

Бернштейн Б.М.

Визуальный образ и мир искусства. Исторические очерки

Санкт-Петербург: Петрополис, 2006



Мария Чегодаева

Вышедшая в Петербурге в 2006 году в издательстве «Петрополис» и только сейчас, в силу несовершенства нашей библиотечной и торговой практики, начавшая «проникать» в Москву книга Бориса Моисеевича Бернштейна «Визуальный образ и мир искусства» – явление уникальное, без преувеличения можно сказать, событие в российском и мировом искусствознании. Охарактеризовать ее не так-то просто. Это не история искусства в традиционном понимании, хотя судьбы изобразительного искусства (или того, что принято считать изобразительным искусством) Европы и Ближнего Востока прослеживаются от библейских времен до наших дней. Это и не история искусствознания, при том, что корпус приведенных Бернштейном искусствоведческих суждений, наиболее полно отражающих понятия об искусстве и взгляды на искусство своего времени – от ветхозаветных пророчеств до концепций «авангарда» XXI века, – поистине необъятен. В книге обширная библиография – около пятисот названий на многих языках и более тысячи сносок – цитат, часто весьма обширных, сопутствующих тексту автора, подтверждающих его суждения, вступающих с ним в противоречия и т. п. Бернштейн предельно объективен, каждому автору предоставлено «слово» с максимально возможной полнотой – уже один этот охват мнений может служить истинным кладезем познаний, незаменимым подспорьем в нашем деле, уроком для нас и – что греха таить! – укором. Эрудиции Бернштейна можно только дивиться. Но значение и смысл его книги неизмеримо шире.

Книге дан подзаголовок «Исторические очерки», но он, на мой взгляд, мало соответствует ее построению и содержанию. «Визуальный образ и мир искусства» – не свод отдельных очерков, но очень целостное, единое повествование, в котором «герой» – визуальный образ, созданный руками человека и воспринимаемый зрением материальный артефакт, а фабулой, сюжетом, сквозным «действием» предстает «мир искусства»: изменчивое, неустанно трансформирующееся «бытование» визуального образа – его понимание, отношение к нему в ту или иную эпоху.

Важнейшим моментом на этом пути предстает не потерявший своего значения до наших дней вопрос: какой «визуальный образ» можно, а какой нельзя (*еще* нельзя или *уже* нельзя) считать искусством? Поразительно, насколько перекликаются воззрения на этот счет людей, живших тысячелетия назад, и наших современников. Можно ли считать искусством визуальные образы, которые для людей, их создававших, таковым не являлись, прежде всего, визуальные образы чисто сакрального предназначения? Многие ученые утверждают: НЕТ, исключают из сферы искусства все первобытные артефакты, романские и готические храмы, древнерусскую иконопись. Наиболее радикальные «начинают» *искусство* чуть ли не с эпохи Возрождения. Сакральная живопись и скульптура, храмовые росписи, храмовая архитектура искусством не ощущались, а стало быть, и не были им.

Отвлекаясь от книги Бернштейна, можно утверждать: прямой отголосок этого НЕТ – идущая ныне в России борьба за возвращение икон из музеев в храмы, невзирая на явную невозможность обеспечить им там надлежащую сохранность. Проблема музейной сохранности принадлежит сфере *искусства*, сакральная образность ее не знает и в ней не нуждается – этот оттенок подсудно ощущается в претензиях и требованиях РПЦ. Храмы веками перестраивались, иконы и фрески переписывались, а то и записывались, сбивались, как это происходит по сей день у первобытных народов: по завершении ритуальных действий сакральные образы часто уничтожаются. Впечатляющий пример: полинезийские идолы, сделанные в XX веке, предстающие в залах музея Метрополитен, рассказывает Бернштейн, «предназначены стать местом пребывания духов погибших мужчин. <...> Когда воины племени соберутся в поход, чтобы отомстить врагам, перед столбами предков, а вернее бы сказать – перед столбами-предками, будут совершены необходимые ритуалы», после чего идолов сбросят в реку. «Предполагается, что духи, после того как месть будет совершена, используют подобные каное столбы, чтобы уплыть по реке в океан и далее – в царство мертвых». Столбы «уплыли» в музей, где отныне подлежат «вечному» хранению в своем неизменном виде. «Работы неведомых резчиков племени Аснат стали признанными и ценимыми экспонатами художественных музеев, внедрены в культурный канон в качестве произведений искусства».

Отсюда неизбежно вытекает банальный, но так и неразрешенный вопрос: что такое искусство? Центральный вопрос книги Бернштейна.

