

ХАНС БЕЛЬТИНГ История  
ИСКУССТВА ПОСЛЕ  
МОДЕРНИЗМА

NON-GEOMETRICAL ABSTRACT ART

GEOMETRICAL ABSTRACT ART

MODERN  
ARCHITECTURE

PURISM  
1918 Paris

DE STIJL and  
NEOPLASTICISM  
Leyden 1916  
Berlin Paris

BAUHAUS  
Weimar Dessau  
1919 1925

1910

Milan

Brancusi  
Paris

ORPHISM  
1912 Paris

SUPREMATISM  
1913 Moscow

1914

CONSTRUCTIVISM  
Moscow

GARAGE

CONSTRUCTIVISM  
Moscow

Ханс Бельтинг

**История искусства  
после модернизма**

«ВЕБКНИГА»

1995, 2003

УДК 7.067  
ББК 85.103(3)

**Бельтинг Х.**

История искусства после модернизма / Х. Бельтинг —  
«ВЕБКНИГА», 1995, 2003

ISBN 978-5-6049360-2-3

Эта книга составлена из двух изданий: немецкоязычного — «Конец истории искусства» (1995) и его англоязычной версии — «Истории искусства после модернизма» (2003), в которой автор актуализировал ряд своих размышлений.

УДК 7.067  
ББК 85.103(3)

ISBN 978-5-6049360-2-3

© Бельтинг Х., 1995, 2003  
© ВЕБКНИГА, 1995, 2003

## Содержание

Зеркало для Януса. Несколько слов во славу Ханса Бельтинга	6
Предисловие к немецкому изданию «Конец истории искусства»	18
Предисловие к английскому изданию «История искусства после модернизма»	22
Часть I	25
Глава 1	25
Конец ознакомительного фрагмента.	27

# **Ханс Бельтинг**

## **История искусства после модернизма**

Все права защищены

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2002

© Кирилл Заев, дизайн и макет, 2024

© Музей современного искусства «Гараж», 2024

## Зеркало для Януса. Несколько слов во славу Ханса Бельтинга

*История искусства не есть часть общей истории. Напротив, частью истории искусства становится только то искусство, которое демонстрирует наибольшую степень разрыва со своим временем.*

**Борис Гройс**

**«Взгляд на историю искусства после ее конца»**

Витязь на распутье<sup>1</sup> – вот, пожалуй, самое емкое определение Ханса Бельтинга, великого историка и теоретика искусства второй половины XX – первой четверти XXI веков. Подобно мифологическому герою, Бельтингу, оказавшемуся на тектоническом разломе мировой истории XX и XXI веков, предстояло сделать выбор дальнейшего пути – для себя лично и для всей науки об искусстве (Kunstwissenschaft). Теперь мы знаем, что он в своем выборе не ошибся.

Бельтинг никогда не стоял на месте – наоборот, уподобившись античному богу Протею<sup>2</sup>, он сменял личины и, пластически трансформируя свой творческий метод, находил неожиданные и единственно верные средства разрешения всех внутренних и внешних противоречий. Примерно каждая новая декада жизни немецкого ученого начиналась с очередного распутья, но парадоксальность его мышления вкупе с невероятной эрудицией, необузданной жадой познания и безрассудным интеллектуализмом не просто приводили его к новым открытиям, а буквально вышвыривали, как моряка после кораблекрушения, к спасательным и неведомым доселе берегам. И на этих открытых им землях он становился настоящим первопроходцем.

С одной стороны, феномен Бельтинга внеисторичен или – как выразился бы сам ученый – «постисторичен», но с другой стороны, если внимательно присмотреться к некоторым фактам биографии конкретного человека Ханса Бельтинга (1935–2023), то можно попробовать выделить ряд закономерностей или факторов, так или иначе влиявших на формирование его революционных теорий.

Ханс Бельтинг родился в немецком городе Андернах 7 июля 1935 года – через два года после прихода национал-социалистов к власти, за четыре года до начала Второй мировой войны и за десять лет до победы антигитлеровской коалиции. Андернах – небольшой городок, расположенный на берегу Рейна и основанный римскими войсками на месте еще более древнего кельтского поселения. Он является одним из самых старых на территории современной Германии. В сочельник 1944 года при бомбардировке города союзнической авиацией был частично разрушен семейный дом Бельтингов. По воспоминаниям самого Ханса, сигналом об окончании войны для него стал приход в Андернах американских солдат. Позже эта часть Западной Германии перешла под протекторат Франции и вплоть до 1949 года являлась Французской зоной оккупации. Военная администрация зоны вела активную культурно-просветительскую работу, устраивая выставки современного французского искусства, кинопоказы, лекции, литературные вечера и т. д. Благодаря этому Бельтинг очень быстро овладел французским языком. В обязательную программу тогдашнего гимназического образования входили только латынь и древнегреческий. Подлинным окном в мир, которое помогло ему вырваться из повседневности немецкого захолустья, стал кинотеатр, куда юный Ханс ходил минимум раз в неделю.

---

<sup>1</sup> Чечот И. Д. Витязь на распутье // Рассказы о художниках: история искусства XX века / сост. Е. Ю. Андреева, И. Д. Чечот. СПб.: Академический проект, 1999. С. 31–45.

<sup>2</sup> Даниэль С. М. Сети для Протея: проблема интерпретации формы в изобразительном искусстве. СПб.: Искусство-СПБ, 2002.

Основная задача послевоенной Западной Германии заключалась в проработке своего прошлого. Существовало множество разных противоречивых теорий и предложений о том, каким образом следует демократизировать и денацифицировать немецкое общество. В среде консервативных интеллектуалов преобладала идея, что спасение заключается в религии и распространении религиозного (в первую очередь католического) воспитания. Как и многие его сверстники, Бельтинг не пропускал воскресных служб и пел в церковном хоре. В одном из интервью он рассказывает, что это было время, когда популярные проповедники в Германии порой собирали целые стадионы. В 1950 году в Мюнхене была открыта знаменитая выставка *Ars Sacra*<sup>3</sup>, посвященная искусству раннего Средневековья и призывавшая современных художников и художниц последовать примеру благочестивых мастеров прошлого. Двумя годами ранее Ханс Зедльмайр опубликовал свою нашумевшую работу «Утрата середины. Изобразительное искусство XIX и XX веков как симптом и символ времени»<sup>4</sup>, ставшую подлинным манифестом всех консервативных интеллектуалов немецкоязычного региона. Вслед за Зедльмайром его единомышленники и эпигоны сетовали об упадке «Страны заходящего солнца» (*Abendland*)<sup>5</sup>, то есть западной цивилизации – или, еще точнее, Западной Европы.

С другой стороны, конец 1940-х и начало 1950-х годов ознаменовались повсеместным распространением (и в какой-то степени даже назойливым навязыванием) абстрактного искусства как единственно возможного и прогрессивного метода в искусстве. Но очень скоро в условиях бурно развивающейся экономики западных стран – так называемого экономического чуда (*Wirtschaftswunder*) – проект Всемирного языка абстрактного искусства (*Weltsprache Abstrakte Kunst*)<sup>6</sup>, изначально претендовавший на звание наднационального и элитарного искусства, очень быстро выродился в новый бидермайер и стал товаром повседневного потребления, функция которого заключалась в украшении и оформлении офисных и домашних интерьеров.

Задолго до строительства Берлинской стены, Европа уже была разделена непроницаемым железным занавесом, который препятствовал проникновению света с Востока в вечерние сумерки Запада. Остро почувствовав эти несоответствия и искусственность всех препон, молодой Бельтинг решил из чувства протеста посвятить себя изучению недостижимой, как ему казалось, восточной культуры. Он бросил занятия искусством в Высшей художественной школе в Майнце, куда поступил еще в начале 1950-х годов<sup>7</sup>, и перешел на философский факультет университета имени Иоганна Гутенберга, где приступил к изучению истории искусства и христианской археологии под руководством профессора Фридриха Герке<sup>8</sup>. Немецкие университеты того времени были нацелены на расширение международных контактов и активно участвовали в программах студенческих обменов, стажировок и конференций. В 1955 году по инициативе учебного заведения девятнадцатилетний Бельтинг в составе официальной университетской делегации посетил X Международный конгресс византийских

<sup>3</sup> *Ars sacra: Kunst des frühen Mittelalters*, Gesellschaft für Wissenschaftliches Lichtbild, München, 1950.

<sup>4</sup> Sedlmayr H. *Verlust der Mitte Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Salzburg / Wien: Otto Müller Verlag, 1948; см. русский перевод: Зедльмайр Х. Утрата середины. Изобразительное искусство XIX и XX веков как симптом и символ времени / пер. с нем. С. С. Ванеяна. М.: Территория будущего, 2008.

<sup>5</sup> Термин *Abendland* получил широкое распространение в консервативных немецких кругах после выхода книги *Untergang des Abendlandes* Освальда Шпенглера, которая в русском переводе стала известна под заголовком «Закат Европы». После Второй мировой войны этот термин вновь обрел большую популярность как среди интеллектуалов консервативных взглядов, так и среди реваншистов и бывших пособников гитлеровского режима.

<sup>6</sup> Лучшим примером этой пропаганды абстрактного искусства в западной Германии 1950-х годов можно назвать книгу *Abstrakte Kunst eine Weltsprache*, в составлении которой принимали участия Георг Пенсен, Леопольд Цан и Вернер Хофман.

<sup>7</sup> Сначала, как и многие его сверстники, Бельтинг мечтал о карьере современного художника.

<sup>8</sup> Фридрих Герке (1900–1966) – немецкий историк искусства. Учился теологии и философии в Гамбурге, Марбурге и Берлине. В 1946 году возглавил Институт истории искусства при Майнском университете.

исследований, проходивший в Стамбуле<sup>9</sup>. Там он впервые встретился с Виктором Лазаревым<sup>10</sup>, Дмитрием Сарабьяновым<sup>11</sup> и Зинаидой Удальцовой<sup>12</sup>.

