

СРЕЗ δ – δ. Пропедевтический

Палехова О.

Очки-велосипед

Липов А.

«Точка и линия на плоскости». Цвет и форма в эстетике русского авангарда

СРЕЗ σ – σ. Креативный. Метафизический синтетизм

Шемякин М.

Метафизическая голова

Иванов В.

К истории метафизического синтетизма

Иванов В., Шемякин М.

Метафизический синтетизм

Нис et nunc! ПОСТ-культура на переломе тысячелетий

ПОСТ-^{*} — это агония Культуры, культура Большой Агонии. Яд цивилизации убивает нравственность, религию, искусство — жизненные органы Культуры. И никто не в состоянии остановить его смертоносное действие. Да и нужно ли? Мы любим ПОСТ-. Ибо мы — его дети. Любим за то, что еще не окончательно убило Культуру. Но — и за этот сладковатый, хотя и горький, привкус разложения, умирания, деградации, вырождения, разлитый во все уплотняющемся, струящемся и разноцветно клубящемся мареве, укутывающем Культуру коконом беспросветности. Мы — дети, обитатели и творцы живого савана Культуры. В его наркотической среде тепло и уютно умирать, забывая о своей родной матери — Культуре и все плотнее вращаясь в холодную сталь ПОСТ-. Кайф агонизирующего безмыслия. Экстаз оставленности.

алеаторика стоянием без движения вне сил притяжения и отталкивания ничего не принуждает слушать ни на CD ни в консерваториях просто надо же что-то куда-то зачем-то энергию слить накопилось в конкретно звучащем космосе много неясных криков и стонов и воплей эпохи и души рвутся из прочных рубашек стальных на свободу отчаянья ибо уже распилили рояль (не один раз) на сцене сожгли скрипок штук пять Страдивари а трубы органные сами расплавились каплями огненными регента лысый парик окропляя...

ПОСТ- — неосознанный бунт художественного сознания против цивилизации? Вы погрязли в материи? Знаете только игрушки и побрякушки, ублажающие тело и телесность? Ликуете по поводу бесчисленных достижений науки, техники, технологии? Так получите же и вместо искусства не порождения Духа, которого вы не знаете и не желаете знать, а симулякры, слепленные из отбросов вашей цивилизации! Ешьте! Наслаждайтесь! Восхищайтесь! Сколько телу угодно. Горами металлолома, грязными мешками с углем, обломками шкафов и диванов с клопами, горами песка, пепла и шлака в роскошных ренессансных дворцах и музеях! Читайте с вожделием! Глубокомысленно бессмысленные (но супер-умно-серьезные!) описания, разъяснения, толкования маститых философов, критиков, артефедов! *По поводу* засохшей кучки экскрементов на паркете версальского зала, оставленной бессмертным Бойсом с пером павлина в центре... или объекта «Презерватив Джона, законсервированный в томатном соусе». Сопричаститесь! великим деяниям эпохи НТП! И возрадуйтесь! Бунтует

* ПОСТ- — от ПОСТ-культуры, но — *существительное среднего рода!* См.: ПОСТ- // Корневище ОБ. Книга неклассической эстетики. М., 1998. С. 213-216.

Пендерецкий меж тем перестал почему-то концерты писать для магнитофонов с оркестром и пилы давно не звучат с топорами на сценах больших филармоний... А жаль!

и смеется художественное сознание в полной растерянности. Сквозь кровавые слезы. Ибо. Не видит выхода из бетонного саркофага цивилизации к синеве изрядно задымленного неба...

ПОСТ- — *иное* Культуры?

Зазеркалье того, что вроде бы не должно иметь зеркальности? Выход за пределы, которые никогда никем не определялись, и нигде не было входа, но о котором вроде было пророчество? Ибо уже Ницше пророчествовал, Шпенглер дефинировал, а баба Дуня кликушествовала на базаре, упирая сухой свой перст в научно-технический прогресс... И не один кречет диким голосом кричал что-то на восходе, который не случился... Кажется, что в этом что-то было или еще будет...

ИНОЕ... Культура затрепетала при очной ставке с ним и начала сматывать удочки... Ибо. Резко активизировалось *Оно*.

