

А. В. Марков

ТЕОРИИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

или что такое «теория»,
что такое «современность»
и что такое «искусство»



Александр Викторович Марков

Теории современного искусства

Серия «ЛекцииPRO»

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=68007018
Теории современного искусства: РИПОЛ классик; М.; 2021
ISBN 978-5-386-13750-2

Аннотация

Судить об искусстве просто, а понимать его – еще проще. Этот сборник лекций – путеводитель по хитросплетениям философских оптик и многочисленных способов деконструкции мира искусства – мира, где переплетаются чистая эстетика и революционный манифест.

О том, по каким законам существует искусство, где находятся рамки, его ограничивающие, и как давно оно стало таким, какое оно есть, рассказывает профессор Российского государственного гуманитарного университета, доцент, доктор филологических наук Александр Марков.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

Содержание

Предисловие	5
Лекция 1. Что такое «теория», что такое «современное», что такое «искусство»?	12
Конец ознакомительного фрагмента.	35

Александр Марков

Теории современного

искусства

© Марков А.В., 2020

© Издание, оформление. ООО Группа Компаний «РИ-ПОЛ классик», 2020

Предисловие

Рассмотрение теорий в любой науке, и искусствоведение здесь не исключение, требует строгих оговорок, каковы начальные предпосылки такого подхода. К теориям можно относиться просто как к поучительным высказываниям, как к комментариям к происходящему или как к способу систематизировать исследовательский инструментарий. Но тогда не нужно анализировать теории, достаточно предложить какую-то свою, запоминающуюся, и порадоваться, что инструменты изучения искусства и мысли об искусстве будут отныне усваиваться быстрее.

Я исхожу из другого понимания теорий: из их автономии и субъектности. Первичной предпосылкой всего этого курса является то, что теории не просто характеризуют или описывают современное искусство, они действуют в нем, являются настоящими его субъектами. Они играют в современном искусстве ту же роль, что право – в политической системе, или банки – в экономической, сосредотачивая в себе все возможности обоснования искусства и превращения его действия из частнообязательного в общеобязательное. Поэтому изучение теорий современного искусства искусствоведами можно сравнить с изучением юристами текущих правовых систем или экономистами – типов валютного регулирования или кредитных политик. Во всех этих случаях мы

узнаем не частности устройства отдельных социальных механизмов, но социальную жизнь как таковую.

Конечно, сразу нужно предупредить, что это вовсе не означает такого влияния теорий на умы, которое заставляет признать искусством то, что прежде им не казалось. Если теории и влияют прямо, то не на умы людей, а на те расположения, в которых художник создает свои произведения и выставляет их, а публика – проявляет заинтересованность и отводит произведениям какое-то место в культуре. Влияние теорий тогда надо сопоставлять не с эффектами медиа (средств массовой информации), а с действием ключевых понятий культуры в обществе, и создающих этику и этикет. Понятия «лирическая абстракция» или «концептуализм» так же влияют на художественную ситуацию, как понятия «крепкая дружба» или «глубокие чувства» влияют на моральную жизнь общества. Поэтому механизмы языка и культуры разбираются в этих лекциях с такой небывалой подробностью.

Я избегаю таких выражений, как «художественная жизнь» или «художественный процесс», потому что они слишком ассоциируются с антропоцентричной картиной искусства, где художники решают, что им делать, а публика из сентиментальных соображений это принимает. Я показываю, что все эти картины «гения» и «публики» сами были порождены риторикой особого типа, поэтому всегда поучительны для теории, но никогда не могут ее определять.

Современные теории всегда сложны и парадоксальны. Неподготовленный читатель может запутаться даже в ключевых понятиях очередной новой теории, если сразу не поймет, откуда эти понятия взяты. Поэтому изложение я строю не в порядке появления теорий и даже не от простого к сложному (хотя и стараюсь соблюдать все дидактические правила), но исходя из того, чтобы на каждом этапе рассуждений было понятно, откуда берутся рабочие понятия, почему они именно такие, а не другие.

– Но послушайте! – скажет иной нетерпеливый читатель. – Мне кажется, что современное искусство – это по большей части дутый пузырь, оно не воспитывает меня, не возвышает, не делает меня лучше. Оно любопытно, но не больше. Может быть, это просто любители ездить на биеннале так развлекаются вместе с богачами, но почему это искусство должно иметь какое-то отношение ко мне?

– Так вы уже живете в современном искусстве, – отвечаю сразу я. – Вы сталкиваетесь хотя бы с компьютерными играми и фильмами, а они хоть и массовый, но очень зрелищный и талантливый извод современного искусства. Но вы уже в проблемах, которые ставит современное искусство, когда, например, думаете, пожертвовать ли на благотворительность часть денег, или как поддержать экологических активистов в своем районе. Даже если вы об этом не думаете, вы размышляете над тем, почему так быстро проходит мода и почему медиа так часто обманывают. Вы задумываетесь о дизайне

помещения, в котором живете, и хлопочете, как совместить профессиональную деятельность с работой по дому. Конечно, этими вопросами могут заниматься социологи, но уверяю, современное искусство занимается ими не в меньшей степени.

