

Артур Данто

Что такое искусство?



Артур Данто

Что такое искусство? (сборник)

«Ад Маргинем Пресс»

2013

УДК 7.01:7.03
ББК 85.0+87.82

Данто А.

Что такое искусство? (сборник) / А. Данто — «Ад Маргинем Пресс», 2013

ISBN 978-5-91103-346-0

Книгу известного американского философа и художественного критика Артура Данто (1924–2013) составляют эссе разных лет, объединенные темой поиска определения искусства. Подходя к этой теме с разных точек зрения, задаваемых столь разными сюжетами, как история модернизма, реставрация росписи Микеланджело в Сикстинской капелле или философия Канта, автор обосновывает необходимость нахождения отличительных признаков искусства, свойственных ему на протяжении всей его истории— от доисторических пещер до наших дней.

УДК 7.01:7.03

ББК 85.0+87.82

ISBN 978-5-91103-346-0

© Данто А., 2013
© Ад Маргинем Пресс, 2013

Содержание

От автора	6
Глава 1	8
Конец ознакомительного фрагмента.	15

Артур Данто

Что такое искусство?

Данное издание осуществлено в рамках совместной издательской программы Музея современного искусства «Гараж» и ООО «Ад Маргинем Пресс»

Издательство благодарит литературное агентство Andrew Nurnberg за помощь в получении прав на издание данной книги.

© 2013 by Arthur Danto

© Курова Е., перевод, 2018

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2018

© Фонд развития и поддержки искусства «АЙРИС» / IRIS Foundation, 2018

Лидии Гёр

От автора

Общеизвестно, что Платон определял искусство как подражание, однако трудно сказать, теория это или просто наблюдение: ведь иных концепций искусства во времена Платона в Афинах не было. Ясно лишь, что слово «подражание» значило для Платона примерно то же, что и для нас сегодня: нечто выглядит как реальный предмет, но таковым не является. Платон относился к искусству негативно: задумав наметить черты идеального общества – республики!¹ – он вознамерился не допустить туда художников на основании того, что искусство почти лишено практической пользы. И в подкрепление этой мысли создал своего рода карту человеческого знания, поместив искусство на самый низкий ее уровень наряду с отражениями, тенями, мечтами и иллюзиями. Их Платон считал лишь видимостями, к категории которых относились, по его мнению, и вещи, создаваемые художником. Да, художник может нарисовать стол, потому что он знает, как стол выглядит. Но может ли он сделать настоящий стол? Едва ли, – а что хорошего в простой видимости стола?

Вообще, между искусством и философией имел место конфликт, обусловленный тем, что труды поэтов использовались для обучения детей хорошим манерам. Платон считал, что моральными наставлениями должны заниматься философы, которые основываются при объяснении сути вещей не на подражании, а на реальности. В десятой книге «Государства» Сократ – в данном случае платоновский персонаж – говорит о том, что для подражания нет ничего лучше зеркала, которое прекрасно отражает всё, к чему его ни приставь. Художнику не под силу тягаться с зеркальным отражением – так зачем же нам художник? Греки использовали сочинения, подобные «Илиаде», в педагогических целях – чтобы учить правильному поведению. Но философам ведомы вещи высшего порядка, которые Платон называет идеями. Если бы художники им не мешали, философы могли бы учить, будучи в своем роде правителями, неуязвимыми для коррупции.

