

STILWANDEL XX И XXI ВВ.: МАНЬЕРИСТИЧЕСКИЙ ФУНДАМЕНТ ПОСТ-ИСКУССТВА

*Ю.В.Романенкова, кандидат искусствоведения, доцент, внс Института
проблем современного искусства Академии Искусств Украины
(г. Киев, Украина)*

Не было бы, наверное, преувеличением утверждать, что одним из основных (если не главных) вопросов в современном художественном процессе, в современном культурном пространстве в целом является вопрос о том, существует ли в этом самом процессе искусство вообще. Рубеж XX и XXI вв. стал «клондайком» для критиков, возникновение которого намечалось еще несколько десятилетий назад: арт-процесс и его визуализация, результаты, материализация арт-замыслов художников стали настолько усложнены, что без критиков зрителю не разобраться в многообразии течений и техник, за редким исключением тех случаев, когда художники остаются «академистами», исповедуя пренебрегаемый большей частью арт-социума реализм.

Еще одна сложная проблема, с которой приходится сталкиваться, – это терминологизация понятия «постмодерн», в поле которого все происходит, по отношению к искусству. II пол. XX в. зиждется уже на абсолютно иных устоях, даже система художественного образования претерпела такие изменения, которые придают происходящему в искусстве характер необратимости. Те тревога и страх, которые обычно отличали переходные эпохи, трансформируются в особенно агрессивное неприятие и нарастающий эгоцентризм. О ситуации рубежа в искусстве XIX и XX вв. очень красноречиво писал М. Нордау, для которого, по выражению Н. Хренова, она представляет проявление отклоняющегося поведения, как самоубийство в социальной жизни для Э. Дюркгейма¹. Эта параллель весьма симптоматична: происходящее в XX в. в художественном процессе действительно можно сравнить не просто с умиранием, а с самоубийством искусства, поскольку все процессы не

¹ Хренов Н. Социальная психология искусства: переходная эпоха. – М.: Альфа-М, 2005. – С. 197.

продиктованы извне, как это бывает обычно, когда причины явления содержатся преимущественно в социальной сфере, а кроются внутри самого явления. Поэтому в отличие от того, что писал еще о рубеже XIX и XX вв. А. Белый, констатируя экстравертированность искусства², можно об искусстве рубежа XX и XXI вв. сказать обратное: оно замыкается на себе, живет для себя, ради себя, оно интровертивно. Если возможность смерти в культуре и искусстве отрицается³, то об умирании, безусловно, говорить можно и должно. Но этот процесс умирания растянут на весь XX в. Собственно искусство II пол. XX в. и то, что мы именуем современным искусством, т. е. искусство начала XXI в., – это агония искусства предыдущих периодов. На сей раз это не просто очередной *Stilwandel*, это на сегодняшний день *Altersstil* всего художественного процесса в целом, *Altersstil* мирового искусства. Идея «вечного маньеризма», имеющая право на существование так же, как и идея «вечного Ренессанса», или «длительного модерна»⁴, или «непрерывного постмодерна», только с меньшей долей пафоса и более реалистическим подходом, в контексте искусства XX в., как никогда, прочна в своих устоях. Все искусство XX в. фактически держится на маньеристических универсалиях, и они уже не просто вкрапляются в период *Altersstil*'я, а составляют его. Разумеется, немаловажно и то, что мы в данном случае имеем дело только с материалом ДО исследуемого феномена, и не имеем возможности сравнить с тем, что было ПОСЛЕ. Но этот аспект поправим лишь временем.

Система ценностей предшествующих поколений яростно отторгается, но процесс, который обычно сопровождает эту стадию в переходную эпоху, – замена старой системы новой – идет все медленнее и со временем превращается в абсолютно иной, т. е. новая система ценностей уже не создается на противоположности старой, а основывается на самом противоречии. Взамен не

² Хренов Н. Социальная психология искусства: переходная эпоха. – М.: Альфа-М, 2005. – С. 277.

³ Хренов Н. Социальная психология искусства: переходная эпоха. – М.: Альфа-М, 2005. – С. 265.

⁴ Соколов М. Вечный Ренессанс. – Лекции о морфологии культуры Возрождения. – М.: Прогресс-Традиция, 1999. – 424 с., илл.

