Марина ПРОТАС

ПРОБЛЕМЫ АВАНГАРДА В СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ДИСКУРСАХ СОВРЕМЕННОСТИ

Утверждение, что новый авангард стал основой современного искусства, означает не то, что он вытеснил классическое искусство и модные течения, а то, что он стал дополнением к ним и подтверждением серьезного интереса к вопросам культуры.

...Большинство людей поступают так же, как поступают историки: лишь по прошествии некоторого времени они начинают осознавать характер собственного опыта.

Э. ХОБСБАУМ

Эпоха крайностей:

Короткий двадцатый век (1914–1991), 1994

Вот уже более ста лет опыт авангарда эксплуатируется отечественной и мировой художественной культурой, в первую очередь — визуальными искусствами, определяя характер многих академических выставок современности (в Украине, к примеру, это экспозиции 2009–2010 гг. ИПСИ НАИ Украины, харьковский «Gagarinfest», киевский «Гогольфест», утратившие, впрочем, свою оригинальность на фоне идейно-стереотипных «Лилии Fest», «Fish Fest», «Oktoberfest» и пр.). В этой связи всегда ли мы задумываемся над тем, что авангард, как свежесть булгаковской осетрины, «в чистом виде» окончательно отошел в прошлое, где он отнюдь не поддерживался системой. Напротив, изначально он боролся с ней, поэтому и не был обласкан академическими институциями, не имел доступа в музейные коллекции, не адаптировался учебно-образовательными процессами. Выходит, наблюдаемые сегодня обильно-многоликие реминисценции авангарда им-то по сути и не являются, хотя бы потому что давно изменились сама мотивация, условия, его порождавшие на заре минувшего столетия (со временем возникавшие лексические приставки «транс-», «пост-», «нео-» не разъясняли сути его проблем). Правда, исторические обстоятельства действительно успели «отсветить» очередной короткий миг смены культурных столетних циклов «авангардным ресайклингом» на изломе 1980–1990-х гг. И все же. По иронии судьбы авангард, неистово протестовавший против буржуазной культуры, сегодня усердно культивируется именно новообразованной современной буржуазией,

контролирующей и планомерно преумножающей сферу капитала, равно как и сферу своего влияния в социально-политической жизни. Потенциальные инвесторы-олигархи, богатеющие бюрократы-мещане, меценаты и коллекционеры, ревностно борясь за первые (или просто престижные) позиции рейтингов «Forbes», после миллениума с радикальной очевидностью формируют социокультурный, стратегический климат информационного общества. Проблемы глобальной деятельности с нескрываемым самодовольством обсуждаются буржуазией третьего тысячелетия на международных форумах, к примеру, в Давосе. К тому же по традиции, получившей новое дыхание в 1970–1980-х гг. в США и Европе, западные магнаты жестко конкурируют за статус «современных Медичи», вкладывая в искусство и культуру миллионы, причем предпочитая не передавать в музеи личные собрания, но — строить свои музеи и галереи, называя их собственным именем. Подобная соревновательность культурных амбиций обнаружила еще одну любопытную закономерность: наследственные меценаты отдавали предпочтения старому искусству, «а нувориши больше интересовались новым искусством», замечает Э. Хобсбаум; но и первые, и вторые одинаково воспринимают предмет своих интересов прежде всего как сферу выгодных капиталовложений, и так же, как в активно спонсируемом ими же спорте, видя в зрителях потенциальный электорат [1, с. 535]. Остается лишь сожалеть, что до сих пор не проанализирована степень зависимости рейтинговых стилистических направлений, а также специфики произведений современного искусства последнего столетия от индивидуальных приверженностей заказчиков-меценатов, но то, что этот фактор был и остается если не решающим, то существенным, уже не вызывает сомнения у критиков, аналитиков и историков искусства. Некоторые проблемы авангарда в контексте стилистических трансформаций художественной культуры истекшего столетия нами уже обсуждались в научных изданиях института, где при анализе модернизационных ситуаций отдельное внимание уделялось критике современного индивидуализма¹. Его воздействие на информационное общество настолько стало всеобъемлющим, что даже политики позволяют себе неосторожные заявления, вроде того, что принадлежит Маргарет Тэтчер: «Нет общества, есть только отдельные индивидуумы». Нужно ли сегодня удивляться индивидуалистской пандемии в искусстве, ведь интеллигенция всегда объявляла кризисные проблемы культуры производными от кризиса общества, его системы: так было на рубеже XIX–XX ст., так происходит на рубеже XX–XXI ст., где калькируются и бывшие противоречия

¹ Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Зб. наук. пр. — К., 2009. — Вип.6. — С. 269–320. Протас М. О. Стельові стратегії розвитку української скульптури XX–XXI ст.: Модель еволюції. — К., 2009. — С. 17–25.

крайнего индивидуализма, коррелирующего с серийным пастишным производством. В обоих случаях авангардисты позиционируют себя «антибуржуазными мятежниками», эпатируя культурные вкусы общественности.