Как бы то ни было, искусство в древности и долгое время после нее представляло собой подражание, или, говоря языком его историков, запечатление видимостей. Как это отличается от нынешней ситуации! «Меня очень интересуют возможные подходы к теме „Что такое искусство?“, – пишет мой друг Том Роуз в личном письме. – Ведь этот вопрос поднимается в любой аудитории и в любом контексте». Складывается впечатление, что подражание исчезло и его место заняло что-то другое. В XVIII веке, когда была изобретена или открыта эстетика, считалось, что искусство творит красоту и тем самым доставляет удовольствие тем, кто обладает хорошим вкусом. Красота, удовольствие и вкус составили привлекательную триаду, которую взял за основу Кант на первых страницах своего шедевра «Критика способности суждения». После Канта (и его предшественника Юма) замечательные, хотя и противоречащие друг другу суждения об искусстве высказывали Гегель, Ницше, Хайдеггер, Мерло-Понти, Джон Дьюи. Затем в дискуссию включились и сами художники, выставляющие на продажу свои картины и скульптуры в галереях, на арт-ярмарках и биеннале. Неудивительно, что вопрос о том, что такое искусство, поднимается «в любой аудитории и в любом контексте». Так что же такое искусство? Из разноголосицы художественных ответов на этот вопрос мы понимаем, что существует огромная масса неподражательного искусства, а потому читать Платона нам стоит разве что из интереса к его взглядам. Он стоял у истоков. Уже Аристотель пошел дальше, применив платоновский довод к театральным представлениям – трагедиям и комедиям, которые были объявлены им подражаниями действию. Антигона – образцовая жена, Сократ – не вполне образцовый муж и т. д.

¹ В рус. пер. – государство. – Здесь и далее примечания переводчика.

Я думаю, что если одно искусство – это подражание, а другое – нет, то ни одна из этих перспектив не позволяет дать *определение* искусству с философской точки зрения. Качество является частью определения лишь в том случае, если оно разделяется всеми существующими произведениями искусства. С началом модернизма искусство отвернулось от зеркальных отражений, – вернее, новый стандарт точности установила фотография. Ее преимущество перед зеркалом заключается в том, что она способна сохранять изображение, пусть фотоснимки со временем и тускнеют.

Подражание предполагает различные степени точности, поэтому платоновское определение искусства действовало, не вызывая особых споров, пока в нем не обнаружилось очевидное расхождение с сущностью определяемого явления. Как это могло случиться? Всё началось с модернизма, и эта книга начинается с описания революционных изменений, которые произошли во Франции, главным образом в Париже. Определение Платона не вызывало нареканий с IV века до нашей эры и до 1905–1907 годов, когда заявили о себе фовисты – les Fauves (*франц.* дикие звери) – и кубизм. Но, на мой взгляд, чтобы выдвинуть определение более точное, нежели у Платона, стоит обратиться к творчеству художников позднейшего времени, поскольку они продвинулись гораздо дальше, последовательно исключая из своих теорий те понятия, которые ранее считались неотъемлемой частью сущности искусства; в частности, эта участь постигла понятие красоты. Марсель Дюшан нашел способ избавиться от красоты уже в 1915 году, а Энди Уорхол в 1964-м обнаружил, что произведение искусства может быть точной копией реальной вещи. Искусство, не совпадающее с понятием подражания, создавали и представители таких важных движений шестидесятых, как «Флюксус», поп-арт, минимализм, концептуализм. В следующем десятилетии центр художественного самосознания вновь сместился: как ни странно, это произошло благодаря скульптуре и фотографии. С тех пор допустимо стало всё что угодно, и возникла неясность по поводу того, возможно ли еще определение искусства: ведь разве может искусство быть чем угодно?

Первая – и самая длинная – глава моей книги может произвести впечатление пересказа истории искусства, но это не так. Неопределимость искусства, связанная с отсутствием у всего того, что к нему относится, объединяющей особенности, – это всего лишь мнение ведущих эстетиков, полагающих, что если искусство и является понятием, то это понятие, по крайней мере, должно быть открытым. На мой же взгляд, искусство должно быть закрытым понятием. Должны существовать некие объединяющие особенности, которые позволяют искусству в том или ином смысле оставаться универсальным.

Сегодня искусство плюралистично, как это было отмечено рядом последователей Людвига Витгенштейна. Однако могучая сила искусства, с которой оно предстает перед нами в песнях и повествованиях, связана с тем, что делает его искусством. Когда оно по-настоящему волнуется духом, ничто иное с ним не сравнится.

