

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА  
ФИЛОСОФСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

РОССИЙСКИЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРНОГО  
И ПРИРОДНОГО НАСЛЕДИЯ ИМЕНИ Д.С. ЛИХАЧЕВА

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



# ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО: СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД

Материалы Круглого стола  
6 апреля 2016 г.

2016



Что такое искусство как таковое? Каковы критерии отличия искусства от не искусства и его подделок? Изменились ли роль искусства в целом в современном мире и функции различных искусств? Как соотносятся в искусстве абсолютное и относительное, историческое и логическое, национальное и универсальное, традиция и инновация? Эти и многие другие вопросы обсудили 6 апреля на философском факультете МГУ имени М.В. Ломоносова на организованном при поддержке Министерства культуры Круглом столе «Что такое искусство: Современный взгляд». В работе круглого стола принял участие первый заместитель министра культуры Российской Федерации В.В. Аристархов.

ISBN 978-5-93883-304-3



97859381833043

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова  
ФИЛОСОФСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Российский научно-исследовательский институт культурного  
и природного наследия имени Д.С. Лихачева

---

# Что такое искусство: Современный взгляд

Материалы Круглого стола  
6 апреля 2016 г.



Москва  
**Издатель Воробьев А.В.**  
2016

УДК 131.5  
ББК 74.4  
Ф56

*При поддержке Министерства культуры  
Российской Федерации*

РЕДКОЛЛЕГИЯ

А.П. Козырев (ответственный редактор), П.Н. Костылев (научный редактор),  
А.В. Никандров (научный редактор)

**Ф56 Что такое искусство: Современный взгляд.** Материалы  
Круглого стола 06.04.2016 / Философский факультет МГУ имени  
М.В. Ломоносова; Российский научно-исследовательский институт куль-  
турного и природного наследия имени Д.С. Лихачева. — М.: Издатель Во-  
робьев А.В., 2016. — 108 с.

**ISBN 978–5–93883–304–3**

Что такое искусство как таковое? Каковы критерии отличия искусства от не искусства и его подделок? Изменилась ли роль искусства в целом в современном мире и функции различных искусств? Как соотносятся в искусстве абсолютное и относительное, историческое и логическое, национальное и универсальное, традиция и инновация? Эти и многие другие вопросы обсудили 6 апреля на философском факультете МГУ имени М.В. Ломоносова на организованном при поддержке Министерства культуры Круглом столе «Что такое искусство: Современный взгляд». В работе круглого стола принял участие первый заместитель министра культуры Российской Федерации В.В. Аристархов.

© Философский факультет МГУ, 2016

**ISBN 978–5–93883–304–3**

© Воробьев А.В. & ЦСК, оформление, 2016

---

#### Научное издание

Подписано в печать 17.05.2016. Формат 60x88/16. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».  
Печать офсетная. Усл.-печ. л. 6,75. Уч.-изд. л. 5,25. Заказ № 58.

Оригинал-макет и обложка подготовлены *А.В. Воробьевым*, корректор *Е.В. Феоктистова*

**Издатель Воробьев А.В. 7720376@mail.ru**

г. Москва, ул. Профсоюзная, 140–2–36. 8(495)772–03–76

Типография ООО «Телер». 125299, г. Москва, ул. Космонавта Волкова, д. 12.

Лицензия на типографскую деятельность ПД № 00595.

# СОДЕРЖАНИЕ

## **ЧАСТЬ I. Метаморфозы современного искусства**

<i>Миронов В.В.</i> Метаморфозы культуры и современный театр имитации... 5	
<i>Мигунов А.С.</i> Профессионал и дилетант в современном искусстве ..... 10	
<i>Казин А.Л.</i> Искусство и истина ..... 13	
<i>Расторгуев В.Н.</i> Культурная политика как вид современного искусства. 16	
<i>Беспалова Т.В.</i> Специфика восприятия искусства в русском измерении 23	
<i>Чубаров И.М.</i> О критериологии современного искусства ..... 33	
<i>Арсланов В.Г.</i> Искусство и фетишизм в современном мире ..... 38	