На протяжении многих страниц Бернштейн внимательно пролеживает путь от ветхозаветных времен к античности; от Эллады к Риму, через Средневековье к раннему и высокому Возрождению и далее – к XVII, XVIII, XIX столетиям; к Новейшему времени. Мы слышим голоса пророка Исайи и Апостола Павла; Иоанна Дамаскина и Феодора Студита; Плутарха и Плиния, Гераклита и Аристотеля; Сенеки и Витрувия – еще не одного десятка философов, мыслителей, прославленных поэтов и художников древности; узнаем, как трактовал их воззрения, опирался на них и опровергал их Джорджо Вазари – признанный «отец» *истории искусства*. Вазари, говорит Бернштейн, «...этот предмет не только описывал, как данный, готовый, он его формировал, определял, ограничивал... фиксировал способ и пространство его существования».

Эволюционность развития, восхождение от низшего к высшему как идеальная цель искусства, достижение совершенства – совершенной красоты, совершенного визуального правдоподобия, симметрии как высшей гармонии в творениях Леонардо, Рафаэля, Микеланджело; совершенство персональных творений – их индивидуальная самодостаточность и завершенность – все эти понятия, если не впервые открытые Вазари (он постоянно опирался на суждения и античных мыслителей, и своих современников), то четко выстроенные и по-новому им осмысленные, не только знаменовали рождение искусствознания, предвосхищали и пролагали дальнейшие пути и трансформации взглядов на искусство в последующие века – они устанавливали само понятие «искусство». При всех противоречиях Вазари, многократно исследованных и подвергнутых критическому анализу (обширный свод трудов по «визареведению» дан в книге Бернштейна) тот факт, что именно с него визуальный образ обрел статус *изобразительного искусства*, можно считать бесспорным. «Вазари отчасти стихийно наметил фундаментальные методологические антиномии дисциплины, которую он зачинал, – подводит итог Бернштейн. – Антиномичность книги (Дж. Вазари. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей, зодчих) в малой степени обусловлена непоследовательностью мысли автора. Главное – в парадоксальной природе той сферы, которую эпоха выделила и приготовила ему в качестве предмета описания».

Но при всей антиномичности искусства эпохи Возрождения; при всех бурных катаклизмах и противоречиях последующих времен – эпохи Реформации и Контрреформации, внимательно прослеженных Бернштейном и подкрепленных обширным сводом воззрений как современников, так и более поздних искусствоведов и философов, вплоть до наших дней, – принятый Вазари «предмет описания» фактически оставался неизменным. Заложенные в эпоху Возрождения основы трактовки визуального образа как *искусства*, а искусства в значительной степени как *жизни искусства* сохранились на протяжении трех веков, вплоть до конца XIX века.

«История искусства как история художников видит здесь прежде всего (или только) направленность творческой воли и интересов самих мастеров, и не без оснований. Но не меньшую роль играла смена ожиданий, пониманий, интересов, шире – смена ментальности, реально выраженной в практике спроса, заказа, коллекционирования. <...> Уже к XVI веку предметом собирания были сделаны произведения любого жанра, “рука” мастера становилась важнее сюжета, и чем дальше, тем больше. <...> Прошлое, на этот раз ценное и хранимое, требовало упорядоченности и иерархии – и наступала пора формирования культурного канона как принятого списка образцовых и наиболее ценных произведений и мастеров. Канон истории определялся и менялся прежде всего как практика валоризации и собирательства – и в этой практике одновременно с иерархизацией происходило важнейшее из уравниваний. <...> Но нас занимает не столько история, сколько логика истории. Ее главное направление шло в сторону поглощения различных по своему первичному назначению образов и их уравнивания в эгалитарной республике искусств. Местом, где это равенство

осуществлялось, были прежде всего великие собрания XVI–XVII веков <...> ”Коллекционеры бросали вызов продуманному учению церковников и философов с целью создать такой род искусства, для которого в расчет принималось бы только эстетическое качество”, – цитирует Бернштейн Fr. Haskell’a и добавляет: «Они и создавали такой род, соединяя, связывая и выделяя все, чему суждено было становиться искусством и что на деле им уже являлось».

Радикально менялся статус художника, все более приближаясь к современному: «Хотя традиционные формы патроната сохранялись, художник в большой мере утрачивал непосредственный контакт с симметричным ему агентом – тем, кто будет так или иначе потреблять его произведение. <...> В экономическом смысле имеются в виду лица, в чье владение переходит артефакт, который все более становится особым товаром, нередко циркулирующим наподобие других товаров».

