
УДК 7.038.6
DOI 10.31249/hoc/2019.04.02

Гальцева Р.А. ©

НА ПЕРЕКРЕСТКЕ КУЛЬТУР

*Институт научной информации по общественным наукам РАН,
Москва, Россия*

Аннотация. Автор предлагает объективные критерии, по которым можно кардинально решить, происходит ли ныне, уже в поставангарде, передача «продуктивного» зерна от предыдущего этапа искусства к последующему.

Ключевые слова: преемственность в культуре; искусство; суть творчества; классика; Дж. Поллок.

Galtseva R.A.

At the crossroads of cultures

*Institute of Scientific Information in Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences*

Abstract. The author proposes objective criteria, which can fundamentally solve, whether now, in post vanguard transmission «productive» wheat from the previous stage to the subsequent art.

Keywords: continuity in culture; art; the essence of creativity; classics; J. Pollock.

Все в мире движется, мир историчен. За свою долгую историю человечество, как известно, переживало разные культурные формации, но каким образом возможны их сочетания, смена или противоборство – вопрос, к которому не сразу и подступишься.

В самом деле, благодаря чему при таком многообразии культурных тенденций может происходить, говоря попросту, развитие, а конкретно – передача «продуктивного», плодотворного зерна от предыдущего этапа к последующему, или, напротив, – деградация, отступление или прямой разрыв с предыдущим? Каким критерием оценивать это движение? Ибо то, что для одного аксиолога достижение, для другого – распад, исключающий всякую позитивную преемственность.

Так можно ли считать (возьмем яркий пример) Октябрьский переворот 1917 г. в России, провозгласивший и предпринявший полную смену всех сфер ее бытия вплоть до их уничтожения, продолжением органической русской истории?

То же относится и ко всякой иной сфере жизни и деятельности, в том числе в любой творческой области.

Выдающийся культурфилософ и историк искусства Владимир Вейдле считал, что легче всего разобраться в этом вопросе на материале художественного творчества; словом, когда именно новаторство можно считать эволюцией, продолжением традиции (каковая есть, по слову С.С. Аверинцева, не сохранение пепла, а передача огня), независимо от хронологического места этой новации в истории культуры.

Сам Вейдле, сосредоточенный на специфике художественных *стилей*, связал роковой перелом с появлением романтизма, который, пишет он, как раз и знаменует собой изменение «самой основы художественного творчества»¹. Парадокс в том, что стиль романтизма, по утверждению критика, состоит как раз в отсутствии у него всякого стиля. Однако из дальнейшего рассуждения будет ясно, что критик слишком поспешно вычеркнул романтизм из русла традиционного художественного творчества, не прибегнув в этом случае к твердым критериям, позволяющим судить, остается ли романтизм в пределах преемственности искусства или означает действительный разрыв с нею. Чтобы считать романтическую традицию, действительно, вы-

¹ Вейдле В. Умирание искусства // Эон. – М.: ИНИОН РАН, 1988. – Вып. 4. – С. 21.

павшей из лона искусства в целом, надо обратиться к существенным свойствам искусства как такового.

На самом деле этот раскол в истории искусства происходит позже, вместе с появлением радикальных творцов, которые осознанно бросили вызов культурному миру, прочертив «красную линию» между собой и всей предшествующей традицией.

Так «авангард» недаром с гордостью объявил себя передовым отрядом в искусстве, намеренным произвести революционный переворот в общественной жизни; а весь постмодернизм, культивирующий прямое шокирующее новаторство, по сути, поставил своей задачей возведение Вавилонской башни из все выше громоздящихся обломков жизненного мира.

Риском предложить объективные критерии, по которым можно кардинально решить, происходит ли ныне, уже в поставангарде, передача «продуктивного» зерна от предыдущего этапа искусства к последующему.

* * *

Если разительный контраст и даже антагонизм между искусством прошлого и нынешним мейнстримом не заставляет его знаменосцев и пропагандистов задуматься, то попробуем сами найти ответ на вопрос: **что** есть искусство и, соответственно, чем оно не является.

У авторитетного источника, т.е. у представителей классической философии, можно найти свод существенных признаков художественного творчества, без которых оно не существует, а следовательно, не может быть никакой передачи плодотворного зерна от старого к новому.