Со все возрастающим ускорением *ratio*-и-лого-центрические структуры уступают место неким могучим энергетическим вихрям и плазматическим полям, которые в процессе глобальной бифуркации активно визуализируются в бесчисленных арте-фактах и арте-проектах ПОСТ-культуры.

Иное Культуры покидает подполья бессознательного и обосновывается на *визуально-гаптических* уровнях бывания, вытесняя и замещая господствовавший последние столетия вербальный формально-логический опыт...

Третье тысячелетие новой эры начинается *так!*

Как первое столетие эры новейшей...

В. Бычков

СРЕЗ β – β. ДИСКУРСИВНО-АНАЛИТИЧЕСКИЙ

А. Эргявец (Словения)

Постмодернизм и художественный авангард

Мы видим женщину, которую рвет на
улице.
Ее мутные глаза уставились на нас.
Женщину рвет снова.
Ее рвота красная и зеленая,
голубая и коричневая.
Это делает улицу более цветной.

Лидия Шутен, 1990

Когда во время первой мировой войны возник классический или исторический художественный авангард, его часто связывали с политическим авангардом того времени. Существует большое количество различных перечней авангардистских художественных течений, предложенных, например, такими авторами как Георг Лукач, Теодор Адорно, Ренато Поджоли, Стефан Моравский, Александр Флэйкер и др., но наиболее известна среди них классификация Питера Бюргера. В известном смысле различия в трактовке авангарда зависят от культурных, политических или философских предпочтений самих авторов. Вышеупомянутая связь между художественным и политическим авангардом кажется действительно важной, так как она проникает в самое сердце модернизма и современности: политический авангард периода первой мировой войны проистекал из того же самого контекста, что и художественный, и часто деятельность на политической арене была частью или продолжением художественного творчества.

В период после второй мировой войны так называемый неоавангард использовал приемы, основанные и развитые историческим художественным авангардом. Произведения 50-х, 60-х

и даже 70-х гг. во многом повторяли пути 20-х и 30-х гг. Не следует также забывать, что многие направления, рассматриваемые как авангард, существовали еще в довоенный период, особенно сюрреализм и экспрессионизм. Выжили также и другие довоенные течения авангарда, хотя и в маргинальном виде: итальянский футуризм все еще существует в Италии под этим именем; то же можно отнести к французскому сюрреализму. Хотя большинство неоавангардистов послевоенного периода использовало средства, развитые предшественниками, они сохранили только часть эпатазирующего духа предвоенного искусства. Прежде всего они не стремятся преодолеть границу между искусством и жизнью, за немногими исключениями, основное из которых — ситуационизм Ги Дебора.

Казалось, что с возникновением постмодернизма период авангарда закончился. О подобной возможности свидетельствуют не только термины «трансавангард» и «ретрогард», но и серии трудов от Чарльза Дженкса до Ричарда Рорти.

Таким образом, может показаться, что художественный авангард остался в прошлом, его центральное место в недавней истории культуры не может быть возвращено или восстановлено, и что его сегодняшняя роль — быть частью нашего культурного наследия. Более того, следуя Рорти, можно было бы заявить, что в действительности художественный авангард вообще не играл той особой роли, которая приписывалась ему современными философами, что его особое привилегированное место социального критика и средоточия «истины» капиталистического общества было всего лишь плодом их воображения.

Вопрос, который я хочу поставить в этой работе: действительно ли художественный авангард играл такую важную роль в прошлом и действительно ли он перестал играть ее сегодня. И если это Так то в какой мере?

Совершенно очевидно, что исторический художественный авангард, так же как и неоавангард, существует сегодня как объект художественной и эстетической оценки. То, что наиболее обширное и интенсивное исследование обоих типов художественного авангарда нашего столетия развернулось в 70-е и начале 80-х гг., когда казалось, они сохранили только свою художественную и эстетическую ценность, утратив идеологическое, политическое и более непосредственное общественное воздействие — не случайное совпадение. Необходимо прояснить, почему именно авангард вызвал в это время такой интерес не только

в теории, но и художественной практике. Почему в работах Ильи Кабакова, словенской группы (IRWIN), современных венгерских художников, итальянской живописи Нового образца (New Image) были возвращены из забвения старые мотивы, старая техника, присущие К.Малевичу, Эль Лисицкому, метафизической живописи либо их современникам из лагеря соцреализма или нацистского искусства, хотя и в новых условиях?