Мир искусства обретает черты, присущие всему Новому времени; изживаются старые представления о художнике как о ремесленнике, цеховом мастере; уходят в прошлое присущие цеху формы бытования артефактов – старые способы получения заказов, продажи изделий, принципов обучения «подмастерья» и т. п. Начало Академиям Нового времени положил все тот же Вазари, создавший во Флоренции Accademia del Disegno (Академию рисунка). Увлеченное коллекционерство, меценатство, возникновение частных, но доступных для обозрения собраний, «Королевских музеев», разного рода выставок и проч., а вместе с тем все возрастающий диктат художественного рынка, с присущим ему требованием точной иерархической регламентации имен и произведений и, соответственно, цен на произведения и имена; появление аукционов – и первых каталогов и альбомов с гравированными воспроизведениями картин; формирование института посредников – как подлинных знатоков и ценителей, так и простых торговцев картинами и эстампами, их роль в формировании общественных вкусов и предпочтений – вся эта непрестанно меняющаяся, пестрая, очень разная в Италии и Голландии, Франции и Германии жизнь искусства впервые в книге Бернштейна с такой властной силой, на равных правах врывается в «высокие сферы» эстетики и искусствознания, собственно в *историю искусства*. Пути изобразительного искусства и пути *мира* изобразительного искусства практически сливаются в одно русло. Взаимозависимость взглядов и суждений знатоков – и реальной практики бытования произведений искусства и их восприятия людьми самых разных условий – и обратное движение, сила воздействия мира искусства на философские, эстетические взгляды и суждения своего времени прослеживаются Бернштейном с большой яркостью и логической убедительностью.

* * *

Итак, мир искусства – «универсимум» Нового времени – в какой-то момент расширился настолько, что вобрал в себя «доискусственные» или, точнее, «внеискусственные» визуальные образы, прежде всего образы сакрального предназначения. Он «удостоил» их своего признания, вычленил в них то, что соответствовало его собственным нормам и канонам: прежде всего, способ-

ность доставлять эстетическое наслаждение. Были оценены присущие этим образам красота, мастерство исполнения, первозданная чистота. «Мало сохранилось произведений искусства, созданных античным гением, но те, которые где-либо уцелели, вызывают живой интерес, изучаются восприимчивыми лицами, за них платят высокие деньги», – цитирует Бернштейн Джовани Донди, друга Петрарки. Лодовико Дольче так определял новое понимание искусства: «Живопись создана главным образом для того, чтобы радовать глаз <...> под наслаждением я разумею не то, что с первого раза нравится толпе или даже знатокам, а то, что появляется при многократном созерцании произведений искусства». «Радовать глаз» и доставлять высокое наслаждение могли не только иконы и готические статуи, но и примитивы, и все то, что ныне относится к декоративно-прикладному искусству. Бернштейн ярко демонстрирует, как на протяжении Нового времени расширялся круг артефактов, «допущенных» в сферы искусства. Но при всем восхищении, иногда почти благоговении перед визуальными образами прошлого, нередко прямом подражании им как образцам, взгляд на шедевры «по ту сторону искусства» со своих, присущих данному месту и времени позиций ощущается очень отчетливо.

Был ли этот путь действительно только приближением «универсума» к себе того, что еще вчера искусством не считалось, да и будучи включенным в сферы мира искусства во всех его формах (эстетические оценки, коллекционирование, экспонирование и пр.) все же выпадало из него и по сей день, по мнению многих ученых, с которыми, в общем, Бернштейн соглашается, выходит за грани искусства? Только ли «милостью» «универсума», его склонностью к расширению визуальные образы, ранее искусством категорически не считавшиеся, вошли в мир искусства – или было в визуальных образах «по ту сторону искусства» и в искусстве, как его воспринимало Новое время, нечто изначально общее, некий «ген», присущий всему без исключения роду человеческой деятельности, упорно, невзирая ни на какие научно обоснованные ограничения именуемому, – от Альтамирской пещеры до «Черного квадрата» Малевича – «изобразительным искусством»?

Бернштейн не дает прямого категорического ответа на этот вопрос, но в его книге такой ответ просматривается – я, по крайней мере, слышу его очень отчетливо. «"Час философа" приближался. Осознание мира изображений в его художественной роли должно было идти и происходило как бы в двух направлениях, условно говоря, – изнутри и извне. Под внутренним осознанием или самосознанием, если угодно, я имею в виду сложение и дифференциацию теории изобразительных искусств. С точки зрения извне это был процесс осознания искусства как особой сферы культуры, куда следует отнести несколько видов человеческой деятельности – искусств или видов искусств, обладающих совокупностью общих признаков или обладающих единой «сущностью».