Естественно обратиться прежде всего к «старикам Иммануилу Канту». Его дефиниция искусства изумляет не только глубиной содержания, но и остроумием формы в определении красоты. Его теория вобрала в себя Аристотеля и Платона и затем привлекла мысль Гегеля и последующей философской традиции.

Искусство, сказано у немецкого философа, есть *творчество прекрасных предметов*, притом что *прекрасное – это целесообразное без цели, подобно созданию природы, доставляющему наслаждение своей эстетической самодостаточностью*. Образы поэзии, подчеркивал Кант, не предназначены для уяснения предмета, но должны оживлять воображение, должны обладать свойствами жизни. Впоследствии у

Аполлона Григорьева это становится любимой мыслью: произведение искусства должно быть всегда «живорожденным».

Однако взглянем на прославленные, шумные имена модернизма и постмодернизма – авангардизма, кубизма, сюрреализма, конструктивизма и др. – Пикассо, Сальвадора Дали, Энди Уорхола, Дж. Поллока; теперь вот – возник «панический реализм», шедевры которого предназначены к тому, чтобы бежать от них прочь. Можно ли принять их творения за живорожденные, доставляющие наслаждение... нет, в лучшем случае – вызывающие удивление, а обычно тяжкую душевную смуту, ибо они появились на свет с задачей поражать и потрясать.

Быть может, автором наиболее радикальных по способу исполнения авангардных опусов надо считать Дж. Поллока. Не имея никаких данных художника, даже рисовальщика, как свидетельствует американский культурфилософ Дж. Собран, пережив ряд неудач в живописных жанрах, он «сумел ошеломить» и «заслужить грандиозную репутацию», заполнив незанятую «в искусстве» нишу», «придумав нечто крутое»: метод «набрызгивания» красок на холст, или «живопись действием»¹, или, что то же, «абстрактный экспрессионизм». Свой метод работы Поллок описывал так: «Могу ходить вокруг холста с четырех сторон и размахивать над ним кистью с краской, словно волшебной палочкой», заменившей этому творцу обычные инструменты художника: мольберт и палитру. Один из характерных здравых отзывов о творчестве Дж. Поллока дал художник М. Кожин: Поллок – «это даже не-живопись, это анти-живопись: это – издевательство над самим принципом создания живописных изображений. Чтобы делать подобные “творения”, не нужно ни мастерства, ни таланта, ни труда <...> вообще, даже человеком быть не обязательно. Дайте шимпанзе кисть и баночку с краской, покажите, как этим пользоваться – и через полчаса получите дюжину шедевров абстрактного экспрессионизма»². Создавая спонтанно, бессознательно, не организовано ни мышлением, ни чувством подобия артефактов, «художник действия» превращает сам акт творения в «хэппенинг». По признанию автора «метода набрасывания», жест на полотне был жестом освобождения от полити-

¹ Собран Дж. «Поддельный Поллок?» // Эон. – М.: ИНИОН РАН, 2008. – Вып. 8. – С. 169–170.

² Живопись без границ. Обсуждения: Джексон Поллок: новая мифология, абстрактный экспрессионизм. – Режим доступа: https://vk.com/topic-1737673_26837613

ческих, эстетических, моральных элементов. Откровение дорогого стоит! (Случалось, правда, что творец изменял своей передовой методике и обращался к обычным способам живописания.)

Чем же очаровал этот авангардист американскую, а затем и более широкую, мировую интеллигентскую среду, если не природным свойством красок – их экспрессивностью, способностью самих по себе впечатлять взор? Пестрый ковер набрызганных капель может, как небо салюта, вызвать радостное оживление (а может ввести и в недоумение). Однако произведен эффект не только этой формой красочности, но также, подчеркнем снова, вызывающим радикализмом, ставшим столь привлекательным в наше левое время.

Между тем краски с их свойствами воздействия уже есть продукт Творчества, но – не наших рук. «Живописец действия» только использует их природную красоту, выдавая ее за собственное достижение.

В мире новейших артефактов не только нет красоты, но в их карикатурных изображениях предметного мира и человеческого расчлененного тела, в их искаженных образах торжествует уродство, и вместо наслаждения, радости они источают *злорадство*. Разве можно этот искореженный мир любить!

