Пазолини в кинематографе; М. Пауэл, У. Барлоу в живописи; А. Серрано, Р. Гибсон в инсталляционном искусстве; Элис Купер, Мэрилин Мэнсон, Sex Pistols в музыке.

Постмодернизм старается отвечать всем чаяниям современного человека, но существует мнение о том, что он перестал хорошо справляться с этой глобальной задачей. Как отмечает Адриан Сёрл, «постмодернизм мертв, но на его место пришло нечто другое, неизмеримо более странное»⁵⁹. Это мнение поддерживают Робин ван ден Аккер и Тимотеус Вермюлен, называя пришедшую на смену постмодернизма парадигму метамодернизмом. Такие выводы актуальны для мыслите-

⁵⁹ Метамодернизм: историчность, аффект и глубина после постмодернизма / под ред. Р. ван ден Аккера. М. : РИПОЛ классик, 2020. С. 44.

лей XXI века, хотя стоит заметить, что далеко не все придерживаются мысли о «гибели» постмодерна.

Термин «постмодернизм» настолько релятивный, что способы его словесного выражения и определения сильно различны между собой, не говоря уже о том, что постмодернизм до сих пор, спустя более чем полвека, подвергается сомнению относительно способов его существования и актуальности сегодня. Но несмотря на это, постмодернистские принципы и догмы существуют в культурных пластах современного общества и оказывают сильное влияние на художников, критиков, философов и непременно на самого зрителя, реципиента.

2.2. Трансгрессивное искусство. Телесность. Жестокость

Вслед за сексуальной революцией, начало которой было положено еще Зигмундом Фрейдом и Вильгельмом Райхом, человеческое тело стало обретать свободу, сексуальность и соответственно свое раскрепощение. Во второй половине XX века Ж. Бодрийяр написал о теле как о главном объекте потребления. Попытка освободить тело из-под гнета христианской морали привела к тому, что общество не только потеряло отношение к телу как к сакральности, но и сделало человеческое тело объектом, предметом рекламы и коммерции.

Искусство не могло не остаться в стороне, оно словно зеркало отразило новомодные веяния культуры, вобрало в себя авангардные и радикальные тенденции. Художники, как и все интеллектуалы начала XX века, были заинтересованы фрейдистскими теориями, что самым непосредственным образом повлияло на их творчество: повышенный интерес к телесности и сексуальности человека, разнообразные художественные практики, основанные на бессознательном, отсюда – появление «автоматизма», «случайности», «потока сознания» как новых художественных техник.

Как известно, важнейшим индикатором *пост*-культуры является феномен *телесности*, введенный в эстетику в качестве почти главенствующей паракатегории. З. Фрейд писал, что человек вынужден «поставить генитальную эротику в центр своей жизни», Ж. Делез и Ф. Гваттари назвали человека «машиной желаний», а М. Фуко в работе «Воля к знанию» написал, что «среди прочих своих эмблем наше об-

щество носит и эмблему говорящего секса»⁶⁰. Означает ли это, что сегодня человек действительно открыл для себя собственное тело и собственную сексуальность?

Ж. Бодрийяр такое открытие сексуальности назвал маскарадом; в современном мире подавляемая столетиями сексуальность, в основе которой всегда лежало желание, становится *транссексуальностью* – не в биологическом, а скорее в символическом смысле – она желанием уже не обладает. Исследователь пишет, что «стратегия изгнания телесного посредством символов секса, изгнание желания посредством его преувеличенных демонстраций является более эффективной, чем стратегия доброго старого подавления путем запретов»⁶¹. Просачивание сексуальности во все сферы человеческой жизни приводит в итоге к тому, что сама сексуальность, которая обладала некой аурой таинственности, была по сути своей запретна, а вместе с тем сакральна, просто исчезает. Ж. Бодрийяр полагает, что следствием такого исчезновения сексуальности как сферы *sacrum* являются разнообразные эпидемии, например эпидемия СПИДа в 80 – 90-х годах XX века, так как у человечества «теряется иммунитет». В XX веке тело десексуализованное трансформируется в тело сексуализованное, но «захват тела» теперь происходит не посредством подавления, а через искусственно созданную установку. Захватывая тело через кожу, сексуальность становится не эволюционным элементом жизни человека, а неким устройством, которое М. Фуко назвал *dispositive*⁶².

Что же касается искусства, то понимание телесности исключительно как репрезентации человеческого тела и сексуальности весьма неправильно. В. Бычков пишет, что созерцание уступает место гаптическому <...> отношению субъекта с арт-объектом. Произведения современного искусства наполняются всевозможными элементами, призванными как можно больше и продолжительнее влиять на наши органы чувств, на наше феноменологическое тело. Используется эффект присутствия, эффект тревоги, аудиовизуальные спецэффекты для влияния не только путем феноменологического опыта, но и опыта биологического. Так, например, в фильме *Гаспара Ноэ «Необратимость»*

⁶⁰ Фуко М. Воля к знанию // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности : сб. М. : Касталь, 1996. С. 175.

⁶¹ Бодрийяр Ж. Прозрачность зла // Сверхчеловек или симулякр. Антология философии от Ницше до Бодрийяра : сб. М. : Родина, 2020. С. 391.

⁶² Диспозитив (фр.).

был использован низкочастотный шум, который вызывал у многих зрителей тошноту и головокружение. Или в коротком метре *Алена Рене «Ночь и туман»*, посвященном концентрационным лагерям времен Второй мировой войны, был вставлен реальный эпизод, снятый за десять лет до выхода фильма при освобождении Берген-Бельзена, с двумя голодными девушками, которые поедают похлебку из миски и смотрят на нас, т. е. прямо в камеру. Эти взгляды настолько пронзительны, что создается впечатление, будто нас взяли за горло, и из ниоткуда накатила тревога. Такой взгляд стал визитной карточкой «новой волны» французского кинематографа: метод взгляда в камеру присутствует во многих фильмах А. Рене, Ж.-Л. Годара, Р. Росселлини.

Феномен *взгляда и глаза* присутствует в истории искусства уже довольно давно. Глаз *видящий* и глаз *мертвый* разделены по семантической структуре: так, в батаевской «Истории глаза» глаз как объект, отделенный от тела, существует без функции *видения*, но как метафорическая целостность. Разрезанный бритвой глаз в «*Андалузском псе*» *Л. Бунюэля* – не просто физиологически неприятный эксцесс, а призывающая, почти кричащая метафора «открыть глаза!».

Проявление феномена телесности в произведениях современного искусства вовсе не означает, что история искусства классического подобных практик не имела. Отнюдь нет. Вспомним того же Питера Пауля Рубенса, картины которого пестрят обнаженными мужскими и женскими телами. Но в отличие от рубенсовских тел тела в произведениях современного искусства заставляют реципиента ощутить функции собственного тела, а не просто видеть тело на картине как некое тело-объект, не сосуществующее с моим телом, данным мне в наличном опыте. Когда реципиент видит эротизированные женские и мужские тела на телеэкране, в фильме какого-нибудь режиссера авторского кино, экстероцептивная функция его нервной системы отвечает внешним «стимулам» посредством interoцептивности – «дать душе возможность почувствовать свое тело»⁶³. И этот «опыт тела» не есть опыт *реальный*, но лишь только опыт психический, опыт *феноменологического тела*. В этом смысле на внешнее «раздражение» произведений современного искусства отвечает не наше тело как таковое, но его психический «двойник», тело феноменологическое.

⁶³ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб. : «Ювента» : «Наука», 1999. С. 111.

Паракатегория *жестокости* близка по структурности к телесности. Она, безусловно, имеет свою историю, которая началась задолго до XX века. Одним из первых певцов жестокости является французский мыслитель конца XVIII века, писатель *Маркиз де Сад*, с чьим именем связана перверсивная особенность психики – садизм. Влияние его романов, таких как «*Жюстина*», «*120 дней Содома*», «*Философия в будуаре*», на XX век огромно; он предвосхитил «смерть бога», создал прототип нового человека – суверена, чье существование в Универсуме не должно определяться и предопределяться какими-либо нормами, рамками и законами. Суверенный человек должен отстаивать свое право на свободу сексуальной энергии, свободу собственного тела и мыслей. Создав, как писал *Марсель Энафф*, «механическое тело», де Сад вывел в пространство литературного (и не только) творчества человека, обладающего телом исключительно как механицистской структурой. Тело без души есть всего лишь предмет, вещь, над которой возможно совершать любые действия, любые эксцессы, его можно резать, насиловать, избивать, казнить и наказывать. Такое тело не стыдится, не краснеет; такое тело перестает связываться в нашем сознании с позициями морали и религиозных запретов.

Тот эксцесс, который направлен на разрушение предела, границ, в постмодернистском философском дискурсе получил название *трансгрессия*.

Сам термин «трансгрессия» берет свое начало в средневековых церковных догмах, где обозначается и синонимизируется с понятием греха; оно также используется в качестве аналогичного понятия *Aufhebung*⁶⁴ Г. В. Ф. Гегелем в работах «Наука логики» и «Феноменология духа». Отечественный филолог и философ М. Бахтин не использует сам термин «трансгрессия», но в семантическое поле данного концепта входят его значимые разработки, такие как карнавальность, двутонное слово и гротеск. В работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» М. Бахтин верно определяет сущность самого феномена трансгрессии: «Твердые и официальные границы между вещами, явлениями и ценностями начинают смещаться и стираться»⁶⁵. *Карнавальность* по Бахтину есть не что иное, как вы-

⁶⁴ «Снятие» (нем.).

⁶⁵ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М. : ЭКСМО, 2015. С. 89.

ход за пределы границ вещей и ценностей, а атмосфера праздника делает невозможное возможным.

В середине XX века концепт трансгрессии в полной мере разрабатывается французским философом *Жоржем Батаем*, который определяет его как выход за предел дозволенного через «испытание ужасом». Похожие трактовки мы можем обнаружить у М. Фуко – «жест, обращенный на предел», и у *Мориса Бланшо* – «преодоление непреодолимого предела». Ж. Батай рассматривает трансгрессию как явление философии, искусства, экономики и социологии, направленное на преодоление культурных, моральных, религиозных регулятивов, и как возможность существования в чувственном внутреннем опыте, обозначенном Батаем «абсолютной негативностью».

Во многом Ж. Батай опирался на концепт *апофеоза беспочвенности Льва Шестова*, который предполагает освобождение человека от власти любых императивов, сделав его недоступным для любых посягательств. На этом базируется батаевское понимание человеческой *суверенности*, которая стремится «в спонтанном броске навстречу *иному*». Понятия суверенности и трансгрессивного опыта в философии Ж. Батая тесно связаны между собой – только суверенный человек, «ставя себя под вопрос», «способный не остановиться в последний раз на <...> достигнутой удовлетворенности», стремится к преодолению предела⁶⁶.

Логично, что философ обращается к фигуре новоевропейского рационализма – Маркизу де Саду. Именно он впервые в европейской философии и искусстве создает образ суверенного человека, выводя его в сферу бескрайней чрезмерности и разрушительных трат. Система де Сада, как полагает Ж. Батай, основана на разрушительном эротизме, в котором суверенность личности отстаивается через отрицание *другого*.

Основываясь на взглядах философа-либертина, Ж. Батай определяет эрос как основной путь к *невозможному*; трансгрессивный опыт протекает чаще всего либо через испытывание полового акта, либо через эстетическое восприятие его. Важно заметить, что Батай понимает эрос не как *amor mystica*, а как приземленно-низменное, взятое во всей обнаженности *сакральное*. В эротизме сильнее всего раскрывается суверенность и напряженность *гетерогенного* – совмещение животной похоти с человеческой нормированной сдержанностью.

⁶⁶ Бланшо М. Опыт-предел // Танатография эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб. : Мифрил, 1994. С. 63.

Фиксацией достижения предельной границы в опыте сексуального акта, как полагает Ж. Батай, является момент достижения оргазма, в котором сливаются отвращение и желание, безумие и радость. В своем произведении «*Мадам Эдварда*» философ говорит об этом так: «Эротизм без всяких уловок представлен как непосредственное постижение надрыва <...> Для того чтобы до конца забыться в экстазе сладострастия, нам следует всегда обозначить его ближайшую границу – ужас»⁶⁷.

Трансгрессивный опыт выступает как следствие насильственного акта – необратимое движение, которое разрушает субъективность человека в пользу единения его со всем сущим, открывая *сакральное*, которое «стягивает вокруг себя все то, что оказывается либо изначально чуждо привычному нам космосу, либо же исторгнуто из него: это ночь, труп, нечистые и отдельные части тела, экскременты, жертва и в конечном счете – смерть»⁶⁸.

