

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ

УДК 7.036

А. В. Рыков

ИСКУССТВО МОДЕРНИЗМА И ИДЕЯ ПРОГРЕССА

Статья посвящена вопросам политико-философской интерпретации модернизма. Особое внимание в ней уделено конвергенции правых и левых радикальных стратегий в авангардистском искусстве, его милитаристской риторике от Бодлера и Ницше к Францу Марку и «консервативным революциям» XX в. Автор рассматривает различные подходы к проблеме современности в искусстве и художественной критике XIX в. в контексте своей общей теории современного искусства. Предметом анализа становятся «негативные» аспекты идеи прогресса и социальное измерение модернистского искусства. Фокусируясь на понятиях реальности, правды, негативности и свободы, автор прослеживает истоки модернистской парадигмы, искусства и мысли авангарда. Негативистские стратегии в современном искусстве (проблемы неопределенности, пустоты, ничто, отчуждения) анализируются на примере искусства Курбе, Моне, Сёра, а также на материале теоретических работ Шарля Бодлера, Франца Марка и русского модернистского историка искусства Иеремии Исаевича Иоффе (1888–1947). Автор исследует утопические и «тоталитарные» аспекты модернистского проекта, соединяя политические, социальные и художественные символические структуры и формы. Библиогр. 14 назв.

Ключевые слова: идея прогресса, модернизм, теория авангарда, Бодлер, Курбе, Моне, Сёра, Франц Марк, Иеремия Исаевич Иоффе, негативность.

A. V. Rykov

MODERNIST ART AND THE IDEA OF PROGRESS

The paper examines the issues of politico-philosophical interpretation of Modernism. Special attention is paid to the convergence of left and right radical strategies in avant-garde art, its militant rhetoric from Baudelaire and Nietzsche to Franz Marc and the «conservative revolutions» of the twentieth century. The author considers different approaches to the problem of Modernity in nineteenth-century art and art criticism in the context of his general theory of Modern and Contemporary art. The article concerns the «negative» aspects of the idea of progress and the social dimension of Modernist art. Focusing on the notions of Reality, Truth, Negativity and Freedom, the author traces the origins of Modernist paradigm, avant-garde art and thought. Negative strategies of Modern art (the issues of uncertainty, void, nothingness, alienation) are explored in the art of Courbet, Monet and Seurat as well as in the theoretical works of Charles Baudelaire, Franz Mark and Russian Modernist art historian Ieremia Isaeovich Ioffe (1888–1947). The author investigates utopian and «totalitarian» aspects of Modernist project, combining political, social and artistic symbolic forms and structures. Refs 14.

Keywords: The idea of Progress, Modernism, theory of avant-garde, Baudelaire, Courbet, Monet, Seurat, Franz Marc, Ieremia Isaeovich Ioffe, Negativity.

Рыков Анатолий Владимирович — доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9; anatolij.rikov.78@mail.ru

Rykov Anatoly V. — Doctor of Philosophy, Doctor of Art History, Professor, St.Petersburg State University, 7/9, Universitetskaya nab., St.Petersburg, 199034, Russian Federation; anatolij.rikov.78@mail.ru

Тесно связанное с научными и социальными дискурсами прогресса, современное искусство немислимо вне новых форм исторического мышления, возникших в XIX–XX вв. Идея прогресса относится к числу тех «искусственных» порождений абстрактного мышления, которые сразу же завладевали сознанием авангардистов: сам термин «авангард» возникает в рамках прогрессистских дискурсов сенсимонизма, фурьеризма и прудонизма. При этом границы между «социальным», «научным» и «художественным» оказываются размытыми уже «на заре модернизма» в эпоху Великой французской революции.

«Революционное», новаторское начало модернизма как раз и заключается в способности абсорбировать эти на первый взгляд внешние по отношению к искусству источники. Социальные и научные категории, интерпретированные в широком абстрактно-философском плане, являются центральными для всего комплекса идей, связанных с авангардом/модернизмом. Термин «современное искусство» поэтому не хронологический, а сущностный: проблема современности для авангарда ключевая, вне зависимости от того, имеем ли мы дело с «правым» или «левым» авангардом.