Единая сущность... Она, по логике вещей, должна лежать *вне* проходящих, изменчивых, часто субъективных и произвольных оценок искусства каждым следующим поколением. Эта «единая сущность» слышится – в русском языке – в самом слове «искусство» – искусственное, т. е. нечто, в природе не существующее,

образно говоря, созданное не Богом, а «подобием божьим» – человеком. Этот момент – *искусственно созданное человеком* – определял отношение к визуальным образам буквально с «первых дней творения», с первой главы книги Бернштейна – «Вторая заповедь».

«Библейский запрет изображать – вторая заповедь синайского откровения, этот исторический нуль изобразительности – может быть достойной исходной точкой для рассуждений об исторических судьбах пластики как искусства», – начинает Бернштейн свою историю визуального образа, цитирует «Исход»: «Я господь Бог твой, который вывел тебя из земли Египетской, из дома рабства. Да не будет у тебя других богов перед лицом Моим. Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли. Не поклоняйся им и не служи им. Ибо Я Господь, Бог твой, бог ревнитель», – и заключает: «Трудно найти во всей мировой словесности другие строки, которые были бы так глубоко впечатаны в историю изобразительного искусства».

Синайский запрет «впечатался» в художественные традиции иудаизма и мусульманства с их прямыми ограничениями и запретами, налагаемыми на всякое фигуративное изображение; предопределил и предвосхитил все дальнейшие иконоборчества, все запреты на сакральные изображения в раннем христианстве и в эпоху Реформации, сохранился в протестантизме до наших дней. Бернштейн уделяет многие страницы своей книги воззрениям иконоборцев и сторонников иконопочитания первых веков христианства – Григория Нисского, Василия Великого, приводит поразительные по зоркости взгляды Иоанна Дамаскина: «Образ есть подобие, и пример, и изображение чего-нибудь, показывающее нам то, что на нем изображено. Не во всем совершенно подобен образ первообразу, но одно есть образ, а другое – изображение, и различие их совершенно ясно, хотя и то и другое представляет одно и то же». И далее: «Всякий образ есть откровение и показание скрытого. Так как человек не имеет ясного знания невидимого ввиду того, что его душа находится под покровом тела, ни того, что будет после него, ни того, что совершается на расстоянии и местном отдалении, так как он ограничен условиями места и времени, то для путеводителя к знанию, для откровения и обнаружения скрытого и выдуман образ».

Такому пониманию художественного образа Бернштейн противопоставляет взгляды раннехристианских иконоборцев, таких, как Тертуллиан, посвятивший критике идолопоклонства специальное сочинение («De idolatria»): «Суровый Тертуллиан... усматривал действительных или потенциальных идолов в любых изображениях»; как Климент Александрийский: «Хотя некоторые живые существа не обладают всеми чувствами... однако живут и растут и подвержены влиянию фаз луны. Но образы, будучи неподвижными, инертными, сколочены гвоздями, склеены, – выплавлены, выпилены, отшлифованы, вырезаны. Бесчувственный прах осквернен создателями изображений, которые изменяют его собственную природу своим умением и побуждают людей поклоняться ему, и делающих богов поклоняются не богам и демонам, но, на мой взгляд, праху и

умению, которое берется изготавливать изображения. И, поистине, образ – это только мертвая материя, оформленная рукою мастера».

Спустя тысячелетие, в XVI веке близкие воззрения утверждали вожди Реформации, в первую очередь Кальвин: «Человеческий ум, такой, каков он есть, полный гордыни и дерзости, осмеливается воображать Бога в соответствии со своими возможностями. Он принимает нечто несуществующее, пустую видимость за Бога. К этому злу присоединяется другой грех – человек пытается выразить в своем изделии образ Бога, который он себе внутренне представил. Поэтому ум создает идола, рука дает ему жизнь».

Но и у поборников иконопочитания, и у иконоборцев, неизменно присутствует выраженное уже в декалоге и ветхозаветных пророчествах представление о том, что, во-первых, визуальный образ есть искусственное изделие, сотворенное человеком-мастером из «праха», т. е. земных материалов: золота, камня, глины и т. п. и что, во-вторых, это, сотворенное человеческими руками изделие есть *подобие* реально существующего первообраза. «Подобие» – понятие, употребленное Иоанном Дамаскином, становится у Бернштейна «ключевым словом».