возникает нового, само противоречие становится самоцелью, а на месте разрушенных ценностей возникает зияющая пустота, по-разному обыгрываемая. Сами определения категории «постмодерн» являются проекцией маньеристической доктрины на ситуацию рубежа XX и XXI вв.: «постмодернистское умонастроение несет на себе печать разочарования в идеалах и ценностях..., это эпохи «усталой», «энтропийной» культуры, отмеченной эсхатологическими настроениями, эстетическими мутациями, диффузией больших стилей, смешением художественных языков». Именно так мы определяли любую эпоху рубежа и любую маньеристическую стадию стиля или исторической эпохи, памятуя о том, что маньеристическая стадия как раз очень часто и приходится на рубеж эпох. Постмодернизм в одном из словарных обозначений характеризуется и распадом картины мира, наличием образа сверхсложного и хаотичного мира, о котором нет знания. Все это – усталость, эсхатологизм, разочарованность – и есть маньеристические универсалии. В культуре постмодерна маньеристические тенденции приживаются как никогда легко. Но маньеризм современности более самоироничен, язвителен. В результате многочисленных попыток осознать, что такое постмодернизм, терминологизировать и привести это понимание к общему знаменателю (задача применимо к искусству в принципе очень неблагодарная), приходишь к мысли, что с «постмодернизмом» это сделать так, как можно, хотя бы условно, с предшествующими феноменами, невозможно. Постмодернизм – это маньеризм современности, не просто течение или совокупность течений, в которых проявляется «маньеристическая константа», а именно маньеризм сегодняшнего культурного пространства в целом, усталость и истощение художественного процесса. Философская основа любого из предшествующий периодов *Stilwandel* была выражаема наравне с формулированием эстетической доктрины, более или менее «сырой», тогда как программа, манифест могли быть, могли и не наличествовать, в контексте же постмодернизма «философствование» подменяет собственно философию так же, как искусство подменяется «искусствованием». Наличие множества течений, многообразие

техник – это способ заполнить тот вакуум, который образовался в подсознании, забить многоликостью формы пустоту содержания. И эту пустоту эксплицируют критики, ставшие просто необходимой арт-прослойкой в эпоху элитарного искусства как элитарного процесса «искусствования», доступного только избранным. Ведь не зря открытие большинства художественных выставок проходит в довольно узком кругу самих художников и критиков, а зрители появляются позже. Арт-общество не пускает в свои круги простых смертных, и даже критики, столь необходимые для донесения арт-продукции до широких масс, создателями этой продукции воспринимаются как лишнее звено. Эти составляющие, компоненты арт-индустрии, как змея, кусающая себя за хвост, не приемлют друг друга. Самодостаточность художников постмодерна, вернее, осознание ими своей самодостаточности, снова-таки довольно агрессивна. «Элитарное» искусство агрессивно по отношению не только к зрителю, не принимающему его, не только к критике в случае отторжения ею, но и к искусству с иной смысловой наполненностью. Эпатаж, принятый в наследство от С. Дали, все чаще превращается из средства в цель.

Художник современности уже не тоскует за утраченными эталонами, он презрительно повергает их к своим стопам, отрешивается от них, создавая свою систему ценностей, построенную на отрицании, как это уже не раз бывало. Но безысходность парадокса заключается в том, что стремление к новому методом повергания в прах старого как раз и является всего лишь старым инструментом маньеристического арсенала. Фантазия художника создает заведомо агрессивную, эпатажную картину мира, философия отчаяния перерастает в философию отрицания. При этом период, когда любой художник сначала проходил обязательную «муштру» академизмом, становился хорошим «ремесленником» от искусства, а потом осознанно этот метод отбрасывал, уже канул в небытие: все чаще реалистический метод, академизм как азбука искусства отметаются теми, кто эту азбуку так и не постиг, поэтому она остается «азбукой для слепых». Творческая личность современности словно чертит мелом круг, в центре которого находится сама, не допуская в него

никого более. Она тоже, подобно маньеристам, замыкается на себе, постоянно рефлексируя, но эта замкнутость уже не является знаком нарождающегося всплеска творческой энергии. Первоначальный креативный замысел нередко не совпадает со своим практическим воплощением в жизнь, и все чаще причиной этого становится банальное отсутствие академической выучки. Но «программа» отрицания и методы его выражения у каждого художника свои. Это стало причиной катастрофического понижения качественного уровня создаваемых произведений современного искусства, в особенности живописи и графики.