– Но зачем для его объяснения понадобилось столько непонятных слов?

– Ответом на этот вопрос служит вся эта книга. Можно сказать совсем коротко: чтобы оказаться в центре событий. Гулять по лесу можно рассеянно, но, если нам нужно приехать по определенному адресу, мы должны заучить название улицы, даже если оно звучит непривычно, и номер дома, хотя он кажется бессмысленным. А тем более как только эти непонятные слова окажутся нам знакомыми, они нам, может быть, даже больше полюбятся, чем многие известные с детства образы старого искусства.

– Хорошо. А почему теорий так много, и часто они посвящены не только искусству? Неужели теоретики современного искусства не могли бы собраться на какую-нибудь конференцию и создать одну большую и убедительную теорию?

– Теорий точно не больше, чем направлений в искусстве или явлений. Никто из нас не заставил бы Рубенса писать картины как Мемлинг, зачем же принуждать теоретиков обобщать то, что хорошо в своей остроте. Теоретики любят спорить, подхватывать мысль, играть с читателем. Вам вряд ли было бы приятно, если бы вы сделали пас на футбольном

поле, а мяч был бы сразу похищен и передан в музей, где выставлены все мячи.

– Да-да, но почему именно вы решили рассказать о множестве теорий, не разбегутся ли у меня глаза?

– Нет, мы всякий раз работаем с теориями, а не бегаем по ним глазами. А причина написать была одна – я люблю с этим иметь дело, я читаю курсы по этим вопросам, поэтому и отношение у меня с теориями в глубоком смысле деловое, а не любопытствующее.

Итак, отвлекаясь от этого диалога, данный курс лекций – не о том, как какой современный теоретик «учит об искусстве». Он о том, что независимо от предмета современной теории, даже если это самый необычный и «запутанный» предмет, она позволяет оказаться там, где искусство только и обретает свою силу, признается искусством. Мы увидим, что хотя теорий много, произволу в них места нет, нельзя объявить искусством то, что не имеет для этого достаточно оснований. Но при этом искусством может оказаться неожиданная вещь, но только потому, что она вдруг оказывается в центре обсуждения, она позволяет «пересобрать» искусство как таковое, иначе посмотреть на сделанное другими художниками. Поэтому хотя в этой книге упоминаются теории, посвященные не современному искусству, а космической пыли и спорам съедобных грибов, криптовалютам и модной одежде, грамматическим категориям и бытию как таковому, это часто общие онтологические или гносеологические теории,

но всякий раз мы убеждаемся, что без них невозможно понять, например, новое отношение субъекта и объекта или новое отношение темы и проблемы в современном искусстве, какого в старом не было.

Для облегчения восприятия мы начинаем с тех теорий современного искусства, которые позволяют иначе посмотреть и на классическое искусство, более того, помогают лучше его понять. Это введет читателя в проблематику таких теорий, покажет, из чего эти теории складываются и как на практике работают их основные положения. Далее мы немного отрываемся от земли и начинаем рассматривать, как теории связаны с институтами современного искусства, такими как журналы и кураторские проекты. Потом мы изучаем огромное множество новых и модных теорий, с которыми читатель мог уже сталкиваться, например, читая популярные журналы и порталы о культуре. Но прочитать о теориях – это еще не значит научиться с ними работать: в хорошем пересказе их можно даже отлично понять и усвоить, но это не значит, что они после этого будут применены для понимания совсем новых и неожиданных явлений искусства. В этом смысле мой курс лекций противостоит односторонней популяризации, после которой с трудом можно применить адаптированный инструмент к новым явлениям. Хотя я, читая этот курс, «обкатал» его, надеюсь, до очень гладкого выражения, тем не менее сама плотность рассмотрения теорий требует не столько усвоить отдельные из них, а убедиться на приме-

ре каждой, как современная теория вообще может остро решать острые вопросы.

Любезный читатель, любезная читательница! Позвольте ограничиться этими предварительными замечаниями. А мне остается поблагодарить:

Ученый совет РГГУ, Факультет истории искусства РГГУ и его декана Владимира Алексеевича Колотаева за всяческую поддержку моих исследований. Без этой поддержки ни этот курс, ни многие другие не состоялись бы.

Рецензентов данного курса Ольгу Анатольевну Джумайло и Маргариту Игоревну Кулеву за ценнейшие замечания, которые в меру сил постарался учесть. Также и первых читателей, прежде всего, Ольгу Наумовну Турышеву и Татьяну Валерьевну Литвин, за важные советы по рукописи.

Студентов, слушавших этот курс, перечислить имена которых мешает только ограниченный объем книги.

Всех, кто поддерживал меня как исследователя и переводчика философской классики в сложных ситуациях.

10 мая 2020 г.

Лекция 1. Что такое «теория», что такое «современное», что такое «искусство»?