Основываясь на творчестве Дюшана и Уорхола, я попытался дать искусству определение и показать на конкретных исторических примерах, что это определение всегда оставалось неизменным. Вот почему я говорю о Жаке-Луи Давиде, Пьеро делла Франческа и великолепной росписи потолка Сикстинской капеллы, созданной Микеланджело. Если нам дорога целостность понятия искусства, то мы должны убедительно доказать, что основания для этой целостности можно найти на всем протяжении его истории.

Глава 1

Сны наяву

На заре XX века в области визуальных искусств произошла революция, начавшаяся во Франции. Дотоле эти искусства – далее я буду обозначать их просто словом «искусство», конкретизируя его лишь при необходимости, – были преданы копированию визуальных явлений при помощи различных техник. Как мы знаем, они претерпели большое развитие, начавшееся в Италии во времена Джотто и Чимабуэ и завершившееся в викторианскую эпоху, когда художники нашли идеальный способ изображения, который Леон Баттиста Альберти, мастер эпохи Возрождения, охарактеризовал в своем трактате «О живописи» так: при взгляде на картину и при взгляде из окна на то, что изображено на этой картине, не должно ощущаться зрительного различия. Иными словами, удачный портрет должен быть неотличим от того, кто на нем изображен.

Сначала это было невозможно. Если воспользоваться примером из книги Эрнста Гомбриха «Искусство и иллюзия», живопись Джотто, как бы она ни поражала современников художника, должна быть признана грубой рядом с изображением тарелки с кукурузными хлопьями, сделанным при помощи аэрографа современным дизайнером рекламы. Эти два изображения разделяет ряд открытий: перспектива, светотень и физиогномика – искусство натуралистической передачи человеческих черт, выражающих чувства, сообразные той или иной ситуации. Когда Синди Шерман посетила выставку работ Надара, французского фотографа XIX века, на которой были представлены фотографии людей, выражающих различные эмоции, она сказала: все они похожи. Порой только контекст указывает на то, что человек чувствует: те же самые черты, что в батальной сцене выражают ужас, могут быть проявлением бурного веселья в Фоли-Бержер.

Живопись, подразделявшаяся на такие жанры, как портрет, пейзаж, натюрморт и историческая картина (последняя в академиях художеств ценилась особенно высоко), могла показывать движение лишь в известных пределах. Даже если зрители видели, что герой картины переместился, они никогда не видели, *как* он это сделал. Фотография, изобретенная в 1830-х годах, рассматривалась одним из ее первопроходцев, англичанином Уильямом Генри Фоксом Тэлботом, как искусство, что следует из его выражения «карандаш природы»: природа словно бы сама изображала себя во время встречи света со светочувствительной поверхностью. Свет был куда более талантливым художником, чем Фокс Тэлбот, которому просто нравилось приносить домой снимки того, что он увидел. Эдвард Майбридж, еще один британец, живший в Калифорнии, при помощи нескольких фотоаппаратов, затворы которых приводились в действие нитями, сфотографировал бегущую лошадь и получил серию снимков, изображающих стадии ее движения. Эти снимки позволили разрешить спор о том, касается ли бегущая лошадь земли всеми четырьмя копытами одновременно. Майбридж опубликовал книгу «Движение животных», в которую вошли и аналогичные фотографии людей. Поскольку фотоаппарат мог показать явления, недоступные невооруженному глазу, его порой считали более совершенным, чем наше зрение. По этой причине многие художники полагали, что фотография показывает мир таким, какой он есть – и каким бы видели его мы, будь наше зрение лучше. Однако фотографии Майбриджа часто кажутся невнятными, подобно многим из тех, которые мы обычно видим на индекс-отпечатках, так как у нас нет временного континуума, чтобы выстроить их в привычную последовательность. Только после того, как кинокамера придала пленке регулярное движение, нечто похожее на движение смогли увидеть и зрители на экране. С помощью этого изобретения братья Люмьер создали движущиеся картинки, впервые продемонстрированные в 1895 году. Новая технология показывала людей и животных в движении – практиче-

ски такими же, какими зритель видел их в реальности, так что необходимость додумывать движение исчезла. Надо ли говорить, что сцены, снимавшиеся Люмьерами, вроде той, где рабочие выходят с их фабрики, на многих наводили скуку: возможно, поэтому один из братьев решил, что у кинематографа нет будущего. Но появление повествовательных фильмов доказало обратное.