Каждый художник создает собственную философскую концепцию, собственную картину мира, изобретает собственные техники, названия для которых – сфера изобретательности критиков. При этом нередко философствование не только предвосхищает, но и заменяет создание собственно произведения искусства в привычном для зрителя его существовании. Отсюда все более популярными становятся, к примеру, инсталляции. В подсознании художника рано или поздно, но обязательно формируется вопрос о том, что является причиной неудачи того или иного его непосредственного контакта со зрителем: зритель недостаточно умен, чтобы понять, или автор недостаточно профессионален, чтобы передать и донести. «Комплекс непризнанной гениальности» приводит к тому, что художник замыкается на себе, вновь впадая в маньеристическое состояние, во все эпохи вызываемое конфликтом внутреннего мира творческой личности и окружающей ее оболочки. Но только оно не нарушает внутренней духовной целостности мастера, творческий процесс не прекращает своего течения, поскольку художник на вопрос, кто же виноват в происходящем, всегда винит зрителя, который не в состоянии настроиться на «нужную волну». Инсталляции, мультимедийные и видеоинсталляции, перформансы, цифровая печать, использование шнуров, пчелиных сот, самых разнообразных бытовых предметов – словом, все, что выводит за пределы двухмерного пространства, получает распространение на рубеже XX и XXI вв – последний Stilwandel многомерен. То, что именуется концептуальным искусством, может

представлять собой предмет, композицию в традиционном понятии этого термина, но составленную из нетрадиционных для этой цели объектов, и быть неким актом, мыслевыражением, формой протеста или призыва к солидарности. На новизну каждый раз претендует как идея, так и форма, в которую ее облачают, но основная суть концептуализма как раз состоит в том, что первое главенствует над вторым. Все чаще это неизобразительно, т. е. это уже трудно классифицировать как изобразительное искусство. И вполне закономерным становится то, что эти произведения зачастую абсолютно нерепродуцируемы, т. е. критики не могут сопроводить свои статьи визуальным рядом. К категории изобразительного искусства сложно причислить, например, дыхание П. Мандзони, заключенное в воздушные шары, или «Прыжок в пустоту» И. Клейна... Это уже даже не агония, это судороги прежнего искусства, которое стало подобно уже не змее, как раньше, а ящерице: если прежде искусство, как змея, постоянно меняло кожу на новую, более яркую и свежую, то ныне оно, как ящерица, отбрасывает хвост традиций.

Но эти проявления по-разному визуализируются, материализация настроений (а постмодерн в целом иногда называют просто «умонастроением») несет разные заряды, различную энергетику. В одном случае результат художественного процесса современности, который классифицируют то как актуальное искусство, то как концептуальное искусство, то просто как постмодернистские штудии, стимулирует у зрителя мыслительный процесс и несет идею, заставляя мозг решать определенные проблемы, хотя и не доставляя эстетического удовольствия, к чему привык веками воспитываемый зритель. Так происходит при восприятии зрителем, например, мультимедийного проекта В. Сидоренко «Аутентификация» (2006 г.), экзамен которым выдерживала на протяжении нескольких лет публика Украины, Нидерландов, Франции, или его же проекта «Деперсонализация» (2008 г.), который заставлял жителей города, объявленного художниками территорией искусства, вновь, в который раз за века, переосознавать самое себя в социуме.

А в другом случае визуализация процесса несет агрессивность, и нетрадиционность методов воплощения заменяет отсутствующую глубину идеи. Основной целью становится скандальность, а главным методом – эпатаж. Самый «дорогой» «художник» постмодернистского пространства, британец Д. Херст, стал известен благодаря своим сериям животных в формальдегиде. Продукцию этого типа трудно классифицировать даже как концептуальное искусство, поскольку если концептуализм проследить с трудом, но возможно, а вот применить к данной его оформленности термин «искусство» сложнее при любом смысловом наполнении этой категории. Макабрические мотивы, сделавшие известным Херста, – это человеческий череп, инкрустированный бриллиантами (самая дорогая из его работ), бронзовые полуфигуры-полуэкорше, например, «Св. Варфоломей. Утонченная боль» (2006 г.), образ беременной женщины), казалось бы, тоже должны свидетельствовать о проявлении в его деятельности тех самых черт эпохи рубежа, тяге к мистике, увлеченности мотивом смерти и т. п. Да и сам автор считает, что созерцание страданий, которые он демонстрирует посредством мертвых животных («Овца в формальдегиде» (1994 г.), варианты «Акул», «Разделенные мать и дитя» (1993 г.), «In Nomine Patris» (2004–2005 гг.), должно вызывать сострадание у публики. Однако впечатление, вызываемое у зрителей работами Херста, весьма неоднозначно, и несомненно одно – оно ни в коей мере не совпадает с замыслом автора. К сожалению, это действительно корректнее, пожалуй, классифицировать уже даже не как *Altersstil* искусства, а как постискусство, деяния «за чертой». В этом процессе уже нет новизны, которая привлекала внимание зрителя еще несколько десятилетий назад, – ни в замысле, ни в техниках воплощения. То, что делает Д. Херст, называют шокотерапией, но если образ вызывает шок, это не значит, что такие радикальные меры по отношению к психике зрителя будут направлены на оздоровление его подсознания. Это уже и не эстетика безобразного, да и использование таких образов, как и замыслы, претендующие на новизну, – не более, чем хорошо забытое старое.