Все три слова в названии требуют пояснения. Теорией мы называем не любое обобщение, потому что «концепции» – тоже обобщения. Теория стоит выше концепций, объясняет причины их возникновения, критически оценивает старые и прогностически способствует появлению новых.

Например, марксизм является теорией: он позволяет понять, как возникла и работает прямолинейная социологическая концепция искусства, в которой искусство выражает социальные отношения, и противоположная ей эстетическая концепция, в которой искусство понимается как автономно существующая «надстройка». Марксизм не просто устанавливает причины, по которым одни исследователи мыслят так, а другие – иначе, но объясняет, как именно работает их мысль, в чем зависит от экономики как таковой, а в чем – от концепций экономики. Концепция может помочь дать определение «личности» или «общества», но только теория объяснит, почему эти слова понимаются очень по-разному.

Марксизм может предсказать и появление новых концепций, например, постгуманизма, так как тезис Маркса об «отмирании государства» с наступлением коммунизма и свое-

образное понимание термина «сознание» уже может позволить выдвинуть концепцию постгуманизма как новой формы сознания человечества в мире мыслящих машин. Эта концепция будет отличаться от концепции советского коммунизма, партократического, основанного на власти одной партии, или от материалистического понимания сознания в отдельных видах аналитической философии.

Фрейдизм также является теорией, потому что позволяет понять, как работают концепции, например, как истерию понимает медик, а как – психолог, в какой мере «психологическую травму» нужно понимать медицински, а в какой – социально. Фрейдизм может прогнозировать и появление новых концепций, например, что вскоре кто-то еще своеобразно соединит психоанализ с марксизмом, феминизмом или постгуманизмом.

А например, биографический метод исследования искусства никогда теорией не станет, потому что может объяснять только устройство биографии и ее связь с творчеством, но не причины такого устройства и не следствия именно такого устройства для организации научного знания. Или теорией не может стать понимание искусства как информации, потому что само понятие «информация» разработано другими теориями, и здесь мы можем говорить только о практическом применении готовых теорий.

Существует важное понятие «критическая теория», которое обязано появлением статье Макса Хоркхаймера «Тра-

диционная и критическая теория» (1937). Действительно, именно от основателей Франкфуртской школы социальных исследований, Макса Хоркхаймера, Теодора Адорно и Герберта Маркузе (в том же году написавшего эссе «Философия и критическая теория»), отсчитывается обычно история критической теории. В этой статье Хоркхаймер указал на то, что обычно теория выстраивается как обобщение полученных научных данных, позволяя схематизировать и сделать более универсальным научное знание. Но, по мнению Хоркхаймера, такое создание теории само зависит от капитализма с его нормами производства: капитализм требует интенсификации производства, отчуждения рабочего от средств производства, повышения стоимости товара для извлечения наибольшей прибыли. Так же точно и теории, которые кажутся нейтральными, на самом деле зависят и от обычаев университетов, в которых они создаются, и от норм капитализма: использование эффектных формулировок, принципиальная направленность на поддержание уже сложившихся отраслей интеллектуального производства, амбициозность, в том числе социальная и политическая – это, по мнению критика, результат проникновения духа капитализма в, казалось бы, нейтральную науку.

Примером такой теории Хоркхаймер считает неокантианство начала XX века, которое претендовало создать теорию самой науки, создать по подобию критики чистого разума Канта – критику научного разума. Но вместо этого оно, по

мнению критика, воспроизводило те обычаи производства науки, которые сложились в немецких университетах, – там привыкли, заходя в лабораторию, говорить о значимостях, отношениях и идеях. Эти манипулятивные рабочие слова и стали частью теории, которая хотела выглядеть прогрессивной и амбициозной, но оказалась, по мнению Хоркхаймера, вполне традиционной и разделяющей судьбу других традиционных теорий. Маркузе пошел даже несколько дальше и заявил, что сама «реальность», как ее пропагандируют многие философские направления, чаще всего оказывается инструментом идеологического давления.

О критической теории Хоркхаймер говорит меньше (как это часто бывает в публицистических статьях, отрицательная программа излагается подробнее положительной), но называет необходимые ее свойства. Прежде всего – это всегда социальная теория: даже если речь в ней о химии, изучается, при каких социальных условиях стало возможно занятие химией или ее практическое применение. Далее, это всегда теория рефлексивная: теоретик отдает себе отчет, как он или она попал(а) в эту систему, действует уже внутри этой системы, даже если ему или ей кажется, что все произведенные им или ею действия нейтральны. Рефлексия позволяет раскрыть, где именно действие оказывается вдруг корыстным, ангажированным (вовлеченным в готовую политику), тенденциозным. Интересно, что здесь Хоркхаймер совпадает с некоторыми консервативными теоретиками его времени, на-

пример, поэтом Т.-С. Элиотом, который считал, что во всяком творчестве есть корысть и амбиции, но перед судом традиции, которая вдруг показывает, что не так себя надо вести, поэт или художник начинает исправляться. Наконец, критическая теория не позволяет теоретику загипнотизировать себя словами вроде «полезность», «эффективность», «продуктивность», «ценность», «целесообразность», которые хотя описывают прогресс, но на самом деле оказываются пропагандой капитализма.

