

SERIES MINOR



ЯЗЫКИ  
СВОБОДНОГО  
ОБЩЕСТВА



ИСКУССТВО

ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ



Леонид Таруашвили

**ЯЗЫКИ СВОБОДНОГО  
общества: Искусство**

«Языки Славянской Культуры»

2003

## **Таруашвили Л. И.**

Языки свободного общества: Искусство / Л. И. Таруашвили —  
«Языки Славянской Культуры», 2003

Пolemически заостренные и противостоящие друг другу статьи данного сборника содержат суждения трех разных авторов о том, какой должна и какой не может быть жизнь искусства в свободном обществе, существует ли и возможен ли вообще художественный стиль, который бы наиболее гармонировал с демократичным идеалом и стилем жизни, имеет ли место в современных демократических обществах повсеместное принуждение среднего гражданина к потреблению неприемлимой для него художественной продукции и др. Сборник рассчитан на искусствоведов, социологов, политологов, специалистов по истории и теории культуры и вообще на всех, кого занимают проблемы искусства и его место в современном обществе.

© Таруашвили Л. И., 2003

© Языки Славянской Культуры, 2003

# Содержание

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ	5
АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ В КОНТЕКСТЕ СВОБОДНОГО ОБЩЕСТВА	7
Л. И. Таруашвили	7
Конец ознакомительного фрагмента.	14

# Л. И. Таруашвили

## Языки свободного общества: Искусство

### ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Готовя к выходу в свет настоящий сборник, мы руководствовались намерением привлечь внимание читателя к проблематике связей между искусством и социальной свободой – ее наличием или отсутствием, степенью развития, правовыми гарантиями и т. д. – в той среде, где искусство создается и функционирует. Возникшая еще в античной древности (применительно к красноречию), занимавшая умы искусствоведов в эпоху Просвещения (наиболее известный пример – И. И. Винкельман) и активно разрабатывавшаяся в XIX – 1 —й пол. XX в. проблематика, которая в наше время должна, казалось бы, вызывать интерес по крайней мере не меньший, чем в те минувшие времена, сегодня парадоксальным образом привлекает непропорционально мало внимания. Между тем едва ли нужны доказательства злободневности тех вопросов, которые могут быть объединены под рубрикой искусство и свобода. Данным сборником мы прежде всего хотели об этом напомнить. Что же до полемической структуры, то для настоящего издания мы сочли ее предпочтительной, поскольку рассчитывали, что благодаря ей станет более наглядной открытость указанной проблематики, разнообразие возможных подходов к ней, а также сильные и слабые стороны в представленных обоснованиях разных позиций.

Один из подходов, наметившихся в данном сборнике, – семиотический: согласно ему, искусство позволительно отнести к числу знаковых систем, или языков (подразумевая, конечно, расширенное значение данного слова), традиционно функционирующих в общественной среде в качестве ее важнейших составляющих. Соответственно и проблематику нашего сборника можно поставить в более широкий проблемный контекст; определим его как традиционные языки общества и свобода.

Вопросы, из этого контекста вычленимые, едва ли можно перечислить. Упомянем лишь один, который, на наш взгляд, относится к наиболее важным. Это вопрос о том, в какой мере принцип плюрализма, действительный для свободного общества, подлежит распространению на функционирующие в нем языки. Согласно одной из представленных в этом сборнике точек зрения, плюрализм – если, конечно, не сводить его к одной лишь множественности позиций, но толковать еще и как способность множественных позиций к реальному соперничеству и взаимодействию, – предполагает единую и строгую систему их знакового представления (репрезентации), обеспечивающую возможность их адекватного понимания разными сторонами процесса языковой коммуникации. Выражая то же самое в сосюрровских терминах, можно сказать и так: речь (*langage*) может быть действительно свободна только тогда, когда свобода языка (*langue*) последовательно ограничивается некоторой системой норм (*code*). Из чего следует, что плюрализм воззрений требует постоянного стремления к монизму в отношении системы их выражения и что без такого стремления продуктивное соперничество идей обернется бесплодным столкновением их словесных оболочек, избираемых по субъективному произволу (пользуясь близкой библейской ассоциацией, назовем последнее вавилонским синдромом).