Но – и здесь я вижу подлинное открытие, таящееся подспудно в книге «Визуальный образ и мир искусства»: приведенные выше два определения визуального образа – как созданного руками мастера искусственного изделия и как подобия реальному первообразу – не только не были опровергнуты ренессансными воззрениями, но, напротив, только укреплены. Представление о человеке-художнике-мастере – создателе визуального образа обрело *имя* – персонифицировалось в Мастере с большой буквы, Гении, первооткрывателе новых пластических форм. Не в меньшей степени не только сохранилась, но усилилась идея «подобия», напрямую связанная с мастерством художника: «Если бы этим образам не недоставало дыхания жизни, они бы превосходили бы живые существа, ибо природа в них не столько имитировалась, сколько была побеждена гением этих великих художников», – цитирует Бернштейн Вазари. Никуда не «девальсировались» эти два положения и в последующие столетия: «Теория живописи в любом варианте исходила из вполне сложившегося понимания автономной природы изображения, которое в наилучшем виде представляет чеканная формулировка Пуссена: “*Это подражание всему, что находится под солнцем, сделанное при помощи линий и красок на какой либо поверхности; его цель – наслаждение*”».

Ренессансным переворотом являлась не сущность визуального образа, а сущность *бытования* визуального образа, его восприятие, оценка, понимание его роли, всяческое использование, то есть «мир искусства». Выстроенная Бернштейном вперед – *от Вазари в XVII, XVIII, XX столетия история «миров искусства»*, столь же логически опрокидывается *назад*, в Средние века, раннехристианские, античные, библейские времена, вплоть до первого штриха, нанесенного кроманьонцем на стене пещеры. Для людей с сакральным сознанием существование потусторонних сил, богов, Бога было абсолютной реальностью. Созданный мастером визуальный образ воспринимался как буквальное подобие или уподобление (символ, знак) божественных сил. Воспринимаемое зрением изображение ощущалось как реальное присутствие этих сил, как сами эти силы (столбы-предки!), способные

влиять на судьбу племени, народа, каждого конкретного человека. По сей день «подобия» – иконы – воспринимаются верующими как «чудотворные», способные исцелять и т. п. Иконоборство и иконопочитание допускали или отвергали «подобия», но «сущность» оставалась единой. Вступало в резкие противоречие *осознание* этой единой сущности: для одних создание «подобия» было служением Богу; для других – кощунственным обманом, но и те, и другие не подвергали сомнению тот факт, что визуальный образ сотворен искусственно руками человека из земных материалов и что он являет собой подобие первообраза. Вытеснение сакральной образности освобождало место для образности собственно эстетической. Столь ярко представленная Бернштейном история этих старых противоборств – такая же «история миров искусства», как и последовавшая за эпохой Возрождения история «миров искусства» Нового и Новейшего времени.

XVIII век впервые в полной мере осознал и отрефлексировал искусство как особый культурный феномен. «Принцип подражания природе, который должен был служить объединяющим изящные искусства началом, сохранял первенствующее значение, но некоторые его интерпретации далеко уходили от первоначальных, унаследованных от античности пониманий». Бернштейн приводит воззрения А. Баумгартена, возражавшего против трактовки подражания как воспроизведения чувственной реальности вещей и давшего новое философское направление мысли XVIII века: «Величайшие художники допускали изображение чудесного, даже изображения чудес, в которых нет ничего общего с природой в обычном смысле слова. Но если так, то в каком смысле произведение искусства может быть подражанием природе? – В том, что сама природа, оно есть творение, полностью зависящее от творца. <...> При этом природа, о которой идет речь, и есть лишь совокупность всего существующего... но главным образом внутренний принцип происходящих во вселенной изменений. “Подражание” и есть действие, согласное с этим внутренним принципом». Баумгартен, автор книги «Эстетика» впервые обосновал понятие эстетики как отдельной науки об искусстве. «Восемнадцатое столетие, век Просвещения, век кристаллизации мира искусства. Вместе с унаследованными от предыдущих веков культурой собственно художественного наслаждения, ментальностью и практикой коллекционирования, валоризацией творческой личности, художественным рынком, академиями, чей дальнейший рост получил невиданное ускорение, – рождение понятия изящных искусств, рождение эстетики, рождение публики, рождение критики, рождение музея, рождение авторского права: бурное бравурное разрешение множества разновременных зачатий», – пишет Бернштейн. Дальнейшие пути воззрений на искусство в философских трудах Канта, в эстетических взглядах Шиллера, устремленных уже в XIX век, шли по пути максимально высвобождения искусства от практических потребностей общества, от прагматических целей. «Художественное творчество – по Канту – в своей сокровенной сути, свободно от правил; в эстетическом наслаждении равно как и в эстетическом созидании гармонично и свободно играют человеческие познавательные способности».