Современное – здесь это, конечно, перевод выражения *contemporary art*, обозначающее в англоязычном мире искусство примерно с 1950 года, хотя иногда верхнюю границу отодвигают ближе к нашим дням. Искусство XX века, не попадающее под определение, будет называться *modern art*. Это различие терминов создает трудности при переводе на русский язык: отсюда попытки переводить *modern art* как «модерное искусство», «новое искусство», «новейшее искусство», а чаще всего – как «искусство модернизма», а *contemporary art* – как «самое новое искусство», «искусство наших дней», «контемпоральное искусство», в 1990 годы часто говорили «актуальное искусство». Все эти переводы неудачны. Основной перевод слова *modern* на русский идеологизирован, потому что любой «-изм» указывает на идеологию. Но большинство переводов слова *contemporary* просто ошибочны – ну как можно называть искусством наших дней творчество Уорхола или Баския?

Само выражение contemporary art возникло еще в 1910 году, когда в Лондоне критик Роджер Фрай создал «Общество современного искусства», целью которого была покупка произведений ныне живущих художников и продажа их музеям и богачам – это была частная коммерческая организация, державшаяся на экспертном авторитете ее участников. Потом такие же общества создавались в разных странах мира, и тем самым было предвосхищено главное в современном искусстве – важность институционального авторитета для различения искусства и не-искусства. Куратор, эксперт, знаток не просто объяснял, что означает это искусство, какие смыслы несет, но прямо говорил, что именно это является искусством, и всё. Такой переход от обсуждения к постулированию (аффирмации) искусства и стал ключевым для формирования contemporary art как такового.

Современный смысл этого слова появился в 1960 годы, когда нужно было как-то определить специфику послевоенного искусства и саму новую ситуацию отношений между художником и обществом. Теперь художник уже не соответствовал ожиданиям общества или расходился с ними, но ставил под вопрос общество как готовую институцию, показывая, что общество может по-разному складываться, формироваться под действием разных факторов. Если одни люди не признают современное искусство, это не значит, что они могут говорить от лица общества, потому что есть сообщества знатоков этого искусства, которые и могут определить,

как дальше пойдут дискуссии о сути искусства и его роли в мироздании. По сути, после войны под влиянием нового марксизма и начавшейся деколонизации утверждается «теория во множественном числе», как иногда говорят: уже есть не практика, политика или общество, но практики, политики и общества. В этой ситуации множественного числа, множественности культур и культурных программ мы живем и сейчас.

Единого определения современного искусства не создано до сих пор. В отличие от обозначения художественных эпох, где верхняя и нижняя границы более-менее общеприняты, например, когда мы говорим об «испанском барокко», «французском рококо» или «бельгийском символизме», современное искусство не имеет ясной границы. Например, такие произведения, как «Фонтан» Дюшана или «Мерц» Швиттерса были созданы в эпоху modern art, но часто упоминаются как ранние проявления contemporary art, хотя никто не отнесет к contemporary art, скажем, Малевича или художников межвоенного Монпарнаса. И например, Сальвадора Дали, пережившего и некоторых деятелей contemporary art (он умер позже Йозефа Бойса), отнесут к contemporary art только очень-очень отчасти, а то и не отнесут вообще. Нам предстоит разобраться, почему Швиттерс «современнее» Пикассо, пережившего его на четверть века и вроде бы достигшего невероятного радикализма.

Осталось слово «искусство». Мы не будем обозначать

этим словом творческие или технические навыки в самом широком смысле, как мы говорим об «искусстве нравиться» или «искусстве прожить долгую жизнь», или «искусстве вести бизнес». Но также мы не можем называть искусством только производство эстетически ценных продуктов. Например, к современному искусству может быть отнесена документация (видеозаписи перформансов), текстовое сопровождение (кураторские тексты, как неотъемлемая часть концепции произведения), восприятие произведения (искажения и повреждения или дополнения со стороны зрителей также могут стать частью произведения, например, в иммерсивном театре), случайно найденные вещи (фаунд-арт), всё то, что в старом искусстве проходило по ведомству реакции критиков и ценителей.

Впрочем, в старом искусстве всё было не проще: статус рамы картины, интермедии спектакля или любого другого сопровождения был не вполне ясен, как и статус репродукции или копии, — можно ли считать копию отдельным произведением искусства или отражением подлинника с его духом? Да и само слово «картина» обладает смысловой неопределенностью: если в других искусствах мы различаем «скульптуру» и «статую», «симфонию» и «симфонический концерт», «архитектуру» и «здание» и т. д., то «картиной» мы называем и предмет в раме, и изображение, и способ его создавать. Поэтому границы искусства всегда были проблемой, и изучение современного искусства поможет в том чис-

ле увидеть проблемы, с которыми имели дело наши предшественники.