Эрос и Танатос, связанные в концепте насилия *самого себя и другого*, открывают предел, границу предела и возможность движения, заступания за него. И если М. Фуко определяет трансгрессию как жест обращенный *на* предел, то для Ж. Батая – это жест, обращенный *за* предел, *за* предел всех пределов. Трансгрессия, по Ж. Батаю, есть безмолвие, погружение в первоначальную немоту, преодоления Слово и Двойственность.

Тех, в ком отсутствует огонь «трансгрессивного рывка», или тех, кто не смог дойти до «края», например, Артюре Рембо, философ презирает и называет недругами, «усиливающими презренную судьбу человека». «Кто не умирает от тоски быть лишь человеком, так всего лишь человеком и умрет»⁶⁹, – пишет Ж. Батай.

Для французского мыслителя трансгрессивный опыт есть не только опыт заступания за «предел» и познания сексуальности и смерти в их едином совокуплении, но и познание, переживание *смерти Бога*. Философ определяет, что для трансгрессивного (внутреннего) опыта важно явление *непрерывности*, которое определяется Ж. Батаем как «агрессивная сила ярости», которая высвобождается в религиозных де-

⁶⁷ Батай Ж. Ненависть к поэзии. Порнолатрическая проза. М. : Ладомир, 2017. С. 208.

⁶⁸ Зыгмонт А. Святая негативность. Насилие и сакральное в философии Жоржа Батая. М. : Новое литературное обозрение, 2018. С. 81.

⁶⁹ Батай Ж. Проклятая часть. М. : Ладомир, 2006. С. 223.

яниях как сакральная субстанция. Предельный опыт есть попытка осознать непрерывность на самом себе, попытка приведения себя к состоянию вещи, хотя Ж. Батай полагал, что это в полной мере невозможно, и истиной непрерывностью может обладать только мертвец.

Частое появление в новом искусстве трансгрессивных моделей репрезентации художественного текста засвидетельствовало о появлении в 80-х годах XX столетия нового термина – «трансгрессивное искусство».

Первое использование данного термина приписывается американскому кинорежиссеру Нику Зедду, который основал движение «Cinema of Transgression» («Трансгрессивное кино») и опубликовал «Манифест трансгрессивного кино» (1985), обозначив принципиальные авангардистские взгляды, которые исповедовали почти все деятели искусства постмодернизма: «...Все ценности должны быть оспорены. Ничто не является священным. Всё должно быть подвергнуто сомнению и переоценке ради освобождения нашего разума от веры в традицию. Интеллектуальный рост требует принятия рисков и готовности к политическим, сексуальным и эстетическим изменениям независимо от того, что кто-то их не одобряет. Мы предлагаем выйти за все пределы, установленные или предписанные вкусом, моралью или любой другой традиционной системой ценностей, сковывающей умы людей...». В заключительной части манифеста отчетливо сквозит батаевская философия: «Да будет кровь, стыд, боль и экстаз, подобных которым ещё никто не представлял... Мы предлагаем преобразование трансгрессией – обратиться, преобразиться и трансмутировать на более высокий уровень существования, чтобы приблизиться к свободе в мире, полном невежественных рабов». Как полагают исследователи и искусствоведы, начало трансгрессивного искусства было положено в 1985 году (условно) в журнале, выпустившем «Манифест трансгрессивного кино».

Найти грамотное определение трансгрессивному искусству весьма сложно, так как данный феномен культуры, к сожалению, редко рассматривался в философских и эстетических дискурсах, тем более еще сложнее выявить «маркеры», которые бы отнесли то или иное произведение к трансгрессивному искусству. Но все же, опираясь на батаевский концепт трансгрессии, который в последующем был осмыслен и дополнен французскими философами М. Бланшо и М. Фу-

ко, отечественными исследователями Д. Дорофеевым, С. Зенкиным и А. Зыгмонтом, возможно вывести хотя бы рабочие «показатели» трансгрессивного искусства.

Во-первых, это феномен *телесности*, репрезентации человеческого тела, но не с целью восхищения и его эстетизации; тело становится новым пространством художественного мышления. Основной смысл такого искусства – «человеческое *развоплощение*» в нефиксируемой разумом текстуальности телесного пространства. Отказ от простого «копирования» человеческого тела приводит искателей к новым художественным опытам, примером которых могут послужить кинокартины *Питера Гринуэя*, *Франсуа Озона*, выставка «*Мир тела*» *Гюнтера фон Хагенса*, картины *Эрнеста Фукса*.

К примеру, кинокартина «*Гольциус и пеликанья компания*» П. Гринуэя – это одно из немногих произведений современного искусства, где открытая порнография соединяется с изяществом и эстетичностью, философско-художественными изысканиями.

Сюжет киноленты весьма несложен с точки зрения фабулы: голландский художник Хендрик Гольциус, колесивший со своей театральной труппой по странам Европы, пытается уговорить герцога финансировать издание иллюстрированного «Ветхого завета». Труппа Гольциуса устраивает для этого представление, обыгрывая эротические сцены из Библии, и вскоре границы между реальностью и постановкой начинают стираться, что в итоге приводит к трагическим последствиям, но все же Гольциус добивается финансирования.

Собственно, драматизация ветхозаветных сюжетов является основным замыслом фильма, но вскоре, когда границы реального и театрального перестают быть видимыми, начинается поистине сюрреалистическое действие, которое акцентирует вопросы пристойности и непристойности, судьбы художника, искусства и власти и их взаимоотношения.

В попытке «взять за скобки» данные режиссером зрителю визуальные сексуально-примитивные образы, которыми пестрит данная киноработа, можно усмотреть еще одну важную проблему, поднятую П. Гринуэем в фильме. Это проблема эксплуатации художниками первичных человеческих потребностей через репрезентацию порнографических картин в произведениях искусства, которая была актуальна с давних времен, будь то эпоха Средневековья, Ренессанса, Нового

времени или постмодернизма, а также проблема расплаты – неприязнь или непонимание массами таких либертинистских художественных «жестов». Так, в «Гольциусе», когда драматическое действие на сцене перестает сдерживаться чисто театральным контекстом, сексуальные желания берут верх над публикой и в конечном счете, не имея возможности противостоять власти герцога, реально гибнет один из актеров труппы «Гольциуса».

Безусловно, тема секса в постмодернистском искусстве весьма актуальна и в то же время неоднозначна. Если наложенные табу на тему сексуальности в пуританских обществах были тотальны и массивны, то сегодня новое отношение к сексу, которое, с одной стороны, окрашивается в цвета либерализма и позитивизма, одобряется и поддерживается, с другой – генерирует новое «ханжество», которое теперь связывается с понятием «толерантности», становится весьма релятивным.

П. Гринуэй, как и многие современные авторы, обращается к теме секса, его чрезмерности и его трудносдерживаемой силе не случайно: сексуальность, как полагает сам режиссер, является главной движущей силой человечества, которая раскрывает себя не только в интимно-будуарных отношениях, но и имеет огромное влияние на политику, экономику, творчество и, конечно, на масс-медиа.

Телесность нашла свое отражение в известном концепте Ж. Делеза *тело без органов*. Данный концепт аналогичен понятию «трансгрессивное тело» у Ж. Батая, которое преобразуется в зависимости от интерпретации его понимания и актуальности в тот или иной «актуальный орган». Чаще всего этим органом предстает глаз, который трансформируется у Ж. Батая, Ж. Кокто, Л. Бунюэля в симулякр человека, лишившегося собственного «присутствия-в-мире», утратившего способность чувствовать границы собственного тела, ставшего «пустым знаком» бытийственности. Подобное отношение к глазу противоречит традиционному символическому наполнению данного органа, многократно реинтерпретированному как знаковый субститут ока мироздания. Инверсивное воплощение символики глаза нашло отражение в произведении Ж. Батая *«История глаза»* (1928), образный ряд которого строился на метафорических переплетениях его философских идиом: глаз-яйцо-солнце-земля-органы-трансгрессия. Ж. Батай акцентирует внимание на метафорике вырванного глазного яблока. Метафо-

рическое наполнение этого символа включает и чистое зрение, и наблюдение мира без своего телесного бытия-в-мире, и характерную объективно-отстранённую позицию художника, который не может дать ответ о преобразовании ужасной действительности и говорит о невозможности для искусства быть «идеологическим утешителем». Это заставляет художника «устраняться» и только фиксировать наличную данность, оставаясь чистым познающим субъектом, ясным оком мироздания.

Во-вторых, важный «маркер» трансгрессивного искусства – это *инверсивность* традиционных смысловых доминант, устоявшихся понятий. Такое предельно осознанное автором низвержение художественных и эстетических принципов и норм присутствует в большей части литературных произведений конца XX – начала XXI века, художественных кинокартин режиссеров *New French Extremity*⁷⁰, инсталляций и энвайронментов современного арт-пространства.

В качестве примера можно привести фильм **Кристофа Оноре** «*Моя мать*» (экранизация одноименного романа Ж. Батая), в котором традиционный образ матери, любящей и смиренной женщины, инверсируется до неузнаваемости: героиня пускается в разврат, соблазняет собственного сына, представляет его своим подругам как собственного любовника. В романах **Владимира Сорокина** «*Сердца четырех*», «*Голубое сало*», «*Тридцатая любовь Марины*» почти все персонажи подвергаются инверсии с точки зрения традиционных нравственных норм, будь то старик-ветеран, предлагающий мальчику-подростку сексуальные утехы, профессиональная пианистка-учительница, мечтающая об изнасиловании девятилетнего ученика. Художественные принципы в произведениях Владимира Сорокина нередко определяются как *карнализация* нецензурных выражений-клише.

Или скандально-известная фотография **Андреса Серрано** «*Piss Christ*» («*Моча Христа*») 1987 года, на которой изображено пластиковое распятие, погруженное в жидкость из мочи и крови. Данная работа, конечно же, была плохо принята публикой, и в сторону создателя посыпалось множество обвинений в богохульстве, оскорблении чувств верующих и десакрализации христианской святыни. Фотография вошла в серию работ, которая называется «*Bodily Fluids*», в которой по-

⁷⁰ Новый французский экстрим (англ.) – направление во французском кинематографе на рубеже XX – XXI вв.

мимо распятия в мочу были погружены статуэтки Девы Марии с Младенцем и Папы Римского.

Сам А. Серрано отрицал какой-либо антирелигиозный замысел произведения, утверждая, что «целью не является осуждение религии, картина говорит о коммерциализации и удешевлении икон в современной культуре», но все же до сих пор эта работа вызывает негодование у подавляющего большинства, также, в частности, и от того, что выставка серии «*Bodily Fluids*» проходила на деньги, которые были получены за счет налогоплательщиков.

Данный артефакт, по мнению многих рецензентов, более чем эстетичен, его конкретно эстетические свойства, не сводимые к морали, не вызывают отвращения. Так об этом пишет М. Куплен: «Вопреки моральному отвращению, которое вызывает этот объект, его эстетические свойства не изменены таким отвращением, более того, художественная работа сама по себе остаётся чрезвычайно эстетически приятной»⁷¹.

Инверсия христианской святыни, погруженной в мочу и кровь, в непривычную среду художественного пространства, акцентирует внимание реципиента на актуализации проблемы использования святынь, в данном случае распятия, не по назначению, тем самым уничтожая всякую сакральность святого распятия. Телесность выражена в данном произведении через жидкость из человеческих секретов, и ощущение, осознание феномена телесности проходит не путем репрезентации открытого человеческого тела или крайнего эротизма, а лишь через словесно-текстуальный акцент, который принципиально был сделан художником в названии своей работы и в описании к ней.

В-третьих, показателем трансгрессивного искусства является *жестокость*, как в физиологическом своем проявлении, так и в нравственном. Жестокость, нередко подпадая под понятие насилия, в постмодернистском искусстве становится логически оправданным явлением – две мировые войны прошлого столетия наложили отпечаток на пространство культуры, оставив всякое понимание «прекрасного» в классическом своем смысле только для произведений ушедших эпох. Но, говоря про жестокость в искусстве, мы обязаны сделать ремарку,

⁷¹ Kuplen M. Disgust and Ugliness: a Kantian Perspective. Available at. URL: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=615> (дата обращения: 25.04.2023)

пояснив, что объективное описание и репрезентация жестокости в произведениях не с целью получения какого-либо эстетического удовольствия, не говорит о трансгрессивном качестве такого произведения. Жестокость, показанная в смаковании её героями, репрезентируемая исключительно ради самой себя, не несущая нравоучительного подтекста, оправданная только с точки зрения «чистого искусства» и авторского «жеста» – есть признак трансгрессивности художественного произведения.

Приведем в качестве примера известный роман *Брета Истона Эллиса «Американский психопат»*, где акты жестокости и насилия, отрезания и изувечения отдельных частей человеческого тела и половых органов присутствуют почти на каждой странице, имея лишь одну-единственную цель – прохождение эстетического опыта путем шокирования, в котором читатель, возможно, сможет получить эстетическое удовольствие даже от весьма нелицеприятных описаний актов насилия.