Объединение кинематографа с литературной традицией было окончательно закреплено с появлением звуковых фильмов. Кино обрело способность запечатлевать движение и звук, недоступные живописи, и в результате прогресс визуального искусства в традиционных формах живописи и скульптуры зашел в тупик, оставив тех художников, которые сохраняли им верность, перед закрытой дверью. Искусство, как оно понималось до 1895 года, закончилось. Однако уже через десять лет после первого кинопоказа Люмьеров живопись, пройдя через революцию, достигла выдающихся успехов. В философии искусства критерий Альберти утратил всякую власть, что позволяет говорить о политическом характере происшедшей «революции».

Теперь имеет смысл рассмотреть парадигму революционной картины – полотно Пикассо «Авиньонские девицы», написанное им в 1907 году, но остававшееся в мастерской художника еще двадцать лет. Сейчас это широко известная и потому вполне привычная картина, но в 1907 году с ее созданием искусство в известном смысле началось заново. Пикассо ни в каком отношении не следовал критерию Альберти. Разумеется, многие говорили, что «Авиньонские девицы» – не искусство, но, как правило, это всего лишь значило, что картина не имеет отношения к той истории, начало которой положил Джотто. А эта история не признавала искусством и многие другие величайшие художественные традиции. Она признавала китайскую и японскую живопись, хотя они не вполне укладывались в систему исторического прогресса, сохраняя верность неправильной с европейской точки зрения перспективе. Но полинезийское, африканское и многие другие искусства находились за пределами дозволенного; сегодня их образцы можно увидеть в музеях, которые называют энциклопедическими, например в Музее Метрополитен или в Национальной галерее искусств в Вашингтоне. В викторианскую эпоху произведения этих традиций называли примитивными, полагая, что они соответствуют начальному уровню европейского искусства – вроде того, которое практиковали сиенские примитивы. Предполагалось, что изделие художника становится искусством, если оно стремится копировать зрительную реальность и может с достаточной убедительностью продемонстрировать свою способность к этому. А «примитивные» произведения в XIX веке обычно выставлялись в естественноисторических музеях Нью-Йорка, Вены, Берлина и больше изучались антропологами, чем историками искусства.

Тем не менее всё это – тоже искусство, которое мы должны принять в расчет, а потому нам следует проанализировать понятие искусства в более широком значении, чем то, которое я очертил изначально. Огромная разница между искусством, которое принадлежит к альбертианской истории, как мы можем ее назвать, и большей частью искусства, которое к ней не принадлежит, показывает, что стремление к визуальной точности не является частью *определения* искусства. Если понимать искусство как одно из великих достижений *западной* цивилизации, зародившееся в Италии и затем получившее развитие в Германии, Франции, Нидерландах и других странах вплоть до США, то это стремление действительно является его отличительной чертой. И всё же оно не является отличительной чертой искусства *как такового*. Такой чертой может быть только то, что свойственно всему искусству. Видя произведение, которое им непонятно, люди спрашивают: «Разве это искусство?» Здесь я должен сказать, что есть различие между *бытием* искусства и знанием о том, что *является* искусством. Вопросами бытия занимается онтология, а знание о том, является ли что-либо искусством, относится к эпистемологии – теории познания – или, в терминах истории искусства, к знаточеству. Эта книга посвящена в основном онтологии Искусства, заглавная буква в имени которого означает здесь,

что оно охватывает всё, что представители мира искусства считают достойным демонстрации и изучения в крупных энциклопедических музеях.

