

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

А. О. Котломанов

СИЗИФОВ ТРУД

Рецензия на книгу: Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б. Х. Д., Джослит Д. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм / пер. с англ. под ред. А. Фоменко, А. Шестакова. М.: Ад Маргинем, 2015. 816 с.: ил.

Вынесенное в заглавие рецензии понятие «сизифов труд» не стоит понимать слишком буквально. Команда специалистов, переведивших многостраничный англоязычный текст, справилась со своей задачей вполне успешно. Подвергать их работу критике было бы некорректно. Впрочем, цель рецензии даже не в оценке взглядов авторов книги — Хэла Фостера, Розалинды Краусс, Дэвида Джослита и Бенджамина Бухло (фамилия которого все-таки благозвучнее в транскрипции «Бюло», как ее произносят за рубежом). Во-первых, имеет смысл проанализировать общую концепцию текста и дизайнерского оформления, имея в виду как русское издание, так и оригинальное. Во-вторых, понять, насколько сегодня необходима русификация текстов зарубежных искусствоведов. Вторая задача важнее, поскольку напрямую связана с положением дел в российском искусствознании.

«Искусство с 1900 года» — коллективная монография, общий смысл которой заключается в формуле «объять необъятное». Попытки представить историю искусства XX в. в виде отдельного многостраничного издания предпринимались и ранее, с переменным успехом. Можно вспомнить, например, Алана Боунеса, Х.Х. Арнасона, Норберта Линтона, Бернарда Смита, Эдварда Люси-Смита, Майкла Арчера, Дэвида Хопкинса, Брендона Тейлора и их опыты теоретизации эволюции художественного модернизма и постмодернизма на базе исторического подхода. Особую сложность для подобной теоретизации представляет собой период начиная примерно с 1960-х годов, когда мир искусства, во-первых, заметно поляризовался (антитеза традиции и современности), во-вторых, искусство стало стремительно терять идентичность в контексте глобальной культуры.

К 1960-м годам модернизм стал своеобразной традицией, а его ведущие представители воспринимались прижизненными классиками. К сожалению, в отличие от «старых мастеров» прошлого у них не было учеников или последователей (если не считать таковыми многочисленных эпигонов), они не создали школы, и представляемая ими традиция была скорее связана с их феноменальной многолетней трудоспособностью. Те, кто взшел на художественную сцену в послевоенное время, — абстрактные экспрессионисты, поп-артисты и минималисты — так и не смогли стать альтернативой вышеозначенной традиции. В 1960-е годы актуальное искусство (contemporary art) стремительно теряло качества оригинальности, индивидуальности

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2016

и уникальности. Такие знаковые фигуры, как, например, Джексон Поллок и Энди Уорхол, были в привычном понимании не художниками, а кем-то, кому даже и подходящего названия не было. Сейчас и того и другого можно именовать «человеком-проектом», и это будет вроде бы понятно, но так же неопределенно.

Неопределенность — одно из основных слов, которые подходят к характеристике процесса, начавшегося в искусстве примерно на рубеже 1950–1960-х годов и противопоставившего себя эпохе авангарда и модернизма первой половины столетия. Новые «герои» были порождением уже иного мира, где понятие художественной среды стало восприниматься чем-то старомодным. Здесь сыграло решающую роль американское влияние, сделавшее из Европы что-то вроде античной провинции Ахея. Напомним, что Ахея — название большей части Древней Греции после ее подчинения Римской империи. Римляне ценили греческих художников, поэтов и философов, но при этом греки были поработанным народом с великим прошлым и незавидным будущим. Это не прямая аналогия, но в ней есть большой смысл. Америка во второй половине столетия вдруг стала той же Римской империей, в модернизированном варианте.

Не увлекаясь геополитикой, все же немного продолжим «римскую историю». Как известно, в Древнем Риме практически не было выдающихся художников, хотя сами по себе искусства процветали. Отдельные исторические упоминания о римских мастерах искусства не имеют ничего общего с рассказами о живописцах и скульпторах классической Греции. Не правда ли, это очень напоминает ситуацию с историей западного искусства до Второй мировой войны и после нее, вплоть до сегодняшнего дня? Мы не собираемся заниматься здесь художественно-исторической конспирологией и воспользовались данным сравнением лишь для придания большей образности нашим мыслям. А мысли обращены к монографии, написанной американскими искусствоведами о периоде, объединяющем времена до и после американской культурной экспансии.