Точно так же и в старом искусстве было лицо, функционально соответствующее куратору, утверждающему нечто в качестве действительного искусства: ритор, мастер красноречия, прошедший выучку и способный влиять на умы людей прямо или опосредованно. Риторика, с ее требованием жизнеподобия и сюжетности, сделала так, что скульптура стала восприниматься как изящное искусство, а ювелирное ремесло – как прикладное искусство, хотя технически это одна и та же резьба. Риторика нам объяснила, что стоящие в ряд колонны – это прекрасно, потому что ассоциируется с какой-то аристократической доблестью, а стоящие в ряд столбы или трубы – безобразно, потому что никакой доблести, щедрости или благородства здесь нет. Риторика заставила школьников писать сочинения по картинам и объяснять, что в живописи и в литературе происходит примерно одно и то же: моделируется реальность в значимых нравственных и познавательных целях. Риторика создала биографии художников в рамках уместности биографического жанра, так что благодаря Вазари мы «не потеряли» большое количество художников итальянского Возрождения. Более того, Вазари и создал ассоциацию «Ренессанс – это Италия», при том что художники Северного Возрождения были часто технически оснащенные и изобретательнее, и итальянцы учились у них, и, когда туристы едут в прекрасную Италию, они не осо-

знают, что это эффект хорошо построенного текста. Одним словом, риторика, связывая с чувственными впечатлениями изобретаемые ею на ходу социальные ценности, и определила, что люди считают искусством и прекрасным.

Дело в том, что, как доказал еще французский критик Ролан Барт, риторика и была главным способом освободиться из-под власти природы, начать создавать произведения искусства, соперничающие с природой. Значит, признавать и любить искусство – это признавать и любить человеческое достоинство. Любить пейзажи – не бояться опасностей в лесу и одновременно признавать власть создающих иллюзию прекрасного пейзажа слов над всеми обстоятельствами. О риторике как основе восприятия искусства можно говорить много, пока заметим, что хотя определенные представления о красоте есть у всех народов (красота как блеск, глянец, золото, порядок, звездное небо), но только риторика связала все эти впечатления, объяснив, что прекрасен человек, потому что прекрасна его мысль, достигающая звезд. Иначе говоря, риторика связывает множество явлений вокруг человека и в опыте человека некоторыми допущениями, благодаря которым человек обретает достоинство и начинает любить изящные искусства.

Да, на поверку между старым и современным искусством оказывается слишком много общего и почти не находится различий, просто современное искусство позволяет иначе прочесть старое, с большей членораздельностью. Напри-

мер, если сейчас стал возможен художник-коммерсант, как Дэмиан Хёрст, то и Рембрандт тоже был коммерсантом-новатором, независимым промышленником и создателем своей индустрии (о чем много писала Светлана Альперс-Леонтьева), как и Моцарт, и как Пушкин, неслучайно все трое разорились – любое успешно работающее предприятие достигает пределов роста и в один миг разоряется. Как показал современный философ Грэм Харман, о котором мы будем говорить в одной из следующих лекций, ост-индские компании исчезали не потому, что колониальные государства оказывались богаче и сильнее, но потому, что, приняв на себя все полномочия государства, создав свою армию и валюту, они как бы становились ненужными для самих себя в сравнении с государством. Так и здесь, создав вершины искусства, они как будто сразу оказывались в тени, как будто все уже знают, что такое искусство. Рембрандт, Моцарт и Пушкин были даже более профессиональными коммерсантами, чем Хёрст, потому что всё делали сами, самое большее – с опорой на друзей детства и отдельных единомышленников, тогда как Хёрсту нужно было быть встроенным в группу «Молодые британские художники» и пользоваться поддержкой щедрого Ч. Саатчи, чтобы потом утвердить свое имя.

В наши дни не так трудно опровергнуть тех, кто отрицает современное искусство, не находя в нем привычной «грамматики» или «синтаксиса»: где вещи знакомого нам материального мира, где законы перспективы и какие-либо дру-

гие законы, почему это объявлено искусством? Им можно указать, например, на подвиг летчиков, летом 2019 года посадивших самолет на кукурузное поле под Москвой: если бы они следовали готовой «грамматике» и выпустили шасси, как велит инструкция, самолет бы разрушился. Но они действовали в духе современного искусства вопреки «грамматике»: они увидели, что кукурузное поле подобно морю, и сажали самолет как на воду, и в результате все остались живы. Или совсем другой пример: Блеза Паскаля не учили геометрии, он сам придумал, по воспоминаниям сестры, называть круг монеткой, а линию – палочкой, но, неграмотно обращаясь с геометрическими абстракциями как с вещами, он создал комбинаторику, благодаря которой работает наш персональный компьютер.