* * *

Большинство прошедших начальный курс истории искусства усвоили, что «Авиньонские девицы» Пикассо – это шедевр раннего кубизма, изображающий пятерых проституток в известном барселонском публичном доме, названном по имени Авиньонской улицы, на которой он расположен. Размер картины – 243 × 233,5 см – подобает батальному полотну, и в этом прочитывается революционный посыл, раскрывающий ее содержание. Никому, конечно, и в голову не придет, что женщины действительно выглядели так, как их написал Пикассо. Будь у нас фотография этой компании, она подтвердила бы, что Пикассо не стремился к передаче внешнего сходства, однако в его картине есть свой реализм. Действие происходит в гостиной публичного дома; две женщины подняли руки, чтобы продемонстрировать свои прелести клиентам. На столе стоит ваза с фруктами, и это лишний раз говорит о том, что сцена разворачивается в помещении.

Картина представляет три типа женщин, изображенных в разных манерах. Увидеть в окно то, что она показывает, было бы невозможно. Женщины с поднятыми руками написаны в фовистском стиле, к которому мы еще вернемся. Черты их лиц обведены черным контуром, а глаза намеренно увеличены. Иначе решены фигуры двух женщин справа: лицо одной из них, сидящей на полу, скрыто африканской маской, а голова другой напоминает статую африканского божества. Наконец, в левой части картины мы видим еще одну женщину: она изображена входящей в комнату – видимо, на тот случай, если ее коллеги в центре не привлекут внимания клиента. Чтение картины справа налево наводит на мысль о том, что художник задался целью представить эволюцию женского образа: от дикарки через кокетку в фовистском стиле к обаятельной девушке, напоминающей персонажей полотен того же Пикассо «розового периода». Две женщины в призывных позах кажутся освещенными ярким светом сверху, который делит картину на три вертикальных сектора; фоном для правой части служит нечто вроде драпировки, составленной из кубистских сегментов, а для левой – некое подобие ниспадающего занавеса, что придает сцене оттенок театральности. Кроме того, череда женских тел – и голов! – переключается с фрейдовской топикой: Оно – Я – сверх-Я. Если бы Пикассо пришлось отвечать на критику в том, что его девушки показаны не так, как они выглядят на самом деле, он мог бы сказать, что его интересует не видимость, а реальность. Две «африканские» женщины – дикие, жестокие, агрессивные. Пара в центре – стройные соблазнительные проститутки. Слева в сцену вторгается парижанка с правильными чертами лица. С точки зрения традиционной живописи в этом есть стилистическая несогласованность. Но она потребовалась Пикассо для того, чтобы выявить три уровня женской психики – или три стадии ее эволюции. Обе триады, психологическая и эволюционная, изображены в обстановке борделя. Если кто-то спросит, о чем эта картина, возможно, правильно будет сказать, что она о женщинах, поскольку Пикассо считал, что они таковы. Секс – их предназначение. Искусство Пикассо – это борьба с видимостью, а значит, и борьба с историей искусства, основанной на идее прогресса. «Авиньонские девицы» были написаны по-новому для того, чтобы представить правду о женщинах – такой, какой ее увидел Пикассо.

Другая волна художественной революции прокатилась по залам Осеннего салона 1905 года, проходившего в парижском Гран-Пале. Один из них вызвал особенно резкое недовольство зрителей, и оно объясняет, почему Пикассо долго не выставлял свой шедевр на публичное обозрение. Сюжеты демонстрировавшихся на этой выставке картин – парусные лодки, букеты цветов, пейзажи, портреты, пикники – были частью привычной действительности. Но показаны они были *не так, как их видит обычный человек*. Один из критиков – Луи Воксель – отозвался

на увиденное: «Донателло окружили дикие звери». Он использовал выражение иронически, так же как и в том случае, когда он окрестил Пикассо и Жоржа Брака «кубистами» – именем, которого в то время в словаре еще не было. Между прочим, «зверскими» вполне можно было бы назвать традиционные картины, продолжавшие «альбертианскую» историю искусства, но устрашающие по сюжету, – такие, скажем, как полотно Поля Делароша, изображающее леди Джейн Грей, которая с завязанными глазами пытается нащупать плаху. Но в случае, о котором говорим мы, в роли «диких зверей» выступали именно художники, темы же их картин, напротив, оставались безобидными.