Понять идею прогресса как фантазм, преследовавший современное искусство с момента его возникновения, означает выявить «художественную» логику рецепции этой идеи в авангардистской среде. Позитивное и негативное, правое и левое в этой рецепции настолько тесно переплетены, что (с определенными оговорками) можно говорить о едином проблемном поле, объединяющем модернистские «путешествия во времени» в прошлое и будущее. Радикальные стратегии современного искусства (в том числе и самые «реакционные» и «консервативные») предполагали наличие некоего особого («экстремистского») отношения к окружающей действительности, негласное признание исключительной важности проблемы современности. Мода на архаику и примитив, бегство из своей эпохи, ненависть к современным формам культуры и политической борьбы (всеобщему избирательному праву, парламентаризму и т. д.) — такие же неотъемлемые черты модернизма, как и культ новизны, теории единства научно-технического и социокультурного прогресса. Утопические социальные проекты модернизма могли основываться на самых радикальных концепциях «обращения к истокам», «возрождения», «регенерации», «палингенеза»; они могли опираться на открытое в XIX в. «внеисторическое» и враждебное утилитарной, позитивистской и «буржуазной» современности измерение культуры. Но проблема прогресса от этого не становилась менее актуальной. Напутствие Малевича Хармсу (дарственная надпись на книге «Бог не скинут») — «Идите и остановите прогресс» — лучшее тому подтверждение.

Возращение к «подлинному», «неизменному», «архаическому» в современном искусстве было таким же следствием гипнотического воздействия феномена прогресса, осознания значимости (катастрофичности) происходивших изменений в различных сферах жизни, как и обратная тенденция — создание в искусстве образа некой «сверхсовременности», «ультрасовременности», некоего мифического, утопического будущего, которому искусство может и должно служить, предвосхищая и угадывая его. В «реальном» художественном процессе, равно как и в теоретических работах эти тенденции зачастую сливаются, образуя сложный сплав политических, естественнонаучных и философских идей.

Подобное двойственное отношение модернизма к современности прекрасно характеризуют слова Андрея Белого: «Мы живем в мире сумерек, ни свет, ни тьма —

серый полумрак <...>. Образ победной жизни, как и образ гибели, одинаково не содержится в содержании нашего сознания. Воссоздавая полноту жизни или полноту смерти, современный художник создает символ; то, что заставляет сгущать краски <...> и есть *категорический императив* борьбы за будущее (смерть или жизнь). Людям срединных переживаний такое отношение к действительности кажется нереальным; они не ощущают, что вопрос о том, «*быть или не быть человечеству*», реален» [1, с. 256]. Современное искусство, таким образом, тяготеет к крайностям: образы прогресса («победной жизни») и регресса (катастрофы, «гибели», «полноты смерти») нужны художнику-экстремисту для осуществления «политики террора» по отношению к «людям срединных переживаний». Модернистская ненависть к умеренному и посредственному «буржуа» и его «современности» находит свое выражение в апелляции как к прошлому, так и к будущему в поисках элементов более совершенного социального бытия.

Понятие прогресса получало негативную оценку у модернистов, если оно начинало ассоциироваться с ценностями и настроениями обывателя. Так было в случае с Бодлером: «Существует одно ходячее заблуждение, которого я боюсь как огня. Я имею в виду идею прогресса. <...> Нелепая идея прогресса, расцветшая на гнилой почве нынешнего самодовольства, сняла с нас бремя ответственности, освободила волю от всех уз, которые накладывало на нее стремление к совершенству» [2, с. 616–617]. Парадоксальным образом идея прогресса у Бодлера оказывается чем-то противоположным «стремлению к совершенству»: прогресс — это самодовольство «благонамеренного француза», вера обывателя в превосходство его эпохи над предшествующими.