Но да, спросите вы, мы признали, что современное искусство может быть так же спасительно для современного человека, как старое искусство спасало честь, достоинство и уверенность в завтрашнем дне людей прошлых эпох, даже буквально спасительно. Но как обосновать, что оно и должно быть таким? Ответ прост – старому искусству очень редко удавалось стать таким, как оно должно, напротив, часто его деятели говорили об упадке в сравнении со старыми добрыми временами. Можно вспомнить, что, когда молодой Роман Якобсон выпустил в 1921 году в поддержку Велимира Хлебникова книгу, сказав, что на фоне предшественников Державин или Пушкин были не менее радикальными новатора-

ми, лингвист Николай Трубецкой в частном письме ему заметил, что Пушкин не признал бы Хлебникова профессионалом — человеком, способным завершать замысел, писать в пределах конкретного жанра, различать замысел и исполнение, объяснять, в каком жанре ты работаешь, даже если по каким-то веским причинам смешиваешь жанры. Равно как люди, возмущенные стоимостью «Зайца» Джеффа Кунса, вполне одобряют цену картин Ван Гога, хотя для Рафаэля или Тициана Ван Гог тоже не был бы профессионалом — он не может расписать папский дворец, не может выполнять оформительские заказы для флорентийских праздников, не может создать развернутое историческое повествование, иначе говоря, делать всё, что отличает самостоятельного живописца от рядового незаметного ремесленника. Таким образом, вопрос «почему это искусство?» можно адресовать и тем произведениям, которые мы любим с детства.

Конечно, как мы только что сказали, классическое искусство тоже производило радикальные изменения привычек восприятия, чтобы стать искусством. Сама идея «подражания», на которой стоит классическое искусство, подразумевала, что вся прежняя зависимость от природы прерывается, искусство может соперничать с природой, изготавливая предметы не хуже природных и тем самым оспаривая любую власть природных закономерностей над нашей жизнью и восприятием. Но сейчас для нас важно и другое: можно находить авангардное в классическом, по-новому членить

классическое, видя, где в нем возникает необходимый авангард.

Приведем условный пример. Классический поэт написал строки: «Ты как звезда в небесной сини, / Сиянием пронзаешь синь». В этих строках ясны подлежащее и сказуемое, и ясно, что происходит: что возлюбленная как звезда в небе, но она лучше звезды и сильнее неба. Мы видим ряд риторических красот, поддерживающих возвышенную гуманистическую идею. Эту идею поддерживают и созвучия «зве-бе-си-си-ни-нза-си», то, что называют музыкой классического стиха, и в чем мы уже можем, если прочтем эти созвучия отдельно, увидеть намек на поэзию русских авангардистов.

А современный поэт написал: «Синь Точка Синь Близость», где мы не можем сказать, что подлежащее, а что сказуемое. Но есть два способа прочесть это современное стихотворение в сравнении с классическим. Можно сначала прочесть классическое стихотворение, а потом современное, и тогда мы, самое большее, поймем, что современное стихотворение – тоже о любви. При этом из слова «близость» и из повторения дважды «синь» мы понимаем лучше, что и то, и другое стихотворение – не просто о любви, а о высокой любви, переживаемой как полет в небеса. Педантичный анализ каждого стихотворения по отдельности нам этого не скажет.

Но можно сначала прочесть современное стихотворение, и тогда мы лучше поймем классическое. Мы почувствуем лучше, как связаны синь и сияние. Они связаны не толь-

ко начальным созвучием, но и более сложным внутренним сюжетом. Мы поймем, что звезда, которая пронзает душу, близость и небо – как острие или как точка, неизгладимое впечатление или как завершение долгого романа каким-то счастливым исходом. Классическое стихотворение до этого выглядело эффектным фрагментом, а теперь стало более полнокровным, более завершенным, с более ясной и пронзительной идеей о пережитом романе.

Первый подход претендует на то, что только он правильный, потому что классика – исток и мера современности, и его сторонники так и говорят, что старое искусство проверено временем. При этом они не замечают, что их знания старого искусства неизбежно фрагментарны, хотя бы потому, что не всё до нас дошло, или мы не знаем все контексты прошлого, поэтому всегда на самом деле это прошлое собираем и реконструируем в настоящем. Второй подход говорит, что он соответствует нашему опыту, потому что с современностью мы знакомимся раньше, чем с прошлым. Мы сначала слышим современную речь, а потом начинаем читать старые источники. Спор этих двух подходов будет суетлив, пока мы не узнаем, что эти подходы в науковедении не просто уже рассмотрены, но получили свои названия.

Науковед Дэвид Блур требует различать «слабую» и «сильную» научную программы. Слабая программа исходит из того, что правильное наблюдение и правильное описание создают истинное знание. Тогда в любой момент можно про-

верить знание, истинно ли оно, как с позиции наблюдателя, так и с позиции вещи. Например, мы можем сказать, что эксперимент прошел так-то, потому что экспериментатор забыл что-то сделать, или сказать, что так произошло, потому что пробирка была плохо вымыта или прибор барахлил. В слабой программе вещи уже содержат свою истину, и необходимо просто следовать определенным правилам, чтобы эта истина была и правильно понята, и правильно изложена.