У Шиллера необходимость «царства без необходимости» была мотивирована наступившим на рубеже XVIII–XIX веков раздроблением человеческих занятий и

человеческой личности. «Сама культура нанесла новому человечеству эту рану. Как только сделалось, благодаря расширившемуся опыту и более определенному мышлению, с одной стороны, более отчетливое разделение наук, а с другой усложнившийся государственный механизм потребовал более строгого разделения сословий и занятий – тотчас порвался и внутренний союз человеческой природы и пагубный раздор раздвоил ее гармонические силы. <...> Теперь оказались разобщенными государство и церковь, законы и нравы. <...> Вечно прикованный к отдельному обломку целого, человек сам становится обломком и вместо того, чтобы выразить человечность своей природы, он становится лишь отпечатком своего занятия».

«Итак, – заключает Бернштейн, – только в царстве свободы человек может вернуть себе утраченную человеческую полноту и гармонию. Так, за недолгие полвека искусство, едва по-настоящему опознанное и названное, сделало невиданную карьеру – хотя бы в теоретической мысли, – став средством и местом разрешения центральной антропологической дилеммы».

В практике искусства XIX века «разрешения антропологической дилеммы» не произошло. С одной стороны, все усиливались призывы к абсолютной свободе искусства, расширялись до безграничных пределов «авторские права» художника. К концу века «свобода творчества» дошла до включения в себя таких нюансов восприятия, как подсознание, субъективные отклонения психики, животные эмоции человеческого тела и т. п. Но, психологически освобождаясь, художник все более попадал в зависимость от «мира искусства» – суждений критиков, вкусов выставочных жюри, реакции публики, рынка – денег как эквивалента рейтинга художника, точнее, рейтинга его *имени*. Казалось бы, беспредельная свобода видения, радикальное обновление языка живописи импрессионистами соседствовали с крайними формами натуралистического «жизнеподобия». Освобождение от гнета государственности сосуществовало – в разлившемся в XIX веке так называемом «салонном искусстве» – с жестким диктатом требований и вкусов высокопоставленных заказчиков. В русском «передвижничестве» жизнеподобное искусство приблизилось по смыслу к политическому памфлету, бытовому анекдоту.

XX век явился в мир во всей тяжести этих противоречий. Быть может, самая большая заслуга Бернштейна в том, что состояние искусства XX века вплоть до рубежа XXI – «Большой взрыв», отторгший «авангард» от всей многотысячелетней истории искусства, выводится из всего предшествующего пути как закономерный и неизбежный его итог. Этот поразительный вывод: «авангард» XX–XXI веков – новая и последняя фаза иконоборчества – неумолимо подтверждает воссозданная Бернштейном единая мировая картина искусства.

* * *

«Безусловно, невиданной и ни с чем не сравнимой по своему радикализму революцией было преодоление принципа изобразительности изобразительного искусства, – констатирует Бернштейн этот непреложный факт «иконаборчества» XX века. – Первым шагом в этом направлении была практическая критика ренессансной концепции картины как окна в мир. <...> В сущности, это было

первое и самое трудное покушение на иконический принцип, разложение его изнутри. Под вопрос была поставлена коренная, исходная парадигма изобразительности как таковой. <...> “Классическое” иконоборство не было направлено против самого принципа подобия реальным формам, против изобразительности как таковой – объектом борьбы были сакральные изображения. Их отвержение скрыто или явно открывало пространство для секулярных изображений. “Абстрактное”, “нефигуративное”, “беспредметное” искусство было принципиально новым феноменом. Это продукт качественно другой иконоборческой идеи». *Авангард отверг само подобие.*

«Заключенные в феномене подобия культурные потенции коренятся в антиномической структуре сходства, – отсылает нас Бернштейн к началу рассмотренного им пути. – С одной стороны, оптическое подобие заключает в себе соблазн замещения, предельная ситуация замещения – полная взаимозаменяемость, т. е. допущение о тождестве образа и изображения. Предел подобия – не походить на уподобляемое, но быть им. На этой границе завязывается вся историческая интрига идолопоклонства, магии, негативно – иконоборства и т. п. С другой стороны, оптическое подобие стремится к знаковости, предполагающей отличие обозначающего от означаемого и имеющее своим пределом полную конвенциональность изображения. Эта антиномия в конечном счете оборачивается антиномией природного, непосредственно данного бытия (“настоящее”) и рукотворного, искусственного (“как настоящее”, т. е. “не настоящее”). Логика авангардного иконоборчества, разбирая антиномические целостности на составные части, непременно должна была в конце пути добраться до генетически исходного принципа подобия, чтобы поставить его под вопрос. <...> Замыкалась гигантская историческая арка: если в начале истории пластики находился артефакт, принимаемый за часть внешней ему жизненной реальности, объект поклонения и субъект общения, то нефигуративное произведение искусства, покончив с изображением реальности, стало автономной, завершенной в себе реальностью» – реальностью ощущений, «душевных вибраций» художника.