Четвертым показателем трансгрессивного искусства является *шокирование (провокация)* с целью вызвать у реципиента сильный эмоционально-чувственный взрыв. Элементы шока могут быть совершенно разными – от перехода нравственных границ, «слома» и переосмысления религиозных догматов до сексуально откровенных сцен с применением силы, насилия, грубости и прочих перверсивных актов. Как правило, шокирование придает произведению искусства большую напряженность и более конкретно расставляет смысловые акценты, тем самым увеличивая интерес у реципиента к произведению.

Элементы шока к концу второй половины XX века пользовались большой популярностью, особенно в массовой культуре: в кинематографе, в литературе бит-поколения, в музыкальной сфере, особенно в рок-музыке. Среди рок-музыкантов шок-элементы использовались повсеместно и всегда они соединялись с театрализацией. *Элис Купер*, американский рокер, начиная еще с 1970-х годов, провоцировал публику театральным гримом, гильотиной, всегда находящейся на сцене во время выступления, которая к концу концерта «отсекала» голову вокалисту. *Мэрилин Мэнсон*, известный своими провокационными выступлениями и музыкальными клипами, шокировал американского зрителя «запредельными» действиями на сцене: наготой, запираанием пришедших на концерт людей в клетке над концертным залом, подбрасыванием «наркотиков» (которые на самом деле оказывались пакети-

ками с мукой), призывами несовершеннолетних к сексуальным действиям прямо во время концерта. Помимо музыкального творчества, Мэрилин Мэнсон шокировал своих фанатов литературным произведением – автобиографическим романом *«Долгий трудный путь из ада»*, в котором описал жуткие подробности музыкального «закулисья» и интимной жизни. Известная немецкая группа **Rammstein** также прославилась провокационными песнями и концертными выступлениями; их обвиняли в пропаганде фашизма, гомосексуализма и экстремизма.

Если задаться вопросом, откуда берется желание трансгрессировать, нарушать какие-либо границы, то ответ на него можно найти в исследованиях французского психоаналитика **Жака Лакана**, который самым прямым образом повлиял на постмодернистскую философию. Для более детального рассмотрения этой проблемы нужно начать издавна. Первая причина всего – всем известная лакановская «стадия зеркала», суть которой состоит в том, что человек в процессе своего развития для того, чтобы самоидентифицировать себя и свое собственное тело, «отражается» в некотором *другом* и, по мысли Ж. Лакана, теряет себя в нем, примеряя на себе «я» *другого*. Тем самым человек помещается в воображаемый регистр и символические структуры. Вторая важная причина – наличие в человеке, еще не помещенном в символические структуры, языковых и смысловых конструктов, некоего *jouissance*, которое трудно перевести на русский язык, но примерно оно означает чрезмерное, избыточное наслаждение, наслаждение, связанное с болью. Это *jouissance* прерывается, ограничивается, во-первых, фигурой отца (не обязательно наличие реального отца в семье, достаточно хотя бы разговоров о нем, символического образа), а во-вторых, вхождением ребенка в структуры, которые сами по себе являются границами (мораль, язык, любовь и т. д.). В исследованиях по антропологии **Клода Леви-Стросса** можно найти примечательный факт: он пишет, что переход от природы к культуре ознаменовывается запретами, и первым, по его мнению, запретом является запрет на инцест. Возвращаясь к теории Ж. Лакана, можно провести параллели – запрет на инцест – это и есть первое ограничение *jouissance*, ограничение через фигуру отца, отделение ребенка от матери и, как называл сам Ж. Лакан, «кастрация» некоего «я».

У Ж. Батая мы можем найти схожий термин с лакановским *jouissance* – ярость. Ярость, которая присуща существу, еще не встроено-

му в символические структуры, еще не познавшему «я». Отличие только в том, что лакановское *jouissance* связано исключительно с сексуальной энергией. Ж. Батай видит в этой ярости не просто либидинальную энергетику, но и еще какую-то другую, возможно, в чем-то схожую с «яростью» *Рене Жирара*.

Возможно, желание трансgressировать, преодолеть границы, или, говоря языком структуралистов, преодолеть структуры, связано с бессознательным желанием человека вернуть себе утраченное *jouissance*. Чрезмерное, или, пользуясь терминологией Ж. Батая, непрерывное, наслаждение, по мнению Лакана, связано с телом. Именно тело требует возврата в непрерывность. Снова находим видимые параллели концепций Ж. Лакана и Ж. Батая: человек прерывается, становится ограниченным, «кастрированным» после вхождения им в символические структуры и ограничения *jouissance* посредством Нет-Отца (Лакан), то есть из своей непрерывности (континуальности) человек погружается в дискретность (Батай). Такое возвращение в непрерывность является сакральным, но вершится посредством опыта крайнего эротизма или насильственной смерти, которые сами по себе являются эксцессами и не подчиняются правилам запретов. Ж. Батай писал: «Благодаря насильственной смерти прерывается дискретность единичного существа; остальные тревожно переживают в обрушившемся на них безмолвии то, что осталось после жертвоприношения, – *непрерывность бытия*, в которую вернулась жертва»⁷². Жестокость как необходимый феномен трансgressивного перехода, безусловно, является неким жестом в сторону запрета, ведь «жестокость – это <...> одна из форм организованного насилия»⁷³.

XX век не только «освободил» человеческое тело, но и размыл границы между искусством и порнографией. Сегодня до сих пор нет четких индикаторов по определению «художественности» того или иного эротического контента. В связи с расплывчатостью формулировок в законах о порнографии многих стран художники вынуждены отстаивать «художественность» своего творения. К сожалению, некоторые весьма непристойные и даже утрированно графические порноизображения нарекаются статусом арт-объектов. И наоборот, талант-

⁷² Батай Ж. Эротика // Проклятая часть. Сакральная социология. М. : Ладомир, 2006. С. 547.

⁷³ Там же. С. 540.

ливые работы именитых художников, режиссеров и фотографов клеймятся как низкопробные, претерпевают множество судебных разбирательств. Достаточно вспомнить скандальную историю с романом В. Сорокина «Голубое сало», печатные издания которого сжигали перед Большим театром в Москве. Или работы *Дэвида Гамильтона*, такие как цикл фотографий «*Эпоха невинности*», киноленты «*Лора, тени тела*», «*Билитис*» и «*Лето в Сан-Тропе*», в которых были изображены обнаженные тела несовершеннолетних девушек. Подобные работы довольно часто появлялись в 70-х годах прошлого столетия, и это неслучайно: эти годы принято считать пиком сексуальной революции. Так, в это десятилетие появляется скандальный фильм «*Распутное детство*» *П. Дж. Мурджа*, который был принят критиками весьма неоднозначно, так как изображал имитацию половых актов несовершеннолетними детьми. Многим позже актриса, снявшаяся в этом фильме, *Эва Йонеско* создала кинокартину «*Моя маленькая принцесса*», в которой рассказала о психологических травмах ребенка, полученных вследствие участия в подобных «художественных» работах.

Вопрос о границах дозволенного сегодня до сих пор стоит весьма остро, особенно когда речь заходит о несовершеннолетних. Хотя, безусловно, мы можем вспомнить огромное количество шедевров живописи, которые изображали девственные тела девушек и юношей, но то было плодом воображения художника; сейчас же речь идет о кино и фотографии, которые репрезентируют реальное тело реального человека.

2.3. Поп-арт

В 1947 году юный художник итальянского происхождения *Эдуардо Паолоцци* отправляется в Париж, в колыбель мирового искусства, чтобы ближе познакомиться с творчеством дадаистов и сюрреалистов. Там он знакомится с Тристаном Тцара и Жоржем Браком и, вдохновленный работами авангардных мастеров, в том числе и работами Дюшана, создает коллаж «*Я была игрушкой богача*». Паолоцци наклеил на кусок картона вырезки из разных журналов: большую часть работы занимает обложка журнала «*Интимные признания*», на которой изображена темноволосая красотка с прижатыми к груди ногами, в коротком красном платье, туфлях на высоком каблуке; губы ее ярко-

алые, глаза подведены черным; выставлены напоказ резинки чулок и бедра. Справа соседствуют броские фразы, такие как «Я была игрушкой богача», «Дочери греха», «Да, я бывшая любовница», а снизу красуется вырезка вишневого пирога и марка сока «Real Gold». Снизу от этой обложки – картинка самолета и реклама кока-колы. Работа весьма провокационная: вишневый пирог намекает на женские гениталии, а изображение пистолета, целящегося в лицо женщины, наклеенного поверх обложки, имеет, по-видимому, фаллическую символизацию. Но из дула этого пистолета извергается белое облачко, в котором вписано слово «POP!», имитирующее как бы хлопок от выстрела.

Можно сказать, что именно эта работа стала первым арт-объектом в новом стиле – стиле поп-арт. Данный коллаж имеет все признаки: само слово «POP!», набранное в воздушном пузыре словно реплика героя комикса, вырезки из интимных журналов, коммерциализированные картинки с рекламами известных брендов. Изображение бутылки кока-колы станет навязчивым символом эпохи поп-арта.

Автор явно подчеркивает влияние рекламы, брендовой продукции, славы и т. д. У. Гомперц назвал наступающую эпоху по ассоциации с фразой К. Маркса «крэк-кокаин капитализмом».

Паолоцци демонстрирует зрителю, что нет различий между высокой и низкой культурой, что «вырезки из журналов и бутылки с газировкой имеют такое же право называться произведением искусства, как картины маслом и бронзовые скульптуры»⁷⁴.

Восхищалась потребительской американской культурой также группа художников из Лондона «Независимая группа», куда входил **Ричард Хэмилтон**, создавший в 1956 году плакат к выставке в галерее Уайтчепел. Сегодня же этот плакат-коллаж является одним из самых известных арт-объектов второй половины XX века. Он имеет название «*Так что же делает наши сегодняшние дома такими разными, такими привлекательными?*». Этот коллаж – образ гостиницы будущего: в центре находится улыбающийся накачанный мужчина в плавках, на диване в «рискованной» позе – его обнаженная жена, на фоне – телевизор, магнитофон, пылесос, банка с ветчиной. Сам Хэмилтон объяснял, что изображенные мужчина и женщина – известные всем Адам и Ева, перенесенные в другой рай, рай комфорта и изобилия удовольствий и наслаждений. Немногим позже Р. Хэмилтон

⁷⁴ Гомперц У. Указ. соч. С. 332.

определил поп-арт как «популярное (предназначенное для массовой аудитории), преходящее (недолговечное), одноразовое (легко забывающееся), дешевое, массовое, молодое (адресованное молодежи), шуточное, сексуальное, затейливое, шикарное, бизнес-ориентированное направление современного искусства»⁷⁵.

Также представителями поп-арта были американские художники Дж. Джонс⁷⁶ и *Роберт Раушенберг*. Оба художника задавались вопросом: когда искусство становится товаром, а товар – искусством? Раушенберг создавал свои арт-объекты из отходов, мусора, и всего того, что он находил на улицах Нью-Йорка. Так, однажды ему посчастливилось обнаружить в комиссионном магазине старое чучело козы, которое он купил всего за 15 долларов. Принеся его домой, он долго думал, что же можно с этим чучелом сотворить: долго пристраивал его к стене, крутил и так, и эдак, но ничего не приходило на ум. Он говорил, что «коза отказывалась становиться предметом искусства». Потом Раушенберг спустился в подвал и принес оттуда старую автомобильную шину и пристроил ее вокруг туловища козы. Объект обрел ореол концептуальности, а старое чучело резко превратилось в произведение искусства. Этот известнейший арт-объект, не то статуя, не то инсталляция, называется «*Монограмма*». Объясняется это так: если посмотреть прямо на голову козы с рогами, которая как бы «вписана» в окружность автомобильной шины, то довольно легко угадывается символика монограммы. Сам Раушенберг объяснял свою «*Монограмму*» наличием в ней большого числа автобиографических и исторических отсылок.

Позже художник создает серию монохромных работ «Белые картины», являющихся пародией на абстрактный экспрессионизм. Раушенберг полагал, что такая картина «оживет», когда на нее попадет тень зрителя, луч света или пылинка. К этому времени художник уже получил статус необычного, эксцентричного художника и подтвердил это, собравшись однажды посетить дом Виллема де Кунинга, который к тому времени уже стал всемирно известным художником. Он попросил де Кунинга дать ему один из рисунков, чтобы он, Раушенберг, смог его стереть. Де Кунинг, конечно, удивился, но принял предложение и отдал молодому художнику один из своих самых любимых ри-

⁷⁵ Цит. по: Гомперц У. Непонятное искусство. От Моне до Бэнкси. С. 334.