Слабой программе следует наше школьное образование, в котором важно правильно писать формулы, соблюдать условия задачи, повторять готовые эксперименты и тем самым как бы осваивать науку. Единственное окно в сильную программу – это освоение самого терминологического аппарата, отвлеченных формулировок и классификаций, которые школьникам часто даются непросто: мы знаем, как трудно объяснить, что значит «назовите признаки данного сущест-вительного» или почему нельзя говорить «в школе есть люди и школьники». Но и эти заделы сильной программы проваливаются в общий контекст воспроизводства правильного знания и правильных методов. Слабая программа вполне согласна, что предмет конструируется в ходе исследования, а не существует как данность, но только это конструирование понимается как повторяющееся и идущее по определенным правилам. Например, некоторые экономисты руководствуются слабой программой, когда исследуют «тенденции» в экономике, но именно поэтому не могут спрогнози-

ровать настоящие кризисы.

Кризис традиционной слабой программы стал очевиден уже для деятелей современного искусства. Так, Уильям Батлер Йейтс написал стихотворение «The Scholars» (1915), в котором карикатурно изобразил облысевших и бессильных филологов, интерпретирующих задорные юношеские стихи Катулла. Это стихотворение говорит о культурном повороте: прежде филологи исходили из того, что считали самоочевидным – что Катулл писал для филологов, что он действовал внутри филологической культуры, созданной в Античности, где научились членить текст, определять его жанровую принадлежность, разбираться с его грамматическим устройством. Для этих традиционных филологов Катулл создавал новые стихи внутри этой культуры, чтобы они были грамматически разобраны и изучались в школе (они имели в виду, конечно, не его личное намерение, а работу механизмов культуры, которые и делают такие стихи «хрестоматийными»). Но Йейтс, вслед за Ницше, ставит привычную точку зрения под вопрос: оказывается, что страсть Катулла, его выходящие за все рамки эмоции и ругань понятны современному вдохновенному поэту лучше, чем самому профессиональному филологу.

Искусство модерна при этом сохранило принцип корреляции, только уже не грамматик распознаёт грамматику, а вдохновенный – вдохновение. Тогда как в современном искусстве ставится под вопрос и корреляция: ни из чего не сле-

дует, что и вдохновенный поэт обладает привилегией на прочтение Катулла. Ни из чего не следует, что, например, рэп или граффити не станет лучшим прочтением ругательных стихов Катулла, чем вариация модернистского поэта на Катулла. Здесь уже и вещи обладают теми же правами, что и авторы, – ведь граффити это не столько авторское произведение (мы до сих пор не знаем толком, кто такой Бэнкси), сколько определенный режим существования стены.

Сильная программа преобладает в современном социально-гуманитарном знании, а также в некоторых областях естественно-научного знания: например, квантовая теория, в которой состояние системы зависит от позиции наблюдателя, – отличный пример сильной программы. Мы следуем сильной программе всякий раз, когда строго, а не формально, различаем объект исследования и предмет исследования: объект мы рассматриваем, тогда как предмет – конструируем, причем не по заранее данным правилам, как в слабой программе, а с учетом того, как наше участие в науке, наша вовлеченность и способность описывать меняют сам предмет. Сильная программа изначально исходит из того, что состояние системы не может быть до конца описано по законам системы, так как она обладает, с одной стороны, достаточно большой степенью свободы и непредсказуемости, а с другой стороны – значительной непрозрачностью для себя.

Рассмотрим с точки зрения слабой и сильной теории, например, потребительские решения. В стране А обычно по-

купают один большой телевизор на весь дом, а в стране Б – несколько маленьких телевизоров в разные комнаты. Сторонник или сторонница слабой программы сделает из этого вывод, что в стране А преобладает коллективизм, потому что телевизор смотрят вместе, или что в стране А меньше любят телевизоры, чем в стране Б, где готовы смотреть телевизор круглые сутки. При этом оба объяснения, по линии коллективизм – индивидуализм и по линии телеравнодушие – телепристрастие, будут равно убедительными, и сторонник слабой программы поэтому выберет то, которое больше всего отвечает его собственным убеждениям.

Конечно, если представитель слабой программы – экономист, он может объяснить, что просто кредитные системы в странах разные, и кредит под большой телевизор можно получить только в стране А, но этот кредит тяжел, и поэтому семья не может позволить себе еще и покупку даже маленьких телевизоров. Это объяснение перечеркнет первые два, но все равно оставит нас перед вопросами, а почему не берут телевизоры в аренду или подержанные, или чем является большой телевизор – источником качественного изображения или предметом престижа. Приходится тогда прийти, например, к социальному психологу, который будет разбираться, насколько престижно в данной стране иметь большие телевизоры, и так мы до бесконечности будем привлекать всё новых специалистов-консультантов.