В 1956 году Бельтинг получил годовую стажировку в университете Сапиенца (Sapienza) в Риме. Помимо занятий, молодой немецкий ученый регулярно посещает Ватиканскую библиотеку и библиотеку Герциана (la Bibliotheca Hertziana)<sup>13</sup> при Институте истории искусств Общества Макса Планка. В Риме он знакомится со своей будущей женой Кристой. Во время одного из совместных путешествий по югу Италии Ханс и Криста обнаружили малоизученный цикл росписей X века в базилике Святых Мучеников (Basilica dei SS. Martiri), находящейся неподалеку от небольшого городка Чимитиле. Описание и анализ фресок этой раннехристианской базилики стали материалом будущей диссертации Бельтинга<sup>14</sup>. По протекции знакомых монахов из ордена иезуитов Бельтинг получил приглашение пройти годичную исследовательскую практику в крупнейшем американском центре изучения раннехристианской и византийской культуры Думбартон-Окс (Dumbarton Oaks) при Гарварде<sup>15</sup>. Этот научный центр, основанный в 1940 году по инициативе и при финансовой поддержке Роберта и Милдред Блисс<sup>16</sup>, стал местом сосредоточения медиевистов и специалистов по истории и культуре Византии, каждый из которых в силу тех или иных причин был вынужден оставить Старый Свет и строить свою карьеру в университетах Нового Света. Среди постоянных и приглашенных профессоров в разное время в Думбартон-Оксе трудились такие ученые, как Отто Демус<sup>17</sup>, Андре Грабар<sup>18</sup>, отец Фрэнсис (Франтишек) Дворник<sup>19</sup>, Игорь Шевченко<sup>20</sup>, Кирилл Манго<sup>21</sup> и т. д. Главным

<sup>9</sup> Подробнее см.: Лазарев В. Н. Конгресс по византиноведению в Стамбуле // Вопросы истории. № 1, 1956. Это была первая конференция, на которой присутствовала официальная делегация из СССР.

<sup>10</sup> Впоследствии пути двух ученых пересекались множество раз. Так, например, Бельтинг выступил в качестве автора рецензии на итальянский перевод знаменитой монографии В. Н. Лазарева об искусстве Византии: Hans Belting, [Rezension von:] Lazarev V. *Storia della Pittura bizantina*. Turin, 1967, Zeitschrift für Kunstgeschichte, XXXIV / 4 (1971). S. 330–336. Кроме того, немецкий ученый подготовил статью, опубликованную в переводе на русский язык специально для сборника, выпущенного в честь В. Н. Лазарева: Бельтинг Г. Константинопольская капитель в Ленинграде. Рельефная пластика поздневизантийского периода в Кахрие Джами / пер. Л. Ф. Рудной // Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура: сб. статей в честь В. Н. Лазарева. М.: Наука, 1973.

<sup>11</sup> О своем знакомстве с Виктором Лазаревым, Дмитрием Сарабьяновым и Игорем Грабарем, сам Бельтинг рассказал в интервью оргкомитету Четвертого Международного конгресса историков искусства имени Д. В. Сарабьянова, проходившего в Москве в декабре 2020 года. Подробнее см.: <https://sarabianov.sia.ru/interview/>

<sup>12</sup> Зинаида Владимировна Удальцова (1918–1987) – советский историк-медиевист; специалист в области византиноведения, славяноведения и истории поздней античности; доктор исторических наук (1961), профессор (1968), заведующая кафедрой истории средних веков МГУ. Директор Института всеобщей истории АН СССР (1980–1987). Член-корреспондент АН СССР (1976). Во время войны в эвакуации познакомилась с Михаилом Антоновичем Алпатовым, который впоследствии стал ее мужем.

<sup>13</sup> Библиотека Герциана при Немецком исследовательском институте в Риме и расположенная в Палаццо Цуккари была основана в 1913 году по завещанию еврейской покровительницы искусств Генриетты Герц для изучения искусства Италии эпохи Возрождения и барокко. В 1985 году Бельтинг снова окажется в Герциане в качестве приглашенного профессора.

<sup>14</sup> Несмотря на первоначальные протесты научного руководителя Фридриха Герке, критиковавшего своего подопечного за столь экзотичный выбор, в 1959 году Бельтинг с успехом защитил диссертацию по этой теме.

<sup>15</sup> В 1944 году в здании центра была проведена знаменитая конференция между странами участниками антигитлеровской коалиции, на которой был фактически утвержден будущий устав ООН.

<sup>16</sup> Роберт Блисс (Robert Woods Bliss; 1875–1962) – знаменитый американский политик, дипломат, меценат и коллекционер раннехристианского искусства и художественных артефактов доколумбовой Америки.

<sup>17</sup> Отто Демус (Otto Demus; 1902–1990) – австрийский историк искусства, специалист по искусству Византии и австрийскому искусству раннего Средневековья. В 1939 году эмигрировал в Англию, работал в Великобритании и США. В 1946 году вернулся в Вену. В 1963–1973 годах занимал пост профессора истории искусств Венского университета. Принял активное участие в разработке международного кодекса по охране памятников под эгидой ЮНЕСКО. В 1958 году Демус совместно с В. Н. Лазаревым и И. Э. Грабарем инициировал выход монографии «Древние русские иконы», вышедшей в серии ЮНЕСКО «Мировое искусство».

<sup>18</sup> Андре (Андрей Николаевич) Грабар (André Grabar; 1896–1990) – французский медиевист, историк искусства и археолог, специалист по истории средневекового и византийского искусства. Учился в Киеве и Петрограде. В 1920 году эмигрировал в Болгарию. Большую часть жизни провел во Франции.

<sup>19</sup> Фрэнсис (Франтишек) Дворник (František Dvorník; Francis Dvornik; 1893–1975) – американский историк чешского про-



наставником двадцатитрехлетнего Бельтинга стал немецкий ученый еврейского происхождения Эрнст Китцингер<sup>22</sup>. В 1934 году, на следующий день после защиты диссертации, которую Китцингер писал под руководством легендарного Вильгельма Пиндера<sup>23</sup>, опасаясь нападок со стороны последователей фашистской идеологии и преследования из-за своего еврейского происхождения, он оставил Мюнхен и эмигрировал в Великобританию.

В начале стажировки Бельтинг довольно плохо изъяснялся по-английски<sup>24</sup>, так что Китцингеру сперва пришлось перейти на немецкий. Сам Бельтинг описывал эту ситуацию как крайне эмоциональную для них обоих, так как он был первым немецким аспирантом из послевоенной Германии, с которым Китцингеру пришлось работать<sup>25</sup>.

В Думбартон-Оксе сложилась совершенно уникальная среда. Это небольшое строение с собственным садом, расположенное на территории Гарвардского университета, стало приютом для многих эмигрантов из восточной Европы, Германии и Австрии<sup>26</sup>.

Несмотря на огромное количество зарубежных гостей, поездок на международные конференции, археологические раскопки и экспедиции, в целом жизнь обитателей этой виллы чем-то напоминала монастырскую. Общая трапезная, общий быт, а кроме того, преподаватели и студенты жили в том же доме, где проходили занятия.

Время, проведенное в Америке, оказало на Бельтинга огромное влияние. Там он впервые столкнулся с носителями старой культурной традиции – эмигрантами из бывшей Российской империи, встречу с которыми он сам расценивал как бесценный опыт знакомства с подлинной византийской традицией. Общение с этими людьми способствовало изучению русского и английского языков. С другой стороны, в лице Эрнста Китцингера (ученика Вильгельма Пиндера) и Отто Демуса (ученика Йозефа Стшиговского<sup>27</sup>) молодой немецкий ученый соприкоснулся с представителями Новой венской школы<sup>28</sup>, которые тоже оказали заметное влияние на его научный метод.

---

исхождения, византинист и славист, священник. В 1938 году покинул Чехословакию. В 1940 году бежал из Франции в Англию, где продолжил служение в качестве священника, которое совмещал с работой в Британском музее. С 1948 года профессор в Думбартон-Оксе. Так же преподавал в Гарварде и Кембридже. Отец Дворник принадлежал к ордену иезуитов; от своих итальянских братьев по ордену он узнал о талантливом немецком юноше и способствовал приглашению Бельтинга в Америку.

<sup>20</sup> Игорь Иванович Шевченко (Ihor Ševčenko; 1922–2009) – американский историк и филолог, украинско-польского происхождения. Специалист в области византийского искусства, славяновед, палеограф и эпиграфист. С 1949 года жил и работал в США, преподавал в Думбартон-Оксе, Гарварде и Колумбийском университете.

<sup>21</sup> Кирилл Манго (Cyril Alexander Mango; 1928–2021) – британский византинист греческо-русского происхождения. С 1955 года работал в Думбартон-Оксе, позже преподавал в Лондонском королевском колледже и Оксфорде.

<sup>22</sup> Эрнст Китцингер (Ernst Kitzinger; 1912–2003) – американский историк искусства еврейско-немецкого происхождения, специалист по истории Византии, раннехристианского искусства поздней античности и раннего Средневековья. В 1934 эмигрировал в Лондон, работал в Британском музее. В 1940 году был интернирован и через Австралию смог перебраться в США. С 1941 года работал в Думартон-Оксе, также преподавал в Гарварде, Кембридже и Принстонском университете.

<sup>23</sup> Вильгельм Пиндер (Georg Maximilian Wilhelm Pinder; 1878–1947) – немецкий историк и теоретик искусства. Специалист по средневековой германской скульптуре, профессор Мюнхенского университета. После Второй мировой войны был отстранен от преподавания и лишен возможности занимать академические должности из-за своих связей с национал-социалистической партией. Подробнее см.: *Hans Belting Stil als Erlösung. Das Erbe Wilhelm Pinders in der deutschen Kunstgeschichte*. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2. September 1987.

<sup>24</sup> В архиве университета сохранилась заявка Ханса Бельтинга на получение исследовательской стипендии, написанная по-немецки.

<sup>25</sup> Впервые Бельтинг и Китцингер пересеклись еще в Мюнхене в 1958 году на XI Международном конгрессе византийских исследований. Это был первый визит Китцингера в Германию после вынужденной эмиграции. По иронии судьбы спустя несколько лет Бельтинг возглавит в Мюнхене кафедру, на которой раньше преподавал учитель Китцингера – Вильгельм Пиндер.