⁷⁶ См. п. 1.3. «Сделанная вещь».

сунков, сказав, что Раушенбергу будет очень трудно его стереть, так как он написан мелом и масляными красками. И действительно, Раушенберг трудился над стиранием декунинговского рисунка более месяца, но все же смог добиться своего. Своего друга Дж. Джонса он попросил сделать табличку с названием работы и позже предъявил миру новое произведение современного искусства – «*Стертый рисунок де Кунинга*».

Дж. Джонс и Р. Раушенберг уже успели сделать себе имя, в то время как *Энди Уорхол*, ставший позже чуть ли не королем поп-арта, был еще никому не известным иллюстратором. Он долго не мог найти себя, свой фирменный стиль, экспериментируя с разными брендовыми вещами, как однажды ему на глаза попала банка с томатным супом «Campbell». Выставив в 1962 году в лос-анджелесской галерее «Ферус» Ирвинга Блума работу «32 банки супа “Кэмпбелл”», Э. Уорхол был обречен стать поп-звездой. Как и Дюшан, Уорхол бросает вызов арт-сообществу и суждению о том, что искусство непременно должно быть оригинально и неповторимо. Хоть и кажется, что все 32 банки похожи как две капли воды, но если всмотреться, то можно легко обнаружить, что ни манера письма, ни дизайн банок нигде не повторяются. Уорхол сделал то, о чем мечтал: он полностью стер себя в картине – нет ни малейшего намека на присутствие автора.

«Банка супа “Campbell”», по сути, освобождает человека от философских проблем, страданий, переживаний; сегодня есть только радость потребления. Э. Уорхол в свое время сказал: «Я хочу быть машиной»⁷⁷ – машиной, не обремененной мыслью, которая, в свою очередь, порождает чувства, идеи, смыслы, а вместе с этим – страдания, горечь утрат, психологические кризисы и неврозы.

Михаил Лифшиц, советский искусствовед, в своей работе «Кризис безобразия» пишет: «Если бы наша консервная банка заговорила, как в сказке Андерсена, она могла бы сказать: “Я – простая консервная банка, и я говорю вам, имеющий уши да слышит! Я говорю вам, что вы удалились от истинного счастья с тех пор, как вышли из состояния элементарной, безжизненной материи. Но ваше главное преступление и ваша беда состоят в том, что вы *думаете*. Избавиться от этого ада на земле, от всяких идей и всякой ответственности – вот идеал каждого современного человека. Будьте просты и неменяемы, как дурацкий

⁷⁷ Цит. по: Бодрийяр Ж. Совершенное преступление. Заговор искусства. С. 241.

кусок жести, из которого я сделана машиной. Истинно говорю вам, придите ко мне все страждущие и обремененные множеством проблем, и я успокою вас!»⁷⁸. Конечно, советская критика в лице Лифшица враждебно относилась к произведениям современного искусства, называя это «маразмом» и «извращением», но важно сказать, что она смотрела на подобные арт-объекты весьма односторонне. Да, безусловно, еще Ж. Бодрийяр писал, что эта банка Кэмпбелл со своей почти нулевой степенью письма своего рода программа по спасению человечества, такой жестокий рецепт – угомонить сознание, интеллект. Но, подобно Бодрийяру, мы задаемся вопросом: не являются ли работы Уорхола своего рода предостережением человечеству? И не стоят ли за этой «банкой» глубинные экзистенциальные вопросы, от решения которых будет зависеть жизнь человека будущего?

В этом же году он создает свою знаменитую шелкографию «*Диптих Мэрилин*» в продолжение заявленного Уорхолом искусства имитации американского консюмеризма. Слева – портрет Монро, повторенный 25 раз, в ярких цветах, почти кислотных. Зрителю улыбается образ счастливой и популярной кинодивы, созданный благодаря рекламе и маркетингу. На правой панели – 25 черно-белых портретов кинозвезды, потускневших, внушающих какую-то странную тревогу. Правая часть диптиха – аллюзия на смерть звезды от передозировки, случившейся за пару недель до создания Уорхолом этой шелкографии.

Предметами уорхоловских работ становились объекты и события из повседневной жизни, рекламы, новостей и пр. Так, например, он создает серию работ «*Смерть и катастрофа*», «*Электрический стул*», шелкографию «*Самоубийство*», все то, что так часто является сюжетом новостных лент и в наше время становится почти медиапродуктом. Помимо этого, Уорхол также работал над созданием дизайна альбома группы «*The Velvet Underground & Nico*».

Э. Уорхол впоследствии решил заняться комиксами, так как они все больше набирали популярность у потребителя, но, оказавшись однажды перед работами другого молодого художника, решил навсегда покончить с этой идеей. Этим художником был **Рой Лихтенштейн**. Как и Уорхол, он долгое время не мог обнаружить свой собственный, неповторимый фирменный стиль, но удача никак не поворачивалась к нему лицом, пока однажды Лихтенштейн не наткнулся на мультяшные комиксы, которые вскоре станут главной темой его творчества.

⁷⁸ Лифшиц М., Рейнгард Л. Указ. соч. С. 145.

Р. Лихтенштейн не просто перерисовывал понравившиеся ему сцены из комиксов, он также копировал саму технику их печати – «точечный стиль» Бена Дэя, чем-то напоминающий пуантилизм Жоржа Сера: печатная краска наносилась на поверхность одинаковыми полупрозрачными точками разных тонов. Это делалось в первую очередь для экономии краски, но именно это стало отличительным признаком, фирменным стилем Р. Лихтенштейна. И именно это помогло художнику вознестись на вершину славы: его первая партия работ, проданная арт-дилеру Лео Кастелли, разошлась практически моментально. Богатые люди скупали работы Лихтенштейна, быть может, видя в них глубокий философский подтекст, или же потому, что на них всегда изображались моменты праздного образа жизни, героизма, но, к сожалению, – никогда их последствия. Такие работы как «*Безнадежно*», «*Поцелуй*», «*В машине*» сегодня, в XXI веке, с развитием Интернета и социальных сетей стали фигурировать и мелькать все чаще и чаще, являясь, к сожалению, дополнением к «посту» с музыкой и/или весьма не глубокомысленной цитате. Однако сегодня молодое поколение, увидев работы Лихтенштейна, Уорхола или Хэмилтона, не поймет, что это не «картинка», а арт-объект современного искусства. Но поп-артисты и стремились именно к этому: «искусство не обязательно должно выглядеть как искусство, чтобы быть искусством»⁷⁹. В поп-арте возможно даже издевательское отношение к самому искусству, его проявлениям и самой его сути. Так, например, Лихтенштейн издевается над техникой дриппинга экспрессионистов, делая мазок кисти центральным и единственным предметом своей картины, лишая этот самый мазок, который с давних пор являлся определяющим показателем мастерства творца и медиумом, всякой сакральной сути. Он представлен как предмет потребления, как нечто, что можно купить или продать, что можно напечатать миллионными копиями и в конечном итоге обесценить.

Многие молодые художники стали приверженцами нового стиля. Например, созданная *Питером Блейком* обложка альбома «*Клуб одиноких сердец сержанта Пеппера*» музыкальной рок-группы «The Beatles», сразу стала иконой XX века и одним из лучших произведений поп-арта. Но именно из поп-арта рождаются новые направления в искусстве, даже не стили, а скорее новые формы искусства – акционизм, энвайронмент и инсталляция.

⁷⁹ Известная фраза Аллана Капроу, сказанная когда-то Рою Лихтенштейну.

2.4. «Прыжок в пустоту»: концептуальное искусство

Рождение концептуального искусства связано в первую очередь с тем, что классическое восприятие произведения искусства подверглось сомнению. Начало революционного переосмысления искусства начал еще М. Дюшан, представив миру свой писсуар, – произведение искусства теперь не только материальный объект со всеми его внешними качествами, но и идея, *концепция*. Поп-артисты попытались свести на нет разницу между искусством и жизнью через представление арт-объекта как продукта рекламы. Почти в одно время с ними появляется плеяда молодых художников, пытающихся *жизнь* сделать *искусством*.

В начале 1950-х годов учащиеся колледжа Блэк-Маунтин Р. Раушенберг, ставший позже пионером поп-арта, композитор *Джон Кейдж* и хореограф *Мерс Каннингем* устраивали *хэппенинги* – театрализованные действия, в которых, как правило, отсутствует сюжет. Безусловно, изначально эти хэппенинги были больше похожи на студенческие капустники, но именно они стали первым шагом к появлению новой формы современного искусства – перформанса. Эта троица организовывала вечера, на которых выставлялись картины Раушенберга, сопровождаемые танцами от Каннингема и лекцией от Кейджа.

Дж. Кейдж впоследствии создает одно из самых провокационных и в то же время известнейших произведений «4'33"», во многом повлиявшее на становление перформативного искусства. «4'33"» было представлено в Вудстоке пианистом Дэвидом Тюдором. К тому времени Кейдж уже успел стать любимцем публики, поэтому послушать новое творение собралось большое количество людей. Каково же было удивление слушателей, когда вместо очередного шедевра пианист молча просидел за роялем ровно 4 минуты 33 секунды и лишь три раза поднимал руки, имитируя игру на инструменте. Публика негодовала, зато сам Кейдж полагал, что данное произведение – вершина его творчества. На нападки фанатов Кейдж отвечал, что «4'33"» – это не тишина, а идея его творения не в молчании, а в умении слушать. Концептуальная основа «4'33"» поистине уникальна: «исполнение» этого произведения никогда не будет похоже ни на одно другое – в первом «такте» случайно хлопнет дверь, а в следующий раз в этом же «такте» раздастся еле уловимое поскрипывание стульев или грохот дождя по крыше.

Умение слышать музыку вокруг себя, вслушиваться в окружающий мир – вот главная идея шедевра Дж. Кейджа.

Идея *спонтанности* и *случайности*, ставшая сегодня основной идеей перформативного искусства, привлекла молодого американского художника **Алана Капроу**, посещавшего лекции Кейджа. Будучи его поклонником, Капроу решил продолжать поиски в искусстве перформанса, усилив акцент на феномен *случайности*. Изложив свое видение развития актуального искусства в статье «Наследие Джексона Поллока» (1958), Капроу решил работать не с холстом, так как полагал, ссылаясь на работы Поллока, что рамки картины ограничивают творческий порыв художника – техника дриппинга Поллока ограничивается размером холста и деревянной рамой. Капроу хотел выйти за предел ограниченного пространства картины, поэтому обратил свой взор на пространство вокруг себя. Он заменил краску и холст другими образами, более осязаемыми – электрическим светом, движениями, музыкой, прикосновениями, запахами и тому подобным, включив в качестве материала стулья, людей, воду, продукты питания и многое-многое другое.

В 1959 году в галерее Ройбен он представил миру свой известнейший перформанс «*18 хэппенингов в 6 частях*». В представлении участвовали все: и актеры, и зрители, которым случайным образом были выданы «партитуры»⁸⁰. Все участники должны были выполнять обычные действия из повседневной жизни: подняться по лестнице, посидеть на стуле, открыть дверь, закрыть дверь. Несмотря на то что последовательность действий была прописана заранее, эффект спонтанности все же имел место быть: перемещение в пространстве, качество, скорость выполнения действий были отданы на усмотрение самих участников перформанса.

Практически в одно время, но уже в стране Старого Света Франции художник **Ив Кляйн** создавал свои монохромные картины исключительно в одном цвете – синем, а точнее, в оттенке синего – ультрамарине, который позже Кляйн запатентовал как «International Klein Blue»⁸¹, назвав его «самым точным отражением космической Вселенной». Его интересовало пространство «вакуума», то есть монохромные, однотонные пространства неба и моря.

⁸⁰ Так Капроу называл карточки с четкими указаниями действий.

⁸¹ «Международный синий Кляйна»

И. Кляйн был участником художественного объединения «Новый реализм», задача которого состояла в том, чтобы найти новые способы выражения художественного потенциала художника, ведь, как полагали участники группы, станковая жизнь – это прерогатива прошлых столетий. Именно эта идея и подтолкнула Кляйна к созданию серии работ под названием «*Антропометрии*». Суть этих работ заключалась в том, что художник обливал краской ИКВ девушек-моделей, которые в свою очередь должны были прижаться к белым доскам своими обнаженными телами. Оставшиеся отпечатки чем-то напоминали наскальную живопись эпохи палеолита. Художник как бы вычеркнул себя из триады «художник – картина – зритель», свел в ноль собственное присутствие. Выставив работы в галерее, Кляйн подогрел собравшуюся публику перформативным действием: гостям раздавались коктейли синего цвета, оркестр играл «*Монотонную симфонию*», состоящую из одного аккорда, длящегося на протяжении двадцати минут.