Принятие такой позиции в свою очередь влечет вопрос: нужны ли специальные усилия для приближения к семиотическому единству или оно имеет свойство устанавливаться без специальных усилий, само собой? Если такие усилия нужны, то должны ли они быть организованы институционально и какими институтами могут осуществляться? Или, рассуждая применительно к искусству: могут ли быть таковыми учреждения типа академий художеств, а если так, то могут ли взять на себя эту функцию именно такие академии художеств, какими они сейчас являются, или для этого им необходимо себя в основе изменить?

Есть и другая точка зрения; в современном обществе она распространена существенно шире, чем первая. Согласно ей, свобода неделима, должна проявляться во всем, и никакой язык (кроме разве что формализованных языков науки) не должен быть из этого правила исключением. Ибо всякий естественный язык – это не средство для чего-либо, вне его лежащего, но сам по себе цель; это живой организм, изменчивость и вариативность которого служит неотъемлемым признаком и показателем его жизненной силы. Соответственно всякие усилия, нацеленные на упорядочение языка (будь то вербальный язык или язык искусства), являются насильственным вмешательством в стихийный по определению процесс; они неизбежно лишают язык его спонтанной выразительности и в конечном счете его умерщвляют. И уж конечно, в свете подобных идей должна восприниматься как вредоносная деятельность всякого рода художественных академий, этих бюрократических монстров, безуспешно пытающихся направлять развитие искусства, тем самым нанося ему невозполнимый ущерб.

Обе эти позиции являются радикальными решениями вопроса о языках и свободе и, конечно, не исчерпывают собой всего спектра возможных его решений.

Другой подход, который так же, как и семиотический, нашел в сборнике свое отражение, не менее важен и – объективно – остро актуален; более всего ему подошло бы определение этико-правового. Его применением обусловлен целый ряд поставленных и рассмотренных здесь вопросов. Имеет ли место в современных демократических обществах антидемократическое навязывание рядовому гражданину тех художественных стилей и форм, которые для него заведомо неприемлемы? Если вывод о такого рода навязывании – это не результат ограниченной компетентности или пристрастного толкования фактов, если такое навязывание все же имеет место, то что следует ему противопоставить? Располагает ли современный средний человек возможностями надежно оградить себя при желании от такого навязывания или потребны иные меры, чтобы обеспечить его законное право на приемлемую для него эстетическую среду? Или все же в демократическом обществе большинство не вправе указывать меньшинству правила общежития, т. е. правила их (большинства и меньшинства) совместного проживания, и творчески активное меньшинство вправе определять стиль общей для всех среды по собственному усмотрению, игнорируя вкусы и симпатии арифметического большинства, которое – «куда оно денется!» – рано или поздно свои вкусы и симпатии переменит? Но если такое право меньшинства – это демократия, то что же тогда олигархия или деспотизм? Не приводит ли такой ход рассуждений прямо к необходимости новой проверки самих этих базовых понятий, и без того уже неоднократно проверенных?

Все эти и другие сходные вопросы ставятся на страницах данного сборника или вытекают из поставленных. Три автора – три участника дискуссии – дают на них разные, порой взаимоисключающие ответы. Но давать и отстаивать собственные ответы и было их – авторов – задачей. Сборник же как таковой никаких ответов давать не предназначен. Цель его сводится лишь к тому, чтобы формулировкой проблем и сопоставлением их разных решений содействовать дальнейшему поиску в области, обозначенной его названием, направить внимание читателя в сторону жизненно важной проблематики социальных свобод.

Л. И. Таруашвили 4 декабря 2002 г.

## АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ В КОНТЕКСТЕ СВОБОДНОГО ОБЩЕСТВА

**Л. И. Таруашвили**  
**Полемиические заметки**

*Положение обязывает.  
Распространенное выражение*

Определив эти заметки как полемиические, я сразу должен пояснить, в ком вижу адресата полемики. Это не те, кто уверяют, что сегодня ученически-серьезное отношение художника к классической традиции служит гарантией «вторичности» его творчества. Но это и не те, кто, не поддерживая таких уверений, вместе с тем полагают, что академии художеств, уже в силу своей социальной природы, были и остаются лишь бюрократическими помехами на пути искусств. Убеждать в чем-то первых трудно по причине языкового барьера; ведь если люди легко путают изъявительное наклонение с желательным, а желательное с повелительным, то с такими людьми не всегда можно даже просто объясниться. Что касается вторых, то спорить с ними надо отдельно, защищая как раз те положения, которые мною здесь принимаются за исходные, но которые ими отвергаются. Таким образом, адресатом этих заметок не могут быть ни те, ни другие; прежде всего они обращены к тем, кто в общем согласен, что академии художеств могут и должны быть полезными, но при этом в силу недостатка последовательности (который близоруко склонны принимать за свою житейскую мудрость) постоянно ищут «контактов», компромиссов и союзов с теми, кому сама идея академии либо просто чужда, либо даже органически неприемлема и ненавистна. Моя цель состоит в том, чтобы убедить их, если такое возможно, что в конечном счете ничего, кроме конфуза и дискредитации самых лучших принципов, из этого выйти не может и что единственный перспективный путь, который ныне доступен академиям художеств, – это путь, определяемый их же собственной базовой идеей, путь последовательного отказа от обычных прежде компромиссов, и не только с чуждыми вкусами, но и с любыми идеологиями – от нигилистических до державных и религиозных.

Так уж издавна повелось, что среди людей очень и очень многие живут в убеждении, будто, уклоняясь от продумывания и определения смыслов тех общих понятий, словесные обозначения которых сами же эти люди постоянно в своей речи используют, они берегают для более насущных нужд и без того безжалостно ограниченный природой запас своих сил и времени. Не стану вдаваться в вопрос, откуда это убеждение берется: первична ли тут потребность в экономии или в основе – желание потешить самолюбие, уверив себя в никчемности тех умственных занятий, которые другим могут почему-либо даваться лучше. Отмечу иное: такая бережливость (или такое самолюбие; здесь – не важно) неизменно оборачивается плачевными утратами, несопоставимо превосходящими все, что удалось сэкономить. От общих понятий никуда не деться: нам все равно приходится ими пользоваться. И если мы не научимся сносно – а главное самостоятельно – их различать, всегда найдутся достаточно ловкие и не слишком совестливые люди, которые, бесцеремонно их подменяя, навяжут нам любые, в том числе и самые абсурдные мнения, а вслед за ними – соответствующие этим мнениям поступки. Ручательством тому – как житейский опыт отдельных людей, так и история целых народов. Казалось бы, этот печальный опыт давно уже должен был всех убедить, что соблюдение границ установленных понятий отвечает общему интересу. Между тем данный общий интерес неизменно

отступает перед личными и групповыми амбициями. Страдает же от этого прежде всего главное достояние человечества и основа его бытия – язык: сплошь и рядом случается так, что значения слов расширяются, сужаются, переходят в собственную противоположность, однако это мало кто замечает, поскольку сами слова – вернее, их звуковая форма, – часто остаются теми же. Ничего похожего не происходило бы, если бы соблюдался базовый принцип умственной культуры, требующий, чтобы объем понятия определялся его содержанием. Но, увы, нестойкая мысль невольно соскальзывает с высот абстракции к ярким образам привычных предметов, а потом покорно следует за этими образами и их ассоциативными взаимопревращениями.

Распространенным видом таких ассоциаций является металептическая (металепис), основанная на причинно-следственной связи ассоциируемых понятий. В результате такой ассоциации родовая в логическом смысле общность иногда подменяется общностью родовой в смысле генетическом: например, потомки низенького человека могут носить родовое имя, указывающее на низкий рост, хотя бы среди них все были рослыми, и наоборот, потомки человека высокого могут и сами называться таковыми, даже если никто из них ростом не вышел. Правда, в таких случаях мы не склонны принимать имя собственное за определение. Но случается и так, что разница между ними для восприятия утрачивается. При этом бывает достаточно мнения о причинно-следственной связи нескольких одинаково называемых предметов (например, о преемственности институтов), чтобы стало стихийно формироваться мнение и об их содержательной общности. Нередко результат такой умственной аберрации намеренно закрепляется усилиями тех, чей престиж она подымает и кто, следовательно, заинтересован в путанице понятий; еще чаще они сами своей демагогией производят ее на свет.