Созерцая подобные выпады «против системы», следует помнить, что, нарушая правило теории Геделя, «псевдодонкихоты» остаются в рамках этой же системы, вызывая к себе недоверие. Многие из них часто сами не догадываются, что творят «глубоко капиталистическое» искусство [2, с. 353]. Поэтому не удивляйтесь, как любил повторять в свое время Бодлер, «если на банальность художника» критик «откликнется *общим местом*, то есть банальностью», впрочем, неизменно *возбуждающей* ум. Вот и теперь в который раз повторим: авангард сегодня как никакое иное искусство пользуется благами буржуазного рынка, и сама капиталистическая экономика выразила авангарду в буквальном смысле свою признательность за разработку эффективных технологий, поставивших на службу интересам буржуазии рекламное производство. Действительно, модернизм рубежа XIX–XX ст. развил промышленный дизайн, способствуя массовому производству товаров, а «культура вульгарного авангардно-буржуазного образа жизни» (Э. Хобсбаум) разработала в тонкостях технологии развлекательной индустрии в городских кварталах, культивируя вместе с тем нетрадиционные сексуальные отношения, распутство и наркоманию, что непременно закрепилось специфическим направлением искусства «плебейского *demi-monde*», которое поддерживается деклассированной богемой, чтобы «преобразовать буржуазную культуру снизу», используя массовый рынок и технологическую революцию [2, с. 344–353]. Танцы латиноамериканской и африканской бедноты, кино, фотография, джаз, звукозапись и радио, афиши и плакаты, первые иллюстрированные журналы, дешевые издания книг (включая классиков) в мягкой обложке, массовая газетная пресса, появление репортажей, очерков и фельетонов, движения эмансипации, строительство концертных залов, экспериментальные выставки *avant garde*, подхватившие и развившие далее интерес публики к движению «искусств-и-ремесел»... Все эти демократические массовые процессы в канун исторического конфликта 1914 г. свидетельствовали не только о смене общественных ценностей, о росте городов, повышении состоятельности средних слоев, поглощавших массовую культуру и с энтузиазмом приобретавших символы буржуазной культуры — наподобие пианино в рассрочку, либо посещений театров и концертхоллов, что позволяло честолюбиво присвоить себе статус «современной интеллигенции». Эти модернизационные процессы также свидетельствовали о непростых взаимоотношениях между авангардом в искусстве и авангардом в политике, преломленных буржуазной и массовой культурой, что с течением времени сформировало и «вспахало» обширное поле проблем, дающее щедрый урожай по сей день. Чтобы разобраться в сложной социокультурной специфике

вопроса, явно недостаточно просто искать принципиальную динамику в методах производства произведений современного искусства тогда и теперь — окурки, пластиковые мухи, высокие технологии в окружении манекенов, игрушек, крышечек пивных бутылок, шоколада и леденцов, а также прочий трэш информационного общества лишь заменили собой индустриальные «новинки» столетней давности (вырезки из массовой прессы, например, изданий газет, или фрагменты обоев, этикеток, промышленных объектов в работах кубистов, дадаистов, кубофутуристов и конструктивистов). Массовая демократизация культуры и искусства от начала XX ст. существенно не меняла формальных примет; да и термин «авангард» постепенно примелькался, позаботившись о герменевтическом камуфляже в виде приставок «пост», «транс».

Хотя бунт авангарда, страдая «мягкой эсхатологией» (Ф. Джеймисон), по-прежнему отрицал и отрицает изжитые культурные традиции, всякий раз, «официально признавая смерть», он упускает тонкости осмысления «вопроса о природе жизни после смерти» [1, с. 311]. (В этом аспекте формалиновые фантазии Д. Хьорста фатально-валидны маякам неизбежного анализа современником нерешенных в свое время проблем кризиса культуры. Заметим также, что Вольфганг Вельш напоминал «правило истории» (Луц Гельдцеер), согласно которому культурные новации окончательно адаптируются коллективным сознанием социума только через 50–100 лет от своего появления, и то существенно благодаря тому, что 60% новаторства базируются на уже известных информационных структурах знания). В конце концов, тонкая грань между тем, что считать смертью, а что жизнью, что — «искусством», а что «антиискусством», истончилась и почти исчезла, включив от начала 1950-х гг. оба члена дихотомии в орбиту выгодного бизнеса. Благодаря новым технологиям искусство стало общедоступным, изменив к себе отношение общества, и оно изменилось само, вобрав в свою сферу внимания рекламу, индустрию развлечений в целом, позиционируя себя уже в координатах рынка (произведений и художников). Так что «развитие культуры в двадцатом веке, а именно появление индустрии развлечений (порожденной массовым рынком) оттеснило традиционное высокое искусство в своеобразные «элитные гетто», причем во второй половине двадцатого века в них оказались в основном люди с высшим образованием»; «массовая культура большинства развитых стран свелась как раз к индустрии развлечений», и «между массовой и элитарной культурой произошло полное размежевание», приведшее к упадку многих жанров, профессиональной эстетической культуры, и — к частичному забвению ценного, т. е. некоммерческого (духовного), опыта рубежа XIX–XX ст. [1, с. 536–537]. Разрушение традиционного отношения к искусству как к классическому поиску трансцендентных идеала и красоты общество массового потребления практически не замечает за безудержным продуцированием

символов культуриндустрии. Между тем немногие культурологи и социоаналитики серьезно обеспокоены тем, что «реальные проблемы как воспаление: если не уделять им внимания, то они склонны нагнаиваться... Похоже, что привычка избегать решения проблем заразна» [3, с. 307]; и тем, что «влияние «высокого» искусства, причем даже на самые культурные слои общества, стало в лучшем случае эпизодическим», ибо место серьезной литературы заняли «эстетически нулевые» коммерческие журналы, порнографические сочинения, а место изобразительного искусства, как это декларировал еще поп-арт — триумф массового рынка, торговых брендов, звезд и кумиров. «В 1950-е годы стало ясно, что у массовой культуры имеется собственное эстетическое измерение, основанное на своеобразном «низовом» творчестве, иногда активном, но чаще все-таки пассивном», — констатирует Хобсбаум. — «...Двигателями «искусства» (если слово «искусство» здесь вообще применимо) теперь считались сами обыватели, а не элита. Более того, по убеждению популистов (как «рыночников», так и отвергающих «элитизм» радикалов), важно было различать не «хорошее» и «плохое» или «сложное» и «простое», а «массовое» и «не слишком массовое». Для старомодной концепции искусства здесь не было места» [1, с. 540–541].

