

## АЛЕКСАНДР ГРИГОРЬЕВ

# ЖИВОПИСЬ СЕЙЧАС

Современная живопись разделила судьбу модерна. В известном смысле, ее можно считать одной из причин его конца. Теперь на дворе постмодерн. И хоть публика уже устала от этого слова и различных его манифестаций в искусстве и общественной жизни, за ворота его не выставишь одним желанием чего-нибудь новенького. Никакой внятной ценностно-смысловой альтернативы никем не предложено, за горизонтами постмодерной чувствительности не брезжит никакого чудесного света.

Возможно, выход как раз там, где был вход, но это очень дискуссионный момент.

В 1980-м году Юрген Хабермас произнес известную речь по случаю вручения премии имени Т. Адорно — «Модерн — незавершенный проект». Это было критикой формирования той системы взглядов и ценностей, которые обосновали новое «постмодерное» состояние.

Само название доклада указывало на наличие у модерна неисчерпанных ресурсов и на не потерявшие значения цели этого проекта. В понимании Хабермаса существенным моментом в развертывании просвещенческого в своей интенции проекта модерна явилась дифференциация ценностных сфер науки, морали и искусства. «В соответствующих культурных системах деятельности институализируются научные дискурсы, исследования в области морали и теории права, создание произведений искусства и художественная критика, как дело специалистов. Профессионализированный подход к культурной традиции в том или ином абстрактном аспекте значимости дал, возможность выявиться собственным закономерностям когнитивно-инструментального, морально-практического и эстетико-экспрессивного комплекса знания».

Хабермас рассматривает позитивные и негативные аспекты формирования «культуры экспертов» в ее отношениях с жизненным миром, сферой повседневной практики.

Следуя за Кантом, в вопросе о «своеволии эстетического», рассматриваемого, как «объективация децентрированной, познающей себя субъективности, выход из пространственно-временных структур обыденности, разрыв с конвенциями восприятия и утилитарной деятельности», Хабермас говорит о том, что такая возможность у эстетической деятельности появилась в результате выполнения двух условий: «Во-первых, это институализация зависимого от рынка продуцирования произведений искусства и бескорыстного потребления этих произведений, обеспечиваемого художественной критикой, а во-вторых, эстетизированное сознание художников, а также критиков, видящих в себе не столько защитников публики, сколько толкователей непосредственно участвующих в самом продуцировании произведений искусства».

«Следствием явилось то, что предвосхищено в критических работах Бодлера: цвет, линия, звук, движение перестают быть первичными элементами изображения; сами средства изображения и технические методы продуцирования выдвигаются на место эстетического предмета, и Адорно может позволить себе начать свою «Эстетическую теорию» словами: «Стало само собой разумеющимся, что ничто, связанное с искусством, уже не является само собой разумеющимся, — ни в искусстве, ни в его отношении к целому, — даже его право на существование».

Здесь ясно указаны, как основания процессов, протекавших в искусстве модерна, так и некоторые проблемные моменты, вероятно сыгравшие значительную роль в его развитии и кризисах, сказавшиеся и на судьбе предмета нашего внимания — современной живописи.

Современное состояние живописи, как культурного явления, как вида искусства, глубоко укорененного в традиции, находящегося уже долгое время на периферии общественного внимания, захваченного более радикальными видами художественной практики, для понимания требует учета весьма широкого круга обстоятельств. Но важно рассмотреть хотя бы два аспекта: роль теоретической рефлексии в развитии современного искусства, формирующей «культуру экспертов», и амбивалентное по последствиям влияние рынка, как на творчество художников, так на его критику и обоснования.

История современной живописи может быть рассказана по-разному, ее хронология может быть начата с разных моментов. Но, если принять импрессионизм за стартовое явление, то дальнейшее может быть понято, как систематический эксперимент по выяснению природы того, что прежде называли изобразительным искусством, а сегодня чаще — визуальным.