Помимо своих «Антропометрий», Кляйн также известен акцией «*Прыжок в пустоту*». В 1960 году Кляйн опубликовал небольшую газету, на обложке которой человек прыгал с крыши невысокого здания на асфальт. Заголовок гласил «Человек в космосе! Художник прыгает в пустоту!». В 1960-е годы о феномене фотомонтажа слышали еще немногие, поэтому прыжок эксцентричного художника с крыши парижане приняли за чистую монету. В действительности же Кляйн прыгал на матрас, который держали его друзья и супруга, а фон улицы умело смонтировал фотограф в студии. Хотя до сих пор ходят многочисленные версии и домыслы о процессе создания «Прыжка в пустоту», ведь И. Кляйн запретил своему фотографу раскрывать кому-либо всю подноготную процесса, пригрозив в противном случае судом.

У И. Кляйна были свои поклонники, один из них – итальянский художник *Лючио Фонтана*, его привлекли идеи пространства и пустоты, которую Кляйн представлял как «вакуум». Купив одну из монохромных работ Кляйна, Фонтана, вдохновившись ей, решил испытать на прочность пространство холста. Во многом Фонтана является также последователем идей абстрактного экспрессионизма: он с тем же усердием пытался выразить внутреннее состояние, чувственный опыт в состоянии аффектированности, но разбрасывать краски по хосту, как это делал Поллок, он не хотел. Л. Фонтана горел идеей вложить всю палитру эмоций и чувств в один жест – жест, который бы смог конкури-

ровать по степени экспрессивности с тем же Поллоком. И этот жест был найден. Взяв остро заточенную бритву и подойдя к белому холсту, одним движением руки он оставляет надрез на поверхности холста. Серия подобных картин вошла в историю искусства как «*Пространственные концепции*», а придуманная техника надрезания холста – *спациализм*⁸². Этими надрезами Фонтана создает иллюзию глубокой черноты за счет черной ткани, прикрепленной к обратной стороне холста. Это не просто надрезы, это «раны», нанесенные с хирургической точностью, так как на поверхности нет рваных краев. Эти «раны», имеющие жестокий, эротический подтекст, как бы «вскрывают» образ окна как метафору искусства живописи. Л. Фонтана «открывает» окно – окно в другой мир, в черный, беспросветный космос, в первоначальное хаосогенное состояние мира, Универсума. Хотя довольно трудно работы «Пространственных концепций» назвать картинами: «вскрытый» холст нарушает главную ценность живописи – плоскостность. Художник сознательно переводит картину из двумерности в трехмерность, смещая положение арт-объекта в системе стилистически-видовой горизонтали, помещая его между живописностью и скульптурностью.

Итальянское современное искусство, которое начинается с футуристов, имеет в своей истории одно интересное творческое объединение – *арте повера*⁸³. Но в отличие от тех же футуристов, художники *арте повера* обратили свое внимание на искусство прошлых столетий, боясь, что потребительское отношение общества обернется невежеством по отношению к искусству, культуре и истории.

Одним из художников *арте повера* был **Микеланджело Пистолетто**. Созданная им работа «*Венера тряпичная*» – символ потребительской культуры общества. Он хотел «соединить красоту прошлого с катастрофой настоящего», поместив на фоне идеализированной статуи греческой богини груды мусора, создавая тем самым мнимый контраст, потому что если взглядеться, то можно осознать, что греческая богиня всего лишь дешевая статуя, купленная в садовом магазине. Его товарищ **Яннис Кунеллис** создавал произведения из подручных материалов, как и Раушенберг: досок, мешков, вешалок и всего того мусора, что он находил. Его неоднозначная работа «*Без названия (12 лошадей)*» выражает протест против коммерциализации искусства: двенадцать

⁸² От слова spazio – пространство (итал.)

⁸³ «Бедное искусство» (итал.)

лошадей были привязаны Кунеллисом к стене галереи на несколько дней – испорченные животными девственно белые стены арт-пространства как бы намекали на то, что художественное пространство, пространство, в котором творит художник, ничем не должно отличаться от пространства автомастерской. Творческий акт – это в первую очередь акт выброса жизненной энергии, и, как полагал Кунеллис, этот акт не должен быть «стерильным».

Желая создать новое живое искусство, представитель неодадаизма – флюксуса⁸⁴ **Йозеф Бойс** требовал слить в единую акцию культурную, политическую и социальную революцию. Его знаменитый перформанс «*Как объяснить картину мертвому зайцу*» – попытка передать «ощущение тайны мира». На протяжении трех часов Бойс ходил по картинной галерее с мертвым зайцем на руках, иногда приподнимая его, показывая ему тот или иной арт-объект, шептал ему что-то на ухо. Собравшиеся зрители смотрели как зачарованные. Сам Бойс позже объяснил это тем, что «все <...> признают проблему объяснения смысла вещей, особенно если это касается искусства и творчества».

Эпоха постмодернизма перевела материальное искусство в искусство концептуальное: сегодня почти не существует разницы между терминами «современное искусство» и «концептуальное искусство». Как правило, одно является синонимом другого.

2.5. Искусство с 1989 года

В 2010 году в нью-йоркском Музее современного искусства сербская художница **Марина Абрамович** провела перформанс, о котором позже заговорил весь мир – «*В присутствии художника*». М. Абрамович в течение длительного времени – около 700 часов – неподвижно сидела за столом в центре галерейного зала, а зрителям предлагалось присесть напротив и в полном молчании всмотреться в глаза художницы столько, сколько каждый посетитель посчитает нужным. «В присутствии художника» – это попытка материализовать ритуал молчаливого «всматривания» в живописное полотно, в минуту которого зрителю открываются тайны художественного замысла. Каждая такая «встреча» неповторима, каждый зритель видит то, что не видел предыдущий; «картина» хотя и кажется статичной, таковой не являет-

⁸⁴ От слова *fluxus* – течение, поток (лат.)

ся, ведь любой перформанс – это всегда действие, это всегда движение и, конечно же, работа с пространством.

В 1990-е годы ученые выдвигают гипотезу, что трехмерное пространство – всего лишь иллюзия, и Вселенная на самом деле существует в девяти (или более) измерениях. Логично, что современное искусство не могло остаться в стороне от научных открытий. Это привело к тому, что художники стали экспериментировать как с личным, так и бесконечным пространством. Так началось переосмысление дома и домашнего пространства. Австрийский художник **Эрвин Вум** работой *«Атака дома»* в ироничной форме выразил свое отношение к феномену дома как таковому, к восприятию «домашнего очага»: ему удалось прикрепить перевернутый дом к крыше Музея современного искусства в Вене. Создается впечатление, что дом был просто выброшен из космоса и теперь выпирает за форму музея как опухолевый нарост. Или, может быть, наоборот: два здания должны восприниматься как симбиоз: пространство дома и пространство культуры взаимоценны и взаимодополняемы.

Пространство дома, а точнее, сама концепция домашнего пространства, интересует большое количество современных художников. Так, **Корнелия Паркер** переосмысляет понимание физического ограничения пространства в работе *«Холодная темная материя, разорвавшаяся на части»*. Подвесив доски взорванного сарая и щепки разрушенной капеллы в пространстве галереи, художница создала впечатление бесконечно взрывающегося внутри строения, «наполняя галерею ощущением внешнего импульса, который угрожает зрителю, преобразует безмятежность созерцательного пространства и заряжает воздух внезапно возникшей энергией»⁸⁵.

Если Паркер дарит зрителю иллюзию разрушения пространства, его подрыв, то польский скульптор **Моника Сосновски**, наоборот, предлагает зрителю обманчивую иллюзию комфорта и безмятежности. Ее работа *«Коридор»* есть не что иное, как обычный длинный коридор, представленный на 50-й Венецианской биеннале, представляет собой пример энвайронментального искусства. Зритель, входящий в пространство тускло освещенного коридора, постепенно начинает чувствовать дискомфорт, так как удаляющиеся стены и потолок все боль-

⁸⁵ Гровье К. Указ. соч. 216 с.

ше сужались. Художница пыталась тем самым показать невыносимо давящее будущее на контрасте с неконфликтным настоящим.

Тема угрожающего пространства также прослеживается в архитектурной скульптуре «*Лестница в ад*» **Моники Бонвичини**. Работа представляет собой обычную металлическую лестницу, завешенную металлическими цепями, над которыми сверху инсталлированы куски небьющегося стекла. «Войти туда означало обнаружить себя спускающимся или поднимающимся в пространство подразумеваемого насилия, утратить ориентиры, оказаться удаленным из созерцательного спокойствия, которое ожидаешь, если не требуешь, от художественной галереи»⁸⁶. Как правило, зрителями ощущалось движение вверх по лестнице как переход из материального пространства в пространство трансцендентное.

В 1995 году **Кристо** и **Жанна-Клод** укутали полипропиленовой тканью немецкий Рейхстаг. «*Завернутый Рейхстаг*» стал символом возрождения нации, выраженным через метафору куколки-хризолиты, одновременно мощной и хрупкой.

Конец XX века ознаменован поисками ученых в области человеческой физиологии, а именно – они пытались бросить вызов предубеждениям о смерти, которые совпали с художественным импульсом эпохи. Предполагалось, что феномен смерти когда-нибудь станет простым анахронизмом. Работа **Марлен Дюма** «*Мертвая Мэрилин*» основана на фотографии мертвой Мэрилин Монро и представляет собой ответ уорхоловской шелкографии, на которой кинодива представлена в ярких цветах «молодой витальности». В работе Дюма все наоборот – синюшные пятна, бескровное раздутое лицо секс-символа эпохи.

Попытка снять с момента смерти всякую сакральность прослеживается в работе **Кристофа Шлингензифа** «*Диана II – Что случилось с Алланом Капроу?*». Экспонат художника – ассамбляж из фотографий и видео, воспроизводящий момент аварии автомобиля, в котором находилась принцесса Диана. Художник требует от зрителей «примерить <...> экзистенциальное возвышение с ничтожной материальностью <...> смертности».

Одним из самых известных арт-объектов на тему смерти и всего современного искусства является работа **Дэмиена Херста** «*Физиче-*

⁸⁶ Гровье К. Указ. соч. С. 46.

ская невозможность смерти в сознании живущего». Работа представляет собой акулу, замороженную в растворе формальдегида перед моментом раздирания плоти. Трактовок этого произведения огромное множество: некоторые считают, что зубастый оскал акулы является символом невероятной угрозы, другие же полагают, что концептуальная основа зиждется на извечной философской идее о непостижимости момента смерти и смерти как таковой в собственном сознании и на опыте собственного тела.

Во второй половине XX века, когда Бодрийяром было ознаменовано рождение общества потребления, многие художники обратили внимание на тему неискренности духовных практик. Работа *«Вавилон» Силду Мейрелиса* предназначено напомнить об истории библейского строения, с помощью которого человек надеялся составить конкуренцию самому Богу. Пятиметровая башня состоит больше чем из восьмисот работающих радиопередатчиков разных эпох. Напоминает «хитроумную штуковину из голливудских научно-фантастических фильмов, некий гигантский прибор для контакта с иными цивилизациями»⁸⁷.

Подобное святотатство в современных арт-практиках весьма популярно. Итальянский скульптор *Маурицио Каттелан* шокировал мировое арт-сообщество инсталляцией *«Девятый час»*, которая представляет собой манекен Папы Иоанна Павла II с церемониальным посохом в руках, которого сверху придавил метеорит. Сам художник объяснял свою работу так: «Я пытаюсь соединить образы и противоречия, чтобы свести воедино разные импульсы: я хочу столкнуть религию и богохульство». Также художник известен всему миру арт-объектом *«Комедиант»*, представленным в 2019 году на арт-базе в Майами. Работа есть не что иное, как приклеенный к стене галереи серебряным скотчем банан.

Примером соединения в одном арт-объекте сакрального и ужасного является триптих гиперреалистичных картин *Готфрида Хельнвайна «Богоявление»*. Работы представляют собой аллюзии на узнаваемые сюжеты из ренессансных изображений «Мадонны с Младенцем», перенесенные в Германию времен нацизма. Первая работа из триптиха «Богоявление I» представляет собой изображение офицеров СС, в окружении их в центре сидит девушка с младенцем на руках, черты лица которого напоминают черты фюрера. Тема нацизма и геноцидов

⁸⁷ Гровье К. Указ. соч. С. 65

особенно интересуется Хельнвайна. Серия картин *«Шёпот невинных»* представляет собой изображения юных девочек либо в эсэсовской форме, либо в виде портрета крупным планом. Развешенные картины на железных конструкциях на одной из выставок как бы предлагали сделать выбор зрителю: решить, в ком из детей есть арийская кровь и кто из них достоин жизни, а кто нет. Тема духовного поиска, соединение священного и материального, возвышенного и низменного прослеживается в работах **Крейги Эйтчисона** *«Августовское распятие»*, **Томаса Санчеса** *«К югу от Голгофы»*, **Билла Виолы** *«Явление»*.