Бодлер рассматривает прогресс как «ходячее заблуждение», общее место, господствующую буржуазную идеологию, пропитанную детерминизмом («фатализмом») и декадентской тягой к комфорту. Подобная «концепция прогресса» противоречила героическому и элитистскому дендизму Бодлера: «Есть лишь три существа, достойные уважения: Священник, воин, поэт. Знать, убивать и творить» [2, с. 436]. Воинственная эстетика Бодлера слишком высоко ставит «силу духа», готовность рисковать, редкие черты героической и аристократической античности (дендизм) в современную эпоху упадка, чтобы солидаризироваться с «американизированной» и «индустриальной» философией прогресса: «Вера в прогресс — вот доктрина лентяев, доктрина *бельгийцев*. Ее смысл: человек рассчитывает на то, что сосед выполнит его работу. Не может быть прогресса (истинного, т. е. морального), который не заключался бы в самом человеке и не осуществлялся бы им самим. Но мир полон людей, которые мыслят только сообща, толпой» [2, с. 434].

В оценке теории прогресса у Бодлера проявляется то консервативное начало модернизма, которое в XX в. будет трансформироваться в элементы тоталитарной эстетики по ту сторону правого и левого радикализма. Идеализация прошлого («сильной, воинственной жизни»), критика демократии («одна лишь аристократия способна править разумно и надежно») и индивидуализма («неумеренного восхваления индивидуума»), культ «школы» и «коллективной самобытности» играют заметную роль в теории искусства Бодлера, предвосхищая «консервативные революции» и философию корпоративизма XX в.: «Всеобщий разброд и неограниченная свобода каждого, распыленность усилий и раздробленность воли повлекли за собой общую слабость, сомнения и творческое оскудение» [2, с. 600–601]. Бодлер мечтает

о преодолении «хаоса изнурительной и бесплодной свободы», восстановлении порядка, власти аристократов духа. Близкая ницшеанской философии стилистика Бодлера пронизана политико-философскими интуициями: ее утопический проект заключается в установлении «диктатуры» великих художников, якобы уже существовавшей в прошлом в рамках «школ» классической живописи.

Вирулентная социальная составляющая эстетики Бодлера заставляет его противопоставлять искусство и прогресс, творчество и современные формы демократии: «Случалось ли тем из моих читателей, кто из праздного любопытства ввязывался в уличную потасовку, порадоваться вместе со мной при виде того, как охранитель порядка <...> дубасит республиканца? И быть может, вы, как и я, мысленно твердили ему: “Так его, всыпь ему посылней, голубчик полицейский <...>. Тот, кого ты награждаешь тумаками <...> враг Ватто и Рафаэля, злейший гонитель красоты <...> заклятый иконоборец, палач Венеры и Аполлона! <...> Со всей истовостью обрушивай свою дубину на загривок анархиста!”» [2, с. 597]. Здесь теория «искусства для искусства» Бодлера выступает в качестве антитезы радикальной «философии прогресса» анархиста Прудона, признавшего полезным (во имя скорейшей регенерации общественной жизни) разрушение «музеев, соборов, дворцов, салонов, будуаров со всей их мебелью, старой и новой», а также введение пятидесятилетнего запрета на работу по специальности для всех без исключения художников [3, р. 20].

Эстетика Бодлера с ее прославлением «веры и наивности», а также культом «жизненной энергии» — это своего рода «интеллектуальный луддизм», возникший как ответная реакция на левые социально-утопические доктрины, уже в XIX в. сплавлявшиеся с официальной идеологией. Примером подобного рода авангардистских теорий могут служить взгляды Курбе — художника и оригинального мыслителя, находившегося в эпицентре интеллектуальной жизни своего времени. Понятие прогресса не только оказывается центральным в его теории искусства, но и получает исключительно позитивную оценку.

Для Курбе прогресс был синонимом демократии и рационализма. Такое понимание общественного развития и роли искусства в нем восходит к Великой французской революции и получило отражение, к примеру, в «Речах» Давида. Но Курбе вносит в эту концепцию существенную поправку: движение по пути прогресса связано, по его мнению, с отказом от метафизического, идеалистического измерения в искусстве и жизни. «Отрицая идеал и все, что из него следует, — утверждает Курбе, — я полностью подхожу к эмансипации личности, в конечном счете, к демократии» [4, с. 124]. Подобный антиидеализм (интерпретация живописи как «материального», «конкретного» искусства) по сути предвосхищает всю дальнейшую эволюцию современного искусства, включая его наиболее радикальные формы.