Во всем комплексе изобразительных дисциплин именно живопись явилась наиболее важной лабораторией, ее простота, пластическое богатство и, огромный историко-культурный багаж обеспечили эту роль. Освобожденное от внешних повествовательных задач искусство добивалось повышения внутренней эффективности, вполне в соответствии с кантовским пониманием незаинтересованности, эстетической целесообразности без цели, удовольствия от свободной игры духовных сил.

В этом находило выражение, по разному понимаемое стремление к реальности. Колористическая и композиционная открытость импрессионизма, дивизионизм, с его предельным аналитическим усилием выразить свет, непреклонное стремление Сезанна «реализовать» предмет, колористическая и жестуальная драматургия Ван-Гога, фовизм, полностью раскрывший могущество цвета, кубизм проанализировавший структурно-ритмическую сторону, визуального опыта, все эти «изобразительные» направления живописи шаг за шагом развивали и обогащали искусство, проясняли механизмы его действенности, обнажали «языковую» природу художественного творчества.

Эксперименты Кандинского, Малевича, Мондриана, обоснованные различными «идеальными» программами, доводили этот «лингвистический» эксперимент до предела.

Процессы в искусстве развиваются, подчиняясь своей внутренней логике, но способы рефлексии, понимание смысла происходящего, формируются в более широком гуманитарном и общеметодологическом контексте.

В начале XX-го века Бенедетто Кроче определяет эстетику, «как науку о выражении и общую лингвистику». В философском знании становится все более явным «лингвистический поворот». Структурный метод, первоначально разработанный в лингвистике, распространяется на разные области гуманитарного знания. Все это формирует теоретико-методологическую базу понимания модернистского эксперимента в искусстве.

Наиболее разработанную и влиятельную интерпретацию модернистский эксперимент получил в формалистической теории искусства Клемента Гринберга. Описывая искусство авангарда Гринберг видит его достоинства в уходе от общественных проблем ради повышения качества самого искусства до уровня, когда оно становится способно представлять абсолюта, в котором разрешаются или теряют значение любые противоречия.

Гринберг подчеркивает образцовую для авангарда роль музыки, немиметическая природа которой, позволяет понять, что современное искусство способно достичь чистоты и силы, опираясь лишь на те элементы своего эстетического опыта, которые не могут быть перекодированы в какой-либо другой медиум.

Роль материала оценивается, как ведущая, он перестает быть тем, что сопротивляется воле художника, только следуя природе материала, возможностям, которые он представляет, можно решить задачу искусства. Со временем модернистский эксперимент теряет силу. В работе «Упадок кубизма» Гринберг связывает судьбу этого, наиболее яркого, по его мнению, авангардного начинания с кризисом просвещенческого проекта обновления мира. Но в послевоенные годы, когда была написана эта статья, формалистический эксперимент продолжался. Набирал силу абстрактный экспрессионизм, внутренняя логика развития вела ко все более минимальным средствам художественного высказывания в «постживописной абстракции».

Художественная практика и теоретическая рефлексия подходили к минимализму и концептуализму, расставались с живописью в том смысле, в котором модернистский эксперимент в искусстве был непрерывно связан с традицией пластических искусств.

Наступало время поп-арта. Новые художественные явления уже не укладывались в «формальные рамки» и требовали иных средств интерпретации.

В 60-80-е годы классический структурализм подвергается критике, как рационализм. Постструктурализм, с его обостренным вниманием к проблеме субъекта, становится основой понимания процессов, происходящих в искусстве и мире, во всех гуманитарных сферах. Формируется комплекс представлений о постмодерне. Модерн завершен; живопись оказывается на периферии главного потока событий в искусстве, на художественной сцене она третируется как агент старого дискредитированного режима. Постмодерн характеризуется его теоретиками прежде всего, как недоверие к большим повествованиям — метанарративам. История завершилась, согласно Френсису Фукуяме, обнаружив несостоятельность всех утопических проектов, полный драматизма XX век предоставил массу свидетельств опасности прометеевских грез. Ирония, питающаяся энергией разочарования, сарказм и неудовлетворенность реальностью, находят выражение в самых разнообразных художественных

практиках, составляющих репертуар актуального искусства. Брэндон Тейлор, характеризуя ситуацию 70-х годов пишет: «Изменчивость, ирония, абсурдизм, и постоянные декларации о бесплодности и ни к чему непричастности — такова была разменная монета нового искусства, когда оно оторвалось от устоявшихся художественных форм, от модернизма в частности. +Скульптура в середине 70-х — я это хорошо помню — находилась на обочине столбовой дороги искусства, в каком-то даже «обесщеченном состоянии».