К тому же интернациональный стиль западной архитектуры, распространяясь во второй половине XX ст. по всему миру, нес с собою глубокие трансформации эстетического сознания, на исходе века радикально переформатировав визуальные искусства Востока и Запада. Процесс несколько не сбавлял темпов после тревожных замечаний культурологов, фиксировавших тот факт, что масштабное (количественное) покорение геокультурных зон обратно пропорционально качественному показателю, что быллой уровень «шедевра» стал неактуальным для contemporary. Буржуазия и не требовала достижений прежних стандартов творчества, вкладывая в арт-рынок капитал, она более пеклась о высоком рейтинге своего статуса меценатов, который «был важен не менее, чем богатство». Так что и со стороны художника, и со стороны заказчика-мецената падение прежних систем ценностей при общей усталости старых социальных структур привело на рубеже XX–XXI ст. к неограниченному индивидуализму и жажде личной выгоды, равно как и к утверждению «чистого рынка», опасного даже для капиталистической экономики. Почему? Потому что были аннулированы традиции «сберегать и инвестировать с расчетом на будущие прибыли, ради возможности гордиться своими достижениями», и делать бизнес, полагаясь на «привычку к взаимному доверию и на другие соображения, которые не учитывались при выборе рационального способа получения максимальной выгоды» [1, с. 366]. Теперь же в этом фундаменте императивов капиталонакопления появилась трещина, расширяемая до пропасти индивидуалистским желанием любой ценой получить максимальную выгоду, даже за счет обмана ближ-

него, коллег по бизнесу (искусству, культуре) в том числе. Новое поколение бизнесменов не смущает факт того, что идеология свободного рынка все чаще и чаще оказывается ни на что не способна, что рынки терпят неудачи, компрометируя современность и общество, которое аналитики начали с издевкой именовать «обществом дохлого попугая». Например, профессор Принстонского университета Пол Кругман в начале 2000-х гг., выступая против эпидемий нечистоплотности, лжи мирового масштаба, политики двойных стандартов и «блатного капитализма», использовал для наглядности образ попугая из комедийного телесериала «Monty Python Flying Circus»: «он помогает расти маргариткам, процессы обмена веществ для него в прошлом, он присоединился к невидимому хору. И все это означает, что он попросту мертв» [3, с. 313–353]. Новое орнитологическое творение виртуального Франкинштейна сегодня достаточно успешно имитирует активную художественную жизнь западного мира, прикрывая алчность и эгоизм национальными флагами, а культурное невежество, словно в промасленную бумагу лоточника, оборачивая национальными идеями, притягивая в сферу своего «культурного влияния» легковверных апологетов постсоветских пространств. Так что рыночная модель калькируется современной художественной жизнью восточноевропейских стран с абсолютной педантичностью, а как же иначе, ведь по остроумному (но припозднившемуся) замечанию Майкла Кинсли в адрес экс-администрации США: «Ложь потрясает, а очевидная ложь потрясает вдвойне». Результат таких манипуляций не заставил себя долго ждать, и речь тут уже не о «маргаритках»: не только к статистическому мировому населению 1980–1990-х гг. социополитики стали применять (вслед за немецким политиком Питером Глотцем) дефиницию «общество двух третей» — означающую людей, справляющихся с капризами рыночной экономики; а дефиницию «низший класс» — к жертвам рыночной системы, выпавшим из официального средне-статистического общества. Такая точно схема применима с этого момента и в среде художников, одна треть которых была вынуждена осесть «на дно», выпав из «элитного бытия», вследствие неприспособленности или принципиального неприятия жестких законов беспринципного выживания в условиях неконтролируемого мракобесия арт-бизнеса и рынка, радикально изменивших в начале XXI ст. стимулы и мотивации творчества. При таком раскладе дел вряд ли поможет обычная критика имиджевых схем для общественного потребления, а также призывы к традиционному «бизнесу для избранных». Ситуация, требующая более глубокого анализа, составляет солидную проблему современной культуры, особенно с оглядкой на тот факт, что саморегулирующаяся система мирового рынка дала трещину именно вследствие потери прежних устойчивых систем ценностей. Для искусства это равно катастрофе. Значит, и капитализм, и опыт бунтующего авангарда начала XX в. удержались на плаву последующие сто лет

все-таки благодаря тому, что не только личная выгода и бесконтрольная свобода регулировали их вкусы и отношения в социуме, но было нечто большее, нежели меркантильные интересы. Обидно только, что этот факт был обнаружен учеными и культурологами лишь в самом конце XX столетия: «Историческая ирония неоллиберализма, ставшего модным в 1970-е и 1980-е годы и смотревшего свысока на рухнувшие коммунистические режимы, заключалась в том, что он победил в тот самый момент, когда перестал внушать прежнее доверие. Рынок заявил о своей победе, когда его уязвимость и несовершенство нельзя было больше скрывать» [1, с. 367]. И тогда же трезвомыслящие аналитики с ужасом заметили, что «заполнившее все культурное пространство неискусство, в котором захлебывались художники старого стиля» и отождествляемое с авангардизмом — уже утратил свои права на будущее: «Подобного рода авангардизм источал аромат тления» [1, с. 543]. Авангард, эксплуатируя рыночную концепцию буржуазии, время от времени не хочет оставаться объектом «капитализма для избранных» и при этом впадает в шулерский грех. Роберт Шиллер в книге «Иррациональное изобилие» (*Shiller R. J. Irrational Exuberance. Princeton University Press. 2000*) критиковал растущий рынок, и в нашем случае — арт-рынок, что фактически являл ту же схему пирамиды Понци, притягивающей пустыми обещаниями наивно или меркантильно верящих в чудеса обывателей и художников, стающих орудием в руках шарлатанов-манипуляторов, вроде эдаких «Мавродиев от искусства». Но также очевидно: «Если этот процесс продолжается достаточно долго — а он вполне может идти годами (нас в этом убедило наблюдение модернизации культуры на протяжении более ста лет — *М. П.*), — сомневающиеся начнут представляться глупцами, а медведи улягутся в спячку. Все действуют совершенно честно — тем не менее, вырастает пирамида Понци без Понци, мошенничество без мошенников» [3, с. 69]. Стало ли «созидательное разрушение» авангарда таковым (креативным) спустя столетие? К несчастью, европейские культурологи, еще не пробудившиеся от зимней спячки, склонны проявлять в этом вопросе удивительные симптомы «евросклероза», распространившегося не только на искусство, но прежде всего на европейскую экономику, детальный анамнез которой был предоставлен немецким экономистом Гербертом Гиршем. Попробуем провести и со своей стороны краткую диагностировку ситуации, в которой новые Шарли (Чарльзы) Понци, используя «эффекты пирамиды» обманно извлекают прибыли и славу, внедряя новые технологии, которые с каждым следующим поколением сулят искусству и культуре все более грандиозные перспективы. Но так ли это? И можно ли продолжать потакать идеологиям «великой лжи» не задумываясь о смыслах и сути формально-технической модернизации культуры, где «метафоры могут быть коварными», а сами высокие технологии — «изрядным вздором», не способным что-то оставить после