Сторонник сильной программы приступит к вопросу ина-

че. Он или она учтет, как в данной местности телевизор одновременно продолжает кинотеатр и соперничает с ним. Для представителя слабой программы описать продолжение как соперничество – беллетризация конфликта, описание его по законам художественной литературы. Тогда как представитель сильной программы поймет, включившись в контекст, что здесь соперничают именно так, а не иначе, и поэтому соперничество именно так, а не по-другому будет соотноситься с продолжением прежних привычек.

Также он или она скажет, как устроен дом, что в стране А, например, даже деревни построены в чем-то как города, потому что там не только выращивают зерно, но и что-то обрабатывают и поддерживают когда-то учрежденную инфраструктуру, а в городе хочется иметь кинотеатры. А в стране Б, наоборот, города построены как деревни, потому что городское производство оказывается зависимо от природных условий, и телевизор оказывается бытовым прибором индивидуального пользования, наподобие утюга или зубной щетки, позволяющим почувствовать, что ты защищен.

Это примеры условные, потому что для настоящего представителя сильной программы схожесть деревни и города, тракториста и водителя городского автобуса – еще более сложная проблема: это и вопрос, как автобусы и тракторы входили в жизнь людей в разных странах, и как именно организован рабочий день в связи с климатом или привычками, как распределены праздники и является ли просмотр фут-

бола по телевизору в чем-то праздником, — а для этого надо выяснить еще десяток вещей, например, принято ли в этой стране играть в дворовый футбол в пределах одного двора или между двумя дворами, и что это за социальная единица — двор. Конечно, здесь представителю сильной программы нужно так же месяцами и иногда годами работать над исследованием, как и представителю слабой программы, только последний шаг не может ступить без консультантов, а первый бодрым шагом пройдет через множество стран.

Сильная программа меняет всегда саму ситуацию, хотя и не меняет людские привычки или людские установки; например, описав что-то не как случайное увлечение, а как привычку, мы раскрываем механизмы и смежных привычек, а значит, иначе моделируем реальность. Можно вспомнить, как великий теоретик Вальтер Беньямин говорил о «мессианском времени», «времени-уже-вот» (*Jetztzeit*) — явление Мессии, смысла, не исправляет людей, но позволяет иначе смотреть на происходящее. Конечно, представители и слабой, и сильной программ должны себе отдавать отчет в том, что они делают, иначе мы получим просто устаревший педантизм, когда переводы поэтических и философских текстов (по своему опыту знаю) начинают оценивать с точки зрения школьной грамматики и школьных привычек, не понимая, что переводы меняют реальность мысли, а не следуют ей.

Хороший ранний классический пример сильной програм-

мы – труд антрополога Клиффорда Гирца, создателя «интерпретативной антропологии» о петушиных боях на Бали (1973, хотя материал для этого труда собирался с 1950-х годов). Понятно, что петушиные бои – это и дуэль с помощью петухов, и способ по-новому установить социальные связи, найти лидеров в обществе. Но Гирц исходит из того, что если дерутся не люди, а петухи, орудия, то это уже не природа, а культура, со своими знаками и символами. Следовательно, нужно изучать не только как меняются отношения между жителями Бали после каждого петушиного боя, но и как вырабатываются эти знаки, символы, обычаи, которые тоже начинают влиять на эти отношения. Но это нельзя сделать, наблюдая только за отдельными сценами и ситуациями, нужно понять, как это работает «в поле», вживую, когда принимаются решения как индивидуально, так и коллективно. Тогда происходит на первый взгляд незаметное общение и заявляют о себе еще не оформившиеся и не облекшиеся в заметную форму ритуалы.

Старая антропология выделяла только те ритуалы, которые стали яркими, заметными, поучительными, вошли в привычку, тем самым смешивала ритуал и его вторичную эстетизацию в социальных практиках. Новая антропология уже не допускает такой ошибки, поэтому должна наблюдать за тем, что происходит, а не за тем, что запомнилось. Так и в современном искусстве мы ценим события, а не то, что показалось нам родным, знакомым или доставляющим удо-

вольствие, как этого требуют наивные зрители, попавшие в музей современного искусства.

Другой пример – некоторые исследования крупнейшего французского социолога Пьера Бурдьё – скажем, французы не могли понять, почему свободный Алжир не наладил хлеборобство, хотя это был вопрос выживания. Для сторонников слабой программы дело было в случайных обстоятельствах или психологии людей, но эти идеологизированные объяснения только запутывали дело. А для сторонников сильной программы, как Бурдьё, проблема состояла в том, что колонизаторы некогда научили алжирцев возделывать виноград, и они стали жить поселками. Внешне ничего не изменилось, они жили в таких же скромных домиках, но фактически стали вести образ жизни горожан, с «рабочими часами» и «досугом». После такого нового формата жизни, незаметного за, казалось бы, деревенскими глинобитными стенами, невозможно было требовать сезонных трудовых подвигов, того, на что крестьян подвигал сезонный цикл.

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.