Но у живописи впереди был свой, хотя и не полный, реванш. В начале 80-х публика весьма благосклонно приняла экспансию фигуративной живописи немецких неоекспрессионистов и итальянских трансавангардистов. Причин, по-видимому, у этого успеха было немало: Б. Тейлор пишет об усталости от сурового концептуализма и приводит слова Йохамидиса: «Чрезмерный упор на идею автономии в искусстве, которая вызвала к жизни минимализм и его экстремальное крыло, концептуализм привел к провалу: вскоре авангард 70-х с узколобым пуританством, лишенный всякой чувственной радости, утратил творческий импульс и стал загнивать».

Реинкарнация экспрессионизма, однако, ничего существенного не добавляла к итогам модернистского эксперимента, неоекспрессионизм, как и его итальянский напарник — трансавангард, был своеобразной ретроспективной игрой, так характерной для постмодернизма. Отрадным для живописи был лишь факт прорыва системы сегрегации, созданной актуальным искусством. За живопись в данном случае заступился рынок. Как пишет Б. Тэйлор: «новая европейская живопись пошла нарасхват у влиятельных артдилеров по обе стороны Атлантики».

Но ситуация радикально не изменилась: мейнстрим по-прежнему определяется прежде всего развитием новых, альтернативных живописи видов художественной практики. С живописи снят запрет, как одно из возможных медиа, она признается, однако, чаще всего, на актуальной артсцене, ее историко-культурный багаж и инструментально-выразительный потенциал, пародируются, используются для игры по правилам и на темы «актуального искусства». Достаточно привести в пример творчество Дубоссарского-Виноградова, вполне успешное не только на российской, но и на международной артсцене. Разумеется, о живописи здесь речь не идет, здесь демонстрируется снятый с нее скальп.

Актуальное искусство не менее ревностно охраняет свою территорию и чистоту рядов, чем некогда К. Гринберг боролся за чистоту формалистически понимаемого авангарда, но надо всем есть — высшая целесообразность — целесообразность рынка. Рынок — главный институт в современном мире. Его глобальный над национально-культурный характер убедительно продемонстрирован в последнее время. И арт-рынок такой же властный институт. Можно сказать что положение искусства определяется комбинацией двух векторов: вектора музея и вектора рынка. Однако, вектора эти не являются линейно независимыми. Хотя традиция позволяет надеяться на музей, как на хранителя высших стандартов, подобно палате мер и весов, цена на рынке властна, ее колебания внушают мысль, что в искусстве, в отличие от природы, нет мировых констант. Разумеется, рынок управляется, влиятельные игроки заботятся и о производстве, и о сбыте, и о сохранении эффективности контролируемого сектора, но человеческая природа ненадежна, пути ее страстей неисповедимы. Все это следует, иметь в виду, размышляя о положении и перспективах живописи сегодня.

Напомним, Хабермас говорит о рынке, как о средстве для искусства обрести свою собственную территорию, но он уповает и на «бескорыстное потребление этих произведений, обеспечиваемое художественной критикой».