Вспомним, как развивалась карьера скромного провинциального сюрреалиста (к тому же горького пьяницы) Джексона Поллока до того, как за его «раскрутку» взялись ведущие силы американской критики во главе с Клементом Гринбергом. Вспомним, кем был до начала 1960-х годов Энди Уорхол (заурядным журнальным иллюстратором) и кем он стал, когда попробовал на себе методы шоу-бизнеса. Вспомним, как в 1950-е годы в Америке актуализировали пожилого классика художественного абсурда Марселя Дюшана. В далеком 1917 г. он безуспешно пытался выставить свой пресловутый «Фонтан» на одной нью-йоркской экспозиции. В результате осталась только фотография объекта, который якобы был утрачен. Было ли это событие правдой или мистификацией, доподлинно неизвестно, но по логике новой культурной реальности данный исторический факт как нельзя лучше подтверждал великую значимость американской арт-сцены. В итоге «Фонтан» был повторен во множестве «реплик» по заказу музеев современного искусства, Дюшан был объявлен «крестным отцом» поп-арта и концептуализма, а его последнее произведение — «*Étant donnés*» (1946–1966, Художественный музей Филадельфии) — несоизмеримым по глубине замысла ни с одним другим проявлением позднего модернистского мышления. Впрочем, это уже был не модернизм, а предчувствие чего-то иного, что должно прийти ему на смену. И — какая случайность! — это «новое» было в 1970-е годы сформулировано опять же в Америке архитектурными критиками Робертом Стерном и Ричардом Дженксом в виде концепта «постмодернизм», чрезвычайно быстро завоевавшего (точнее, парализовавшего) культурное сознание человечества. Все вышесказанное относится не только к рецензируемой монографии, это изложение ключевых моментов в истории (точнее, мифологии) нового американского искусства, ставшего синонимом современного искусства в целом.

Что же случилось с европейским искусством, почему оно стало следовать моде, пришедшей из своей (в прошлом) культурной провинции? Почему эта провинция превратилась в гегемона? Как вышло, что Европа сама стала провинцией, повторив судьбу античных Греции и Египта? Почему после Второй мировой войны были разрушены (сами собой, потеряв какой-либо смысл) все художественные академии в Европе — в Париже, Мюнхене, Вене и т. д., нивелировались европейские культурные традиции, девальвировалась ценность профессии

художника? Сейчас деятели искусства только и мечтают о том, как бы вступить в кабалу к какому-нибудь американскому арт-дилеру и выставиться в одной из бесчисленных галерей Нью-Йорка, Чикаго или Сан-Франциско.

Все это было бы хорошим материалом для написания серьезного культурологического исследования, но, к сожалению, его никто не будет читать, подумают, что это труд очередного сумасшедшего антиглобалиста. Заметим, что мы ни в коем случае не собираемся «наводить тень на плетень» и уподобляться тем, кто видит в Америке средоточие всего мирового зла. Но — высказываем резонное мнение по поводу феноменального самоуничтожения многообразной европейской идентичности во второй половине XX столетия.

Вернемся к изначальной цели данного повествования, а именно к анализу книги «Искусство с 1900 года». Книга имеет хорошую структуру, которая сама по себе может восприниматься как руководство по истории художественного процесса. Авторы выбирают ключевые точки — исторические факты, связывая их с большими явлениями в искусстве. В большинстве своем эти «точки» имеют отношение к тем или иным экспозициям, оставившим след в истории. Казалось бы, что тут необычного? Выставки — главные события в искусстве, не так ли? Не совсем так, уважаемый читатель, главными (на наш субъективный взгляд) должны быть художники, а только затем связанные с ними обстоятельства, в том числе выставки. Нужно уважать художника, а не делать из него предмет доказательства какой-либо тенденции. Иначе история искусства станет чистой теорией, к чему есть определенная склонность у тех, кто превеличивает значение концептуализма и связанных с ним явлений, т. е. всего того, что дает простор для спекулятивных рассуждений. Здесь встает вопрос — для кого написана эта книга?

Это понять сложнее всего. Ее формат и оформление таковы, что скорее подходят для подарочного издания, которое надо смотреть, а не читать. А здесь важен именно текст. Он снабжен странноватыми дизайнерскими дополнениями — подобиями гиперссылок, придуманными якобы для удобства пользования справочным аппаратом. Описать это ноу-хау сложно, это надо видеть, можно только выразить впечатление. Впечатление такое, будто вы имеете дело с компьютером (планшетом) наоборот. То, что делается простым нажатием кнопки или касанием сенсорного экрана, здесь производится путем невыразимых манипуляций с текстом, который периодически выделяется по особому алгоритму. Подобный макет встречается в современных журналах, где применяется идея параллельного текста. Но любой журнал несравним по габаритам с этой увесистой книгой (816 страниц), которую по неведомым причинам решено было выпустить в виде одного огромного тома. В нормальной научной или научно-популярной литературе все эти дизайнерские премудрости совершенно не нужны, достаточно справочного аппарата, приложений, примечаний, именного указателя и т. д. В общем, это далеко не самое удобное для чтения издание.