себя в духовной сокровищнице цивилизаций или хотя бы повысит уровень жизни обывателя. Казалось бы, на поверхностный взгляд техническое развитие не разочаровало социум, но уже в середине XX ст. находились «Кассандры», пророчествующие катастрофу, ибо: «Суспільства ніколи не є раціональними в тому сенсі, в якому техніка, збудована на науці, раціональна»; «механічні спільноти не є мирними; вони звільняють людину від тягаря убогості та слабкості, вони підпорядковують мільйони трудящих логіці виробництва великою серією, вони ризикують поводитися з особистостями як із якимось матеріалом», через що «інтелектуали страждають від розпорошеності свого всесвіту. Вибух і туманність поетичної мови, абстракція живопису ізолюють поета чи митців від широкої публіки, яку вони прагнуть зневажати, від народу, для якого в глибині своєї душі вони мріють творити» [4, с. 131, 256–266].

Точно так же «сегодняшний день невозможно понять не вспомнив иллюзий и крайностей девяностых годов», когда «словно отменили закон всемирного тяготения», когда юнцы становились мгновенно миллионерами, безвестные компании — начинали контролировать рынок, а творчески слабые, но предприимчивые выпускники художественных вузов обретали статус новой элиты, так что, выражаясь словами одного известного экономиста, «если вы провели последнее время не в тибетском монастыре, то вы должны были заметить очевидные странности в развитии современного рынка», включая арт-рынок, а также то, что проблемы в глобализованном мире стали общими (в культуре, экономике, политике и пр.) [3, с. 69]. Необузданная страсть к техническому обновлению средств выражения в искусстве еще в середине девятнадцатого века очень раздражала Шарля Бодлера, хотя и включившего в широкий культурологический обиход термин «модернизм», но не одобрявшего «чудовищные и неведомые крайности», в которых теряются высокие гуманистические идеалы и императивы. «Исступленная страсть к чисто формальному искусству подобна язве, которая разъедает все вокруг себя. А поскольку полное отсутствие добра и истины в искусстве равносильно отсутствию самого искусства, то художник утрачивает цельность; чрезмерное развитие одной-единственной способности ведет к небытию» [5, с. 134].

Тем не менее, случилось так, что всю вторую половину XX ст. социальная и личностная борьба за свободу, используя авангардный импульс и несколько не замечая подозрительного дыхания с «ароматом тления», общими усилиями расшатывала базовые основы государства, его морально-правовые законы, родовые и семейные традиции и отношения. Самым действенным орудием культурной революции второй половины XX ст. явились секс, насилие и наркотики, изменившие свою общественную природу и вопреки законодательствам ставшие публичной нормой инфицированного общества на пороге третьего тысячелетия. Естественно, нельзя не заметить, что и в нашей стране резко обострились про-

блемы и противоречия, над которыми сегодня обществу, художникам и критикам следует весьма серьезно поразмышлять. Тем более что в Украине подобные «протестные» процессы заметно набрали силу в канун и после миллениума, когда возникали галереи, чуть позднее — «ПинчукАртЦентр», «Мистецький арсенал». УД ежегодно стал проводить коммерческие Салоны и всевозможные ярмарки арт-галерей, рекламируя и прощупывая уровни рейтинговости частных коллекций украинских магнатов, в собраниях которых оседают (часто в обход закона) уникальные археологические экспонаты, достойные мировых музейных экспозиций. Где также фильтруется множество конъюнктурной постмодернистской и псевдо-авангардной продукции, соответствующей маскультуре современности, альтернативной «высокому искусству» (которое, несмотря ни на что, продолжает развиваться, терпеливо ожидая возвращения к себе интереса общества и заказчика, о чем, в частности, уже сегодня свидетельствуют такие косвенные и вполне криминальные симптомы, как незаконное производство копий отечественных и мировых классиков искусства с последующей их продажей как оригиналов наивным коллекционерам). Совершенно очевидно, что и в Украине постепенно реставрируются бывшие ценностные критерии, согласно которым «еквівалентом істини в мистецтві є якість»; «шедевр має значення для всіх століть», но он также «розкриває кожному людству якийсь інший аспект його самого»; и сам автор шедевра «продовжує справу тих, хто творив до нього, навіть якщо він протистоїть їм» [4, с. 158–159].

Индивидуальные пристрастия политиков и олигархов, как мы уже замечали выше, со всей очевидностью оставляют в культуре и искусстве глубокий след, в котором переплетены ретро-элементы «высокой классики» и новый китч, демонстрируя прогрессирующую беспрецедентную экспансию экономики, полностью поглотившей современную культуру. Все, к чему прикасается рыночная экономика, изменяет свой генокод. Генномодифицированная история, искусство, культура... падают в глубокий нокдаун, еще более опасный, чем при культе личности. Их внутреннее уродство пугает разрушительными следами-шрамами, подобными тем, что оставляют таежные вездеходы, ломающие хрупкую гармонию экосистемы, нанося непоправимый ущерб первозданной природе. Тенденция, впрочем, тоже не новая и даже штатная в практике того же авангарда, не гнушавшегося разрабатывать дизайн нацистских авто или потакать «статуемании» тоталитарных систем. Скажем, в период Первой мировой войны Р. Ролан переживал за французских либеральных политиков, которые, вовсе не имея «осведомленности относительно искусства», претендовали на роль меценатов-ценителей «ультрааристократического искусства», своими действиями подогревая кризис буржуазной культуры, девальвацию ее ценностей, на чем, собственно, удачно и сыграли новые искусства, «апеллирующие к заурядным людям»,

к революционным технологиям и массовому рынку [2, с. 321–322]. Тогда же модный термин «современность» наметил масштабы пропасти между широкой публикой и искусствами, придав «свежести» бытующей еще в XVII ст. культурной апории «старины» и «современности», а высокую классику заставив испытать очередной дискомфорт. К середине XX ст. изменилась сама суть понятия «интеллигенция», которую стало представлять не большинство городских жителей, получивших университетское образование, но выходцы из села, закончившие не всегда престижные, а чаще периферийные вузы, однако сделавшие успешную карьеру и предрасположенные к бунтарским действиям. Аналитики заметили этот нюанс, особенно то, что потеря собственных корней, осознание своей «инаковости» по отношению к классическому наследию, идет ли речь об авангардно настроенной части интеллигенции в политике или в искусстве, но в обоих случаях их поведение и образ мышления не соответствуют классической модели интеллигента. Поэтому часто «заклопотані успіхом чи грішми, раби накинутаго публікою смаку, вони стають байдужими до цінностей, яким служать своєю професією»; «тимчасово інтелектуали видаються поділеними всередині самих себе між успадкованою та запозиченою культурами» [4, с. 174, 178–180, 212].