<sup>26</sup> Игорь Стравинский посвятил Думбартон-Оксу одно из своих камерных музыкальных сочинений (*Concerto in E-flat, inscribed Dumbarton Oaks*, 8. v. 38), которое он лично исполнил перед преподавателями и студентами научного центра.

<sup>27</sup> Йозеф Стшиговский (Józef Strzykowski; 1862–1941) – австрийский историк искусства польского происхождения, специалист в области византийского искусства. С 1909 по 1933 год возглавлял Институт истории искусств при Венском университете.

<sup>28</sup> См.: Verstegen I. *The New Vienna School of Art History: Fulfilling the Promise of Analytic Holism (Refractions)*. Edinburgh

В 1960 году вышла первая публикация Бельтинга – статья об итогах международной конференции византинистов Думбартон-Оксе, написанная по заказу мюнхенского журнала *Kunstchronik*<sup>29</sup>.

Много лет спустя, уже будучи одним из основателей Высшей школы искусств и дизайна в Карлсруэ, Бельтинг сетовал на то, что он полностью пренебрег возможностью познакомиться с бурной художественной жизнью Нью-Йорка тех лет и так и не использовал шанс встретиться с художниками и художницами, творчество которых впоследствии стало основой для его теоретических разработок. А большую часть времени своих редких и коротких вылазок в Нью-Йорк он проводил в библиотеке музея Метрополитен.

В США под руководством Китцингера Бельтинг практически полностью переписал почти готовый текст своей диссертации. Спустя год он с успехом защитил ее в Майнце, а в 1962 году она была опубликована в виде отдельной книги<sup>30</sup>.

В 1964 году Бельтинг посетил грандиозную выставку «Византийское искусство как европейское искусство» (*Byzantine Art A European Art. IX Exhibition of the Councils of Europe*) в Афинах, организованную под патронажем Совета Европы. Свои размышления о роли Византии в становлении канона европейского искусства он подробно изложил в рецензии, опубликованной в журнале *Kunstchronik*<sup>31</sup>.

Бесконечные передвижения Бельтинга по миру не позволили ему обрести достаточными для быстрого карьерного роста связями в немецкой академической среде, однако публикация его диссертации и появление первых научных журнальных статей вызвали некоторый резонанс<sup>32</sup> среди историков искусства. В их числе был и профессор Гамбургского университета Вольфганг Шёне<sup>33</sup>, предложивший молодому ученому место доцента факультета истории искусств. Там же Бельтинг начал работу над своей хабилитационной работой, посвященной итальянскому искусству VIII–IX веков<sup>34</sup>. Описывая атмосферу, царившую в Гамбурге тех лет, Бельтинг рассказывал, что Шёне, возглавивший кафедру истории искусств, после того как Эрвин Панофский<sup>35</sup> в 1945 году отклонил предложение университета вернуться и продолжить работу в прежней должности, всячески старался скрыть славное наследие Пана<sup>36</sup>, Эрнста Кассирера<sup>37</sup> и других выдающихся преподавателей университета, которые вынуждены были покинуть Германию в 1930-е годы. И если о Панофском напоминали разве что собранные и подготовленные им слайды с рукописными пометками, которыми активно пользовался Шёне, то дух

---

University Press, 2023.

<sup>29</sup> Belting H. *Das Gesamtkunstwerk in Byzanz. Ein Symposium in Dumbarton Oaks*. *Kunstchronik*. Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege 13 (1960), 7. S. 177–181.

<sup>30</sup> Belting H. *Die Basilica dei SS. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus*. (Forschungen zur Kunstgeschichte und Christlichen Archäologie, Bd. 5). Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1962.

<sup>31</sup> Belting H. *Byzantinische Kunst als europäische Kunst: IX. Ausstellung des Europarates in Athen vom 1.4. bis 15.6.1964*. In: *Kunstchronik*, 17.1964. S. 237–250.

<sup>32</sup> Рецензии на работу молодого ученого публиковали такие авторитетные специалисты византистики как Андре Грабар и Кирилл Манго.

<sup>33</sup> Вольфганг Шёне (1910–1989) – немецкий историк искусства, специалист по нидерландскому искусству XV–XVI веков. С 1945 года работал в Гамбургском университете.

<sup>34</sup> В этот момент наметился постепенный отход Бельтинга от Византии к искусству западноевропейского раннего Средневековья. Он посвящает себя изучению живописи Бенеventского герцогства и искусства эпохи герцога Сполета – последнего лангобардского короля Дезидерия.

<sup>35</sup> Эрвин Панофский (1892–1968) – выдающийся немецкий и американский историк и теоретик искусства еврейского происхождения. Основатель иконологического метода. В 1933 году Панофский лишился кафедры в Гамбургском университете и эмигрировал в США. Преподавал в Нью-Йоркском и Принстонском университетах.

<sup>36</sup> Так Эрнста Панофского в шутку называли его американские друзья и коллеги.

<sup>37</sup> Эрнст Кассирер (1874–1945) – немецко-американский философ еврейского происхождения. Автор оригинальной теории символической функции сознания и философии культуры. В 1933 году эмигрировал из Германии, работал в университетах Великобритании, Швеции и США.

другого великого историка искусства – Аби Вартбурга<sup>38</sup> – продолжал будоражить сознание не только университетской молодежи, но и простых горожан. Сам Бельтинг отмечал, что желание Вартбурга дистанцироваться от европоцентричной модели восприятия мирового искусства было созвучно его представлениям в тот момент и помогло ему в будущем развить свою оригинальную концепцию Глобального искусства. В 1965 году Бельтинг защитил диссертационную работу<sup>39</sup>, а в 1966 году занял кресло профессора Гамбургского университета и приступил к преподавательской практике<sup>40</sup>.

Революция 1968 года, по словам Бельтинга, «поставила его в неловкое положение». Вольфганг Шёне, бывший член НСДАП и активный нацистский функционер<sup>41</sup>, оказался под огнем яростной критики со стороны студенческого сообщества, что в итоге привело к его отставке. Положение Бельтинга было весьма затруднительно. С одной стороны, он приветствовал «очистку» текстов консервативных историков искусства от шовинистической риторики идеологов национал-социализма, а с другой – ему не импонировало стремление студентов вообще отказаться от классической истории искусства (sic!) и заменить ее подобием общественно-научного (social studies) – социальной наукой об искусстве. При этом он искал личной свободы, желая обрести независимую позицию и не поддаваться внешнему влиянию.

Находясь на очередном распыте, он решил посвятить себя науке. В 1969 году в составе международной группы исследователей Бельтинг единственный раз в жизни посетил Советский Союз. Главная цель этой поездки заключалась в изучении раннехристианских памятников, расположенных на территории Грузинской ССР<sup>42</sup>. Особое внимание историка искусства обратил на себя цикл росписей собора Христа Спасителя в селе Цаленджиха, выполненный греческим мастером Мануилом Евгеником<sup>43</sup> в XIV веке. Через десять лет в журнале Андре Грабара *Cahiers Archéologiques* Бельтинг опубликовал статью об этих фресках<sup>44</sup>, в которой вступил в полемику с маститым советским византинистом Виктором Лазаревым<sup>45</sup>.

В конце 1960-х годов Бельтинг получает приглашение в Думбартон-Окс – занять профессорскую кафедру, освободившуюся после перехода его наставника Китцингера в головной университет истории искусств при Гарварде. Перед тем как дать согласие Бельтинг решил посоветоваться со своими бывшими товарищами по Думбартон-Оксу – Кириллом Манго и Игорем Шевченко. Отчетливо понимая, что научный центр требует кардинальных преобразований, они принимают за разработку планов его реорганизации. В это же время неожиданно для всех Гейдельбергский университет предложил Бельтингу возглавить кафедру истории искусств. Сенсация заключалась в том, что трое предыдущих кандидатов на этот пост отклонили присланные заявки, и тогда университетское руководство решилось на отчаянный шаг, пригласив на столь важное и почетное место молодого и «неопытного» профессора. Как выяснилось позже, они отнюдь не прогадали. Находясь перед столь непростым выбором, Бельтинг

<sup>38</sup> Аби Вартбург (Abby (Abraham) Moritz Warburg; 1866–1929) – немецкий историк и теоретик искусства еврейского происхождения, этнограф и культуролог. Создатель иконологического метода анализа произведений искусства. Автор оригинальной концепции «Атласа Мнемозины» – универсального исследования, связанного с культурной памятью и визуальными образами в культурной памяти стран средиземноморского региона.

<sup>39</sup> Текст работы был опубликован в качестве отдельной монографии в 1968 году: Belting H. *Studien zur beneventanischen Malerei*. Forschungen zur Kunstgeschichte und Christlichen Archäologie, Bd. 7, Wiesbaden, Verlag Steiner, 1968.

<sup>40</sup> В Гамбурге Бельтинг читал курс общей истории искусства.

<sup>41</sup> В 1933 году Шёне примкнул к штурмовым отрядам партии национал-социалистов, а в 1937 вступил в партию НСДАП.

<sup>42</sup> Подробнее об этой поездке см.: Foletti I. *Belting Before Belting From Moscow, to Constantinople, and to Georgia*. Convivium: Exchanges and Interactions in the Arts of Medieval Europe, Byzantium, and the Mediterranean. 2021, vol. 8, Supplementum 1. P. 18–25.

<sup>43</sup> Мануил Евгеник (Μανουὴλ ὁ Εὐγενικός) – византийский иконописец из Константинополя; работал во второй половине XIV века.

<sup>44</sup> Belting H. *Le peintre Manuel Eugenikos de Constantinople, en Géorgie*. Cahiers archéologiques, XXVIII (1979). P. 103–114.

<sup>45</sup> Подробнее о роли В. Н. Лазарева в советской науке об искусстве см.: Рыков А. В. Виктор Лазарев и канон советского искусствознания // Манускрипт. 2021. Т. 14. Вып. 1. С. 223–228.