Негативная стратегия Курбе направлена против господствующей идеологии и основывается не столько на «рационализации» искусства (и действительности), сколько на создании произведений-объектов, «материальных единиц», непрозрачных для идеалистических социальных дискурсов. В этом отношении Курбе следует Прудону, полагававшему, что «идеальное должно подчиняться истине и справедливости» [5, с. 342]. «Истина», «реализм» не случайно определяются Курбе отрицательно — как отсутствие лжи, исключение идеального: стремясь не принадлежать «ни к какой школе, ни к какой церкви, ни к какому учреждению, ни к какой академии и, особенно, ни к какому режиму» [6, с. 249], французский художник сформулировал

авангардистскую концепцию свободы, много позже нашедшую выражение в девизе Андре Бретона «Ни Господа, ни господина».

Рационализм Курбе и его понимание прогресса сводятся, таким образом, к признанию некоего неинтеллектуального субстрата бытия, властно вторгающегося в социальную реальность (мастером объективной реконструкции которой был французский художник). Прогресс интерпретируется как усиление антиконцептуальных элементов под знаком критики идеологии как таковой (борьбы с интеллектуальной коррупцией). Это беспристрастное исследование действительности, строго говоря, нельзя отождествить с позитивизмом: «истина» Курбе индивидуальна, относительна и подвержена исторической инфляции. Погружение в материю, толщу социальной и физической реальности означает рождение индивидуальности; в диалоге человека с негативным у Курбе непосредственно питавшая его гегельянская традиция протягивает руку сюрреализму.

Возможно, «позитивная» концепция прогресса Курбе еще в большей степени заслуживает ярлыка «интеллектуальный луддизм», чем бодлеровская «негативная». У Курбе речь идет о беспощадном терроре по отношению к интеллектуальному и художественному наследию, патогенность которого лишь возрастает с увеличением отделяющей нас от идеологических штаммов прошлого исторической дистанции. Художник разрывает символическую ткань действительности; он исследует феномен отчуждения, открывая эпоху биополитики и «голой жизни» (Агамбен).

Случай Курбе показывает, насколько близкими иногда оказываются негативные и позитивные аспекты модернизации, теории прогресса и регресса (или антиисторизма). Художники и теоретики сходятся только в одном: подобно некоей мистической силе процессы модернизации радикальным образом меняют мир, разрушают привычный образ жизни и старые ценности. Но однозначной оценки этому явлению искусство авангарда не дает. Создавая ситуацию неопределенности, относительно любого оценочного высказывания, модернизм пытается сохранить в себе утопический потенциал, сопротивляющийся конвертированию в рамках существующих реалий и конвенций.

Самую известную версию «Вокзала Сен-Лазар» (1877) из Музея Орсе можно рассматривать как своеобразный постановочный спектакль «Мистерия современности» со спецэффектами и декорациями, призванными внушить зрителю мысль о единстве природы и цивилизации. Всевозможные формы прогресса (в науке и технике, искусстве, социальной жизни) в картине Моне на первый взгляд образуют абсолютное единство: метафоры движения, преодоления границ, развеществления, прозрачности создают образ свободной жизни, отрицающей любые замкнутые формы. Но в тот момент, когда «прозрачное» в картине Клода Моне становится «призрачным», когда мы начинаем воспринимать написанную художником картину нового мира как фантазмагорию, — все меняется. Нам открываются иные аспекты произведения, которые уместнее интерпретировать в терминах энтропии, «позднего стиля» Рудольфа Арнхейма или «общества спектакля» Ги Дебора. Оказывается, что представленная в картине мутация социальной среды имеет и негативные симптомы.