К чести украинской классически интеллигентной публики следует сказать: в целом она болезненно реагирует на те рыночные технологии, которые манипулируют моральными нормами и базовыми инстинктами человека, жадностью в том числе, осуждает особенно аморальные коммерческие провокации (например, откровенно унижающую достоинство наших граждан акцию одного из супермаркетов, додумавшегося раздавать «бесплатные подарки» лишь тем покупателям, кто встанет в очередь исключительно «в негляже»). О зашкаливающем «авторитете эстетического модернизма» на грунте шоу-биза и говорить излишне: «Расширение сферы публично разрешенного поведения, включая сексуальное, породило поступки, до этого считавшиеся неприемлемыми или даже асоциальными, и, несомненно, сделало их более заметными» [1, с. 357]. Аморальные приемы активно используются украинскими клипмейкерами, например, в случае с клипами, продюсируемыми Ю. Никитиным, искренне считающим эстетику Playboy гарантией европейского качества. Вполне логично. Особенно с оглядкой на вяло-эротические концепты международных конкурсных проектов «ПинчукАртЦентра» и экспозиций прочих галерей, профессионально играющих с пороком и инстинктами так, что сегодня кажутся по-детски наивными восклицания Бодлера в адрес искусства, унижающего достоинство человека: «О мерзости предел! О неприкрытое уродство голых тел!» и пр. Контраргументы, кстати, были продиктованы не ханжеством, но высокими требованиями к истинному предназначению искусства. К счастью, трезвая критика еще содержится в культурном тексте современности, где осуждается «сверхновая» индустрия ничем не ограни-

ченных желаний и свобод. Э. Хобсбаум достаточно тонко подмечает: «Подразумевалось, что теперь мир состоит из нескольких миллиардов человеческих существ, характеризующихся их индивидуальными желаниями, включая те, которые до этого запрещались или не одобрялись, но теперь были разрешены — не потому, что стали приемлемы с точки зрения морали, а потому что их разделяли слишком многие... Таким образом, культурную революцию конца XX в. лучше всего представить как победу индивидуума над обществом или, скорее, как разрыв связей, которые до этого объединяли людей в социальные структуры», состоящие «не только из отношений между человеческими существами и форм их организации, но также из идеальных образцов и ожидаемых моделей поведения людей... Отсюда частые моральные травмы и незащищенность, когда прежние нормы поведения были либо уничтожены, либо утратили свои мотивации, а также непонимание между теми, кто переживал эту потерю, и теми, кто был слишком молод, чтобы знать что-либо, кроме общества с распавшимися связями» [1, с. 357–358]. Не всегда, конечно, молодость может объяснить нездоровый запал и дьявольское искушение фотохудожников, особенно зрелого возраста, работающих с толпой обнаженных людских тел, шествующих улицами городов в гомосексуальном марше либо собранных в одном урбанистическом пространстве вопреки общественной морали. У многих трезвых наблюдателей массовых помутнений сознания психическими инфекциями подобные акции вызывают аллюзии другого рода — воспоминания о терриконах человеческих тел концлагерей нацистов, тоже не видевших в своих жертвах разума и духа, лишь материал природы, из которого производили перчатки, абажуры и прочие «современные» вещи ширпотреба. С этих позиций логично обоснованными кажутся провокативно-концептуальные «коллекции» украинских дизайнеров А. Залевского и О. Громовой, одевших этой зимой «новых дикарей» общества в освежаванные куски мяса, тем шокируя буржуазный истеблишмент.

Тут, однако, возникает вопрос: будет ли действительно бунтарским выступление художников «против системы», если «протесты» эпигонов авангардистов манифестируются, финансируются, рекламируются и закупаются этой же самой системой, опять же вопреки Геделю? Плюс к этому одобрительные отзывы о бунтах и «бунтиках» гладко пишутся официализированной критикой, как правило, также заручившейся у системы высокими статусами научных степеней и званий, выдаваемых, словно заводским ОТК, наиболее услужливым работникам, по-экзгибиционистски не брезгующим откровенным плагиатом и беспринципностью своих заключений. Не остается ли у нас ощущение, что сегодняшний авангард, будто румяна скорбно-ритуального бизнеса, за иллюзией декораций утратил живой дух, и как следствие — исчезло биение неподдельной жизни (так, в 2008 г. киевская «блумсдэй»-выставка в память «Уллиса»