отдал предпочтение немецкому вузу, но это не означало разрыва с Думбартон-Оксом<sup>46</sup>. Решение остаться в Германии и возглавить кафедру в Гейдельбергском университете было также продиктовано его внутренним желанием расширить спектр научных интересов и не замыкаться на христианской археологии и византистике. Как и в Гамбурге, здесь он вел курсы и семинары по общей истории и теории искусств. Бельтинг углубился в изучение искусства мастеров Дученто, Треченто и раннего северного Возрождения. Особенно его занимали вопросы, связанные с формированием портретного жанра, персонализация фигуры заказчика и зарождение художественного рынка, оказывающего непосредственное влияние на дальнейший ход развития искусства в Европе. На примере часословов Бельтинг разобрал сложные социальные связи, складывавшиеся между художником и заказчиком. Нидерландские станковые картины XV века (*tableau*) он рассматривает как новые виды медиа, применяя уже вполне современный научный подход, связанный с *visual studies*<sup>47</sup>. Центральной научной работой гейдельбергского периода сам Бельтинг считал свою книгу о цикле росписей базилики Святого Франциска в Ассизи<sup>48</sup>, где он не только дал подробный анализ самих фресок, но и попытался вывести ряд закономерных взаимосвязей в программе живописного ансамбля, приписываемого кисти Джотто и его учеников, и муралов на стенах общественных зданий, выполненных по заказу городских властей. Параллельно Бельтинг продолжал выступать на различных международных конференциях по византистике и публиковать фундаментальные монографии и отдельные статьи, связанные с кругом его основных научных интересов.

## ПОСТАНОВКА ВОПРОСА

Ровно через десять лет после своего назначения в Гейдельберге Бельтинг принял приглашение занять профессорское кресло в Институте истории искусства при Мюнхенском университете и таким образом возглавил кафедру, где его предшественниками были выдающиеся ученые: Генрих Вёльфлин, Вильгельм Пиндер и Ханс Зедльмайр.

Как позже признавался сам Бельтинг, в момент его прибытия в Мюнхен там все еще было пропитано духом Зедльмайра<sup>49</sup> – большая часть преподавательского состава состояла из его бывших учеников и последователей, которые были ревностными защитниками классической науки об искусстве. Назначение Бельтинга они восприняли настороженно, не скрывая скепсиса относительно нового человека в их коллективе. Однако сам Ханс Зедльмайр, который в 1982 году приехал в Мюнхен специально, чтобы познакомиться со своим преемником, произвел на молодого ученого очень благоприятное впечатление. Особенно Бельтинга поразила «широта его взглядов» и умение выстраивать конструктивную научную полемику.

Можно предположить, что знаменитая инаугурационная речь, прочитанная им в 1983 году, была в какой-то степени инспирирована встречей с австрийским историком искусства. Перед тем как пригласить Бельтинга на сцену, один из членов высшего преподавательского состава начал представление нового профессора с выражения глубокого сожаления о «неверном выборе» руководства университета. Однако этот упрек никак не расстроил Бельтинга, ведь как раз вопросу о верной / неверной трактовке того, как сегодня следует представлять науку об искусстве, и был посвящен его искрометный доклад.

<sup>46</sup> Бельтинг неоднократно приезжал в Думбартон-Окс в качестве приглашенного профессора (1969–1970, 1972–1973 и 1977–1980). С 1984 по 1985 год преподавал в статусе старшего научного сотрудника на кафедре византистики.

<sup>47</sup> Результаты этих исследований позже были опубликованы в монографии: Belting H., Kruse Ch. *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*. München: Hirmer, 1994.

<sup>48</sup> Belting H. *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*. Berlin: Mann, 1977.

<sup>49</sup> Зедльмайр занимал пост руководителя кафедры с 1951 по 1964 год.

Если внимательно проанализировать суть этого выступления и те проблемы, на которых Бельтинг заострял свое внимание, то можно заметить, что во многих аспектах он вступает в полемику с основными тезисами Зедльмайра, изложенными в «Утрате середины». Более того, уже только название инаугурационной речи «Конец истории искусства?» является своеобразным парафразом «Утраты середины». Таким образом, можно предположить, что сама речь является примером тонкой интеллектуальной игры, смысл которой заключается не в критике и не в отрицании прошлого, а в представлении нового подхода, который должен помочь разобратся как с текущим состоянием науки об искусстве, так и с ее наследием.

В отличие от Зедльмайра, Бельтинг не нагнетал эсхатологического настроения конца времен. Его веселый и глубоко интеллектуальный «памфлет», как он сам иногда называл эту работу, позволил снять многие противоречия, избавиться от ненужных ограничений и дал надежду на развитие всеобщего мирового искусства, где европейская классическая традиция встраивалась в общий глобальный контекст.

Основной тезис этого небольшого сообщения, изданного через пару месяцев после самого выступления в виде небольшой брошюры<sup>50</sup>, заключался в том, что искусствознание, занимающееся постоянной ретроспекцией, зашло в тупик. Обороняясь от всего нового и отгораживаясь от практик современного искусства, консервативная университетская наука тем самым игнорирует даже тот простой факт, что уже и модернизм, преподавание которого за редким исключением не входило в программу вузов, сам стал историей. По мнению Бельтинга, научное сообщество должно было не исключать практики современного искусства из своего поля, а постараться изменить собственное представление об историческом процессе. При анализе произведений современного искусства он предлагал не ограничивать себя жесткими рамками линейной и телеологической концепций исторического развития, на смену которым, по его мнению, должно было прийти многоаспектное видение исторического процесса, получившее впоследствии определение «постистория»<sup>51</sup>.

Несмотря на скепсис старших коллег, Бельтинг снискал огромную популярность среди студентов. Триумфальная мюнхенская речь и последовавшая за ней публикация разнесли его славу по всему миру. Ситуация дошла до того, что даже самая большая университетская аудитория № 101 с трудом вмещала толпы людей, стремившихся попасть на его еженедельный студенческий семинар, который он проводил по четвергам. Как затем замечал сам Бельтинг, его успех был сопоставим с успехом религиозных проповедников в послевоенной Германии второй половины 1940–1950-х годов.

Одной из своих главных заслуг на посту заведующего кафедры истории искусства Мюнхенского университета сам профессор Бельтинг считал восстановление Эрнсту Китцингеру докторского звания, аннулированного в 1930-е годы по решению национал-социалистов. В июне 1985 года, в канун празднования своего полувекового юбилея, Бельтинг организовал торжественную церемонию вручения диплома своему бывшему наставнику, прибывшему по такому поводу в свою альма-матер.

В 1984 году в Мюнхене состоялась грандиозная ретроспектива к столетию Макса Бекманна, это событие побудило Ханса Бельтинга впервые включить в занятия семинара пример из современного искусства<sup>52</sup>. Сегодня Бекманн – абсолютный классик, один из самых известных художников XX века. В 1980-е годы он также пользовался огромной популярностью среди

<sup>50</sup> Belting H. *Das Ende der Kunstgeschichte?* München: Dt. Kunstverlag, 1983.

<sup>51</sup> Сам Бельтинг признавался, что в начале 1980-х находился под влиянием теории философа и художника Эрве Фишера, изложенной в книге: Fischer H. *L'histoire de l'art est terminée*. Balland, 1981.

<sup>52</sup> Одним из участников студенческого семинара Ханса Бельтинга в Мюнхене был сын Макса Бекмана – Петер Бекман, который помогал учителю в поиске и сборе материалов для книги о своем отце. Результаты семинара была опубликованы в книге: Belting H. *Max Beckmann: die Tradition als Problem in der Kunst der Moderne (Kunstgeschichte und Gegenwart)*. München: Deutscher Kunstverlag, 1984.

западных любителей искусства, но тогда никто не мог и помыслить, что творчество этого «классического» модерниста можно всерьез рассматривать в рамках университетских занятий по истории искусства. Безусловно, это было намеренной провокацией со стороны Бельтинга – так на примере Бекмана блестящий византинист и корифей искусствознания пытался апробировать свой новый метод. В итоге Бельтинг преодолел еще одно распутье и в очередной раз выбрал единственно верный путь.

Параллельно с преподавательской практикой в начале 1980-х годов Бельтинг приступил к работе над обширным исследованием, результаты которого через десять лет представил в фундаментальной монографии «Образ и культ. История образа до эпохи искусства»<sup>53</sup>. Осенью 1985 года ученый получил приглашение на годовую стажировку в библиотеку Герциана в Риме, где вместе с группой помощников занимался сбором и изучением материалов для этого масштабного проекта. Вот как сам Бельтинг отзывался об этой работе: «Этот проект позволил мне закрыть одну из глав в моей профессиональной жизни и открыть другую на пути к общей теории образов. Дискуссии об иконе, о ее таинственной инаковости (*mysterious otherness*) слишком долго были прерогативой современной России и ее западной аудитории. Я попытался найти общие точки схода – пересечения на тех границах, которые в прошлом были проведены между Востоком и Западом. И на этот раз предметом изучения было не только религиозное искусство, но и сама религия, что безусловно стало очередным шагом в развитии социальной истории образов». Вышедшая в 1990 году книга «Образ и культ» – это своеобразный итог всей первой половины творческой деятельности Бельтинга, обозначивший конец его фантастических странствий по Византии.

## СНЯТИЕ ВОПРОСА

Публикация «Образ и культ» совпала с завершением холодной войны, падением Берлинской стены и крахом социалистической утопии в СССР и других странах Восточного блока. Открытие границ, отказ от политической конфронтации и готовность к диалогу способствовали дальнейшему объединению Европы – процессу, сопровождаемому обоюдным переоткрытием Запада и Востока. В то время как в Германии царила бурная радость от долгожданного объединения, во многих странах «Восточной Европы»<sup>54</sup> и территории бывшего Советского Союза начался обратный процесс дифференциации и конфронтации, что подчас приводило к кровавым боевым столкновениям между бывшими «дружескими» странами. В начале 1990-х Бельтинг принял активное участие в дебатах относительно художественного наследия Германской демократической республики и общенемецкой культуры памяти в XX веке<sup>55</sup>.

Этот переломный момент истории не мог не сказаться на дальнейшей судьбе ученого. Итак, он снова оказался на распутье, но на этот раз у него был четкий план дальнейших действий. Как вспоминал сам Бельтинг, лично для него это был момент великого освобождения (*great liberation*).