Бернштейн цитирует великих мастеров «раннего» авангарда: «Правильно найденное художником средство есть материальная форма его душевной вибрации, которую он вынужден во что бы то ни стало материализовать. Если же средство выражения действительно правильно, то оно вызовет почти тождественную вибрацию в душе зрителя» (Василий Кандинский).

Художник – творец своей собственной Вселенной. «Плоскость живописного цвета... дает нашему сознанию сильное ощущение пространства. Меня переносит в бездонную пустыню, где ощущаешь творческие пункты Вселенной вокруг себя. Я вынес квадрат черный, белый и цветной и вот беру смелость сказать, что эти три начала станут новым Миростроением...» (Казимир Малевич).

«Начало эстетического иконоборчества, следует искать здесь», – утверждает Бернштейн. «Именно поэтому сделать второй, и главный шаг было проще, и до него оставался, как оказалось, поразительно короткий временной интервал. Возможности иконоклазма не были исчерпаны. Следующая вежа была поставлена дадаистами. Отказ от самой картинной (или скульптурной) формы,

стирающий последние следы образности, уничтожение рамы, отделяющий мир художественный от мира внехудожественного, следует рассматривать как решительную декларацию нового иконоборчества».

Почти одновременно с первым «Квадратом» Малевича (1915) были выставлены «Велосипедное колесо», «Фонтан» («Писсуар») Дюшана (1917). «Разница огромна, – пишет Бернштейн. – Созерцание “Квадрата” Малевича может магически генерировать далеко идущие переживания и интеллектуальные ходы – созерцание велосипедного колеса может быть свободно заменено кратчайшим описанием. Если я скажу, что произведение состоит из табуретки и вилки переднего колеса и т. д., то этого будет достаточно как для эпатирования озадаченного профана, так и для едва обозримого философствования по поводу данного и подобных ему реди-мейдов».

«“Ящик Брилло” Энди Уорхола ставит под вопрос понятие произведения искусства вообще. Картичность была перечеркнута экспонированием самой вещи, у которой была отобрана ее целесообразность». Бернштейн выделяет важнейший фактор – принципиально новый «протокол», фиксирующий новое соглашение о том, что такое искусство. «Авангардист – не просто нарушитель границы, которого можно задержать и вернуть на прежнюю территорию. На прежнюю территорию ему нельзя. Авангардизм – это политика и практика культурного номадизма, перекраивания границ и освоения новых земель. За спиной всегда – запретная зона, куда нет возврата, надо захватывать и осваивать для искусства другие пространства, которые тем самым обречены на то, чтобы завтра попасть под табу. Такая экспансия может совершаться только за счет такого материала, который в настоящей парадигме полагается нехудожественным. Попросту говоря, новое определение искусства питается тем, что до сих пор искусством не считалось. Таково сегодня общее место различных описаний авангардной формы существований искусства. Так вот, если надо назвать ресурс последующих захватов, то этим ресурсом будет как раз беспредельные пространства человеческого существования. И здесь нас подстерегает проблема – а именно, проблема исчерпаемости внехудожественных ресурсов. Чтобы ответить на главный вопрос: “что бы еще сделать искусством?”, требуются все большие затраты изобретательности, затраты в конечном счете настолько серьезные, что самый принцип авангарда становится легче не соблюдать, чем ему следовать...»

«Но на “обратном замещении” изображения предмета самим предметом дело нового иконоклазма не было завершено. Полнота развертывания иконоборческой идеи могла быть и была достигнута там, где производилось новое разрушение самого произведения. Последний логический акт в этом ряду – разрушение самого автора, последовательно превращающего себя в нерукотворный артефакт, в идола, лишённого божественного покровителя и подлежащего саморазрушению. <...> От короля не остается ничего: за помазание, власть полностью отвечает свита».

Бернштейн еще в начале книги приводит тезис Дж. Дикки (1974): «Произведение искусства не является таковым изначально; произведением искусства

может стать артефакт, созданный или отобранный “художником” и предложенный миру искусства, который либо признает, либо не признает его кандидатом на оценку. Мир искусства “институционален” в самом широком смысле: в него входят собственно институты – музеи, галереи, художественные журналы, выставочные организации, аукционы и т. п., но также критики, дилеры, кураторы, коллекционеры, сами художники и, наконец, публика... Мир искусства уполномочен присваивать (или не присваивать) артефакту статус произведения искусства». Там же, во введении, упоминал Бернштейн дерзкую трансформацию вопроса «Что такое искусство?» на «Когда искусство?», предложенную Нельсоном Гудманом в его книге «When is Art?» (1978).