Однако так просто не выходит. Рынок диктует критикам и экспертам, «бескорыстного» в Кантовском, да и в любом другом смысле потребления искусства не получается. Уже Клемент Гринберг видел угрозу в том, что культура становится товаром. Жюдит Бенаму Юэ, посвятившая многие годы изучению современного рынка, настроена по отношению к этому институту, весьма критически. Уже во вступлении к книге «Цена в искусстве» она пишет: «Арт-рынок — одна из ипостасей того нового общества потребления, в котором мы живем. Речь идет — если воспользоваться словом, которое зачастую применяется слишком широко, — о явлении постмодернистской эпохи. Самый гламурный и пользующийся наибольшим вниманием массмедиа арт-рынок предполагает: глобализацию своей деятельности; потребление, не связанное с истинной природой потребляемого продукта; произвольно назначаемые огромные суммы, за которые удается купить или продать произведение искусства; постоянную или хаотичную смену вкусовых предпочтений; стремление к поверхностному подходу в сфере, которая

изначально предполагает глубину; культуру досуга, которая включает в себя потребление самой современной арт-продукции; следование социальным кодам, присущим миру роскоши; массовое подключение к этой деятельности стран, которые до сих пор считались в данном отношении «слабо развитыми»; создание спекулятивного спроса на произведения, которые вызывают массовый, но не слишком оправданный интерес; активное участие финансового мира в процессе оценки, неслыханные привилегии, предоставляемые сверхбогачам, чтобы привлечь их на рынок. Речь здесь идет не о прекрасном — разве что очень редко, — не о справедливости оценок, не об истории искусства, но о людях, которыми движут тщеславие, законы маркетинга, мечты, снобизм и страшное желание стать влиятельными. Это не значит, что справедливости, красоте и академическому подходу нет места в мире искусства; но это значит, что все эти понятия сегодня — факторы побочные, даже если участники рынка умеют ими пользоваться как коммерческими аргументами».

Музей — важнейший институт искусства, рынок, по отношению к нему, явление внешнее. Но все больше примеров того, что не столько музей оказывает влияние на арт-рынок, сколько арт-рынок — на музей. Руководитель отдела новейшего искусства в Эрмитаже говорит о том, что в определении приоритетов для музея особенно важна образцовая деятельность влиятельных галеристов, ведь гарантией точности их выбора являются их крупные финансовые успехи. Напомним, недавно Эрмитаж провел яркую выставку современного английского искусства в сотрудничестве с галереей Чарльза Саатчи.

Саатчи, в свое время раскрутивший группу молодых художников — YBA, прославившихся отнюдь не живописью, в настоящее время делает на живопись ставку. Выставка в Эрмитаже представляла преимущественно живописные работы. Среди наиболее впечатляющих продаж последнего времени Бенаму Юэ упоминает продажи работ, поддерживаемых Саатчи Марлен Дюма — 3,3 млн долл. за картину «Учитель», 1987 г. и Питера Дойга — 10 млн долл. за картину «Белое каноэ», 1991 г. О чем говорят такие успехи на рынке сравнительно молодых художников, и как музеям избежать рыночных чар в своих оценках современного искусства?

Стоит ли искать в таких событиях проявление неких важных для искусства тенденций? Много поводов согласится с Бенаму Юэ в ее негативной оценке рынка, которым движет снобизм и тщеславие. Конечно, ее позиция может показаться пафосной и чрезмерной: «Произведение искусства — это предмет, который имеет собственную стоимость, не зависящую от его религиозного значения, практического применения или веса в драгоценном металле. Это символ свободы, эманация духа, портрет души, концентрация всего, что есть самого высокого в человеке. А рынок — это место экономических сделок, ограниченное пространство, в котором встречаются предложение и спрос на все, что может быть предметом торговли. Естественно, здесь царят деньги — универсальная ценность. Желание соединить искусство с деньгами — это подлость по определению. Искусство не совместимо с рынком, поскольку рынок старается низвести плоды совершенно особой творческой деятельности до уровня простого товара».