Иллюзию комфорта и спокойствия дарит зрителю работа **Тересы Марголлес** *«В воздухе»*. Наполненное мыльными пузырями пространство галереи отсылает нас к времени детства и беззаботности, пока не вскрывается жуткая правда – водой, использованной для создания этих пузырей, обмывали трупы после аутопсии. Концептуальная основа заставляет ощутить и осознать хрупкость жизни, что и она, как и этот мыльный пузырь, всегда имеет привкус смерти.

Одной из самых узнаваемых работ современного искусства является арт-объект **Джеффа Кунса** *«Собака-шарик»*, выполненный из стали, напоминает детскую надувную игрушку. Некоторые критики считают, что Кунс максимально беспринципно заигрывает с феноменом китча, доводя поп-арт до абсурдности. Другие же полагают, что художник отобразил символически самую суть детского чуда, утраченного взрослыми.

Сегодня искусство одновременно приближается и отдаляется от массовой аудитории. Известная всем работа **Бэнкси** *«Девочка с воздушным шаром»* знаменита благодаря скандальному случаю, произошедшему на аукционе, где работа была выставлена на продажу. Когда картина была продана с молотка, холст внезапно для всех начал выезжать из рамки, в которую был встроено шредер. *«Девочка с воздушным шаром»* была располосована на глазах у шокированной публики. Позже критики писали, что мир увидел первое самоуничтожение произведения искусства. Тем самым стоимость работы после такого перформативного действия резко взлетела.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Каковы особенности трактовки парадигмы постмодерна разными исследователями?
2. В чем состоят особенности существования искусства в современных социокультурных условиях?
3. Дайте определение феномену трансгрессии, а также определите проблему включенности его в эстетический опыт.
4. Какова роль инверсии в опыте эстетического анализа трансгрессивного искусства?
5. Каковы позитивные и негативные аспекты искусства поп-арта?
6. Дайте краткий обзор явлений поп-арта в контексте посткультуры.
7. Какова проблематика современных концептуальных творческих объединений (например, флюксус, арте повера и т. д.)?
8. Назовите формы современного искусства, а также определите их теоретическую и концептуальную основу.
9. В чем заключается сложность опыта искусствоведческого анализа произведения современного искусства?
10. Приведите примеры интертекстуальности в современном отечественном и современном искусстве.

Список произведений для анализа

- Ж. Батай.* «История глаза»
Ж. Жене. «Богоматерь цветов»
А. Рене. «Ночь и туман»
Г. Но. «Необратимость»
Ж.-Л. Годар. «Уик-энд»
П. Гринуэй. «Гольциус и пеликанья компания»
Ф. Озон. «Крысятник»
Л. фон Триер. «Меланхолия»
А. Серрано. «Piss Christ»

Б. И. Эллис. «Американский психопат»
Д. Гамильтон. Серия «Эпоха невинности»
Э. Паолоцци. «Я была игрушкой богача»
Р. Хэмилтон. «Так что же делает наши сегодняшние дома такими разными, такими привлекательными?»
Дж. Джонс. «Лампочка», «Мишень с четырьмя лицами», «Штора/тень»
Р. Раушенберг. «Монограмма», серия «Белые картины», «Стертый рисунок де Кунинга»
Э. Уорхол. «Банка супа “Campbell”», «Диптих Мэрилин», «Смерть и катастрофа», «Электрический стул», «Самоубийство», обложка музыкального альбома «The Velvet Underground & Nico»
Р. Лихтенштейн. «Безнадежно», «Поцелуй», «В машине»
П. Блейк. Обложка альбома The Beatles «Клуб одиноких сердец сержанта Пеппера»
Дж. Кейдж. «4'33"»
А. Капроу. «18 хэппенингов в 6 частях»
И. Кляйн. Серия «Антропометрии», «Прыжок в пустоту»
Л. Фонтана. Серия «Пространственные концепции»
М. Пистолетто. «Венера тряпичная»
Я. Кунеллис. «Без названия (12 лошадей)»
Й. Бойс. «Как объяснить картину мертвому зайцу»
М. Абрамович. «Ритм 0», «В присутствии художника»
Э. Вум. «Атака дома»
К. Паркер. «Холодная темная материя, разорвавшаяся на части»
М. Сосновски. «Коридор»
М. Бонвичини. «Лестница в ад»
К. и Ж.-Клод. «Завернутый Рейхстаг»
К. Шлингензиф. «Диана II – Что случилось с Алланом Капроу?»
М. Дюма. «Мертвая Мэрилин»
Р. Мьюек. «Маска II»
Д. Хёрст. «Физическая невозможность смерти в сознании живущего»
С. Мейрелис. «Вавилон»

М. Каттелан. «Девятый час», «Комедиант», «L.O.V.E.»
Г. Хельнвайн. Триптих «Богоявление», серия «Шепот невинных»
Т. Санчес. «К югу от Голгофы»
Б. Виола. «Явление»
Т. Марголлес. «В воздухе»
Бэнкси. «Девочка с воздушным шаром»
Д. Кунс. «Собака-шарик»
Я. Кусама. «Светлячки в воде»
Дж. Кошут. «Один и три стула»
Л. Тишков. «Частная луна»
А. Монастырский. «Ветка»
Д. Пригов. «Россия»

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В пособии рассмотрены основные направления, концепции, понятия и некоторые феномены зарубежного и отечественного искусства современности. Особое внимание уделено условиям существования феноменов искусства в контексте социокультурной сферы и значению философско-эстетической рефлексии, имеющим зачастую основополагающее значение для понимания произведения искусства в XX – XXI веках. Анализ и понимание современного искусства на основе феноменологических и герменевтических методологических ориентиров в практико-педагогической деятельности позволяют взвешенно, всесторонне и грамотно формировать процесс изучения произведений искусства студентами – будущими педагогами сферы дополнительного образования.

Актуальность пособия обусловлена необходимостью анализа процессов и уровней осознания современных феноменов культуры и искусства и потребностью накопления и осознания практического опыта в данной сфере. Соединение теоретического знания об этапе нон-классики и культурно-просветительской практики является одним из основных условий современного практико-ориентированного принципа обучения. Комплексное взаимодействие историко-теоретического и практического уровней знания в процессе постижения современного художественно-эстетического пространства – залог качественной подготовки творческих кадров и одна из ключевых задач формирования интеллектуальной культуры и кругозора педагога сферы дополнительного образования в современных условиях. Данное пособие предназначено для методического руководства и дополнительной информации при изучении в курсе «История искусств» тем, посвященных XX – XXI векам.

Учебное пособие может быть применено в практике преподавания специального курса «История современного искусства», а также может дополнить курсы: «История искусств», «Организация культурно-просветительской деятельности», «Эстетический предмет в искусстве и художественном образовании».

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Барт, Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии : пер. с фр. / Р. Барт ; послесл. и коммент. М. Рыклина. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2013. – 192 с. – ISBN 978-5-91103-071-1.

2. *Бишоп, К.* Искусство инсталляции : пер. с англ. / К. Бишоп. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2022. – 192 с.

3. *Бодрийяр, Ж.* Симулякры и симуляции / Ж. Бодрийяр. – М. : Группа компаний «РИПОЛ классик», 2018. – 320 с.

4. *Бодрийяр, Ж.* Совершенное преступление. Заговор искусства / Ж. Бодрийяр. – М. : Группа компаний «РИПОЛ классик» : Панглосс, 2019. – 348 с. – ISBN: 978-5-386-13301-6.

5. *Бычков, В. В.* Эстетика : учебник / В. В. Бычков. – М. : КНО-РУС, 2019. – 525 с. – ISBN 978-5-406-01451-6.

6. *Гомперц, У.* Непонятное искусство. От Моне до Бэнкси / У. Гомперц. – М. : Синдбад, 2016. – 464 с. – ISBN 978-5-906837-42-4.

7. *Гровье, К.* Искусство с 1989 года / К. Гровье ; пер. О. Гавриковой. – М. : Ад Маргинем Пресс : Музей современного искусства «Гараж», 2020. – 214 с. – ISBN 978-5-91103-497-9.

8. *Иллиес, Ф.* 1913. Лето целого века / Ф. Иллиес. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2017. – 272 с. – ISBN 978-5-91103-278-4.

9. *Иллиес, Ф.* А только что небо было голубое. Тексты об искусстве / Ф. Иллиес. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2022. – 248 с. – ISBN 978-5-91103-481-8.

10. *Лифшиц, М. А.* Кризис безобразия. От кубизма к поп-арт / М. А. Лифшиц, Л. Я. Рейнгардт. – М. : Искусство, 1968.

11. *Липовецки, Ж.* Эра пустоты : эссе о современном индивидуализме / Ж. Липовецки ; пер. с фр. В. В. Кузнецова. – СПб. : Владимир Даль, 2001. – 330 с. – ISBN 5-93615-012-7.

12. *Малевич, К.* От кубизма к супрематизму / К. Малевич // Черный квадрат. – М. : АСТ, 2022. – 512 с. – ISBN 978-5-17-109372-3.

13. *Маньковская, Н. Б.* Париж со змеями (Введение в эстетику постмодернизма) / Н. Б. Маньковская ; Рос. АН, Ин-т философии. – М. : ИФРАН, 1995. – 219 с. – ISBN 5-201-01869-6.

14. *Метамодернизм : историчность, аффект и глубина после пост-модернизма / Р. ван ден Аккер [и др.] ; пер. с англ. В. М. Липки. – М. : Группа компаний РИПОЛ классик : Панглосс, 2019. – 493 с. – ISBN 978-5-386-13462-4.*

15. *Морли, С. Семь ключей к современному искусству / С. Морли. – М. : Ад Маргинем Пресс : ABCdesign, 2023. – 288 с. – ISBN 978-5-91103-583-9.*

16. *Смит, Т. Одна и пять идей: о концептуальном искусстве и концептуализме / Т. Смит. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2023. – 192 с. – ISBN 978-5-91103-679-9.*

17. *Сонтаг, С. Образцы безоглядной воли / С. Сонтаг. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2022. – 392 с. – ISBN 978-5-91103-432-0.*

18. *Стайнберг, Л. Другие критерии: лицом к лицу с искусством XX века : сб. ст. / Л. Стайнберг ; пер. с англ. О. Гавриковой. – М. : Ад Маргинем Пресс : Музей современного искусства «Гараж», 2021. – 423 с. – ISBN 978-5-91103-571-6.*

19. *Уитфорд, Ф. Баухаус / Ф. Уитфорд. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2020. – 240 с. – ISBN 978-5-91103-563-1.*

20. *Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности / Э. Фишер-Лихте ; пер. с нем. Н. Кандинской ; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. – М. : Play&Play : Канон-плюс, 2015. – 375 с. – ISBN 978-5-88373-443-3.*

21. *Хаустов, Д. Лекции по философии постмодерна / Д. С. Хаустов. – М. : Рипол Классик, 2018. – 286 с. – ISBN 978-5-386-10531-0.*

22. *Хикс, С. Объясняя постмодернизм / С. Хикс. – М. : РИПОЛ классик, 2022. – 320 с. – ISBN: 978-5-386-14306-0.*

23. *Эко, У. Открытое произведение: форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко ; пер. с итал. А. Шурбелева. – СПб. : Symposium, 2006. – 408 с.*

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Танатография Эроса : Ж. Батай и фр. мысль середины XX в. : сб. / сост., авт. пер. и коммент. С. Л. Фокина ; Эксперим. студия кн. искусства «Чистое поле». – СПб. : Мифрил, 1994. – 344 с. – ISBN 5-86457-008-7.

2. *Батай, Ж.* Литература и Зло : сб. ст. : пер. с фр. / Ж. Батай ; предисл. Н. Бунтмана. – М. : Изд-во МГУ, 1994. – 165 с. – ISBN 5-211-03159-8.

3. *Батай, Ж.* Ненависть к поэзии. Порнолатрическая проза / Ж. Батай. – М. : Ладомир, 2017. – 614 с. – ISBN 978-5-86218-340-5.

4. *Батай, Ж.* Проклятая часть: сакральная социология : пер. с фр. / Ж. Батай ; сост., общ. ред. и вступ. ст. С. Н. Зенкина ; коммент. Е. Д. Гальцовой. – М. : Ладомир, 2006. – 738 с. – ISBN 5-86218-466-X.

5. *Белл, Д.* Грядущее постиндустриальное общество : опыт социального прогнозирования : пер. с англ. / Д. Белл ; под ред. В. Л. Иноземцева. – М. : Academia, 2004. – 783 с. – ISBN 5-87444-203-0.