На рубеже 2002 и 2003 годов журнал «Арт Ревью» опубликовал списка наиболее влиятельных персонажей современного художественного мира. Симптоматично: в первой десятке: 1. Коллекционер; 2. Коллекционер; 3. Миллионер, коллекционер и член правления аукциона Кристи; 5. Дилеры и управляющие недвижимостью; 6. Директор Галереи Тэйт. 7. Куратор Венецианской биеннале; 8. Богатейший из арт-дилеров мира; 9. Владелец аукциона Сотбис; 10. Председатель правления Сотбис. И только один – на четвертом месте – Герхард Рихтер «наиболее влиятельный из ныне живущих художников».

«Критик и историк искусств, независимо от личных интересов, стратегий и амбиции, добровольно или неожиданно для себя оказываются в гравитационном поле арт-бизнеса. “Быть историком искусства – значит действовать в области знания, картографированной с помощью ярлыка с указанием цены” – цитата из выступления на симпозиуме “Деньги, власть и история искусства”».

«Визуальный образ», артефакт был практически упразднен, сведен до отрицательной величины, до чего угодно. Решающее значение обрел «message» – словесное сопровождение, «ярлык», «товарный чек», которые сам художник, критик, менеджер, куратор, аукционер и пр. посылают зрителю.

Мир искусства не только подчинил себе искусство. Мир искусства провозгласил искусством себя.

* * *

«It is the Connoisseur who makes the Masterpiece» – «Это знаток, кто создает шедевр», – декларировала Art Culture studio, представившая года три тому назад в Москве несколько известнейших художественных галерей Европы.

«Но мир искусства не есть механическая совокупность мотивов, воль и поступков отдельных лиц, – возражает Бернштейн. – Он развернут в метаперсональную систему со своими закономерностями и способами действия. “Расширение искусства” есть не столько следствие, сколько неперемное условие существования и регулярного функционирования мира. А логика расширения, как видно, не могла не привести к внутренним самопроверяющим метаморфозам самого искусства. Именно эти метаморфозы – и ничто другое – обусловили другой способ видения истории искусства и самого искусства. Гудмейновский вопрос “Когда искусство?”, с которого мы начинали, не мог быть задан, пока не случились такие мутации, которые радикально изменили содержание понятия,

создали ситуацию, если не конца, то рубежа, и тем самым этот вопрос спровоцировали. “Когда искусство?” – вопрос-контейнер: помимо “когда” он включает в себя “где”, в ответе требуется указать время и место. Но и этого становится недостаточно, поскольку мутации привели не только к изменению, но также к последовательным раздвоениям: к “когда” и “где” надо прибавить “сколько”. Раздвоенная бухгалтерия становится уделом теории и исторического описания. Не следует надеяться, что двоящиеся очертания можно будет совместить», – завершает Бернштейн свое «историческое описание».

А надо ли пытаться совмещать? Для меня итог книги «Визуальный образ и мир искусства» в поразительных, справедливых на все времена прозрениях Иоанна Дамаскина: *«Всякий образ есть откровение и показание скрытого – Так как человек не имеет ясного знания невидимого ввиду того, что его душа находится под покровом тела, ни того, что будет после него, ни того, что совершается на расстоянии и местном отдалении, так как он ограничен условиями места и времени, то для путеводителя к знанию, для откровения и обнаружения скрытого и выдуман образ»* – сотворенный человеком визуальный образ, вечный, как сотворенная Богом природа, и, подобно ей, превосходящий в своей бесконечности все конечные и преходящие «миры искусства».

Якимович А.К.

Искусство непослушания. Вольные беседы о свободе творчества

Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2011



Николай Хренов

Новая работа А.К. Якимовича, весьма плодотворно работающего в последнее десятилетие (о чем свидетельствует появление его многочисленных книг), посвящена периоду в истории искусства, начинающемуся с эпохи Ренессанса и продолжающемуся вплоть до сегодняшнего дня. Автор пытается проследить обнаруженную им в европейской культуре тенденцию, оказывающуюся актуальной на протяжении нескольких столетий. Исходной точкой этой тенденции послужил XVI век, в котором собственно и начинается эпоха, обычно обозначаемая Новым временем. Конечно, другие исследователи, имея в виду этот исторический период, выделяют в нем разные стили, ставят акценты на закате