Этот вопрос предполагает двоякий ответ. Во-первых, верно, что многие течения в авангарде были для исследователей новыми, неизвестными либо забытыми, плохо понятными, из-за чего и не рассматривались. Выдвижение на первый план их эстетических и художественных функций поместило их в новый контекст: они превратились в совокупность культурных артефактов, окончательно вернувшихся в лоно национального или международного культурного наследия. Во-вторых, эти работы были именно той частью художественного прошлого, которая использовалась новой художественной практикой. Особенно важно, что зачастую речь шла о произведениях, взятых из исторического прошлого социалистических стран, которые в этом смысле существенно отличались от Запада, апеллировавшего к позднему Де Кирико, академическому искусству XIX в., классицизму и неоклассицизму нашего столетия, короче говоря, к тем работам, которые не так давно считались врагами победоносного модернизма и поэтому рассматривались как идеологизированные, устаревшие и т.п. Когда же эти произведения прошлого, часто считавшиеся не искусством, а кичем, эстетизированной политикой и т.п., потеряли свою отчетливую политическую и идеологическую функцию, они, подобно произведениям исторического художественного авангарда, стали главным образом «произведениями искусства». С течением времени вследствие глубинного изменения политической ситуации груз их идеологического и политического наследия был утрачен, они смогли стать основанием и своеобразным резервуаром новых художественных идей. Нарративный стиль поблек, и в силу своего идеологического прошлого они насыщались особым эмоциональным зарядом, который при случае мог легко заменить избитые «левацкие» («романтические») художественные дискурсы и образный строй модернистского искусства. Таким образом, как самое консервативное, так и наиболее революционное искусство послужили материалом художественного обновления, получившего название «постмодернизм».

Сказанное относится к искусству как Запада, так и бывших социалистических стран. В последних такого рода искусство, будь то социалистический реализм, авангард или неоклассицизм, зачастую стало одной из немногих культурных реликвий, заслуживающих не только памяти, но общеизвестных как часть индивидуальной или коллективной социально-политической истории. И так постмодернистское искусство выросло из многообразия художественной истории, что существенно отличает его от модернизма.

Возникает вопрос, является ли авангард составной частью постмодернизма. Согласно Дженксу и Рорти — нет либо сугубо маргинально. Подобное мнение полностью отвергает Терри Иглтон в своей книге «Идеология эстетического»: «С радикальной точки зрения, линия защиты постмодернизма примерно следующая. Постмодернизм представляет собой поздний всплеск иконоборческого авангарда с его демоническим подрывом иерархичности, саморефлексивным разрушением идеологических перегородок, популистским развенчанием интеллектуализма и элитарности. Если это и звучит слишком эйфорично, всегда можно избежать повода для обвинений, обратив внимание на постмодернистский потребительский гедонизм и обывательский антиисторизм, на его полный отказ от критики и осуждения, циничное небрежение истиной, смыслом, субъективностью, на его бессодержательность и технологизм.

Можно согласиться с тем, что первое описание истинно для одних течений постмодернизма, второе — для других. Это справедливо, но банально. Резонней было бы заявить, что ко многим, если не ко всем постмодернистским течениям применимы оба описания одновременно. Многие в постмодернистской культуре являются одновременно радикальным и консервативным, иконоборческим и охранительным».

Прежде чем продолжить анализ взглядов Иглтона, я хотел бы дать предварительный ответ на два предыдущие вопроса. Когда Ричард Рорти утверждает, что авангард играл маргинальную роль в модернизме, это может быть верно применительно к политическому авангарду. (Хотя кардинальным выходом было бы решение, кого отнести к «настоящему» авангарду.) Не стоит переносить это положение в сферу искусства, ибо художественный авангард был и остается важнейшим художественным явлением нашего века.