Нельзя не восхититься смелостью неизвестного нам куратора, благодаря которой оказался достигнут этот поразительный эффект. По соседству с творениями Донателло – великого скульптора эпохи Возрождения – были размещены работы художников, по мнению публики, не умевших толком ни рисовать, ни ваять². Они использовали яркие краски, как будто выдавленные прямо из тюбиков и обведенные грубым черным контуром: две розовые девушки Пикассо с широко распахнутыми, как у древнеиспанских статуй, глазами вполне отражают дух фовизма. Хотели того «дикие звери» (прежде всего Анри Матисс и Андре Дерен) или нет, но стратегия экспонирования произведений, отмеченных столь экстравагантным стилем, – чем больше дикости, тем лучше, – сама по себе заявила о переменах в мире искусства. Глумление и насмешки посетителей шли выставке только на пользу, поскольку свидетельствовали о революционном характере представленного искусства. И это не было новостью. Еще в 1863 году, когда на редкость суровое жюри не допустило к показу на ежегодном Салоне множество представленных работ, Наполеон III предложил создать Салон отверженных, где авторы, чьи произведения не были допущены на основную экспозицию, могли показать их широкой публике. Парижане, что характерно, смеялись до упаду над этими картинами, в том числе и над «Олимпией» Мане – полотном, изображавшим известную в то время проститутку Викторину Мёран – обнаженную и прекрасную, с грязными подошвами и лентой вокруг шеи. Та словно следила за потешавшейся публикой, пока рядом хлопотала чернокожая служанка с цветами, присланными, надо полагать, постоянным клиентом. Позднее эта картина была приобретена группой почитателей художника, собранной Клодом Моне, и благодаря этому сохранилась для национального достояния.

Важную покупку на Осеннем салоне 1905 года сделал американский коллекционер Лео Стайн (а не его сестра Гертруда!), который, хотя и был поначалу одним из тех, кто считал, что Матисс не умеет рисовать, всё же купил его «Женщину в шляпе». Он записал свое первое впечатление от этой картины: «Блестяще, мощно, но все-таки это самая отвратительная мазня, какую я когда-либо видел». Впервые, подчеркивает Джон Кауман, картину Матисса купил американец. Моделью художнику послужила жена, и, по всей вероятности, он хотел показать, насколько сильной и независимой женщиной она была. Видимо, поэтому Матисс написал ее не так, как она выглядела бы на фотографии, а скорее такой, какой она была на самом деле, предложив свою интерпретацию модели и показав не столько ее внешние черты, сколько особенности характера. В результате полотно выражает его восхищение и вместе с тем позволяет нам самим судить о том, что он в него вложил. По-моему, уже одна необыкновенная шляпа многое говорит о характере модели. Женщина в такой шляпе привлекает к себе внимание, и это впечатление усиливается цветовой игрой на ее платье, принципиально отличающемся от повседневной черной одежды, которую носили тогда женщины среднего класса. Фон представляет собой сочетание нескольких грубо положенных красочных пятен, перекликающихся с цветом платья. Матисс написал жену не в комнате и не в саду, а на фоне бесцеремонных мазков краски,

² В действительности дело было не совсем так. Луи Воксель употребил двойное сравнение (согласно позднейшему признанию, подхваченное им у неизвестного посетителя выставки): назвав «дикими зверями» Матисса и его соратников, он уподобил Донателло французского скульптора-неоклассика Альбера Марка (1872–1939), чьи бюсты, также представленные в Салоне, были размещены в одном зале с картинами фовистов.