В 1992 году, воспользовавшись приглашением Генриха Клотца<sup>56</sup>, он распрощался с мюнхенской кафедрой и отправился в Карлсруэ, где при поддержке группы единомышленников<sup>57</sup>

<sup>53</sup> Belting H. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: Verlag C. H. Beck, 1990; см. рус. пер.: Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2002.

<sup>54</sup> Термин «Восточная Европа» является устаревшим и не вполне корректным определением для обозначения общности стран, находящихся в северной и юго-восточной части европейского материка.

<sup>55</sup> Belting H. *Die Deutschen und ihre Kunst: ein schwieriges Erbe*. München: Verlag C. H. Beck, 1992.

<sup>56</sup> Генрих Клотц (1935–1999) – немецкий историк искусства и архитектуры, публицист. Инициатор создания Немецкого музея архитектуры во Франкфурте-на-Майне (DAM, 1984), Центра искусств и медиатехнологий (ZKM, 1989) и Высшей школы дизайна и искусства (HfG, 1992) в Карлсруэ.

<sup>57</sup> Среди них были философы и теоретики искусства Борис Гройс и Петер Слотердайк, художники Марсель Оденбах, Клаус

принял участие в разработке нового типа высшего учебного заведения – всемирно известной Высшей школы искусств и дизайна. Сам Бельтинг описывал ощущение покоя<sup>58</sup>, которое испытал в Карлсруэ, так: «Впервые в жизни я почувствовал себя частью чего-то целого, а не отщепенца и оппозиционера, как это было раньше. <...> Работа в Карлсруэ позволила мне не только распрощаться с университетским миром, но и оставить в прошлом все академические дразги. Это стало лучшим решением вопроса о том, как можно продолжить жить в Германии и при этом не быть частью немецкого университетского сообщества».

Для Высшей школы искусства и дизайна Бельтинг разработал новый теоретический курс в соответствии с научными интересами, которые занимали его в то время. Кардинальное отличие этого учебного заведения от предыдущих мест работы заключалось в том, что здесь он в основном имел дело с практиками, то есть студентами творческих факультетов – будущими дизайнерами, медиахудожниками, фотографами и т. д.

Одним из самых счастливых моментов своей жизни Бельтинг называл берлинский период, где с 1994 по 1995 годы на базе Берлинского института перспективных исследований (Das Wissenschaftskolleg zu Berlin) он приступил к разработке научного проекта *Global Studies*<sup>59</sup>, которому посвятил весь остаток своей жизни. В рамках этого проекта в апреле 1995 года в Берлине был организован международный симпозиум «Синдром Марко Поло. Проблемы межкультурной коммуникации в теории искусства и кураторской практике» (*Das Marco Polo Syndrom. Probleme der interkulturellen Kommunikation in der Kunsttheorie und Ausstellungspraxis*), проходивший в Доме мировых культур (Haus der Kulturen der Welt)<sup>60</sup>. Своеобразный отчет о работе симпозиума был напечатан в независимом художественном журнале *neue bildende kunst*, созданном по инициативе коллег из бывшей Восточной Германии<sup>61</sup>. Выступление Бельтинга вызвало такой резонанс, что по завершении основной программы в Университете Гумбольдта состоялись общественные прения при участии самого ученого<sup>62</sup>.

Примерно в это же самое время Бельтинг опубликовал свою новую работу «Конец истории искусства: десять лет спустя»<sup>63</sup>, обозначившую главное распутие на его творческом пути. Сняв знак вопроса из заглавия и заменив его на утверждение, Бельтинг не просто переписал старую, а написал совершенно новую работу, в которой он подробно разбирал вопросы, связанные с формированием мировоззрения современной эпохи.

Чтобы понять, что побудило немецкого ученого вернуться к этой дискуссии и почему он снял вопрос в названии, достаточно внимательно проанализировать ту трансформацию, которой за эти десять лет подвергся как сам историк искусства, так и мир вокруг него.

Лучшим примером кардинального перелома эпохи может послужить разительное отличие выставочных практик в Москве в 1983 и 1995 годах, что соответствует выходу публикации первой и второй версии «манифестов» Ханса Бельтинга. Если в 1983 году вниманию москвичей и гостей столицы в ЦДХ были представлены экспозиции, под названиями «Выставка про-

фом Брух и Мари-Жо Лафонтен.

<sup>58</sup> Город Карлсруэ был основан в 1715 году маркграфом Карлом III Вильгельмом Баден-Дурлахским. В переводе с немецкого название города означает «Покой Карла».

<sup>59</sup> В 2006 году на базе Центра Искусств и Медиа технологий, Ханс Бельтинг и Петер Вайбель организовали исследовательскую платформу *Global Art and the Museum* (GAM). В рамках этой платформы, просуществовавшей до 2016 года, было издано множество трудов, затрагивающих проблематику *Global Studies*. Кроме того, эта платформа стала главной мировой площадкой международных конференций и семинаров, затрагивающих различные аспекты развития Глобального искусства. В 2011–2012 годах в Музее новых искусств при ZKM состоялась грандиозная выставка «Глобальная современность. Художественные миры после 1989» (*The Global Contemporary. Kunstwelten nach 1989*), в разработке кураторской концепции которой участвовал и Ханс Бельтинг. Это был единственный кураторский опыт в его карьере.

<sup>60</sup> В симпозиуме также принимали участия кураторы Херардо Москера и Жан-Юбер Мартен.

<sup>61</sup> *Das Marco Polo Syndrom // neue bildende kunst. Zeitschrift für Kunst und Kritik*. 4 / 5–95, September – November, 1995.

<sup>62</sup> Fricke H. *Kunsthistoriker Hans Belting liest in der Humboldt-Uni // TAZ. die tageszeitung*. 25.04.1995. S. 24.

<sup>63</sup> Belting H. *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*. München: Verlag C. H. Beck, 1994. (В английском переводе книга вышла под заголовком *Art History After Modernism*).

изведений молодых художников СССР и ГДР “За мир и социализм”» и «Всесоюзная художественная выставка портрета “Наш современник”», то в 1995 году на той же площадке<sup>64</sup> на суд искушенной богемной публики был вынесен выставочный проект «Телесное пространство» – и это не говоря о всех скандальных художественных акциях начала – середины 1990-х, которыми прославились галерея Риджина, галерея Марата Гельмана и галерея в Трехпрудном переулке.

Наиболее яркими художественными событиями того времени, которые по признанию самого Бельтинга сыграли решающую роль в переформатировании его мировоззрения, стали выставочный проект Жан-Юбера Мартена 1989 года «Маги земли» (*Magiciens de la Terre*), три первых проекта Гаванской Биеннале (1984, 1986, 1989) и выход в 1991 году книги Томаса Макиавелли «Искусство и бессодержательность. Теория на рубеже тысячелетий»<sup>65</sup>. Особую роль в сложении новой теории Бельтинга играло творчество прославленного режиссера, мыслителя и визионера Питера Гринуэя<sup>66</sup> – в первую очередь его фильм «Книги Просперо» (*Prospero's Books*, 1991) и два масштабных художественных проекта «100 предметов, представляющих мир» (*100 Objects to Represent the World*) и сенсационный мультимедийный проект 45-й Венецианской биеннале 1993 года «Подстерегающая вода» (*Watching Water*)<sup>67</sup>.

Если в мюнхенской инаугурационной речи Бельтинг вступал в своеобразную полемику со своим предшественником – человеком из мрачной фаустинской эпохи Хансом Зедльмайром, то в новом варианте безусловным оппонентом являлся американский философ Фрэнсис Фукуяма, который в 1992 году возвестил всему миру о наступлении конца истории и приходе последнего человека<sup>68</sup>.

Бельтинг не пишет ни об апокалиптических видениях конца времен, ни о конце исторического процесса как такового. Не смерть, не конец, а перерождение – вот что его действительно интересует. В своей книге ученый попытался сформулировать основные принципы новой дисциплины, которая, по его мнению, должна была заменить собой устаревший метод классической науки об искусстве. Глобальные преобразования, произошедшие на рубеже тысячелетий, подтолкнули его к выработке нового подхода в решении насущных вопросов, связанных с развитием современного художественного процесса, а также к последовательной переоценке наследия прошлых эпох. Бурное развитие новых медиа и их последующее внедрение в художественное поле, вкупе с расширением профессионального сообщества за счет акторов и теоретиков нового типа, по мнению Бельтинга, послужило причиной трансформации истории искусства в историю образов. Также ревизии подверглось и оценочное определение самого произведения искусства, суть которого свелась к репрезентативной функции и объекту исследования в рамках новой дисциплины визуальных исследований, где произведения искусства стали в один ряд с другими материальными артефактами прошлых эпох. С другой стороны, массовый туризм, ориентированный на осмотр «мировых сокровищниц» и развивающийся консюмеристский подход к искусству в общественном сознании, закрепил за рядом хрестоматийных работ старых мастеров статус «безусловных» ценностей, тем самым низведя их до ранга массовой культуры. А бывшие «храмы искусства» – музеи и выставочные залы – по словам Бельтинга, уподобились торговым стендам художественных ярмарок.

<sup>64</sup> Отдельно стоит упомянуть серию международных выставочных проектов, проходивших в ЦДХ с 1988 по 1992 годы, на которых были представлены ретроспективы крупнейших современных западных художников (Роберта Раушенберга, Фрэнсиса Экона, Жана Тэнгли, Гюнтера Юккера, Гилберта и Джорджа, Янниса Куннелиса и т. д.).

<sup>65</sup> McEvelley T. *Art & Discontent: Theory at the Millennium*. McPherson & Company, 1991.

<sup>66</sup> Творчество Питера Гринуэя оказало большое влияние на художественные проекты начала 1990-х годов во всем мире. В качестве примера можно привести небольшую, но очень важную в истории отечественных кураторских практик выставку, посвященную интерпретации работ Гринуэя через призму фламандской живописи XVII века. Подробнее см.: Барокко конца века: круг Рубенса – «круг» Гринева / сост. А. Белослудцев. СПб., 1993.