Из этого сам собой следует один вывод. Если тот или иной социальный институт носит то или иное престижное название, то любой, кто желает высказываться об этом институте корректно и с пониманием дела, не станет вслед за другими спешить применять к нему его громкое имя, которое на поверку может оказаться пустой саморекламой.

Прежде чем этим названием осмысленно и ответственно воспользоваться, такой человек, во-первых, уяснит, каков его общий закрепленный традицией смысл, и, во-вторых, разберется, действительно ли данному смыслу соответствует хотя бы общее направление деятельности данного института. Институциональная же преемственность, – если, конечно, таковая имеет место, – сама по себе не решает вопроса о корректности применения имени и моральном праве на него; она может иметь юридическое значение правопреемства, но ничего не говорит о причастности к изначальной идее, выраженной именем.

Надо ли тут специально говорить о необходимости проверки названий? Не относится ли сказанное к самоочевидным истинам, которые всем и без того известны и которыми все руководствуются? Ведь говорят же постоянно и журналисты, и историки о мнимости тех или иных социальных институтов (например, о псевдопарламентах) в разных странах и в разные времена, подразумевая несоответствие этих институтов своему официальному статусу, заявленному в названии, и т. д., и т. п.

Есть, однако, целый ряд явлений, перед лицом которых самоочевидные, казалось бы, и простейшие принципы вдруг надолго перестают работать. Вот тут-то и возникает необходимость о них напомнить. По крайней мере для того, чтобы стала ясна главная причина их странного бездействия: внезапный ли это провал в коллективной памяти (тогда напоминание вновь приведет их в действие) или же коллективное нежелание их применять (тогда напоминание останется без ответа).

К числу институтов современного мира, надежно защищенных от серьезной критики подобного рода забывчивостью – реальной или мнимой, – относятся многочисленные учреждения, гордо именуемые себя академиями художеств (далее для краткости – АХ). Вопрос, который я хотел бы здесь поставить, не в том, какое из них достойно столь престижного имени, а какое – нет, а в том, какими критериями надо руководствоваться при выяснении этого, какова

та модель, которой должен отвечать институт, чтобы иметь нравственное основание называться АХ. Аишь ответив на него, можно будет перейти к главному вопросу этой статьи: есть ли место АХ в контексте свободного общества и если есть, то каково это место?

АХ относятся к художественным организациям, имеющим директивную функцию. Они не просто поощряют художественный процесс, но стремятся влиять на его направленность и в этом смысле аналогичны таким своим эстетическим антиподам, какими были разного рода модернистские («Баухауз», «Де Стейл»), раннедекадентские («Сецессион», «Мир искусства»), а еще раньше – романтические (назарейский «Союз св. Ауки», «Братство прерафаэлитов») объединения и организации. Таким образом, своеобразие АХ, дающее им право на особый статус и родовое название, состоит не просто в поощрении традиций; ведь каждая из художественных организаций директивного характера поддерживает ту или иную традицию, иногда весьма древнюю и даже архаичную (надо ли напоминать, как часто модернисты, ранние декаденты и романтики претендовали на роль восстановителей традиционного и древнего искусства), а поддержку традиций вообще, любых традиций – старых и новых, классических и неклассических, профессиональных и народных – берут на себя организации не директивной, но просто поощрительной направленности. Поэтому, если мы назовем АХ какую-либо организацию лишь за то, что в ней разными способами поддерживаются какие-то старые и почтенные традиции, не разбирая при этом, какие же именно, то тем самым косвенно признаем, что, к примеру, знаменитая экспрессионистская группа «Мост», в которой, как известно, очень серьезно относились к древним – и, конечно, весьма почтенным – традициям Черной Африки, не стала называться АХ только по недоразумению. С еще большим основанием мы заключим тогда, что академиями были мастерские У. Морриса, культивировавшие традиции западного Средневековья, равно как абрамцевские, талашкинские и поленовские мастерские, развивавшие традиции древнего и народного русского художественного ремесла.

Между тем есть лишь одна художественная традиция, непрерывное поддержание которой превращает художественную организацию в настоящую АХ. Это традиция классического искусства Греции. Наделение данной традиции приоритетом перед всеми прочими, отношение к шедеврам античного искусства как к главным и непреходящим образцам – вот тот признак, по которому узнается настоящая АХ, тот принцип, без которого она немислима. Все остальные ее черты – организационные, педагогические и т. д. – при всей их важности прямо или косвенно этим принципом обусловлены, будучи лишь средствами сохранения духа и форм античной классики в живом творчестве.