Дж. Джойса не декларировала бунт — он был уже беспорен, и в то же время сами участники признались, что не осилили джойсовского текста). Вот тут закрадываются некие подозрения у думающей части публики: позиционируемые как новоавангардные выставки на деле превратились в то самое мавзолейное «искусство в витрине», которое так презирал Ролан Барт, не жалея сочных выражений еще в середине XX ст. и поясняя: мол, латинские слова «быть разумным» и «сочный» — однокоренные слова от «sapere». Для нас — аллюзия этого корня как прямое указание на то, что авангард, будучи военной стратегией действий, включающей в себя «саперов», подобно этим последним профессионалам своего дела тоже не имел права на ошибку, ибо сочная ложь культуриндустрии немедленно (и незаметно для окружающих) нивелирует его в «фаст-фуд» трэшевой эстетики, чем ныне он и является в большей части случаев. А ведь еще в 1880-х, когда термин *avant-garde* вошел в культурный обиход, означая небольшую группу мятежников, которая мечтает о том, чтобы «завоевать внимание большинства, но на самом деле гордится, что пока этого не сделала» [1, с. 541], художники действительно искали новый эстетический эквивалент бурному технологическому развитию, утверждая альтернативный стиль жизни. Правда, тогда же авангард увидел свою тень в виде антиискусства дадаистов, с пафосом утопивших высокие идеалы культуры и вневременные общественные ценности в «Фонтане» Марселя Дюшана. Но поскольку противоречия внутри авангардизма первой половины столетия не были явными, а его бунт воспринимался через шок развязавшейся Первой мировой войны, начала всемирно-экономического кризиса и революции в России, то должно было пройти достаточно времени, чтобы на исходе XX ст. прозвучала констатация: торжество авангардизма, за исключением промышленной рекламы и дизайна, «так и не состоялось», и «проект авангарда был обречен с самого начала»: «Почти все авангардистские манифесты минувшего столетия отличались несоответствием целей и средств, поставленных задач и способов их разрешения. «Новое» отнюдь не обязательно должно означать полный отказ от «старого». ...Сам отказ от прежних методов и правил может быть таким же произвольным, как и выбор инноваций» [1, с. 542–545]. Этим воспользовался «постмодернизм» 1980-х гг., олицетворяя «логику культуры позднего капитализма» (Ф. Джеймисон), отвергнув любые критерии оценок творчества, проникнув во все сферы человеческой деятельности, где стал восприниматься трансформированным временем авангардизмом, раздвинувшим до бесконечности пределы творчества. Парадоксально, но тотальный индивидуализм творчества был, похоже, уничтожен массовым технологическим производством: «Даже в тех случаях, когда модернизм претендовал на интеллектуальное обоснование, например, при описании современной «эпохи машин» или, позднее, компьютеров, это обоснование оказывалось чисто

метафорическим. Как бы то ни было, попытка совместить «технологическое изготовление произведений искусства» (*Benjamin, 1961*) с прежней моделью индивидуальной творческой личности, зависимой только от собственного вдохновения, полностью провалилась. Творчество теперь стало процессом скорее коллективным, чем индивидуальным, и скорее технологичным, нежели ручным» [1, с. 546]. Незаметно искусство стало обслуживать экономические потребности массового общества, где на стремлении создать нечто новое, выделяясь на фоне прежних форм творчества, стали зарабатывать предприниматели, извлекая выгоду от смены моды, стилей жизни, новых формул и видов предметов массового потребления (Э. Тоффлер). Уникальное пространство искусства стало универсальным, соединившись с повседневным бытом современника, так что эстетический опыт теперь воспринимается «чем-то неизбежным», но быть может именно теперь пришла пора вернуть в эту среду повышенной эстетической чувствительности высокую культуру, в классическом понимании искусства, созданного автором в моменты трансцендентного вдохновения, тем более что границы между «старым» и «современным» в нашем сознании перестали существовать? Опять же, нельзя забывать, что в третьем тысячелетии мы обязаны, по мнению многих аналитиков, занять жестко-критическое отношение к рынкам, обучаясь ограничивать их бесконтрольную свободу в экономике и культуре нерыночным распределением ресурсов, для того чтобы благополучно избежать дезинтегрирующих наш мир катастроф. Трансформация общественной и культурной жизни информационной стадии цивилизации уже теперь подталкивает интеллектуалов осмысливать причины нарастания глобального системного кризиса, поскольку усложнение общественных связей и отношений (ну слишком навязчиво!) сопровождается утратой стабильности, ростом коррупции и бюрократизации неправительственных структур и государственного управления, при самоустранении бюрократии от решения «острейших проблем общественной жизни, прежде всего в социальной сфере, но также и в экономике и культуре» [6, с. 4–5]. Исследователям таких беспокойных проблем современности, подчеркивает российский философ В. Н. Шевченко, «необходимо строго отделять то, что относится к невежеству и пережиткам, а что составляет онтологическую природу государства и власти», чтобы не утратить общей трансцендентной цели, ибо «как только высшая власть теряет свою волю, бюрократия начинает обращать свою деятельность при отсутствии высших целей себе во благо» [6, с. 5–6]. Наиболее распространенной сегодня общей реакцией культурного социума, прежде всего в Восточной Европе при последнем варианте событий с тотальным манипулированием массовым сознанием, стала: «апатия как результат неравномерности в распределении ресурсов между участниками социального отношения «власть — народ»; «апатия как следствие приобретенной эгоистичности

из-за восприятия ценностей потребительского общества»; «апатия из-за идейной интервенции»; «апатия из-за сложившейся в веках традиции отношения к власти, когда... хладнокровно не требуют от нее элементарного исполнения обязанностей» и т. д. [6, с. 162–164]. Недвусмысленная пропасть между народом и олигархической верхушкой, между культурой и культуриндустрией ведет к усугублению кризиса и пониманию того, что «контроль над властью нужен не только народу. Не в меньшей степени он нужен самой власти...» [6, с. 171].