<sup>67</sup> Greenaway P. *Watching Water*. Catalogo della mostra (Venezia, 1993). Milano: Mondadori Electa, 1994.

<sup>68</sup> Fukuyama F. *The End of History and the Last Man*. Free Press, 1992; см. рус. пер.: Фукуяма Ф. Конец истории и последний человек. М.: АСТ, 2007.



Символично и используемое в книге изображение двуликого Януса из упомянутого венецианского проекта Гринуэя. Именно эта раздвоенность и есть единственный верный способ для того, чтобы преодолеть распутье и двинуться дальше. Взгляд Бельтинга-Януса обращен одновременно и в прошлое, и в будущее, на Восток и на Запад<sup>69</sup>, на Старый и на Новый Свет. В нем христианское искусство раскладывается на образ и на культ и примиряет классику с современностью. Именно эта двойная перспектива позволила ученому определить и описать корневые различия между мировым и глобальным искусством, а в определении этого различия как раз и скрывается вся суть новейшей истории искусства.

И если вернуться к сравнению науки об искусстве с игрой, то можно утверждать, что да, правила игры, может, и изменились, но никто не отменял саму игру, которая будет продолжаться бесконечно. *Vita brevis, ars longa!*<sup>70</sup>

Сергей Фофанов,

Берлин – Дрезден, декабрь 2023

---

<sup>69</sup> Belting H. *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*. München: Verlag C. H. Beck, 2008.

<sup>70</sup> С лат. «Жизнь коротка, искусство длинно!» – Здесь и далее прим. ред.

## Предисловие к немецкому изданию «Конец истории искусства»

Разговор о конце истории искусства не впечатлит тех, кто уже привык думать о конце искусства или же тех, кто увидел, насколько успешно история искусства – и в качестве культурного объекта, и в качестве академической дисциплины – сама вышла на общедоступный уровень (не говоря уже о буме художественных выставок). Мы могли бы заявить о победе истории искусства, хотя эта победа, пожалуй, пиррова, поскольку она обрекает победителя на определенный догматизм, что случается с любым долго существующим авторитетом. Между тем оказывается, что стремление науки к порядку малопригодно для понимания хаотичного искусства XX века, а мнимый универсализм истории – лишь заблуждение западной культуры. Сегодняшняя реальность состоит из путаницы, которую создают технологические образы, но она трансформирует образ истории искусства, в свое время сформулированный ради достижения четко поставленной цели. И чтобы увидеть закат проверенных временем мыслительных практик не только в науке, но и в искусстве, нет необходимости выбирать смотровую площадку.

Сегодня упоминание о конце истории оказывается оговоркой, защищающей говорящего от собственного пафоса. И в тоже время разговор об этом позволяет приблизиться к предмету обсуждения и обозначить его проблематику. Иначе говоря, ограничение, стоящее в конце истории искусства, дает приятную возможность рассуждать об этой истории, слегка подмигивая девизом *Le roi est mort, vive le roi!*<sup>71</sup> Уже сама многочисленность историков искусства служит гарантией того, что предмет, который они избрали для своей профессии, не исчезнет – что можно сказать и о других гуманитарных науках. И все-таки я вижу все основания для того, чтобы сделать акцент именно на данной проблеме, а значит, нам важно всерьез принять идею, изначально заложенную в понятии «история искусства», – идею отражения фактической истории и определения ее смысла. Эта концепция включает в себя как образ «картины», так и понимание, что существует некая «рама»: события искусства, как картина, расположены в раме, которую образует уже написанная история искусства. Искусство помещалось в рамки истории, пока их раз от разу подгоняли под него. Так что сегодня стоило бы говорить не о конце, а о выходе за рамки (*Aus-Rahmung*), приводящем к исчезновению самой картины, ведь рама больше ее не содержит. Когда говорят о конце истории, то не утверждают этим, что все кончено, а просто требуют внести изменения в дискурс, потому что изменился его предмет.

Уже давно в моде археологические раскопки собственной специальности и ее исторических методов, и эта историзация собственного ремесла показывает, что мы попадаем в «александрийскую ситуацию» – ситуацию сбора и сортировки. Конец столетия – достаточно серьезный повод для инспекции как самого искусства, так и нарративов, которыми мы его описываем. Но дожидаться конца века никто не стал, и вот уже давно подобраны подытоживающие слова и сделан вывод о конце модернизма. Это дает возможность еще раз начать нечто новое и подобрать название изменившейся исторической картине. В то же время и память о последнем *fin de siècle*<sup>72</sup> со сходным фейерверком отживших идей еще недостаточно сгладилась, поэтому нет необходимости преодолевать страх перед очередным «завершением». В отдельных случаях уже хватаются за громкую и пустую формулу «конца тысячелетия», коль скоро современное мышление еще не утратило способность помнить о такой временной единице и оглядываться за пределы модернизма. Вместе с тем одно только осознание того, что наша концепция искусства является продуктом нового времени, должно было сдержать от поспешных формулиро-

---

<sup>71</sup> С фр. «Король умер, да здравствует король!»

<sup>72</sup> С фр. «конец века».

вок. Перманентное завершение характерно для ускоренного темпа, в каком протекает короткий жизненный цикл так называемого модернизма. Хотя есть вероятность, что это всего лишь конец эпизода в спокойном чередовании более длительных исторических процессов.

Может показаться, что чрезмерно расхрабренный автор угодил в ловушку названия собственной книги. Поэтому в качестве меры предосторожности подчеркну, что я веду разговор о конце конкретного артефакта под названием «история искусства», который предлагает определенные правила игры, но, принимая их, нужно допускать, что игра может вывести в новое русло. Ведь сам предмет не позволяет, чтобы ему подвели итог, – неопровержимы доказательства, что с ним по-прежнему происходят внутренние и внешние изменения. Что ж, стану на время археологом, копающим в собственных делах, и пересмотрю собственный неудачный опыт первых лет работы в Мюнхене. Тогда по случаю вступления в должность профессора я прочел лекцию и объяснил, что мы имеем неправильное отношение к традиции. Название моей книги «Конец истории искусства»<sup>73</sup> иногда понимали превратно, и в итальянском издании я дополнил его словами о *La libertà dell'arte*<sup>74</sup> – то есть о свободе от линейной истории искусства. Мое описание научной дисциплины тоже вызывало раздражение, хотя я не ставил своей целью научную либо методологическую критику и уж тем более не намерен этого делать теперь. Сегодня у меня как у культуролога скорее вызывает интерес окружающая среда, которую образуют общество и институты. Скажу иначе: название книги – это всего лишь реплика, позволяющая мне свободно излагать субъективные соображения о состоянии истории искусства и собственно искусства, и речь здесь пойдет не только о конце истории.

Изменение, которое в новой редакции сразу бросается в глаза, – это отсутствие вопросительного знака в конце названия. То, что раньше еще казалось сомнительным, в последние годы стало для меня бесспорным. Торопливый читатель спросит почему и потребует в тезисах объяснить, чем этот текст отличается от старого. Но я вынужден просить его о терпении, ведь все дело в том, что новый текст был написан ради ответа на данный вопрос – и не в виде пары броских фраз, а на основе выводов и наблюдений, требующих пространства для изложения. Но даже они имеют предварительный характер, как в принципе все, о чем сегодня заходит речь. И все-таки о генезисе старого и нового текста я хотел бы сказать следующее: чем дальше продвигалось новое эссе, тем больше мне хотелось переписать старое. Если в старом тексте я не выходил за рамки своих прежних аргументов, то теперь наполняю эти рамки другим содержанием и больше не ставлю в центр искусствознание. Кое-что из того, что мне хотелось сказать тогда, я могу в достаточной мере обосновать только сегодня. В новом тексте речь идет о новом опыте и новых темах, таких как Восток и Запад<sup>75</sup>, современный музей и медиа – об этом я узнал больше после поездки в Карлсруэ. Оба эссе по своей форме напоминают внутренний диалог, который я веду как историк искусства и как современник.

Еще одно изменение – появление изобразительного ряда, который отсутствовал в предыдущем издании. Он раскрывает тему книги через хаос образов, посредством образов, которые говорят сами за себя. Их разномастность – прямая противоположность линейной истории искусства, и именно поэтому она репрезентативна для сегодняшнего положения вещей. Вероятно, иногда эти образы оказываются убедительнее, во всяком случае нагляднее, чем сам текст, снова и снова натякающийся на расхождение между академическим дискурсом и меняющимся миром, который этот дискурс, в сущности, не отражает. Здесь я сразу обнаружил противоречие, заключающееся в сосуществовании сегодня искусствознания и искусства – оно свидетель-

<sup>73</sup> В 1980 году Ханс Бельтинг прочитал лекцию «Конец истории искусства?» (*Das Ende der Kunstgeschichte?*). В 1983 году была опубликована монография с аналогичным названием. Издание 1995 года вышло уже без вопросительного знака в названии «Конец истории искусства: десять лет спустя» (*Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*), о чем автор упоминает далее.

<sup>74</sup> С ит. «или свобода искусства».

<sup>75</sup> Здесь и далее речь идет о Восточной и Западной Европе.

ствует и о состоянии нашей научной культуры, которая, разглагольствуя и сыпля тезисами, ухитряется производить внушительное впечатление на мир, над которым уже не имеет никакой власти. Наука вновь и вновь пытается придать духу времени подходящие формы, чтобы он опомнился и пришел в сознание. Но, откровенно говоря, закономерен вопрос: а не довольствуется ли пресловутый дискурс лишь самим собой? Или же он упорно хочет убедить неакадемический мир, что тот зависит от него, хотя дело обстоит иначе? Массовая культура и медиасфера воспринимают из академического очковитательства только ключевые слова, используя их в качестве единиц культурной информации, ищущих своего потребителя. Применительно к искусству дискурс изначально выходит за пределы академической сферы, и поэтому в конечном счете та или иная тема перестает поддаваться изучению по правилам научного метода.