После выхода русскоязычного варианта «Искусство с 1900 года» появились некоторые критические отзывы, один из которых стоит процитировать, поскольку в нем выражены сечения по поводу недостаточного присутствия в книге отечественного искусства: «Никто из героев советского нонконформизма и постсоветской современности не привлекает внимания американских летописцев. Илья Кабаков, Андрей Монастырский, Александр Бренер — их имен мы не найдем, как не найдем никого из республик бывшего СССР и стран Варшавского договора. Словно бы бывший второй мир исчез, не оставив по себе ни следа в истории искусства. Искусства после философии, живую связь с которой советское искусствознание как раз и утратило в 1930-е, подменив теорию, методы и идеи идейно выдержанным пустословием и сделавшись сугубо описательной дисциплиной» [1].

В действительности это не совсем так. Известно, что в готовящееся переиздание «Искусства с 1900 года» войдут некоторые дополнения — тенденции, пропущенные в предыдущих вариантах монографии. Одним из них будет «московский концептуализм» в лице Ильи Кабакова. Причем это вовсе не связано с тем, что отечественная история искусства найдет себе отражение в глобальном контексте. Скорее речь будет идти о творчестве художников, вошедших в интернациональный формат и так или иначе ассоциирующихся с американским искусством.

Тот же Кабаков — уже более сорока лет де-факто американский художник, и не только по месту жительства. Большое значение имеет тот дискурс, в рамках которого делается художественное высказывание, и здесь нелепо говорить о национальной традиции. Что касается места российского (советского) искусства в истории художественной культуры середины — второй половины XX в., то здесь не стоит особенно переживать. Как уже говорилось, ситуация сложилась таким образом, что вопросы национальной культуры отошли в это время на второй план, потеряв былую актуальность. Приведенные выше примеры (Андрей Монастырский и Александр Бренер) — точно не те, о ком можно говорить в связи с большими тенденциями в искусстве. Доводы относительно «искусства после философии» в советском искусствознании также не вполне справедливы — об этом вообще речь не идет, так как монография — об осмыслении художественной истории XX в., а не о различиях в теории искусства отдельных стран.

В ноябре 2015 г. в московском Центре современного искусства «Гараж» в рамках презентации книги прошел круглый стол, в котором приняли участие директор издательства «Ад Маргинем» Александр Иванов и некоторые московские искусствоведы. Прочитируем небольшой фрагмент этой дискуссии:

«Е. Ш. [Елена Шарнова]: В этой книге терминологическая каша. Ваш дискурс, ваше высказывание должно быть понятно не только тем, кто пишет для журнала *October* или придерживается аналогичных точек зрения, оно должно быть понятно и другим. Я вас уверяю, что ни один студент не поймет, что имеется в виду, когда он возьмет в руки книгу и прочитает главу под названием “Примитивистский пастиш”. Это непонятно. Я задала вопрос “Что такое примитивистский пастиш?” массе людей разных национальностей, включая людей, которые читали эту книгу по-английски, и ни один человек не угадал.

А. И. [Александр Иванов]: Это Бухло?

Е. Ш.: Это Поль Гоген.

А. И.: Нет, Бухло — автор этого текста?

Е. Ш.: Я не знаю, кто автор этой главы. Определить, кто автор — тоже тяжелая задача» [2].

Действительно, в терминологии «Искусства с 1900 года» непросто разобраться, даже если понимать значение каждого отдельного термина. Логично предположить, что это следствие издательских амбиций по созданию супер-книги современного искусства. В подобных случаях неточности, недоработки и просто ошибки — то, чего невозможно избежать, даже если авторами являются авторитетные ученые. Сложность в том, что авторам приходилось находить уникальные терминологические ходы для объяснения процессов, результаты и подлинный смысл которых не вполне ясны. Именно поэтому представленная в монографии трактовка художественных тенденций начиная с середины XX столетия прогрессирует в сторону все большей спорности.

В искусствоведческой среде есть некоторый консенсус насчет первой половины XX в., вторая до сих пор находится в стадии изучения. Главное — нет определенности относительно «больших тенденций». Даже такие объективно значимые явления, как абстрактный экспрессионизм и поп-арт, — чем они были продиктованы: эволюцией искусства, массовой культурой или политикой? Здесь можно быть сторонником той или иной точки зрения, но в любом случае вы не будете объективным.