Опасную неустойчивость двух авангардов в своей программе и целях на протяжении 1930–1950-х гг. достаточно глубоко, как мы могли убедиться, изучал профессор Коллеж де Франс Реймон Арон, к мнению которого мы сегодня прислушиваемся, размышляя над поставленной в статье проблемой. Одним из первых ученых обратил внимание на парадоксы, утопии и слабости авангарда, сравнивая и различая политический и художественный авангард, которые оба «іноді мріяли про одну боротьбу, спільно ведену з метою одного й того самого визволення», однако их союз всякий раз распадался [4, с. 49–51]. Тем не менее, идея революции постоянно привлекает к себе все новых сторонников, которым кажется, что именно бунтом (а не скучными реформами) можно что-то радикально изменить, правда, что именно в итоге изменит революция — никто не знает. На этот счет похожим образом высказывались Ф. Фюре и И. Валлерстайн, подчеркивая, что в культуре ни одна революция на самом деле не начинала свою жизнь с абсолютного нуля, что бы там ни декларировалось. Более того, отсчет культурного бытия продолжался всегда именно с того момента, на котором была прервана предыдущая стадия существования. Арон разъясняет нюансы бунта при революционном способе изменения общественных отношений на примере Октябрьской революции в России: «Спілка двох авангардів народилася з непорозуміння та виняткових обставин. Зі страху перед конформізмом митці приєднуються до партії усіх бунтів, але переможці рідко користають з перемоги. Керівний клас, який прилаштовується в суспільстві, яке вийшло з якогось потрясіння, жадібно прагне стабільності й пошани. Він любить колони, справжній чи фальшивий класицизм. Було відкрито схожість між поганим смаком переможної буржуазії та поганим смаком сьогоденшньої радянської буржуазії, та й та пишалася своїм матеріальним успіхом»; «через десять років після російської революції віддали в жертву архітекторів-модерністів оновленню неокласичного стилю, і я ще чую, як Жан-Рішар Блок з переконаністю заявляє, що повернення до колон означає, а це правда, повернення до мистецького відступу, але цілком напевне до діалектичного поступу. Найкращі літературні чи мистецькі авангардисти в Радянському Союзі були знищені до 1939 року. Живопис було поставлено в один ряд Салону французьких митців п'ятдесятирічної давності, музиканти мусили каятися й виступати із самокритикою. ... Обернувшись у академізм та буржуазні цінності, Радянський Союз

розсіяв невиразність між визволенням духу та всециллям партії» [4, с. 50–51]. Между тем, страсть к деструктивным бунтам, нигилизму отличала весь XX в., всю мировую культуру, прилагавшую значительно больше усилий к осуждению и критике, нежели к пониманию и осмыслению неких констант жизни (на что обратил внимание также Андре Мальро). Изучая судьбы истин в науках и искусствах XX ст., Арон не отдает предпочтения рыночной свободе, видя в ней нестабильность, риск депрессий и опасности необратимых изменений, но и не обольщается обещаниями революционеров, «склонных к преувеличениям в поле своей свободы и могущества». Также не доверяет чрезмерно рациональным просчетам будущих изменений, особенно в сфере становления новых стилей искусства или философии. Однако, остерегаясь «культы истории», Арон все же надеется на усмотрение смыслов истории, на преодоление «плюрализма цивилизаций» неким единым справедливым «проектом Человечества», где универсальная философия разъяснит истинное предназначение людей, их культуры и искусств, даже если тайна смыслов эволюции (для заботящихся о душе и духе людей) так и не будет разоблачена [4, с. 139–162]. Главное, полагает ученый, не обманываться фанатичными революционными призывами о некоем абстрактном будущем, тем более что «историческое сознание не рождается с катастрофами», это его карикатура в образе «идолопоклонства истории» возникает в авангардных ностальгиях по будущему: «Кожне покоління схильне гадати, що його проект, безпрецедентний, становить вирішальний проект людства. Ця суєтність важить більше, ніж байдужість до злободенних завдань, які випливали б з переконання, що всі плани однаково даремні. Вона не менше обтяжена в таку добу, як наша, імовірністю фанатизму» [4, с. 166]. В политике и культуре любой фанатизм деформирует значение и суть искусства, влияя на положение художника, его сознание. Рыночные амбиции или идейные заблуждения проводят черту между истинно свободными художниками и теми, кто в своем «самоотчуждении» стремится к конъюнктуре как залогом коммерческого процветания. Этим последних идеооманов еще Достоевский просил не путать с интеллектуалами, ведь под воздействием внешних психо-ментальных эпидемий у слабых людей ломается творческая воля и способность критически оценивать реальность.

В самом начале XXI ст. социоаналитики и культурологи отмечают общую закономерность мирового культурного развития, которую Нобелевский лауреат 2008 г. Пол Кругман в своей «безрадостной книге» определил так: «массовая культура отразила глубокое ощущение разочарования»; «свобода рынка, хотя часто и является замечательной вещью, иногда может повести совсем не по правильному пути», где компании с помощью законодателей легко скрывают свои мошенничества; поэтому первый насущный жест обновления современной культуры необходимо требует понимания, «где и в каком месте система дала трещину»

[3, с. 15–30]. Немногие в 1990-х гг. могли увидеть и обнародовать доказательства против злоупотреблений «Великой лжи», тем не менее, инвективы были: «Рынок, ориентирующийся на повышение курсов, одновременно поощрял и скрывал пропуск корпораций в эпических масштабах, но узнали мы об этом слишком поздно. Кто бы мог подумать, что известные компании, разрекламированные в школах бизнеса как истинные образцы современной корпорации, как оказалось, являются собой чуть усложненные схемы Понци? (Некоторые говорили об этом, но от них отмахивались, считая их чудаками.) Еще более тревожным стало открытие, что наша политическая система значительно менее разумна, чем мы полагали...» [3, с. 22]. Эффект пирамиды Шарля Понци не только в экономике, но и в искусстве работал и работает против общества и культуры, где каждый участник игры обеспокоен лишь собственным выигрышем и успехом, используя с этой целью рекламу, модные пиар-технологии и пр. Опасность подобной модернизации культуры анализировалась британским профессором Гуверского института Стенфордского университета Робертом Конквестом, убежденным в том, что свободное общество не должно идеефицироваться, сохраняя баланс гармонии между индивидуумом и социумом. Нарушение баланса ведет к культурной катастрофе, одним из проявлений которой Конквест считал современное творчество так называемого БритАрта, ставшего логическим продолжением манифестов начала XX ст., где искусством объявлялся любой плевок или пистолетный выстрел, произведенный художником [7, с. 239–264]. Британский аналитик разделяет точку зрения Эрика Гоффера на проблему «инвазии» культурной интеллигенции ложными идеями и самоидентификацией с «большими делами» политиков, которой поражаются, как правило, слабые, страдающие излишними амбициями и эгоцентризмом субъекты. Врожденные уродства их внутреннего мира, либо некие внешние обстоятельства принудили к утрате веры в себя, не дав им творчески истинно, свободно самоактуализироваться. Реальность поражает эпическими масштабами и мощью экономической зависимости культуры и искусства от рынка, политических стратегий. Совершенно очевидно: сегодня коллективное сознание поражено в критической степени, требуя немедленной терапии, и это несмотря на то, что серьезные аналитики и критики с всемирно известными именами постоянно пытаются «вразумить» общество, потребляющее откровенный трэш, а аукционы с умопомрачительной прибылью продолжают распродавать и реплицировать его. В сентябре 2008 г. Мэтью Браун в статье «Демократия плутократов» описывал очередной персональный аукцион *Sotheby's* в Лондоне Д. Херста, представленный самим художником-предпринимателем-ресторатором-издателем как «прорыв» в мире современного искусства: «Решение Херста продать новые (созданные за последние год–два) работы на аукционе было подано как переворот в арт-бизнесе, поскольку за бортом остались и галеристы, и арт-диле-