Бесстрастный эстетизм, «оптическое», дистанцированное восприятие, живописность видения символизируют отчуждение человека от окружающей действительности и превращение последней в «бесформенное» зрелище, некий энергетиче-

ский процесс, не имеющий начала и конца, цели и содержания, релятивизирующий и подчиняющий себе все единичное, индивидуальное, «историческое». Цивилизация, таким образом, вновь становится природой, неким независимым от человека физическим процессом, запечатленным с помощью средств новейшей оптики. Хрупкая неопределенная мечта, как бы вмещающая в себя образы будущих путешествий и фантазмы выходного дня, поэтичная и отсылающая к миру Антуана Ватто, превращается в хаос вещества, сложноорганизованной материи по ту сторону «человеческого, слишком человеческого».

Известный американский искусствовед Линда Нохлин считает негативные аспекты модернизации основной темой/проблемой «Воскресенья после полудня на острове Гранд-Жатт» Сёра. Но сводится ли значение этой картины к демонстрации «темной стороны» прогресса? Последняя нередко определяется такими понятиями, как отчуждение, фрагментация социальной жизни и духовного опыта, овеществление, деиндивидуализация, специализация и механизация жизни. В науке XIX — начала XX в. эти аспекты современности нашли отражение в трудах Гегеля, Маркса, Зиммеля и др. Искусство также не могло не реагировать на эти негативные аспекты современности, и «антиутопическая аллегория» [7] Сёра — лучшее тому подтверждение. Л. Нохлин справедливо подчеркивает роль «исторических» коннотаций в работе Сёра, «агрессивное» маркирование изображенной сцены как «современной». Художнику удалось передать феномен отчуждения, изоляцию человека, невидимые барьеры между людьми. Человек отдаляется от самого себя, превращаясь в присутствующий/отсутствующий манекен, машину. Утрата ощущения уникального, неповторимого, по мнению Л. Нохлин, связана еще и с тем, что Сёра сознательно использует «антиэкспрессивный», «безличный», «научный» язык пуантилизма для визуализации метафоры овеществления [7, р. 255]. Образы людей приобретают индустриальный оттенок, в них появляется нечто от массовой штамповки, нечто многотиражное, и «механическая» стилистика произведения Сёра — одно из главных средств усиления этого впечатления.

И все же, вопреки Л. Нохлин, необходимо признать существование не только социально-критического, но и социально-утопического (и даже «тоталитарного») измерения в работе Сёра. «Гранд-Жатт» — своего рода эпическая фреска современной жизни, в которой ее явлениям придаются величие и незыблемость образов древнего искусства. Художник пытается угадать в повседневной жизни прообраз будущего «большого стиля», нового социального строя, основанного на «научной организации жизни». Отсюда и чрезвычайно актуальная для культуры того времени «строгая научность» творчества Сёра. С одной стороны, наука, этот главный идол эпохи позитивизма, у Сёра вот-вот готова низвергнуться со своего пьедестала: обещания современности не сбылись, стремление к научной объективности обернулось обезличиванием и дегуманизацией. Но, с другой стороны, в новом застывшем, рационализированном мире есть своя бодлеровская красота, восходящая к статическим эффектам Пьеро дела Франческа и ренессансной традиции восприятия искусства сквозь призму математики и геометрии. «Страшный мир» Сёра по-своему гармоничен, секрет его странного гипнотического воздействия — в причудливом соединении современности с ритуалом и мифом. В данной работе, таким образом, мы находим ту сложную диалектику, ту объективность, которые отличают лучшие произведения «современного искусства».

Трансформацию модернистских концепций прогресса в интеллектуальном поле XX в. можно проследить на примере сочинения Франца Марка «100 афоризмов. Второй лик». Немецкий художник-экспрессионист синтезировал в своем теоретическом проекте бодлеровскую тягу к героизму, волю к аутентичности («правде») Курбе, веру в науку Сёра и Моне. По сути, у Франца Марка речь идет о некоем абсолютном прогрессе, тотальном преобразовании общества, рождении всемогущего сверхчеловека. Художественный модернизм, проблемы формы и цвета, вопрос об абстракционизме неразрывно связаны в восприятии Марка с политическими, социальными и философскими дискурсами. Ключевым моментом следует признать выдвигание на первый план негативистской составляющей, весьма органичное соединение у Марка дискурсов войны и модернизма и, по сути, понимание модернизма как войны — реальной и метафизической.