Новый текст начинается с подведения итогов. Тезис о конце истории искусства сегодня я могу сформулировать куда яснее, чем десять лет назад, потому что процесс, тогда лишь начинавшийся, теперь проще оценить целиком. Об этом даже началась дискуссия, к которой я могу теперь обратиться (например, вступив в диалог с Артуром Данто). Анализ роли комментария к искусству художественных критиков и художников дает возможность во всей полноте оценить различие между ним и повествовательной формой, характерной для истории искусства старого образца. А упоминание значения стиля и истории позволяет проследить развитие искусствоведения вплоть до идей и идеологий классического модернизма. Периодизация, которую я привожу под рубрикой «позднейший культ модернизма», намеренно никак не связана с внутренним развитием искусства, ведь на понимание состояния искусства и хода его истории влияли внешние события, такие как окончание войны.

Ядро нового текста образует трилогия, посвященная трем большим темам, которые не принадлежат собственно истории искусства, но которые изменили ее – и будут менять в будущем. Их внутреннюю связь я осознал только во время написания этого текста. В хронологической последовательности я начинаю с темы *Western art* – ставшей актуальной после того, как США переняли лидерство на арт-сцене (после войны). При этом сегодня заметно дистанцирование США от Европы, которая, в свою очередь, из-за вновь появившейся темы «Восток – Запад» (по сей день неразрешимой для истории искусства) внезапно опять оказалась представлена самой себе, хотя казалось, что благодаря «западному партнерству» удалось избежать раскола. Наконец, как химера глобальной культуры, зародилось мировое искусство, бросившее вызов истории искусства как продукту культуры европейской. В то же время признание собственной причастности к истории искусства потребовали меньшинства, обнаружившие, что они в этой истории не представлены.

Завершают новый текст размышления на три другие темы, смысл которых сегодня понятен каждому. Проблематика высокого и низкого искусства (*high and low*) произрастает из самого сердца нынешней культурной ситуации – когда история искусства как традиция стала не олицетворением художественной деятельности, а воплощением всего, что враждебно последней. Медиаискусство (и в форме инсталляции, и в форме видео-арта) во временной структуре своих произведений ставит совсем новые вопросы, выходящие за пределы обычного дискурса истории искусства. Музеи современного искусства как институты все больше напоминают сцены, на которых разыгрываются необычные арт-спектакли, поэтому они как нельзя лучше раскрывают внутрикультурные процессы – их я уже десять лет назад описал как «конец истории искусства».

После Гегеля история искусства во вред себе оторвалась от собственных истоков, чем незамедлительно привлекла внимание критиков. В их числе оказался и Катрмер-де-Кенси<sup>76</sup>, чья роль, на мой взгляд, по сей день остается недооцененной. Переосмысление правил игры,

---

<sup>76</sup> Антуан-Кризостом Катрмер-де-Кенси (1755–1849) – французский архитектор, философ, историк искусства, литератор, теоретик искусства неоклассицизма и ампира.

действующих в научной дисциплине, должно восприниматься не как обязательное упражнение в истории науки, но как шанс развенчать обусловленные временем проблемы, стоящие перед толкователями истории искусства, и как возможность больше не видеть в этих правилах неколебимые догматы веры.

Реальность произведения искусства слабо связана с темой конца истории искусства, потому что между произведением и историей существует неразрешимое противоречие. Но поскольку понятие произведения в сегодняшнем искусстве существует, далее следует рассмотрение истории медиа в сопоставлении с историей искусства (пока что это разные дисциплины, изучающие разные темы) – сегодня, после опыта, полученного в Карлсруэ, я имею больше информации для проведения анализа, чем раньше, когда только затрагивал эту тему. Заключительные главы книги составляют своеобразный центр тяжести, потому что в них диалогически соотнесены модернизм и сегодняшняя постистория, которые трактуются с точки зрения их особенностей в истории искусства. Я пришел к выводу, что постистория художников началась раньше и протекала она креативнее, чем постистория исторических мыслителей. В завершении я рассматриваю фильм Питера Гринуэя – в его лице в ходе работы я постоянно видел своего (воображаемого) собеседника. У него я обнаружил даже тему рамы и картины, которую использовал сам в контексте отношения истории искусства к искусству. Ведь это тоже своего рода аллегория, когда в тексте, опубликованном в 1983 году, а начатом еще раньше, говорится о фильме 1991 года<sup>77</sup>, в котором неожиданным образом нашли отражение мои многие тогдашние мысли.

Мне остается лишь поблагодарить всех, кто вольно или невольно наводил меня на идеи и способствовал появлению первой и настоящей редакции моей книги. Тогда издатель Михаэль Майер, чтобы получить возможность «наконец издать текст без иллюстраций», по-дружески уговорил меня опубликовать мою мюнхенскую лекцию, прочитанную при вступлении в профессорскую должность, – лекцию, тему которой мои институтские коллеги сочли чрезмерно экстравагантной. Резонанс, который эта книжечка вызвала за рубежом, вынуждал меня постоянно менять текст для разных переводов и вносить в него правки – за исключением японского издания (в подготовку этой книги я не вмешивался.) При этом редакция текста, ставшего первым опытом, оставила меня с чувством неудовлетворенности, и после того, как немецкое издание было распродано, я, преодолев изначальные колебания, с благодарностью принял предложение издательства *C. H. Beck* еще раз вернуться к этой теме. Студенты высшей школы дизайна в Карлсруэ, где я на тот момент уже преподавал новую специальность «искусствознание и теория медиа», образовали форум (настроенный неожиданно критически), которому мне предстояло объяснять, что, собственно, представляет собой история искусства. Здесь нашел я и практическую помощь со стороны студентов Барбары Фильзер и Иохима Хомана, которые составляли постоянно дополняющийся список литературы. Госпожа Хельга Иммер поддерживала меня в борьбе с многочисленными редакциями текста, укрощая оные на своем компьютере. Друзья в издательстве *C. H. Beck*, прежде всего Карин Бет и Эрнст-Петер Викенберг, оказывали мне непрерывную поддержку на тернистом пути к появлению книги. Питера Гринуэя я благодарю за разрешение поместить изображение Януса, который теперь сторожит вход в мою книгу.

Ханс Бельтинг,  
Карлсруэ, 1994

---

<sup>77</sup> Имеется в виду фильм Питера Гринуэя «Книги Просперо», в котором, как автор поясняет далее, были отражены некоторые его идеи.

## **Предисловие к английскому изданию «История искусства после модернизма»**

«История искусства после модернизма» – это новое название текста «Конец истории искусства?». Смена заголовка связана с трансформацией значения искусства, что нашло отражение в истории искусства, пусть даже не все искусствоведы признают связь значения искусства и исторического дискурса. Модернистское искусство в Европе имеет наиболее долгую историю, и здесь оно всегда было больше чем просто художественной практикой – оно служило моделью, обеспечивающей историю искусства упорядоченным, линейным развитием. «История искусства после модернизма» означает не только то, что искусство сегодня выглядит как-то иначе, – сам дискурс об искусстве принял другое направление, если вообще уместно говорить о каком-то очевидном его направлении. Мы обнаружили, что корни модернистского искусства лежат в гораздо более давней художественной традиции, которую модернизм свел на нет одним своим появлением. Вольно или невольно, но на наших глазах растворяется универсальное значение западного искусства и его историографии. Лишь недавно мы начали считать закономерными изменения в том числе в каноне истории искусства, который несмотря на свои универсальные амбиции теперь предстает локальной проблемой Запада. Это вовсе не означает, что традиционная дискуссия об истории находится на грани краха, но побуждает нас возобновить разговор с представителями незападных традиций.

В этом тексте я не скрываю своего сугубо личного взгляда и не отказываюсь от привычного метода или общедоступного дискурса, как и не претендую на то, что вещаю голосом истории или с позиции, выходящей за ее рамки. Американский читатель получит возможность проверить себя на терпимость, столкнувшись с явно европейским способом описания современной художественной сцены. Цель этой книги – не констатация некой окончательной истины, а отражение точки зрения автора, сформированной на основе личной истории и профессионального опыта. И я не чувствую, что должен извиняться за это. Напротив, мне кажется, это необходимо во избежание непримиримого догматизма, который претендует на обладание общим представлением о нашем мире. Мы будем готовы принять будущее, только когда научимся слушать друг друга и признаваем, что опыт другого не менее легитимен, чем наш собственный.

Я написал текст этой книги более девяти лет назад – и это большой срок, когда речь идет о современности. Более того, я писал его на немецком языке, и перевод неизбежно изменит некоторые нюансы оригинала. Парадоксальным образом необходимость издания на английском языке также вызвана тем, что в первой американской публикации 1987 года «Конец истории искусства?» были отражены размышления, которые я переосмыслил к сегодняшнему дню и не хотел бы видеть в новом издании. Я отказался от раздела о Вазари, который не нуждается в повторении, и добавил несколько новых текстов (их нет даже в последнем немецком издании 1995 года «Конец истории искусства: десять лет спустя»). Анализировать сцену современного искусства можно бесконечно – ее смысл не уловишь раз и навсегда. Некоторые специалисты по модернистскому искусству выступают против всего, что не вписывается в их собственный визуальный опыт, и тем самым они наталкивают на сомнение: а занимаются ли они непосредственно искусством или просто защищаются от потока событий?

Это все не говорит о невозможности какой бы то ни было устойчивой точки зрения и не подразумевает, что есть некий киношный сценарий событий, которому приходится слепо следовать. Но мы действительно неспособны контролировать происходящее – только собственную точку зрения. Например, нас может привлечь школа академической мысли, на короткое время вошедшая в моду, однако, пусть и неосознанно, но мы уже переняли определенную традицию

мышления. В моем случае эта традиция уходит корнями в многолетний опыт истории искусства, одновременно формирующей и ограничивающей мое восприятие современной сцены – сцены, которая, в свою очередь, тоже реагирует на традицию. Противоречия, а иногда и тайное соперничество между авторитетной художественной критикой и реальными произведениями, усиливаются. Но и внутри самой художественной критики усиливается дихотомия, которая как будто отвергает интеллектуальный симбиоз, сложившийся между Соединенными Штатами и Европой в послевоенные десятилетия. И эта дихотомия, недавно замеченная и мной, на мгновение поколебала мою решимость сделать настоящую публикацию. Никому не хочется показаться невразумительным или, хуже того, неосведомленным, хотя информация – это вопрос отбора и предпочтений. Но уверенность в продолжающемся диалоге внутри Запада побудила меня, несмотря на все сомнения, пойти на риск опубликовать книгу. Когда-то меня учили верить в существование тесного диалога, и мне не терпелось узнать, оправдана ли по-прежнему эта вера.