## **ЧАСТЬ II. Современное искусство: проблемы дефиниции**

<i>Ванчугов В.В.</i> Плоды гибридизации искусства и политики: Айн Рэнд. Прелесть посредственности и коммерческая выгода о примитивности сознания ..... 41	
<i>Кондратьев Е.А.</i> Системное определение понятия «искусство» ..... 46	
<i>Лагутенкова В.А.</i> Молодежные форумы и выставки: опыт взаимодействия различных эстетических платформ ..... 54	
<i>Пластова Т.Ю.</i> Катарсис и шок: искусство в эпоху глобализации ..... 61	
<i>Епишин А.С.</i> Современное искусство: pro et contra ..... 66	
<i>Кузина Н.В.</i> Границы искусства и творческое самовыражение при деформациях личности психических патологиях (как продуктивный симптом и прием психотерапии) ..... 71	
<i>Скоробогачева Е.А.</i> Антагонизм образно-идейного содержания реалистического искусства художественных течений конца XX — начала XXI века ..... 83	

## **ЧАСТЬ III. Дискуссия..... 89**

# ЧАСТЬ I

## Метаморфозы современного искусства

---

**А.П. Козырев:** Дорогие друзья, коллеги, мы начинаем наш Круглый стол «Что такое искусство: современный взгляд». Я, заместитель декана по научной работе, Алексей Павлович Козырев, буду вести Круглый стол. Мы проводим круглый стол совместно и при поддержке Министерства культуры Российской Федерации, и мы рады приветствовать у нас первого заместителя министра культуры Владимира Владимировича Аристархова.

Сегодня в нашем круглом столе участвуют и профессора философского факультета, наши преподаватели, а также наши гости. Здесь и Академия имени В.И. Сурикова, и Институт природного и культурного наследия имени Д.С. Лихачева. Мы рады приветствовать директора этого Института, Арсения Станиславовича Миронина, и представителей других учебных и научных организаций.

Тема нашего Круглого стола подобает и значимости проблемы, и представительности состава участников: что такое искусство, каков современный взгляд на искусство, в чем состоит его суть, какие противоречия содержатся в современных трактовках искусства... Сегодня мы находимся на таком этапе развития, когда российское общество и государство все чаще и чаще символически апеллируют к культурному наследию: тут можно вспомнить церемонию открытия Олимпиады в 2014 году, когда мы видели полотно Кандинского, удачно включенные в наполненную глубокой символикой олимпийскую шоу-программу. Вспоминаем мы и выставки, которые проходят на Крымском валу, — сейчас, например, идет выставка Гелия Коржева, недавно ушедшего из жизни выдающегося советского художника. Мы помним и недавние выставки Серова, Нестерова, которые стали публичным фактом, вы-

шли далеко за пределы искусства и указали на то, что общество осмысляет себя через своих классиков и великих мастеров.

Проблемы современного искусства нас затрагивают и являются нам не безразличными. Что является искусством, что входит в границы искусства, а что представляет собой явление, феномен и событие, которые пытаются назвать себя искусством, в то же время как искусством не являются, — вот об этом мы сегодня и поговорим. Передаю слово первому докладчику — декану философского факультета, члену-корреспонденту РАН Владимиру Васильевичу Миронову.

В.В. Миронов

## Метаморфозы культуры и современный театр имитации

В настоящее время в мире идут мощнейшие процессы глобализации, оказывающие настолько существенное влияние на все уровни культуры, что позволяет нам говорить о ее трансформации. Культуры погружаются в глобальное коммуникационное пространство, которое формирует иные законы коммуникации. Казалось бы, с внешней стороны, диалоговое пространство благодаря новейшим медийным технологиям только расширяется, что как будто является позитивным моментом. Однако при этом значительно упрощается сам характер общения, который осуществляется по законам и стереотипам, далеко отстоящим от сущности и традиций самих культур. Это влияет и на характер эстетического творчества, и, в особенности, на трактовку сущности эстетического произведения.