Диалог человека с негативным («современностью», «прогрессом», «материей», «стихией»), ставший главной темой искусства модернизма, получает у Франца Марка радикальное выражение: «Тайна созидающих <...> — использовать в своем творчестве как раз бессмысленное, чопорное, злое. <...> В годы войны наше сердце дрожало не от страха перед кризисом, а от возможности испытать на собственном опыте злой, сумрачный для Европы час» [8, с. 304–305]. Первую мировую войну Марк рассматривает как важнейшую составляющую модернистского проекта, как «очищение» и обновление, начало великой борьбы с утилитаризмом и гедонизмом «старой» европейской цивилизации: «Мы не удостаиваем вниманием созерцателей европейской драмы, их спокойствие не дает им преимущества. Они не подвергли свою плоть очищению войной, их душа не пылала в ее чистилище; между тем война — чистилище для одряхлевшей, греховной Европы. *Все заявившие о себе нечистые мотивы как раз войной и были полностью уничтожены и пали повсеместно волей ее судилища*» [8, с. 295].

«Идеи 1914 года», элементы философии «консервативной революции» неотделимы у Марка от авангардистской веры в полное преображение мира в ходе войны. Последняя закаляет наш дух, делает нас сильнее, освобождает от прошлого («на этой войне прошлое потерпело полное фиаско» [8, с. 304]). Милитаристская риторика плавно переходит у Марка из политической в художественную сферу: воля к форме для него означает волю к власти. Прогресс в науке, обеспечивший, по мнению Марка, фундамент для нового мировоззрения (точнее было бы сказать — новой «квазирелигии» или «светской религии»), уничтожает предметное, материальное, природное. И эта воля к абстрактному с неизбежностью означает дегуманизацию или, в терминологии Марка, отказ от «сентиментализма». Человек начинает видеть как бы сквозь материю, он осознает ее иллюзорность. Его главной целью становится формотворчество, создание новой реальности, объединяющее искусство, науку и политику: «Предчувствие религиозного смысла науки восходит к древнейшим временам. В XIX в. этот смысл оставался для общества тайной. Путь к его познанию ведет через муки освоения техники, через огонь горчайших войн» [8, с. 305].

Утопия Франца Марка находится по ту сторону привычных оппозиций правого и левого, реакционного и прогрессивного, элитистского и демократического. Подобно Курбе, Марк говорит о вирулентности прошлого: «Для духа опасность представляют лишь продукты распада, упадка былого. Окруженный новыми, нагими предметами, ни один дух еще не заразился и не заболел» [8, с. 308–309]. Вместе с тем Марк

апеллирует к готической традиции и считает современную эпоху «веры в знание» ее наследницей. При этом «идеалы готики» сочетаются у Марка с идеалами Великой французской революции, сциентизм — с мистикой и активизмом. Кумиры Марка — Иисус, Лютер и Руссо. Называя себя социалистом религиозного склада, Марк верит в творческие потенции «народа», но не «широких масс» [8, с. 304].

Как мы помним, лишь три существа для Бодлера достойны уважения — священник, воин, поэт. Идеалом человека и художника для Марка также был воин, презревший личное счастье, комфорт, выгоду. Погибший на Первой мировой войне немецкий художник высоко ценил «силу духа», суровость, аскетизм и «волю к власти», которая, по его мнению, после войны преобразуется в «волю к форме». Как и Бодлер, Марк выступает с критикой утилитарных и «технических» теорий прогресса, «практическое» использование науки для него недопустимо. Художника и поэта объединило «экстремистское» неприятие обывательской расслабленности, культа пользы и наслаждения. Последний для Марка (вполне в духе идей консервативной революции) ассоциировался с «английской» системой ценностей. Вслед за Бодлером Марк отдает предпочтение примерам мужества и героизма в современной жизни; его концепция модернизма как «нового мировоззрения» носит подчеркнуто «маскулинный» характер. Будущее принадлежит мужчинам-воинам и мужеподобным женщинам-амазонкам.