Теоретический и исторический интерес к художественному авангарду в последние два десятилетия, возможно, связан с тем, что различные его течения утратили политическую нагрузку. Речь идет не только об их связи с революционными политическими движениями прошлого, но и об утрате ауры угнетенных борцов за свободу авангардистскими работами и их авторами, почитавшимися некогда оппозиционерами и жертвами революционного тоталитаризма. Они стали рассматриваться как довольно обычное течение, рядовые произведения и художники, свидетельствуя о том, что определенное видение свободы (революционной или художественной), рожденное, по существу, романтизмом и продолженное модернизмом, утратило свою актуальность. Неудивительно, что прежний модернистский субъект был заменен «мини-субъектом» (Филипп Лаку-Лабарт), «индивидуумом».

Но значит ли это, что в постмодернизме художественный авангард перестал играть ту особую роль, о которой говорит Иглтон, считая, что она все еще принадлежит ему? И верно ли, как полагает Дженкс, что поставангард (мы с тем же успехом можем распространить это утверждение на постмодернистское искусство в целом) отказался от роли освободителя, правдолюбца, борца с отчуждением, короче, от дополнительной роли по отношению к хабермасовскому видению миссии философии как «хранительницы разума»?

Если в начале казалось, что постмодернизм несет в себе нечто радикально отличное от модернизма, то вскоре обнаружилось, что под постмодернизмом мы часто представляли себе упрощенную версию модернизма. Мы изобрели и стали использовать ярлыки (вроде «интернационального стиля», «авангарда» и др.), а затем отстаивали этот воображаемый образ, извлекая из него то, что могло бы успешно служить оппозицией постмодернистскому искусству, тем самым придав последнему более четкую идентичность. Таким образом, постмодернизм оказался не просто стилем, шедшим «после» модернизма (что подразумевало простую преемственность) или интерпретировался как одна из особых черт модернизма. Пока мы имели дело только с искусством, все было достаточно просто. Но как только эти дискуссии были перенесены в область философии, обсуждение темы «модернизм и постмодернизм», проблем конца просветительского проекта, невозможности левацкого дискурса в современной постмодернистской ситуации поставили под сомнение многие прямолинейные ответы, предлагавшиеся адептами постмодернизма.

Художественный авангард — узловой момент дискуссии, ибо он связан с модернизмом, в том числе посредством сопряженности с политическими идеями соответствующего ряда. Одной из главных черт модернизма была некоторая исключительность: идея (политическая, художественная и др.) стремилась к господству в соответствующей области. Именно эта черта модернизма была отмечена Вольфгангом Вэлшем, согласно которому модернизм выделял некоторые особенности в качестве универсальных, маскировал их специфичность. Констатация этой черты позволяет понять, почему некоторые художественные опыты нашего времени (неоклассицизм, например) оказались в подполье: они противоречили доминирующему образу постмодернизма.

По этой причине целый ряд работ прошлых лет был в последнее время подвергнут переоценке, что связано не только с естественным «переходом от отца к племяннику», как сказали бы русские формалисты, но и с фундаментальным сдвигом оценок и интересов. Это было обусловлено тем, что особенное, даже если оно доминирует, все же остается особенным, не представляющим абсолютной ценности, истины и т.п. Предполагаемая абсолютная природа становится относительной посредством одновременного существования других особенностей, пусть менее влиятельных и важных. Это как раз то, что происходит с постмодернизмом внутри и вовне, являясь причиной двойственной природы этого феномена. Это соответствует констатации Иглтона, заметившего, что искусство сегодня — искусство постмодернизма — является авангардом и его антиподом одновременно. Сходным образом и Жан-Франсуа Лиотар описывает постмодернизм как часть самого модернизма. С несколько других позиций Зигмунд Бауман утверждает, что мы впервые можем взглянуть на модернизм с выигрышной внешней позиции.

Следовательно, постмодернизм возникает как неоднозначная целостность, «бриколаж» прошлого и настоящего. Достоверно можно утверждать лишь то, что он придал модернизму относительность, вызвав к жизни новую чувственность, в определенной мере отказавшись от старой путем дистанцирования от событий, некоторого скептицизма и чувства опасности, порожденного глобальным ходом политических событий (с которыми культура и искусство были не просто связаны, но символически выражали и представляли их).