В этом смысле деятельность АХ является продолжением начатой в эпоху Ренессанса классицизации искусства. Нельзя не признать, что для самого искусства этот процесс был не всегда благотворным. Так, романизм XVI в., при всех несомненных достоинствах и талантах его мастеров, выглядит, скорее, блеклой страницей истории нидерландской живописи, если сравнить его с предыдущим этапом, украшенным именами Ван Эйков и Мемлинга. Тем более это касается последующих классицизмов: достаточно сопоставить Аебрена и Рембрандта, Менгса и Тьеполо. Конечно, с точки зрения тотального эстетизма, по которому весь смысл существования человечества и оправдание всех форм его деятельности лежит в искусстве, данное обстоятельство равносильно безоговорочному осуждению всякого классицизма. Но для тех, кто придерживается более умеренного взгляда на предмет, замечу следующее.

Говоря о смысле основных классицизирующих этапов в искусстве Европы, надо учитывать помимо сказанного и то, что их роль выходит далеко за пределы собственно искусства. Истинное историческое назначение классицизма состояло в восстановлении жизненно важного культурного начала европейской цивилизации – классического духа.

Для Европы важность последнего – в том, что одновременно он является духом интеллектуальной независимости и аналитического мышления; прямо или косвенно этот дух сказывается повсеместно, не исключая и такие области, как право, наука и технология. Каков кон-

ституирующий принцип классической формы и классического образа? Я всего лишь повторяю то, что многими высказывалось прежде, если определю его как единораздельность (координация), т. е. сочетание эстетической автономии (свободы) элементов с их упорядоченностью в рамках целого. Но что это в долгосрочной перспективе, как не модель для общества, осваивающего правовые принципы и свободы, а также для его отдельных членов! Конечно, непомерная сложность взятой на себя художниками творческой задачи, суть которой сводилась к возрождению далекого идеала, могла на первых порах приводить к снижению художественного качества. Но европейскому обществу эта задача была продиктована по сути дела чувством самосохранения, потребностью удержаться от губительного возврата к иррациональности и, как следствие, к неизбежности выбора между хаосом безначалия и патриархальной авторитарностью, которая чревата общей стагнацией. Повороты к античному наследию, неоднократно совершавшиеся послеантичным европейским искусством на протяжении его истории, никогда не вызывались имманентными причинами – ни тенденциями его, этого искусства, внутреннего развития, ни исчерпанием его собственных творческих ресурсов, которые сами по себе всегда были безграничны, – но насущной, хотя по преимуществу бессознательной, потребностью европейской цивилизации в искусстве, адекватном ее базовым принципам и способном к творению этих принципов в жизненный и поведенческий стиль отдельных людей.

И такое искусство формировалось вопреки противодействию сентиментально-мечтательной анимы европейского человека. Вместе с тем настойчивые усилия целых поколений теоретиков и художников, направленные на возрождение классики, не оставались бесплодными и в собственно художественном отношении. Так, упомянутый романизм подготовил расцвет голландской и фламандской живописи в XVII в., а творчество Менгса опосредованно способствовало возникновению в начале XIX в. феномена торвальд-сеновской скульптуры; надо ли говорить о таких прославленных мастерах классического стиля, как Леонардо да Винчи и Рафаэль! С другой стороны, освобождение искусства от классических правил хотя и вызывало на первых порах эйфорическое оживление в художественной среде, а с ним и пеструю череду эффектных явлений, однако сразу за тем, как порыв иррационального энтузиазма выдыхался, на его место приходило творческое бесплодие и апатия вместе с отчаянными попытками имитировать творческую активность.