Как и для Курбе, центральной в теории прогресса Марка становится категория правды: «Подобно центру тяжести, правда, постоянно перемещаясь, постоянно где-то пребывает, только никогда — на поверхности, никогда — на первом плане» [8, с. 297]. Для наследника романтической традиции Марка, как и для реалиста Курбе, подлинное (правдивое) скрыто от обывателя, являясь результатом освобождения предметного от «фабулы», всего поверхностного и наносного. Отсюда типичный для модернистской философии конфликт с современностью: «Будущее всегда воздаст должное созидателям. Созидатели — будущему, но никогда — настоящему. Оно для них — всегда уже прошлое» [8, с. 312].

Завершая наш краткий обзор модернистских концепций прогресса, приведем еще один пример — работы русского теоретика современного искусства, представителя позднего авангарда И. И. Иоффе (1888–1947). Автор теоретиков, близких к модернизму, завораживает идея неумолимой истории, неконтролируемой стихии современности, прогресса, которую невозможно адаптировать к мировоззрению обывателя. Современность понимается в этом контексте как почти природное, вне-человеческое начало, столкновение с которым может быть описано с помощью категории возвышенного Берка и Канта.

Именно этой категории близка картина безжалостной, чудовищной и величественной исторической стихии, которую рисует в разделах о современном искусстве своей «Синтетической истории искусств» И. И. Иоффе: «Монополистический капитал помимо воли и сознания отдельных лиц, в зависимости от мирового производства и рынка, поднимает и понижает цены, обогащает и разоряет отдельных буржуа <...>. Разум и воля единичного субъекта отступают перед стихийными процессами производства мирового хозяйства» [9, с. 386]. И. И. Иоффе говорит о кризисе индивидуализма, рационализма и объективизма [9, с. 327], о новых формах интеграции человека и общества, катастрофических с точки зрения норм традиционного гуманизма и либерализма. По словам И. И. Иоффе, «строится новая космогония» [9, с. 324].

Человек «растворяется» в окружающей общественной среде, которая в свою очередь «становится функцией» определенной исторической стадии развития общества — в конечном счете стадии развития органической жизни, части грандиозного энергообмена вселенной, не признающего ничего «отдельно существующего», «частного», «замкнутого», «индивидуального». «Вместо идеальной статики — абсолютно-пространства и идеального движения — абсолютно-времени — динамические энергетические волны становятся основой мироздания» [9, с. 324]. «Материя-энергия непрерывно перетекает, переходит, образует и разрушает системы, взаимопроницающие друг в друга. Мир стал материально-энергетическим единством, где каждая вещь есть только функция, а не механический элемент целого...» [9, с. 322]. «Энергетизм», власть общего над частным захватывает как «физическую», так и «интеллектуальную» сферу. «Индивидуальный человек, — по мнению И. И. Иоффе, — отступил перед механизированным человеком, перед человеком-массой...» [9, с. 324]. Социальное начало, обладая нечеловеческим масштабом, властно вторгается в жизнь индивидуума, подчиняя ее себе, но подобным же образом ведет себя и начало природное, биологическое: «Психология выдвигает учение о биоэмоциональном, подсознательном, подпочве сознания и разума <...>. Психология, как история, спускается до темных биологических сфер психики» [9, с. 324–325].

