

Информация к размышлению Non-fiction

[280]

ил 5/2018

с АЛЕКСЕЕМ МИХЕЕВЫМ

Футуризм, кубизм, экспрессионизм, абстракционизм, концептуализм — повод разобраться с этими и другими появившимися в XX веке искусствоведческими “измами” дают две книги, выпущенные в прошлом году издательством “Ад Маргинем Пресс”. *Краткая история современной живописи* английского историка искусства **Герберта Рида** уже выходила несколько лет назад (М.: Искусство — XXI век, 2009); в ней описан период



от конца XIX века до 50-х годов XX (первое английское издание появилось в 1959-м). Нынешняя же книга (перевод **Татьяны Боднарук, Алексея Шестакова**. — 360 с.) дополнена одной важной главой (написана она уже не самим Гербертом Ридом, а **Кэролайн Тисдолл** и **Уильямом Фивером**) — *После абстрактного экспрессионизма*, посвященной 60-м и началу 70-х годов (в английском издании глава появилась в 1974-м).

На протяжении ста лет почти каждое десятилетие в живописи рождались новые течения, каждое из которых тем или иным образом сдвигало и меняло привычные координаты этого вида искусства. Традиционно простое, воздействующее на элементарные эмоции (“похоже”, “красиво”) отражение так называемой реальности (живопись XIX века) вначале сменилось на рационально-аналитический подход к этому процессу, затем на создание собственных, лишь опосредованно связанных с натурой вариантов “реальности”, и, наконец, к полному отказу от изображения ассоциирующейся с “реальностью” конкретики.

Некоторые ключевые точки этой эволюции можно (конечно, весьма условно) спроецировать в пространство двух факторов: первый из них — баланс между “пассивным” и “активным”, второй — распределение ролей между автором и зрителем.

1. Автор пассивен по отношению к внешнему миру, зритель пассивен по отношению к автору. Художник выполняет роль посредника между внешним миром и зрителем, воспроизводя красками на холсте те или иные фрагменты “реальности”; зритель же включен глубоко эмоционально. Примерно так можно описать коммуникативную модель традиционного реализма.

2. Автор активен по отношению к внешнему миру; зритель же, хотя и остается пассивным по отношению к автору, но включается при этом не только эмоционально, но и интеллектуально. Креативно активный художник либо препарирует внешний мир — например, представляет его в виде сочетания тех или формальных элементов (пуантилизм, кубизм), либо конструирует те или иные варианты “реальности” (футуризм, дада, сюрреализм), либо вообще отказывается от ее изображения (абстракционизм). Здесь роль художника как посредника утрачивается, и он становится в том или ином отношении кем-то вроде демиурга. Зритель же остается в роли пассивного реципиента; впрочем, на него теперь отчасти возлагается задача разгадывания формальных загадок, которые ставит перед ним художник, предъявляя свой вариант “реальности”. Иначе говоря, в этом коммуникационном варианте зритель взаимодействует не с внешним миром, а с субъективным видением его художником — либо с неким искусственным конструктом.

3. Активны и автор, и зритель. Эта категория достаточно разнообразна и требует более развернутого анализа тех принципов актуального искусства, которые сформировались в конце прошлого и начале нынешнего века. И помогает разобраться в новой коммуникативной ситуации другая книга того же издательства: **Оссиан Урд. Искусство смотреть** (перевод с английского **Светланы Кузнецовой**. — 176 с.). Для сегодняшнего художника визуальные ха-



рактеристики его произведения становятся не более чем одним (при этом чаще не самым главным) каналом воздействия на зрителя. И содержание книги Урда поэтому лучше отражает не столько название, сколько подзаголовок: *Как воспринимать современное искусство*.

Действительно, акцент в современном искусстве явно сместился в сторону зрителя. Создаваемые художниками объекты обладают достаточно широким интерпретационным потенциалом, и зрителю отводится роль практически соавтора — тем более что часто он оказывается вовлечен в процесс активного взаимодействия с предъявляемым ему объектом (например, инсталляция Карстена Хеллера “Испытательный полигон”, выставленная в 2006-м в лондонской галерее Тейт Модерн, представляла собой несколько гигантских спиральных труб, по которым посетителю предлагалось сехать вниз — как в аквапарке — с высоты примерно 3–4 этажа).

Чтобы адекватно оценить подобное творчество, Урд предлагает зрителю максимально абстрагироваться от всех традиционных шаблонов и

привести свой перцептивный аппарат в состояние ТАБУЛА РАСА, то есть чистого листа. ТАБУЛА здесь, кроме того, представляет собой аббревиатуру, каждая из букв которой — это некий необходимый для успешного восприятия инструмент. В русском переводе их имена звучат так: *Терпение, Ассоциация, Бэкграунд, Усвоение, Лучше посмотреть еще раз, Анализ*. И если правильно настроить эти инструменты, то искусство может обернуться и *развлечением, и конфронтацией, и событием, и посланием, и шуткой, и зрелищем, и медитацией*: именно этим семи феноменам посвящены отдельные главы книги Уорда.

Большую роль в пересмотре традиционных принципов визуального искусства сыграло появление фотографии. Вначале она просто унаследовала функции фиксации внешнего мира у живописи (позволив ей развиваться самостоятельно — что и привело к описанной выше эволюции), однако вскоре стала самостоятельным художественным жанром, специфика которого описана в выпущенной издательством “Клаудберри” книге **Джеффа Дайера** *Самое время* (СПб., перевод с английского, 2017. — 368 с.). Так же как и случае с книгой Уорда, содержанию здесь более соответствует не название, а подзаголовок: *Неклассическая история фотографии*. История эта неклассическая в том смысле, что в книге изложена не столько хронология, сколько некие общие принципы, темы и мотивы, которые в том или ином виде встречались у фотомастеров на всем протяжении XX века (например, особыми смыс-

лами могли надеяться снимки слепых уличных музыкантов или пустых парковых скамеек).

Вообще фотография представляет собой тот жанр, где роль художника практически сливается с ролью зрителя. На современном уровне развития технических средств автор фотографии уже вовсе не обязан быть ремесленником; на первый план выходит специфика взгляда на мир, способность увидеть его в особой рамке и поймать некий наиболее подхо-



дящий момент для того, чтобы просто нажать на кнопку. А здесь начинают работать, скорее, иррациональные факторы — и если рассматривать эту коммуникативную ситуацию в рамках заявленных выше координат “активности — пассивности”, то возникает парадоксальная инверсия, при которой активной стороной логично было бы признать саму “реальность”. Дайер цитирует одного из фотографов, который говорит, что никогда в точности не знаешь, как выглядит мир, до тех пор пока не увидишь сделанный тобой снимок.