6. *Бланшо, М.* Опыт-предел / М. Бланшо // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. – СПб. : Мифрил, 1994. – С. 65 – 77.

7. *Бодрийяр, Ж.* Общество потребления: его мифы и структуры / Ж. Бодрийяр ; пер. с фр., послесл. и примеч. Е. А. Самарской. – М. : Республика : Культурная революция, 2006. – 268 с. – ISBN 5-250-01894-7.

8. *Бодрийяр, Ж.* Совершенное преступление: заговор искусства : сб. ст. / Ж. Бодрийяр ; пер. с фр. А. В. Качалов. – М. : РИПОЛ классик : Панглосс, 2019. – 347 с. – ISBN 978-5-386-13301-6.

9. *Бодрийяр, Ж.* Фатальные стратегии / Ж. Бодрийяр ; пер. с фр. Качалова А. В. – М. : РИПОЛ классик, 2017. – 285 с. – ISBN 978-5-386-10198-5.

10. *Гомперц, У.* Непонятное искусство : от Моне до Бэнкси / У. Гомперц ; пер. с англ. Литвиновой. – М. : Синдбад, 2018. – 461 с. – ISBN 978-5-906837-42-4.

11. *Гровье, К.* Искусство с 1989 года / К. Гровье. – М. : Ад Маргинем Пресс : Музей современного искусства «Гараж», 2020. – 216 с.

12. *Делез, Ж.* Логика смысла / Ж. Делез // *Theatrum philosophicum* / М. Фуко ; пер. Я. И. Свирского. – М. : Раритет ; Екатеринбург : Деловая книга, 1998. – 472 с. – ISBN 5-88687-041-5.

13. *Деррида, Ж.* Голос и феномен, и другие работы по теории знака Гуссерля / Ж. Деррида. – СПб. : Алетейя, 1999. – 208 с.

14. *Деррида, Ж.* О грамματοлогии / Ж. Деррида. – М. : Ad Marginem, 2000. – 511 с.

15. *Дорофеев, Д.* Саморастраты одной гетерогенной суверенности / Д. Дорофеев // *Предельный Батай* : сб. ст. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2006. – 298 с.

16. *Дьяков, А.* Проблема субъекта в постструктуралистской перспективе: онтологический аспект / А. Дьяков. – М. : ЭБС «Лань» : Курский ин-т соц. образования, 2005. – 600 с.

17. *Зыгмонт, А.* Святая негативность: насилие и сакральное в философии Жоржа Батая / А. Зыгмонт. – М. : Новое лит. обозрение, 2018. – 315 с. – ISBN 978-5-4448-0923-5.

18. *Иллиес, Ф.* 1913. Лето целого века / Ф. Иллиес. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2017. – 272 с. – ISBN 978-5-91103-278-4.

19. *Иллиес, Ф.* А только что небо было голубое. Тексты об искусстве / Ф. Иллиес. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2022. – 248 с. – ISBN 978-5-91103-481-8.

20. *Лиотар, Ж.-Ф.* Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар ; пер. с фр. Н. А. Шматко. – М. : Ин-т эксперим. социологии ; СПб. : Алетейя, 1998. – 159 с. – ISBN 5-89329-107-7.

21. *Липовецки, Ж.* Эра пустоты : эссе о соврем. индивидуализме / Ж. Липовецки ; пер. с фр. В. В. Кузнецова. – СПб. : Владимир Даль, 2001. – 330 с. – ISBN 5-93615-012-7.

22. *Маньковская, Н. Б.* Париж со змеями (Введение в эстетику постмодернизма) / Н. Б. Маньковская ; Рос. АН, Ин-т философии. – М. : ИФРАН, 1995. – 219 с. – ISBN 5-201-01869-6.

23. *Метамодернизм: историчность, аффект и глубина после постмодернизма* / Р. ван ден Аккер [и др.] ; пер. с англ. В. М. Липки. – М. : Группа компаний РИПОЛ классик : Панглосс, 2019. – 493 с. – ISBN 978-5-386-13462-4.

24. *Морли, С.* Семь ключей к современному искусству / С. Морли. – М. : Ад Маргинем Пресс : ABCdesign, 2023. – 288 с. – ISBN 978-5-91103-583-9.

25. *Плеснер, Х.* Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию / Х. Плеснер ; пер. с нем. и авт. послесл. А. Г. Гаджикурбанова. – М. : РОССПЭН, 2004. – 367 с. – ISBN 5-8243-0510-2.

26. *Разинов, Ю. А.* С улыбкой авгура, или Трансгрессия под маской / Ю. А. Разинов // *Mixtura verborum* : сб. ст. – Самара : Изд-во Самар. гуманитар. акад., 2002.

27. *Смит, Т.* Одна и пять идей: о концептуальном искусстве и концептуализме / Т. Смит. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2023. – 192 с. – ISBN 978-5-91103-679-9.

28. *Сонтаг, С.* Образцы безоглядной воли / С. Сонтаг. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2022. – 392 с. – ISBN 978-5-91103-432-0.

29. *Стайнберг, Л.* Другие критерии: лицом к лицу с искусством XX века : сб. ст. / Л. Стайнберг ; пер. с англ. О. Гавриковой. – М. : Ад Маргинем Пресс : Музей современного искусства «Гараж», 2021. – 423 с. – ISBN 978-5-91103-571-6.

30. *Ткаченко, Р. В.* Проблема трансгрессии в философии постмодернизма / Р. В. Ткаченко // *Общество: философия, история, культура*. – Краснодар : ХОРС, 2015. – 479 с.

31. *Уитфорд, Ф.* Баухаус / Ф. Уитфорд. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2020. – 240 с. – ISBN 978-5-91103-563-1.

32. *Ульянова, Л. Н., Шуралев, Р. И.* Трансгрессивный опыт в эстетическом дискурсе // *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. – М., 2019. – С. 108 – 116.

33. *Фишер-Лихте, Э.* Эстетика перформативности / Э. Фишер-Лихте ; пер. с нем. Н. Кандинской ; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. – М. : Play&Play : Канон-плюс, 2015. – 375 с. – ISBN 978-5-88373-443-3.

34. *Фуко, М.* О трансгрессии / М. Фуко // *Танатография Эроса : Ж. Батай и французская мысль середины XX века*. – СПб. : Мифрил, 1994. – 346 с.

35. *Фуко, М.* Слова и вещи: Археология гуманитарных наук : пер. с фр. / М. Фуко. – СПб. : А-сад : АОЗТ «Талисман», 1994. – 405 с.

36. *Хайдеггер, М.* Бытие и время / М. Хайдеггер ; пер. с нем. В. В. Бибикина. – Изд. 4-е, испр. – М. : Академический проект, 2013. – 447 с. – ISBN 978-5-8291-1488-6.

37. *Хаустов, Д. С.* Лекции по философии постмодерна / Д. С. Хаустов. – М. : Рипол Классик, 2018. – 286 с. – ISBN 978-5-386-10531-0.

38. *Шестов, Л.* Апофеоз беспочвенности: опыт адогматического мышления / Л. Шестов. – СПб. : Азбука : Авалонь, 2011. – 219 с. – ISBN 978-5-389-02339-0 (Азбука-Аттикус).

39. *Эко, У.* Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко // Имя розы. – М., 1989. – 468 с.

40. История уродства / под ред. У. Эко ; пер. с итал. А. А. Сабашниковой [и др.]. – М. : Слово / SLOVO, 2007. – 455 с. – ISBN 978-5-85050-913-2.

41. *Эко, У.* Открытое произведение: форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко ; пер. с ит. А. Шурбелева. – М. : АСТ, 2018. – 507 с. – ISBN 978-5-17-093384-6.

42. *Энафф, М.* Маркиз де Сад: Изобретение тела либертена / М. Энафф. – СПб. : Гуманитарная Академия, 2005. – 448 с.

43. *Levinson, J.* The aesthetics of postmodern // The Oxford handbook of aesthetics. – Oxford University Press. 2003. – 950 с.

44. *Kuplen, M.* Disgust and Ugliness : a Kantian Perspective. Available at. – URL: <http://www.contempaesthetics.org/newvolumearticle.php?articleID=615> (дата обращения: 25.04.2023).

45. Иисус в моче и другие жидкости [Электронный ресурс]. – URL: https://birdinflight.com/ru/pochemu_eto_shedevr/20180720-andres-serrano-piss-christ.html (дата обращения: 25.04.2023).

46. *Липовецкий, М.* Сорокин-троп: карнализация [Электронный ресурс] / М. Липовецкий. – URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2013/2/sorokin-trop-karnalizacziya.html> (дата обращения: 25.04.2023).

47. Любовь как движущая сила кинематографа трансгрессии. Четыре манифеста [Электронный ресурс]. – URL: <https://cineticle.com/four-manifestos-cinema-of-transgression/> (дата обращения 04.04.2023).

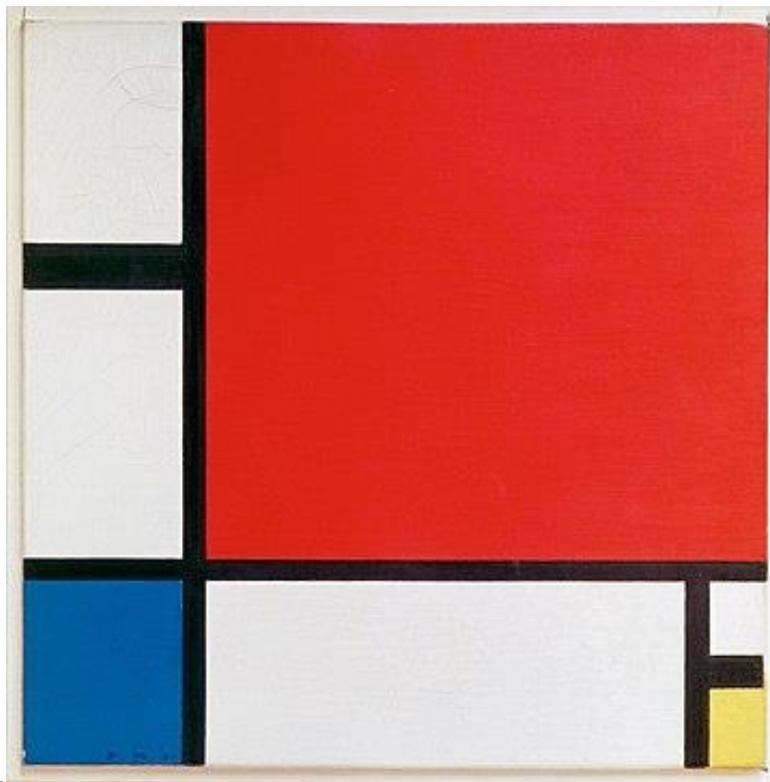
48. Философия постмодерна [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XMHJk4nnDMo> (дата обращения: 25.04.2023).

49. Эротика новаторов [Электронный ресурс]. – URL: <https://shmandercheizer.livejournal.com/41713.html> (дата обращения: 25.04.2023).