Чем более длительный промежуток времени отделяет от того, что является прототипом, тем оригинальнее кажется идея или метод ее воплощения. Разве впервые в мировом художественном процессе как арт-объекты используются мертвые животные, что вызывает такую реакцию у публики? Разумеется, нет. Концептуалисты пришли к этому далеко не первыми. Для достижения большей реалистичности при создании своих блюд, ваз, тарелок еще Б. Палисси в сер. XVI в. использовал живых рыб, ящериц, крабов, змей. А первым ли Херст использовал прием экорше или полуэкорше? Тоже, конечно, нет, и корни этого метода тоже лежат еще в XVI в. Французский скульптор Л. Ришье в сер. XVI в. создал надгробие Рене де Шалона, смертельно раненого при осаде Сен-Дизье, в таком же ключе: фактически это уже макабрический мотив, поскольку образ, согласно завещанию покойного, представлен в той степени разложения, в которой находилось тело усопшего через год после смерти. Но надгробие де Шалона выражало идею, это был памятник слепому, преданному служению короне – в вытянутой руке Рене держит свое сердце. Даже поза херстовского св. Варфоломея заставляет вспомнить образцы: надгробие де Шалона (ок. 1527 г.), «Персея» Б. Челлини (1545–1554 гг.) – и воспринимается не как насмешка над идеалами классического искусства, как иногда пишут критики о программе концептуализма, а как бессильное, выхолощенное эпигонство по отношению к нему. При этом, некорректно утверждать, что речь идет о самовыражении художника: речь о самоутверждении человека, не закончившего художественную школу, дважды провалившегося в художественные ВУЗы и ограничившегося зарисовками в морге, дух которых и определил направленность его деятельности. И если животные в формальдегиде возмущают преимущественно защитников «братьев наших меньших», то и остальные объекты вызывают весьма спорное впечатление у «защитников прав потребителей арт-продукции», но спорность не несет позитивного характера, когда нечто становится предметом осмысления и дискуссии. То, что предлагает публике Херст, парадоксально превращает концептуальное искусство из элитарного в массовое. Элитарным это течение

можно называть в силу того, что далеко не каждому зрителю под силу постичь заключенный в той или иной форме замысел. А массовым – потому что львиную долю публики объединяет желание увидеть то, что кем-то когда-то было наречено модным, культовым, дорогим, и зрители в своем желании это увидеть превращаются в обезличенную толпу, лишенную свободы выбора, ставшую рабой страха собственного невежества.

«Территория постискусства» имеет весьма «лоскутный» характер, течения, методы настолько разнообразны, что вновь возникает хаотичность картины, как в любой рубежной эпохе. Но с концептуализмом англичанина Д. Херста, белоруса А. Некрашевича или украинцев О. Тистола, А. Ройдбурда или В. Бажая продолжает сосуществовать, хоть и слабая, академическая струя, и гиперреализм, например, Н. Сафронова, эклектизм которого вряд ли можно синонимизировать с полистилистичностью метода, и популяризация шедевров классического искусства методом их фототрансформации Е. Рождественской, идеализм и «украшательство» которой ярко контрастируют с иронией и нигилизмом концептуалистов. Контрастный фон современного арт-процесса чрезвычайно ярок, но течения не просто разнородны и многочисленны, как в любом *Stilwandel'e*, а взаимовраждебны, арт-климат современного пространства дышит интровертностью художников. Художественная арена современности вновь ставит извечные проблемы рубежных эпох: «художник-зритель», «заказчик-художник», «художник-критик», «цель искусства», «искусство-неискусство», но на сей раз эти проблемы остаются сформулированными, заостренными до предела, но поставленными ради признания свершившимся факта постановки проблемы, и не более.