Однако, когда истинный художник посвящает свое полотно страшным событиям, к примеру, как Карл Брюллов, автор «Последнего дня Помпеи», то это трагическое зрелище оставляет, тем не менее, благодаря совершенству художественного изображения, т.е. прекрасному, – чувство наслаждения им. По Достоевскому, «художник отыщет прекрасные формы даже для изображения минувшего беспорядка и хаоса»¹. И еще, по нашему мнению, явленная красота есть свидетельство того, что в мире она живет, и, следовательно, образ его прекрасен и полон смысла.

Теоретический фундамент предоставлен авангардистским течениям новой формулой художественности, которую выдвинул итальянский культуролог Б. Кроче, совершивший, по сути, переворот в самой философии искусства. На место классического представления о *красоте* как сущности художественного творчества он поставил *выразительность* как таковую. Но выразительность бывает разная – в зави-

¹Достоевский Ф.М. Подросток. Часть 3. Глава 13 // Викитека. – Режим доступа: <https://iknigi.net/avtor-fedor-dostoevskiy/23262-podrostok-fedor-dostoevskiy/read/page-46.html>

симости от того, на что направлена ее энергия: служить прекрасному или безобразному.

Выразительность – не новость, она лишь способность мастерства, а не суть искусства.

Онтология красоты (поборником которой выступил в середине XIX в. наш национальный философ Вл. Соловьёв), лежащая в основе классического искусства, потому и породила мировые шедевры, что она передавалась с предельной *выразительностью*.

* * *

Как мы помним, авангардизм был вызовом не только культуре, но и обществу, социальному порядку вещей (недаром «авангард» присвоил себе такое революционное наименование и решительно отмежевался от всего предшествующего культурного наследства).

Но время шло, и несмотря на неустанную пропаганду левых «путчиков», публика поначалу на это не поддавалась, предпочитая известное новоявленному (хотя, вообще-то, капля камень точит, и постепенно внимание ее удалось привлечь). Но далее левому искусству пришлось изменить вектор: от размежевания разноприродных культурных явлений к их объединению, выстраиванию в одну линию, на которой прогрессивный акционизм выдвигает себя теперь в качестве высшего этапа развития искусства. Как заметил некогда литературовед П.В. Палиевский, высмеявший эту сдачу позиций: «новаторы», не покидая своей идейной платформы, ненароком, «методом присоединения» встраиваются в респектабельную шеренгу: Шекспир, Гёте, Пушкин, Кафка, Джойс и т.п.

(Впоследствии из такого смешения и вырос постмодернизм, для которого «новое» – это произвольный коллаж из элементов старого.) В середине 30-х годов прошлого века с легкой руки отечественного искусствоведа Павла Муратова наши зарубежные культурфилософы и искусствоведы, размышлявшие над феноменом искусства нового типа, дали ему бескомпромиссную дефиницию «антиискусства», не оставшуюся забытой.

Не будем обращаться к известным откровениям и девизам хотя бы такой заглавной фигуры кубизма, как Пабло Пикассо, провозгласившего в разных формулировках свое деструктивное кредо: цель художника – глобальное разрушение. Приведем менее экзальтированное (и,

значит, более обдуманное) высказывание по поводу отношения между, скажем условно, «архаистами» и «новаторами» в научной сфере, принадлежащее постструктуралисту Ролану Барту. Оно универсально, на место науки можно подставить любую область творческой деятельности, включая, естественно, и художественную: «Собственно научным является то, что разрушает науку»¹. Автор, цитирующий это место, филолог В.И. Тюпа, продолжает тему Р. Барта и в то же время раскрывает глубинную неправоту его формулы: «Конечно, физика Галилея вытеснила физику Аристотеля, а физика Эйнштейна заменила собой физику Ньютона. Однако в этих процессах не было разрушения – было переосмысление достигнутого и продвижение вглубь познаваемого»².

Итак, в истории искусства и культуры в целом на авангардном этапе произошел разрыв, когда творец отказался от своей вековой мировоззренческой ориентации, взяв на себя революционно-социальные функции и став наступательно секулярным.

Нетрудно уяснить, что, исходя из творческой продукции, а также из исповедуемых идейных принципов, глубинный корень различий каждого из полярных направлений в искусстве упирается в антагонизм их *миросозерцаний*. Одно видит прекрасный, божественный прообраз мира и верит в его смысл, другое – потеряло чувство красоты космоса и представляет мир бессмысленным и абсурдным, что и изображается в его экспонатах.

¹ Цит. по: Тюпа В.И. Литературная теория. Два // Вопросы литературы. – М., 2019. – № 1. – С. 54.

² Там же.