Концепция И. И. Иоффе опирается одновременно на традиции «философии жизни» и марксистской социологии искусства. Человек и вселенная, природное и социальное, соединяясь, оказываются «вещью в себе», не поддающейся познанию и контролю, «взгляду со стороны». Создается впечатление, что «новое» одновременно и ужасает, и восхищает отечественного теоретика, хочется сказать — ужасает, поэтому и восхищает. Теоретик с замиранием сердца и в то же время с нескрываемым наслаждением описывает разрушение мира обывателя, «нормального мира» привычных чувств и идей, что выдает модернистскую основу его культурологии. «История» и «современность» в значительной степени видятся И. И. Иоффе как слепые, разрушительные, иррациональные стихии, которые невозможно оценивать в привычных человеческих категориях «хорошего» и «плохого». Арсенал «вульгарной социологии», демонстрация катастрофической зависимости человека от действительности используются И. И. Иоффе для создания радикальной теоретической модели современности, проникнутой модернистским пафосом суровой, бесчеловечной правды, «правды любой ценой».

Модернистские концепции прогресса, при всем их многообразии, образуют единое интеллектуальное поле. Они выстраиваются вокруг понятий негативного, внечеловеческого, получающих радикальную политическую интерпретацию. Трудно обозначить хотя бы основные коды трансформаций авангардистских мифологий. И все же, вступая в немыслимые сочетания, правое и левое, утопическое и тоталитарное, архаическое и ультрасовременное следуют неумолимой логике модернистского дискурса. Речь идет о расширении прежнего категориального аппарата искусства за счет включения в него арсенала политико-философских и естественнонаучных теорий и практик. Создание социополитической теории модернизма современного уровня, максимально гибкой и открытой, которая учитывала бы негативистскую составляющую актуального искусства (мифология пустоты как мифология свободы) — насущная задача современной науки [10–14].

Источники и литература

1. *Белый А.* Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.
2. *Бодлер Ш.* Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай. Эссе, дневники. Статьи об искусстве. М.: РИПОЛ КЛАССИК, 1997. 960 с.
3. *Clark T. J.* Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution. London: Thames and Hudson, 1999. 208 p.
4. Гюстав Курбе. Письма, документы, воспоминания современников / сост., пер., вступ. ст., примеч. Н. Н. Калитиной. М.: Искусство, 1970. 270 с.
5. *Прудон П. -Ж.* Искусство, его основание и общественное назначение / пер. под ред. Н. Курочкина. СПб.: Издание переводчиков, 1865. 429 с.
6. *Курбе Г.* Открытое письмо министру Ришару / пер. А. Н. Тихомирова // Мастера искусства об искусстве. Т. 4. Первая половина XIX века / под ред. И. Л. Маца, Н. В. Яворской. М.: Искусство, 1967. С. 248–249.
7. *Nochlin L.* Seurat's «Grande Jatte»: An Anti-Utopian Allegory // Critical Readings in Impressionism and Post-Impressionism. An Anthology / ed. by M. T. Lewis. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2007. P. 253–269.
8. *Марк Ф.* 100 афоризмов. Второй лик / пер. и предисловие З. С. Пышновской // Искусствознание 4/08. М.: Изд-во Гос. Института искусствознания, 2008. С. 287–313.
9. *Иоффе И. И.* Синтетическая история искусств: введение в историю художественного мышления. Л.: ОГИЗ-ЛЕНИЗОГИЗ, 1933. 570 с.
10. *Рыков А. В.* Постмодернизм как «радикальный консерватизм». Проблема художественно-теоретического консерватизма и американская теория современного искусства 1960–1990-х гг. СПб.: Алетейя, 2007. 376 с.
11. *Рыков А. В.* К вопросу о происхождении и сущности «современного искусства» // Искусствознание. 2009 № 1–2. С. 110–132.
12. *Рыков А. В.* Искусство модернизма: основные принципы // Вестн. С.-Петербург. ун-та. Сер. 2. 2011. Вып. 4. С. 51–57.
13. *Рыков А. В.* Проблемы формы и материала в современном искусстве // Вестн. С.-Петербург. ун-та. Сер. 2. 2012. Вып. 3. С. 115–122.
14. *Рыков А. В.* К вопросу о становлении модернистской парадигмы в искусстве XIX в. // Вестн. С.-Петербург. ун-та. Сер. 2. 2013. Вып. 3. С. 123–132.

Статья поступила в редакцию 3 марта 2014 г.