Таким образом, классический дух с его эстетикой рациональности был жизненно необходим цивилизации новой Европы. Но при этом сам он являлся специфическим порождением древности; ни в каких иных условиях он не смог бы возникнуть и только через ее памятники мог быть усвоен. Для того чтобы не просто практиковать, но, подобно тому как это произошло в античной Греции, самостоятельно создать эстетическую культуру, которая основана на остром восприятии и прочувствованном переживании развитых аналитических форм мышления, недостаточно было достигнуть соответствующе высокого уровня мышления. Одновременно с этим надо было сохранить в себе такую характерную черту архаичной психологии, как склонность к проекции субъективного (в том числе и форм мысли) на образ внешнего мира, ибо только эта проекция могла наделять тонко разработанные идеи и логические формы эффектом реальности, осязаемой вещественности («скульптурности», по терминологии А. Ф. Лосева), а значит – особой действенности для образного восприятия и образной памяти (этой основы памяти как таковой). В результате такого исторически уникального сочетания прогресса мысли с архаизмом мировоззренческой установки и сложился в античной Греции феномен классической культуры.

Впоследствии эта столь счастливая для культурной истории человечества констелляция уже не могла повториться, так как архаическая проекция по мере эволюции европейской ментальности все больше теряла силу для образованных умов, постепенно становясь уделом психологии непросвещенной массы, по-своему творчески активной, но не определявшей направления культурной эволюции. Соответственно, не мог вновь спонтанно возникнуть и

порожденный этой констелляцией классический дух вместе с характерными для него формами художественной классики. И однако, по причине особой своей благотворности для умственного климата, он был для европейской цивилизации жизненно необходим, ибо только под его стимулирующим действием та могла и преодолеть культурно-психологический кризис позднего Средневековья, и развиваться дальше. Без возрождения классического духа культура Европы была бы обречена тогда на стагнацию, а в конечном счете, и на вырождение. Пробудить же классический дух было тогда невозможно без прямого ученического обращения к наследию античности. Вот отчего для мастеров искусства Ренессанса такое значение приобретает призыв подражать древним.

Однако на исходе Ренессанса нарастают центробежные тенденции, грозящие изменить классическую направленность искусства. Еще сильнее становятся они в начале XVII в. Для защиты и укрепления классически ориентированного творчества создаются первые АХ, и уже тогда основной принцип этих учреждений формулируется их основателями как возрождение и поддержание традиции древнего искусства. Этот принцип сохранял силу и существенно влиял на практику АХ до последней четверти XIX в., на которую приходится начало распада всей академической системы.

Вполне ли подчинялась деятельность АХ этому принципу? Конечно, нет. На практике АХ постоянно отступали от него как под влиянием изменчивой, но могущественной художественной моды, так и в угоду властям пререждающим, всегда желавшим использовать искусство в качестве рупора своей пропаганды. При этом если архитектурный классицизм всегда имел надежную опору в подробно разработанном ордерном каноне, а от злоупотреблений в целях пропаганды он был в большой степени защищен присущей архитектурным формам абстрактностью, то изобразительное искусство было в данном смысле более уязвимо. Кроме того, представления о самом античном искусстве долгое время оставались весьма неполными, и это существенно облегчало проникновение в творчество академических художников антиклассических черт. Особенно это касается академической живописи, которая длительное время развивалась так, что ее авторы фактически имели о греческой живописи лишь умозрительное представление, основанное на письменных источниках, а главными образцами вместо безвозвратно утраченных картин Аппеллеса, Зевксиды и Паррасия были для них полотна Рафаэля, Тициана и Корреджо, а заодно и болонских академистов, поскольку эти так называемые «новые» воспринимались как законные продолжатели «древних».

Важно, однако, то, что по мере накопления археологического материала и роста познаний в области античного искусства изначальная классицистическая установка в педагогической и творческой практике АХ проявляла себя все более последовательно. Помимо успехов археологии развитию академического искусства способствовало и то, что благодаря постепенному распространению и усвоению идеи автономии искусства идеологическое давление на него с начала XIX в. в целом ослабло. Итогом стал невиданный расцвет академической традиции в первой половине XIX в., когда классический стиль достиг наибольшей за всю историю новоевропейского искусства чистоты в творчестве скульпторов Б. Торвальдсена и Л. Бартолини и в постройках архитекторов петербургского ампира. Но это было лишь многообещающее начало. К тому времени археология накопила материал, необходимый для всесторонней и последовательной реализации академической идеи, а ярмо идеологической барщины сделалось для искусства, в общем, менее тяжелым. Ирония истории сказалась, однако, в том, что именно на этот период приходится начало всеобщего отхода от академической традиции.