Первая часть этой книги не эквивалентна исходному изданию. Все начинается с выявления разницы между нынешней ситуацией и тем, что мы называем модернизмом. В то же время сейчас я лучше подготовлен к формулированию тезиса о конце истории искусств, чем двадцать лет назад. Более того, теперь у меня есть возможность учесть дискуссию, которая успела возникнуть вокруг первого издания моей книги (например, статью Артура Данто). С тех пор как дискуссия об искусстве выступает игровой площадкой для искусствоведов и художников, стало очевидно, что традиционное изложение истории искусства служило другой цели. Стиль и история были ключевыми темами искусства начала XX века, и их дисциплина бессознательно или намеренно продолжает поддерживать. Периодизация, которую под собой подразумевает фраза «поздний культ модернизма», выходит за рамки искусствоведческой хронологии и отражает мою точку зрения, что восприятие искусства и путь истории искусств зависят от нашего культурного опыта.

Ядро первого раздела составляет триада тем, которые пришли не из истории искусства, но тем не менее изменили и продолжают направлять развитие этой дисциплины. Написанием данного текста я уже ухватил их внутреннюю связь: хронологически я начал с идеи западного искусства и продолжил Второй мировой войной, когда США взяли на себя ведущую роль в вопросах культуры и во всех прочих. Тем не менее сегодня, после того как на протяжении долгого времени дихотомия Востока и Запада оставалась за скобками «западного содружества», Европа неожиданно обратила свой взор внутрь, озаботившись реальностью Востока. Пока что история искусства хранит молчание на эту тему. Более того, мир искусства находится на подъеме, и химера глобальной культуры ставит под сомнение проверенные западные определения искусства. Наконец, меньшинства претендуют на свое собственное место в каноне истории искусства, из которого они считают себя вольно или невольно исключенными.

Последние три главы первой части посвящены трем другим темам, и их значимость сегодня широко известна. Во-первых, границы категорий «высокое» и «низкое», долгое время занимавших центральное место в концепции искусства, утратили былую четкость. Во-вторых, благодаря своему инструментарию и темпоральности медиаискусство (будь то инсталляция или видео) подняло совершенно новые вопросы, которые невозможно решить традиционными историческими методами. В-третьих, музеи современного искусства стали все чаще подвергаться трансформациям, так что они больше не могут служить для описания истории искусства.

Основой для второй части послужило оригинальное издание. В ней я размышляю о том, как современные художники представляют историю искусства, и далее рассматриваю искусствоведческий дискурс до его истоков. После Гегеля история искусства оторвалась от собственных корней (во многом себе во вред) и этим незамедлительно призвала к ответу своих критиков. Одно сосуществование истории искусства с авангардом, которое всегда заканчивалось антагонизмом, позволяет нам, оглядываясь назад, занять определенную позицию по отноше-

нию к дисциплине в современном контексте. Свой обзор правил академической игры я задумывал не в качестве формального упражнения, а для понимания исторических оснований определенных понятий и теорем, которые не следует путать с символами веры.

Реальность произведений искусства, о которой много говорится во второй части, противостоит идее конца истории искусства, поскольку каждая работа стимулирует собственный дискурс. Но в современном искусстве само понятие «произведение» является предметом спора. Вследствие этого в моем обзоре истории медиа по-новому исследуются проблемы современной художественной сцене.

В заключительных главах я, вовлекая модернизм и сегодняшнюю постисторию в диалог, и постигая их особенности с искусствоведческой точки зрения, предлагаю новую систему взглядов. Мне кажется, что постистория художников начала развиваться раньше, чем история историков. Также в конце я анализирую фильм Питера Гринуэя, в котором режиссер, неожиданно для меня, тоже затрагивает тему рамы и изображения, посредством которой я описывал взаимосвязь между историей искусств и изобразительным искусством. Примечательно и странно, что в тексте, начатом в 1983 году, обсуждается фильм, снятый в 1991 году, отразивший некоторые мои ранние идеи. Последняя глава книги совершенно новая, и в ней заметно, как время влияет на мою аргументацию.

*Ханс Бельтинг,*  
2003



## Часть I

# Модернизм в зеркале современной культуры

### Глава 1

## Эпилог к искусству или к истории искусства?

Когда кто-то сегодня высказывается об искусстве или об истории искусства, то любой тезис, предлагаемый читателю (возможно, даже пока потенциальному), заведомо будет обесценен другими тезисами, коих может быть сколько угодно. Сейчас вообще нельзя высказать мнение, чтобы оно уже не было представлено кем-то в другой форме. Поэтому решив занять определенную позицию, лучше всего придерживаться ее и просто смириться с тем фактом, что кто-то может счесть ее ошибочной или, наоборот, согласится с вами, но при этом превратно поймет. Сегодня время монологов, а не диалогов. Естественно, общие темы все еще имеют место, но вопрос, что подразумевают под ними те, кто их поднимает, остается открытым. К таким темам относятся эпилоги. Они уже давно в моде, так что во времена эпилогов лучше всего писать эпилог. Предмет его второстепенен, будь то конец истории, конец модернизма или конец живописи. Важна лишь все еще продолжающаяся потребность в эпилогах, характеризующая время. Там, где не обнаруживается ничего нового, а старое – не более чем старое, всегда уместен эпилог. Но сегодня это еще и маска, позволяющая делать оговорку по отношению к собственным тезисам, чтобы не злоупотреблять терпимостью читателя или слушателя.

Когда говорят об «искусстве» или «культуре», об «истории» или «утопии», то само понятие ставят в кавычки, чтобы, продемонстрировав необходимый уровень скепсиса, можно было и дальше его использовать. Или заранее ожидают, что им предъявят иную интерпретацию – никто не рассчитывает, что с ним/-ей согласятся. Ведь на любое понятие теперь прикреплена визитная карточка того, кто его использует, и тем самым любой общий концепт сводится к субъективному толкованию. Стоит заговорить о культуре, как тебе спешат разъяснить, что ее *как таковой* больше не существует, за исключением экономики и медиа. Сегодня понятия и тезисы постигла та же судьба, что уже давно постигла искусство: они могут быть легитимированы только в оговорке к собственному содержанию. Естественно, многие зарабатывают подкидыванием дров в общую дискуссию – и этим поддерживают в ней жизнь. Но сегодняшнее сознание, коль скоро оно отдает себе отчет в собственном содержании, имеет эпилогический характер, к каким темам и языковым нормам ни обратиться, – как некогда на заре модернизма оно было прологическим, опьяненным будущим и нетерпимым к настоящему. В то время хотели покончить с историей (а сегодня так сильно боятся потерять), ведь модернизм, на приход которого тогда рассчитывали, уже успел стать ее частью.

Эпилог к тому, что некогда считалось образцом, сравнивает настоящее с идеалами, которым оно больше не соответствует. В нашем случае это культура модернизма: через нее мы по-прежнему воодушевленно себя идентифицируем, как наши предки самоидентифицировались через религию и идею нации. Эта коллективная идентичность отсылает нас не к конкретной части мира, а, скорее, ко времени – времени перелома и утопий, когда все взоры были направлены в некое идеальное будущее. Но утрата подобной перспективы означает не конец модернизма, а невозможность закончить его, ведь у нас нет альтернативы. Вот почему мне нравится термин *sur-modernité* (или гипермодерность), предложенный французским антропологом Марком Оже<sup>78</sup> для обозначения настоящего времени.

---

<sup>78</sup> Марк Оже (род. 1935) – французский антрополог; автор концепции не-мест – сооружений, обеспечивающих «ускорен-

Модерность проявляется в тысяче форм, и мы часто спорим о том, жива она еще в них или нет. Вот и история, которая уже давно и по целому ряду причин была объявлена мертвой, тем не менее отказывается быть погребенной и продолжает совершенно некстати просить слова по поводу и без. Да и, в конце концов, классическое искусство, с которым мы так часто торжественно прощались, словно вопреки всему продолжает существовать, и один этот факт наполняет его новой свободой и силой. И все-таки это не значит, что мы продолжаем жить былыми целями и возможностями, которыми некогда руководствовался «классический» модернизм. Любой взгляд на тот модернизм может быть только ретроспективным, и он яснее, чем когда-либо, подчеркивает, что сегодня ситуация изменилась и культурный опыт у нас другой. Поэтому спорить о том, сохранился ли в настоящем этот прежний облик так называемого модернизма, – давно бессмысленно. Мы готовы расширять концепцию модернизма, как все это время расширяли понятие искусства, рассчитывая использовать его и дальше.

Например, рассмотрим то, как новое медиаискусство реагирует на медиасферу, которой в классическом модернизме, насколько известно, вообще не было. По своей природе медиа имеют глобальный характер и потому исключают любой региональный или индивидуальный культурный опыт. Они охватывают каждого и направлены на каждого, ведь их главное предназначение – обеспечение информацией и развлечением на высоком технологическом и низком содержательном уровнях. Обычное понимание искусства с подобным не справляется. Все мы знаем, что искусство с большой буквы уже распалось на спектр устойчивых явлений, которые мы тоже признали искусством – еще прежде, чем составили представление о них. Именно потому, что мы утратили нормативную концепцию искусства, так сложно сформулировать четкую позицию по отношению к медиаискусству. Вопрос даже не в том, является ли искусством медиаарт, а в том, хотят ли художники заниматься искусством, используя новые технологии.

---

ный круговорот грузов и пассажиров (скоростные магистрали, пересадочные узлы, аэропорты)», «сами средства транспорта, а также крупные торговые центры и места долговременного пребывания, приютившие в себе беженцев нашей планеты» (цит. по: Оже М. Не-места. Введение в антропологию гипермодерна / пер. с фр. А. Ю. Коннов. М.: НЛО, 1992).

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.