возможно подсмотренных им у Сезанна. Французская публика реагировала на эту антиальбертианскую живопись в своей обычной манере – покатываясь со смеху. А художник был, в конце концов, обычным человеком, и он уже начал было сомневаться в своем таланте. Признание со стороны Стайна восстановило его уверенность. Продажи на художественных выставках – это всегда больше, чем обмен искусства на деньги. Так что в период раннего модернизма деньги символизировали победу искусства над смехом, пытавшимся его развенчать.

Здесь я бы хотел процитировать отрывок из стихотворения «Человек с голубой гитарой» американского поэта Уоллеса Стивенса, хорошо понимавшего картины, которые мы анализируем:

Все говорят: «Мир стал другим
От струн гитары голубой».

А он: «Не быть ему таким,
Как до гитары голубой».
Все говорят: «А ты играй,
Нас музыкой пересоздай.

Тогда, с гитарой голубой,
Мир станет вновь самим собой»³.

В сущности, так и поступали ранние модернисты.

* * *

В 1910-х годах появились первые абстрактные картины. Их почти одновременно начали писать американец Артур Дав и русский супрематист Казимир Малевич, создавший в 1915 году «Черный квадрат». К абстракции обращались многие живописцы раннего модернизма, а затем и зрелого, в сороковых и пятидесятых годах, – прежде всего представители нью-йоркской школы, известной также под названием абстрактного экспрессионизма.

До возникновения абстракционизма картины были изображениями. В английском языке два термина – *painting* и *picture*⁴ – долгое время были взаимозаменяемы. Например, критик Клемент Гринберг называл картинами (*pictures*) работы абстрактных экспрессионистов, словно бы предполагая, что произведение живописи должно быть изображением, даже если оно абстрактное. Это поднимало вопрос о том, что может быть изображено на такой картине, коль скоро распознать какой-либо объект на ней невозможно. В таких случаях стали говорить, что художник изобразил свои чувства, а не что-то видимое. Гарольд Розенберг, коллега и соперник Гринберга, заявил в одной из своих статей, что художник-абстракционист, подобно матадору на арене, совершает на холсте некое действие. Так Розенберг объяснял кипящие энергией полотна Джексона Поллока, созданные им в технике дриппинга – с помощью разбрызгивания краски, и грубые отдельные мазки Виллема де Кунинга, пусть они и складывались порой в изображение фигуры, как на известной картине 1953 года «Женщина». Однако критика тогда находилась на таком уровне, что теория Розенберга навлекла на себя язвительные комментарии вроде такого: «Как можно повесить действие на стену?» В то время подразумевалось, что живопись художников, о которых он писал, представляет собой след определенного действия – в том же смысле, в каком по тормозному следу мы можем судить о действии торможения.

³ Цит. по: *Стивенс У.* Человек с голубой гитарой / пер. Б. Ривкина. Нью-Йорк, 2003. С. 65.

⁴ Картина как произведение живописи и картина как изображение, не обязательно живописное.

В Нью-Йорке сороковых годов существовало два представления об абстракции. Одно из них, по существу европейское, предполагало, что художник абстрагируется от визуальной реальности, чтобы проложить от поверхности картины к реальному миру новый путь, отличный от традиционного, подразумевающего ее «совпадение» с тем, что можно назвать поверхностью реальности. Это представление восходит к уже упомянутой нами традиции эпохи Возрождения, согласно которой взгляд на картину подобен взгляду на мир через окно. Художник, скажем так, воспроизводит на доске или холсте тот же набор визуальных стимулов, который воздействует на глаз человека, смотрящего через прозрачную поверхность на то, что должно стать сюжетом картины. Абстракция разрушила эту связь. Поверхность картины отныне лишь абстрактно соотносилась с сюжетом, который она, на первый взгляд, должна была бы показывать. Тем не менее путь от сюжета к картине по-прежнему существовал, и это объясняет, почему об абстракциях продолжали говорить как о картинах-изображениях. Знаменитая живописная серия Тео ван Дусбурга демонстрирует постепенную эволюцию кубизма от простого изображения коровы к абстракции, отталкивающейся от того же сюжета, но лишенной с ним всякого внешнего сходства. Если бы Пасифая, возжелавшая быка и представшая перед ним в облике прекрасной коровы, выглядела как картина, завершающая серию ван Дусбурга, ни один бык не счел бы ее сексуально привлекательной. Между этой картиной и коровой нет видимого сходства, как нет его и между первой и последней картинами серии. Но идея ван Дусбурга состояла в том, что абстракция начинается с природы – с объектов визуальной реальности. Ранняя абстракция в той или иной степени сводилась к геометризации, которая в тот момент казалась почти синонимичной модернизму. Приверженцем естественной абстракции был живописец и педагог Ханс Хофман, который успешно руководил известной художественной школой, работавшей в Гринвич-Виллидже, а также – летом – в Провинстауне, на мысе Кейп-Код. Когда Хофман сказал Джексону Поллоку, что абстракция идет от природы, Поллок ответил: «Я и есть природа». Однако и этот взгляд укладывался в теорию автономизма, по крайней мере в ее сюрреалистской разновидности. Разум, даже бессознательный, являлся частью природы.