ПРИЛОЖЕНИЕ



М. Дюшан. «Фонтан»



П. Мондриан. «Композиция с красным, синим и желтым»



П. Пикассо. «Три танцора»



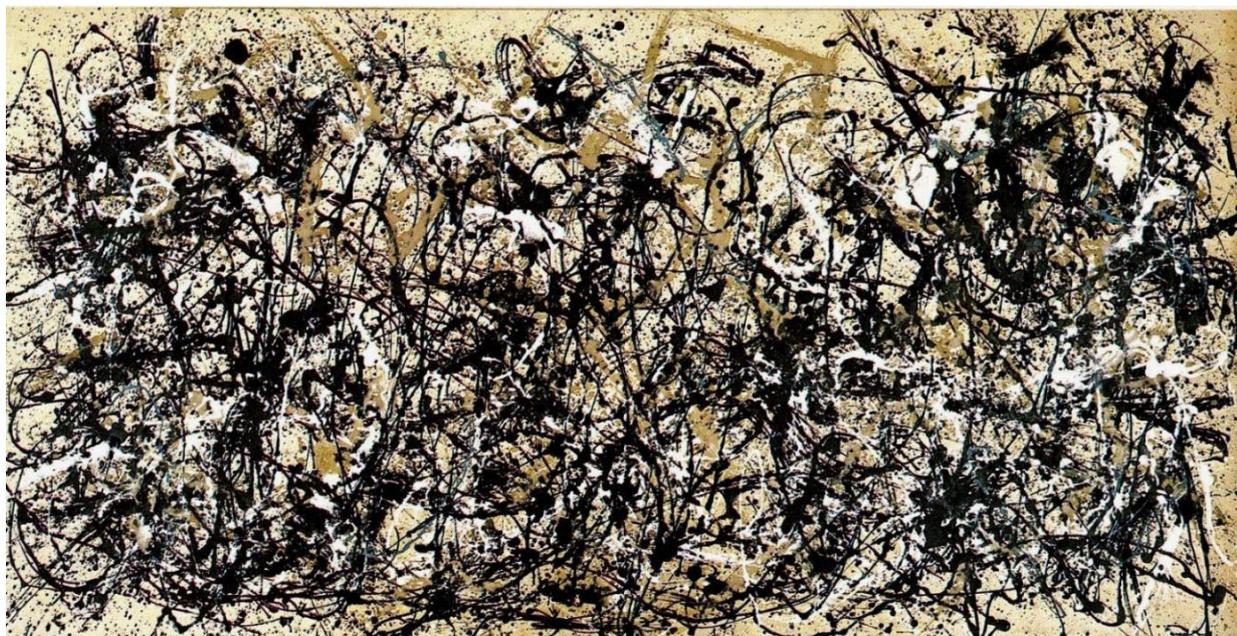
М. Рэй. «Примат материи над мыслью»



Р. Магритт. «Влюбленные»



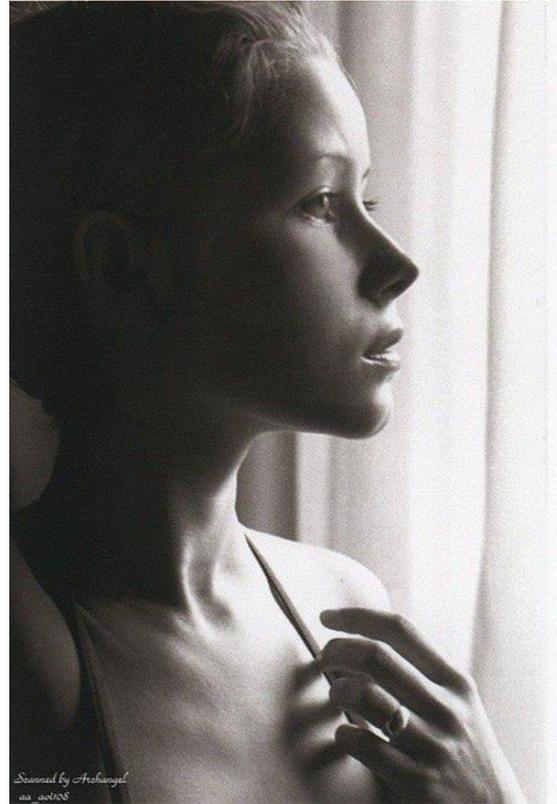
В. Гропиус. Главное здание школы Баухаус



Дж. Поллок. «Осенний ритм (Номер 30)»



М. Ротко. «Черный на темно-бордовом»



А. Серрано. «Piss Christ» Д. Гамильтон. Фотография из серии «Эпоха невинности»



Г. фон Хагенс «Мир тела»



Э. Уорхол. «Банка с супом Кэмпбелл»



Р. Раушенберг. «Монограмма»



Р. Лихтенштейн. «Поцелуй»



И. Кляйн. «Прыжок в пустоту»



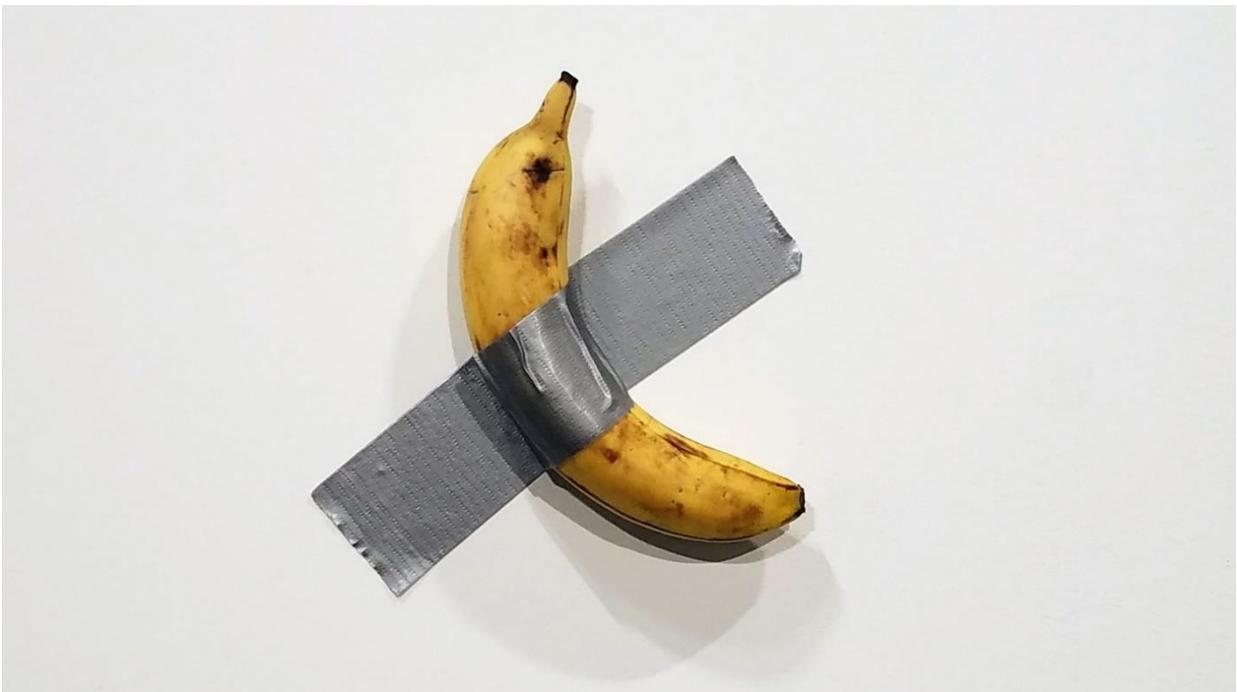
Л. Фонтана. Работа из серии «Пространственные композиции»



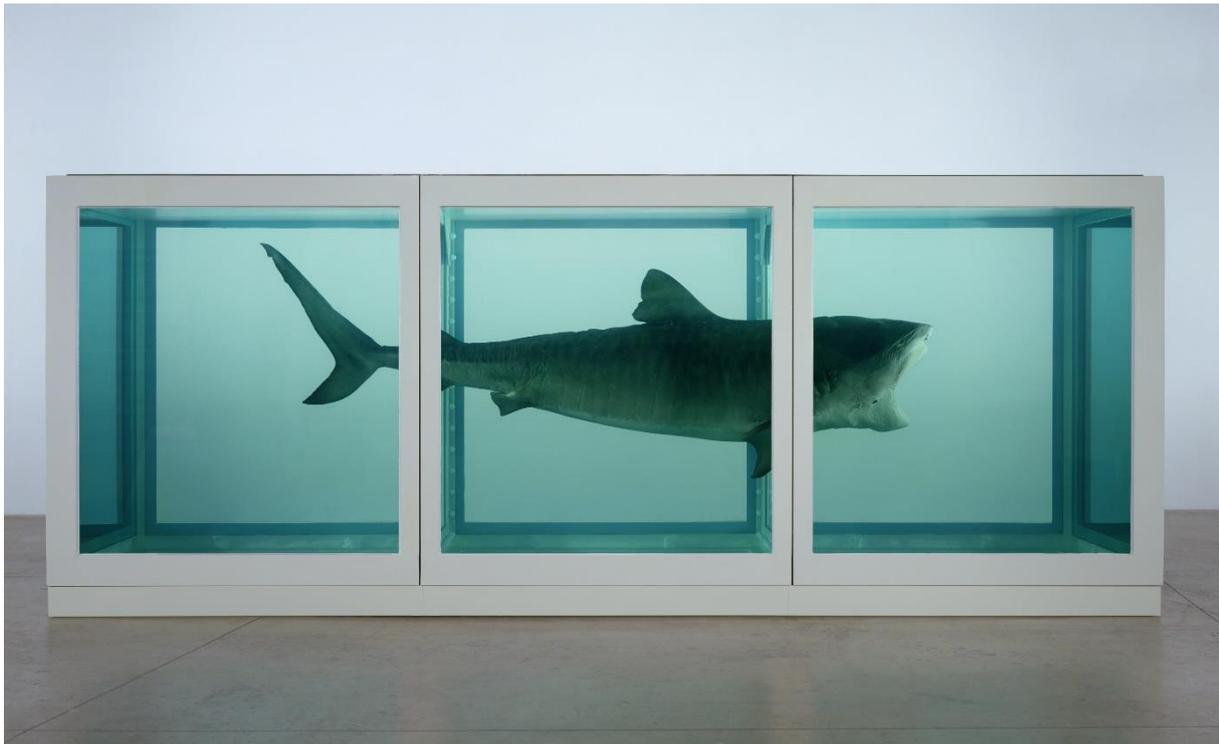
М. Пистолетто. «Венера тряпичная»



К. Паркер. «Холодная темная материя, разорвавшаяся на части»



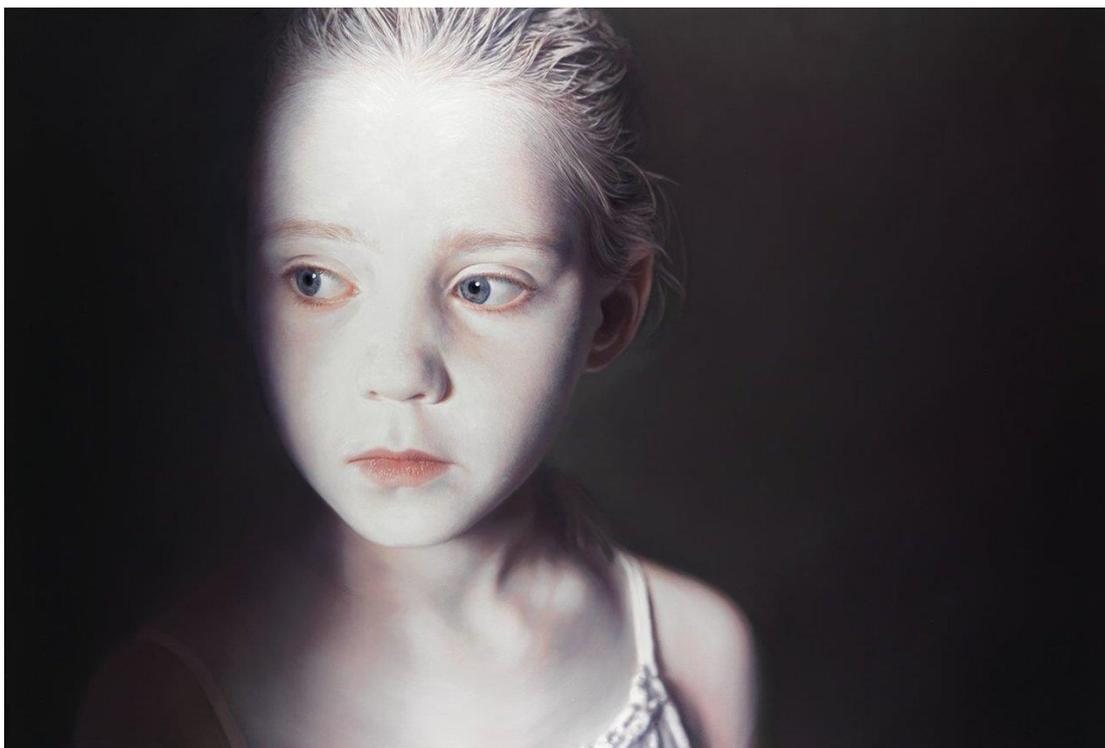
М. Кателлан. «Комедиант»



Д. Хёрст. «Физическая невозможность смерти в сознании живущего»



Г. Хельнвайн. «Богоявление I»



Г. Хельнвайн. Работа из серии «Шепот невинных»



Дж. Кунс. «Собака-шар»



Бэнкси. «Девочка с воздушным шаром»



Л. Тишков. «Частная луна»



А. Монастырский. «Ветка»

Учебное электронное издание

УЛЬЯНОВА Лариса Николаевна
ШУРАЛЕВ Руслан Ильясович

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО: ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ

Учебное пособие

Редактор О. В. Балашова
Технический редактор Ш. Ш. Амирсейидов
Компьютерная верстка Л. В. Макаровой, А. Н. Герасина
Корректор О. В. Балашова
Выпускающий редактор А. А. Амирсейидова

Системные требования: Intel от 1,3 ГГц; Windows XP/7/8/10; Adobe Reader;
дисковод CD-ROM.

Тираж 9 экз.

Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
Изд-во ВлГУ
rio.vlgu@yandex.ru

Высшая школа музыки и театра
кафедра музыкального образования
heckfy1810@yandex.ru