Фактичность этого положения Бенаму Юэ сравнивает с браком по расчету. Однако участников этой не вполне благовидной сделки утешает, а быть может, и вдохновляет чрезвычайно роль, которую играет потребление искусства в современном обществе. «Искусство — это высший вид роскошного развлечения» — приводит Бенаму Юэ слова с сайта одного из успешных художников — Такаши Мураками. Разумеется, участники арт-рынка отнюдь не всегда идеалисты, и надо еще посмотреть кто кого стоит — творцы или покупатели и продавцы: «существует целая категория самых востребованных художников, чья основная работа, а в конечном счете и источник вдохновения, состоит в действиях на рынке». Бенаму Юэ приводит в пример и Уорхолла и, вдохновленного им Дамиана Херста, и целый ряд других.

Что же за феномен современный арт-рынок, каковы главные пружины, приводящие его в движение, здесь речь о восхищении плодами искусства или это азартная и корыстная игра, и в чем главная корысть?

В 1983 году Ж. Ф. Лиотар написал статью «Интеллектуальная мода», в которой определил моду на слова, теории, произведения, как механизм реализации потребности различаться, выделяться, оформляться в элиту. У так называемой высокой моды на одежду, та же самая роль.

Многочисленные биеннале и самая авторитетная — Венецианская, как недели модных показов в Милане, Париже, Лондоне, демонстрируют модные тенденции, ярмарки — Арт-Базель и другие — предлагают клиентам прет а порте. И, конечно, важнейшую роль играют имена — продается бренд.

Что можно сказать о современной живописи, наблюдая эту ярмарку тщеславия. Конечно, задорого купленные картины, производят на зрителя особое, сильное впечатление, побуждая искать не лежащие на поверхности объяснения. Достаточно известен успех художников, так называемой, Лейпцигской школы, прежде всего, Нео Рауха и Матиаса Вайшера. Их работы оцениваются многими сотнями тысяч долларов. Критично настроенная Бенаму Юэ цитирует каталог одной из выставок: «Живопись Восточной Германии смогла удовлетворить возрастающий спрос на новые работы, которых еще не видели на рынке. Журналистам и коллекционерам, путешествие в искусство Восточной Германии принесло желанное ощущение новизны». По ее мнению, успех возвращения фигуративной живописи подобного рода объясняется появлением новых покупателей, у которых нет времени изучать искусство. Такая живопись соответствует представлениям, которые могут себе составить об искусстве неофит: «полотно изображающие людей, какие-то сцены и предметы».

Любопытно, что современные художественные практики не оформляются в стилевые течения, как это было в эпоху модернистского эксперимента, они классифицируются по идеологическому принципу, как поп-арт или трансавангард, по месту происхождения — искусство Ист-Виллиджа или Лейпцигская школа, или по предмету деятельности — лэндарт, видеоарт.

И надо всем разнообразием — постмодернизм, который зачастую понимается, как стиль нового времени. Если же попытаться собрать в некое представление все проявления того, что опознается, как живопись на современной арт-сцене, то полезно и внятно проанализировать это многообразие вряд ли получится. Ко всему этому вполне приложима характеристика, данная однажды, теперь уже классиком постмодерной живописи, Джулианом Шнабелем: «Эти картины на самом деле не об агрессивных поверхностях, а об изобретательно сфокусированной невразумительности, которая проявляет саму себя в волнении». Вот этой изобретательно сфокусированной невразумительностью и характеризуется практически вся успешная современная живопись.

Пластическая и колористическая одаренность художников играют второстепенную роль и не тематизируются авторами сколь угодно глубоких комментариев. Так работы Питера Дойга наделены впечатляющей декоративностью, но комментируется образный строй его работ, использование в них фотоматериалов различного происхождения, коллажный метод.

Работы Люсьена Фрейда, практически лишены живописных достоинств, но это никак не умаляет его авторитета крупнейшего живописца Британии. И именно ему, в год своего 80-летнего юбилея, доверила писать свой портрет английская королева, странным образом не взирая на тот факт, что вся иконография работ Фрейда плохо совместима с идеей королевского величия. Но бренд, даже в таком небанальном случае, является решающим аргументом.

Модернистское прошлое современной живописи, ее теперешнее постмодерное состояние, как оно может быть понято из наблюдений за событиями на международной арт-сцене, еще мало дают оснований для размышлений о судьбе этого искусства в российских условиях, а условия эти своеобразны.