Объективность — качество, необходимое для создания подобной книги. Вы можете предлагать идеи интерпретации творчества отдельных художников, но должна быть ясность в их иерархии относительно избранного периода. Например, существует достаточно трактовок эпохи барокко, но при этом вряд ли кто-то будет оспаривать объективное значение Караваджо, Рембрандта, Рубенса и Веласкеса. Никто не будет оспаривать важность Пикассо, Матисса, Эрнста, Клее для искусства первой половины XX в., но насчет второй половины мнения разойдутся. В таком случае надо сосредоточиться на анализе отдельных десятилетий или проанализировать то или иное движение в контексте целого. И затем уже задуматься над написанием фундаментального труда, охватывающего весь исторический период. Здесь же предпринята попытка (спорная и, на наш взгляд, неудачная) охватить XX век в рамках понятной избран-

ному кругу специалистов терминологии. Которая, к тому же, не вполне точна и в отдельных случаях вообще не имеет смысла.

В России были свои попытки проанализировать столь же глобальные явления, хотя в нашей стране нет традиции изучения современного искусства, а есть отдельные искусствоведы, которые им занимаются. Отметим здесь книги Екатерины Андреевой «Всё и Ничто: символические фигуры в искусстве второй половины XX века» (2004) и «Постмодернизм: искусство второй половины XX — начала XXI века» (2007). Речь в них идет об избранных именах и периодах, и даже в этом случае трактовка уважаемым автором глобальных художественных процессов вызывает серьезные вопросы.

Вспоминается дискуссия во время презентации книги «Всё и Ничто», состоявшаяся в петербургском журнале «Новый мир искусства» (НоМИ). Несмотря на то что участниками этого мероприятия были люди, не понаслышке знакомые с современной художественной жизнью, художники, искусствоведы (даже доктора наук), серьезного разговора не получилось. Во время утомительной череды прозвучавших там монологов особенно примечательна была реплика относительно того, что если Энди Уорхол, Джексон Поллок и Ив Кляйн — «символические фигуры» в искусстве, то почему нельзя считать таковыми выдающихся бразильских футболистов того же времени?.. Это как бы остроумное высказывание может показаться смешным (имя оратора — известного петербургского искусствоведа — пусть останется тайной), хотя на самом деле оно характеризует далеко не самую веселую ситуацию. Речь идет о том, что отечественное искусствоведение в основном знать не желает о том, что в XX столетии происходила глобальная переоценка ценностей художественной культуры.

Ситуация такова, что в России не то что не хватает консенсуса по поводу значения того или иного персонажа для истории современного искусства, нет объективного признания новых и новейших направлений и течений. Зато есть достаточное количество тех, кто настроен непримиримо по отношению ко всему, что не согласуется с их представлениями о «вечных законах» искусства. Поэтому выход в России подобной книги — событие безусловно важное, но, к сожалению, понятное лишь малому проценту аудитории. Так что кропотливая работа переводчиков — труд, результат которого мало кто способен оценить. Но еще в большей степени сизифовым трудом является сам по себе многостраничный текст, сумбурный и многословный. Воплощающий в себе неопределенность современного состояния искусства и несовершенство методов его анализа.

Источники

1. Толстова А. XX век закончился без нас // *The Art Newspaper Russia* — новости искусства. 2015. 23 декабря. URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/2517/> (дата обращения: 25.01.2016).

2. Круглый стол: как преподавать историю искусства XX века. Российский опыт // *Артгид*. 2015. 25 ноября. URL: <http://artguide.com/posts/921> (дата обращения: 25.01.2016).

Для цитирования: Котломанов А. О. Сизифов труд. Рецензия на книгу: Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б. Х. Д., Джослит Д. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм / пер. с англ. под ред. А. Фоменко, А. Шестакова. М.: Ад Маргинем, 2015. 816 с.: ил. // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение*. 2016. Вып. 3. С. 115–120. DOI: 10.21638/11701/spbu15.2016.309

References

1. Tolstova A. XX vek zakonchilsia bez nas [XX century ended without us]. *The Art Newspaper Russia* — *novosti iskusstva*. 2015. 23 dekabria [The Art Newspaper Russia — art news. 2015. December 23]. Available at: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/2517/> (accessed 25.01.2016). (In Russian)

2. Kruglyi stol: kak prepodavat' istoriiu iskusstva XX veka. Rossiiskii opyt [Round table: how to teach the history of XX century art. The Russian experience]. *Artgid*. 2015. 25 noiabria [Artguide. 2015. November 25]. Available at: <http://artguide.com/posts/921> (accessed 25.01.2016). (In Russian)

For citation: Kotlomanov A.O. Sisyphian toil. Review of “Art Since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Series 15. Arts*, 2016, issue 3, pp. 115–120. DOI: 10.21638/11701/spbu15.2016.309

Котломанов Александр Олегович — кандидат искусствоведения; Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, Российская Федерация, 191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13; Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9; kotlomanov@yandex.ru