Разумеется, это не было ее концом. Прочнее всего она держалась в архитектуре, где имела сильное влияние примерно до середины XX столетия. В скульптуре строгая академическая традиция также еще долго давала о себе знать; так, ее блестящими представителями были: на рубеже XIX–XX вв. в Германии Аугуст Тьюайон в своих конных статуях, в СССР – М. Г. Манизер в своих безупречных ню. Но в целом упадок академической традиции был налицо. И произошел

он именно тогда, когда все объективные условия как никогда прежде благоприятствовали ее расцвету.

А что же – в наше время? Решусь утверждать, что в наше время объективные условия еще более такому расцвету благоприятствуют. Но и сейчас, как всегда в истории, на положение дел влияют не одни объективные условия. Огромное значение имеют исторически закономерные субъективные факторы – вкусы, настроения, общие поветрия, – и они-то способны свести на нет действие объективных условий. Именно это ныне и происходит.

Но что же это за объективные условия, влияние которых столь успешно нейтрализуется субъективными факторами, и что же это за субъективные факторы, столь эффективные в своем действии?

Начнем с объективных условий.

Нередко приходится слышать, что наше время – «время высоких скоростей и стрессов». Не знаю, как насчет скоростей: склонен думать, что это по крайней мере сильное упрощение, но сила, количество и контрастность воспринимаемых из окружающего мира впечатлений до самого последнего времени действительно заметно возрастали, а соответственно этому учащались и так называемые стрессы. При таком положении дел что может быть лучшим средством от напряжения и страха, что более способно вернуть человеку чувство собственного достоинства и ясный, понимающий взгляд на мир, чем искусство классического стиля – музыка Моцарта и Гайдна, среда, оформленная ордерной архитектурой, созерцание уравновешенных и прекрасных статуарных форм. Таким образом, жизнь в окружении классического искусства должна быть, по логике вещей, насущной потребностью современного человека, которая неизбежно способствовала бы общественной востребованности АХ, как института, чье назначение – такую потребность удовлетворять.

На это можно было бы возразить, что данная потребность, сколь бы насущной она ни была, среднестатистическим членом современного общества не сознается, и было бы недемократично навязывать ему искусство, которого он не просит и от которого давно отвык. Но такое возражение – будь оно высказано – основывалось бы на перевертывании реальной картины. Даже простое общение с рядовыми потребителями искусства, наблюдение за их эстетическими реакциями на то, что они видят и слышат, показывает, что именно так называемое современное искусство ими воспринимается как чуждое и далекое. Можно одобрять или не одобрять такое восприятие, можно публично его критиковать и даже высмеивать, всячески зазывать публику на выставки «авангардного» или «поставангардного искусства», сколько угодно доказывать ей, что оно хорошее; переубедишь – твоя взяла, ты честно отстаивал свои позиции. Что же на деле происходит? Борцы за идеалы декадентства далеко не ограничиваются указанными способами убеждения: вот уже столетие, как они штурмуют волю и сознание рядового зрителя, вынуждая его помимо желания быть потребителем их продукции, которая всегда была ему чужда и неприятна, а теперь вдобавок к тому воспринимается как давно надоевшая. Возьмите архитектуру и дизайн. Кто спрашивал простого пешехода, хочет ли он каждый день по дороге на службу и обратно видеть здания, киоски, афиши, вывески в стиле модерн, функционализм, необрутализм, деконструктивизм и т. п.? Кто спрашивал его, прежде чем все это соорудить, превратив его жизненную среду в неиссякаемый источник эстетического, а значит, и психического дискомфорта, понравится ли ему подобный экстравагантный шик? Ставил ли себя мысленно хотя бы какой-нибудь упоенный своими строительными фантазиями homo ludens на место того, кому придется видеть эффектно взлетающие или причудливо растекающиеся конструкции не в макете или на цветном фото и даже не из окна туристического автобуса, а ежедневно проходя мимо них, при этом каждый раз замечая, что конструкция никуда не улетела и не расплылась, и от этого испытывая досадное чувство, что его просто принимают за дурака, ибо несчетное

число раз показывают один и тот же простейший фокус в расчете, что он – рядовой пешеход – всегда будет реагировать на этот фокус так, будто видит его впервые в жизни?

## **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.