Хофман скептически относился к сюрреализму, утверждавшему существование некоей *сюр-* или *сверх-*реальности, которая была по отношению к реальности чем-то вроде психики, *скрытой* от рационального мышления. Сюрреалисты считали, что настоящее искусство основывается именно на этой психологической реальности, – что оно, иными словами, напрямую соотносится с природой, исследование которой способно выявить его психическую основу. Если речь шла о человеке, то его психическая реальность усматривалась сюрреалистами в том, что фрейдисты называют *системой бессознательного*. Основной подступ к ней предоставляют сновидения – по определению Фрейда, «царственные врата в бессознательное». Другой подход предоставило автоматическое письмо или рисование, на американской земле прирученное Робертом Мазеруэллом под именем «дудлинга», то есть машинального рисования. Для абстракции в американском представлении, в отличие от европейского, магистральным путем стала не геометрия, а спонтанность, неподвластная сознанию. Автоматическое рисование или письмо сближало художника с его внутренним «я».

Во время Второй мировой войны многие сюрреалисты бежали из Европы в Нью-Йорк и оказали колоссальное влияние на местных художников, поистине сраженных Андре Бретоном и получивших возможность встретиться с такими знаменитостями, как Сальвадор Дали.

Бретон в своем первом Манифесте сюрреализма (1924) дал методологическое определение движения: «Чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или другим способом, реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравствен-

ных соображений»⁵. Важно подчеркнуть, что Бретон рассматривал бессознательное с эпистемологической точки зрения, как своего рода познающий орган, предоставляющий информацию о реальности, связь с которой оказалась нами утрачена, – о том удивительном мире, что предстает перед нами в сновидениях и открывается через автоматическое рисование и письмо. Автоматизм приводит нас не просто к бессознательному разуму, но через этот разум к миру, с которым тот поддерживает контакт, – к сюр-реальности, минуя реальность. Этот мир, опосредуемый подсознанием, выражает себя через автоматическое письмо. Практиковать автоматизм значило освободиться от рассудка, расчета и, конечно, от всего, что относится к «высшим мозговым центрам», если воспользоваться этим удачным выражением⁶. И, поскольку Бретон провозгласил тождество искусства и автоматизма, искусство, которое он предпочитал, представляло собой необдуманый и неконтролируемый поток речи, нечто вроде глоссолалии, считающейся в спиритуалистической христианской традиции воплощением Святого Духа. Неудивительно, что представители раннего абстрактного экспрессионизма, находившиеся под огромным влиянием общего тона сюрреалистской мысли – при этом, возможно, не всегда верно постигая ее суть, – часто представляли себя шаманами, проводниками объективных сил.

⁵ Цит. по: Бретон А. Манифест сюрреализма / пер. Л. Андреева и Г. Косикова // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986. С. 56.

⁶ Цитата взята из кн.: Baldwin J.M. Dictionary of Philosophy and Psychology. New York: Macmillan, 1901. P. 55–56.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.