ры... И совершенно не важно, что Херста и покупателей его работ нищими никак не назовешь. Не важно, что *Sotheby's* берет с продаж проценты, вполне сопоставимые с теми, которые запрашивают галеристы. Не важно, что агент Херста Джей Джоплинг из галереи *White Cube* набивал цену за двадцать лотов и, по-видимому, заработал на этом аукционе кругленькую сумму. Херст говорил обо всем этом как о демократизации торговли произведениями искусства. Что ж, политике, который обещает избирателям, что демократии станет больше, инстинктивно пересташь доверять. Точно так же использование термина «демократизация» применительно к арт-бизнесу по определению звучит подозрительно. Гламурный аукционный дом *Sotheby's* странно смотрится в роли союзника в борьбе за демократию; наводят на размышления и ценники в миллион фунтов и того больше за отдельные работы. На самом деле этот аукцион наглядно продемонстрировал новую ступень эволюции Дэмиена Херста — из художника он превратился во вполне оперившегося предпринимателя... Целевой аудиторией *Sotheby's* теперь уже не являются жители Запада, пострадавшие от падения доллара и краха финансовых институций: они выискивают нуворишей из России, Китая и Индии, чьи состояния сколочены благодаря высоким ценам на сырье, политическим связям и быстро растущей экономике. Работы Херста — первичный ресурс этого культурного неокOLONIALИЗМА: когда-то, насколько я понимаю, мы предлагали дикарям красивые бусы в обмен на золото, теперь же мы предлагаем им не менее красивых мертвых бабочек Херста в обмен на нефтерубли» [8]. Остается только спросить, понимают ли эти заковыристые нюансы молодые художники и критики, привлекаемые, словно мотыльки в сумерках культуры, ярким светом рамп contemporary. И последнее. Долго ли Украина будет еще культивировать незавидный статус «страны третьего мира», которую ЕС не может воспринимать ни в политике, ни в культуре (так же как Вьетнам и другие слаборазвитые государства Востока) на паритетных Шенгенских правах — сложно сегодня сказать. Тем не менее, пища для глубоких размышлений культурной интеллигенции Украины есть, если, опять же, хватит гордости и ума не заискивать перед национальной буржуазией, бездумно поступаясь своими принципами и идеалами. Постараемся сохранять в этих вопросах долю оптимизма. Ведь вполне вероятно, что так же, как в свое время Р. Арон, мы найдем в себе силы ответить конъюнктурщикам и псевдоавангардистам, отстаивающим с фанатизмом идеологов марксизма новую религию «бездушной эпохи» высоких технологий, и наберемся мужества констатировать: «Нам посчастливилось выйти из ночи, и возможно, нам удастся примириться с жизнью», полнокровной жизнью культуры будущего, которую мы своими силами формируем уже сегодня, распознавая истинный авангард «следующего пришествия» и не оставляя шансов очередным «лжепророкам» от искусства, экономики и политики обманывать нас.

1. Хобсбаум Э. Эпоха крайностей: Короткий двадцатый век (1914–1991). — М., 2004.
2. Хобсбаум Э. Век Империи. 1875–1914. — Ростов-на-Дону, 1999.
3. Кругман П. Великая ложь: Сбиваясь с пути на рубеже нового века / Пер. с англ. — М., 2004.
4. Арон Р. Опий интеллектуалів / Пер. з фр. Г. Філіпчука. — К., 2006.
5. Бодлер Ш. Об искусстве / Пер. с франц. Н. Столяровой и Л. Липман; Предисл. В. Левица; Послесл. В. Мильчиной. — М., 1986.
6. Бюрократия в современном мире: Теория и реалии жизни / Рос. акад. наук, Ин-т философии; Отв. ред. В. Н. Шевченко. — М., 2008.
7. Конквест Р. Роздуми над сплюндрованим сторіччям / Пер. з англ. О. Мокровольського. — К., 2003.
8. http://www.openspace.ru/art_times/projects/153/details/3122.

Анотація. Стаття досліджує взаємозв'язок художніх і соціокультурних, політико-економічних структур системи. Особливу увагу приділено ринку, ринковим відносинам та негативним явищам індивідуалізму в культурі та мистецтві. Автор залучає широкий корпус західної аналітичної думки з цієї проблематики, розкриваючи багатоаспектну дихотомію авангардних тенденцій і традиційного досвіду культурних дискурсів людства.

Ключові слова: авангард, арт-ринок, модернізм, культуріндустрія, трешова естетика.

Аннотация. Статья исследует взаимосвязь художественных и социокультурных, политико-экономических структур системы. Особое внимание уделяется рынку, рыночным отношениям и негативным явлениям индивидуализма в культуре и искусстве. Автор привлекает широкий корпус западной аналитической мысли по данной проблематике, раскрывая многоаспектную дихотомию авангардных тенденций и традиционного опыта культурных дискурсов человечества.

Ключевые слова: авангард, арт-рынок, модернизм, культуриндустрия, трэшевая эстетика.

Summary. The article analyzes the intercommunication of artistic and sociocultural, political and economical structures of the system. The special attention is given to market, market relations and negative phenomena of individualism in culture and art. The author attaches the wide body of western analytical thought on this problem, exposing multidimensional dichotomy of avant-garde tendencies and traditional experience of cultural discourses of humanity.

Keywords: avant-garde, art-market, modernism, cultural industry, trash aesthetics.