Россия активно участвовала в авангардистском эксперименте. Но затем этот эксперимент перешел в жизнестроительную — имперскую фазу (если верить Гройсу) и заглушил сталинским классицизмом все побегии новых форм искусства.

Академия художеств, опираясь на метод социалистического реализма, развивала, как могла, и понимала классические традиции. Пробивавшиеся из-под асфальта ростки от семян героической авангардистской эпохи и тех, что заносились ветрами с Запада, формировали искусство сопротивления, явившееся на «бульдозерной» и последовавших за ней выставках.

Процесс обновления в академическом искусстве проявил себя на знаменитой выставке к 30-летию МОСХ. Развитие, рост влияния и деградация этих процессов в постсоветское время оставили нам уникальное наследие. Своеобразие отечественной ситуации определяется еще и тем, что арт-рынок западного типа у нас так пока и не сложился, интеграция в международный контекст, для заинтересованных, по-прежнему остается скорее мечтой, и тем, что Академия Художеств не утратила полностью своих позиций: она по-прежнему готовит основную массу приходящих в искусство специалистов и сохраняет стандарты высокого профессионального мастерства, связь с классической художественной традицией.

Такое положение может быть поводом, как для сетований, так и для оптимизма, в зависимости от ориентации. Реализованный нами проект модерна имел пугающие черты, настоящего постмодерна из нас тоже толком не получается. Художники не сидят теперь вместе в башне из слоновой кости, а разбрелись по городам и весям, строят свои индивидуальные башенки, скорее похожие на голубятни, чтобы гонять оттуда в небо свои прекрасные мечты о настоящем искусстве и любоваться трепетом их крыльев в высокой солнечной синеве.

Как наиболее косная художественная форма, живопись демонстрирует консервативность программных установок на автономию и особую гуманитарную значимость своих результатов. Не изменяя своей природе, она не может быть обласкана ни в свете софитов массмедиа, ни на страницах журналов по искусству все более гламурных и глянцевого в своем поспешании за актуальностью.

Утешение же можно видеть в двух обстоятельствах. Во-первых, наверное никогда не иссякнет поток добровольцев в эту, ведущую оборонительные бои армию. Ведь, согласно теории стадийного развития интеллекта Жана Пиаже, все дети неизбежно художники, прежде чем годам к десяти не освоят более практичный — вербальный язык. Из большинства, что успешно освоили, потом получаются PR-менеджеры и искусствоведы, а меньшинство бестолковых, так и остаются художниками. Вот почему, наверное, Александр Боровский любит повторять, что настоящий художник должен быть глуповатым. Во-вторых, все же наблюдается некоторый рост интереса к живописи не на рынке. Такой пример можно видеть в формировании музея современного искусства «Эрарта» в Санкт-Петербурге. Здесь ставка сделана на широкий географический охват искусства России. Не удивительно, что периферийное искусство — это по преимуществу живопись, да еще и мистифицированная не столько историей, сколько мифологией о современном в искусстве. Правда и столичный глянец все больше влияет на формирование этой коллекции, тут не удивительно — свято место пусто не бывает, да и от моды куда скроешься?

Другой пример — развивающийся сайт [www.cp-centre.ru](http://www.cp-centre.ru). Здесь представлены очень разные художники, но подобранные по некоему принципу качества, по принципу взаимной приемлемости. На такой территории могут ставиться и находить решения различные вопросы о назначении и путях развития живописи. Этот гибкий формат не обременен фондохранилищем, штатным расписанием, трудно увидеть, как к этому можно приспособить корысть. Возможно, в таких формах эксперимент живописи может быть продолжен, а вопрос о раскрытии ее потенциала для жизненного мира будет находить какие-то решения. И для живописи история не закончится. Не закончится и спор о модерне. Понадеемся на Лиотара в том, что постмодерн — это не остановившаяся история, а самый настоящий — завтрашний модерн, в котором пребывает возвышенное.