В искусстве, как известно, большое значение имеют факторы подражательности, или имитации, помогающие создавать образы, взятые из реальности, — и на этой основе позволяющие сконструировать из них особый мир представления, или *действия*. В антич-

ности метаморфоза выступала как механизм или способ перевоплощения в иное, в том числе и в то, чего было невозможно осуществить в реальности. Эти сконструированные превращения, зафиксированные в литературе, давали возможность человеку переживать данную ситуацию, проигрывать ее на схожих ситуациях своей реальной жизни. Так, в «Золотом осле» Апулея метаморфоза необходима Луцию для сокрытия самого себя, своей сущности, — и он воспользовался для этого телом осла. Такое сокрытие позволяло понять, услышать, увидеть то, что было бы невозможно, если человек оставался бы самим собой.

Однако метаморфозы могут выходить за рамки искусства как такового. Тот же Луций, выйдя из образа, вернулся к деятельности адвоката. Тут наличествует довольно тонкий момент: деятельность адвоката в каком-то смысле есть метаморфоза, ибо всегда связана с умением «влезть в шкуру» другого человека. Именно это было гениально выражено Шекспиром: «Весь мир — театр. В нем женщины, мужчины — все актеры», — произносит один из героев его пьесы<sup>1</sup>. Часто дальше этой цитаты не идут, а она в нашем контексте является довольно-таки важной, и мы к ней еще вернемся. Пока важно подчеркнуть, что в классической культуре метаморфоза — это всегда временное «переодевание», перевоплощение, подражание, лишь имитирующее реальность. Художественное произведение здесь было предназначено для пробуждения в субъекте чувства эстетического наслаждения, ощущения прекрасного. Как отмечал Платон, художники и поэты осуществляют это через порождение «призраков» вещей, то есть создают не столько вещи, — хотя их творения могут быть и в *вещественной* форме, — сколько представления и образы вещей. Поэтому связь с реальностью здесь носит миметичный характер. Они создают не копии, а миметичную конструкцию мира<sup>2</sup>. Иначе говоря, *эстетический продукт* — это сконструированная человеком модель мира, модель прекрас-

---

<sup>1</sup> Фраза «Mundus universus exercet histrioniam» была начертана на фронтоне того самого театра «Глобус», для которого писал свои пьесы Шекспир. Эта фраза приписывается римскому писателю Гаю Петронию Арбитру.

<sup>2</sup> См.: Вульф К. Антропология, история, культура, философия. СПб.: Санкт-Петербургский университет, 2008. С. 202.



ного, реализованного в конкретных *продуктах творчества*. Границы такого подражания были заданы пониманием границ прекрасного, которые определяют сущность этого объекта и его претензии на то, чтобы выступать, например, предметом искусства.

В рамках современной культуры такого рода границы подвергаются размыванию, а господствовать начинают подражание и имитация *сами по себе*, превращая процесс создания эстетического объекта в своего рода производственную массовую технологию. Метаморфоза как некое временное «переодевание» в другое часто превращается в поверхностную имитацию, а сам процесс пребывания в этом пространстве имитации затягивается.

В определенном смысле под прикрытием лозунгов «свободы творчества» деформируется понимание сущности искусства. Сущность произведения сводится к декларации о том, что оно является художественным произведением. Метаморфозы и подражания превращаются в поверхностные имитации, которые массово распространяются в глобальном коммуникационном пространстве. Вместо сцены театра или музея своеобразной театральной сценой становится все пространство глобальной коммуникации. Такой современный коммуникационный «театр» значительно усиливается новейшими медийными технологиями и превращается в весьма мощное и эффективное средство манипуляции человеческим сознанием, часто вынуждая индивида участвовать в глобальных коммуникационных пьесах.

Принцип имитации как формы искусственности (игры, моделирование, конструирование) в связи с развитием массмедиа становится *реальностью как таковой*, оказывающей влияние на события и поступки людей. Массовизация данного процесса, его проникновение на все уровни культуры постепенно трансформирует всю современную культуру, — и анализ этих изменений выходит далеко за пределы эстетики. В центре такого «творчества» часто лежит уже не мимесис как некое отображение действительности с помощью образов, а деформированная имитация чаще всего уже готовых образцов и стереотипов. В результате творчество подменяется симуляцией такового, направленной на создание псевдообразов, симулякров. Мы оказываемся погруженными (и это не всегда уже зависит от нас) в мас-

совую *симуляцию культуры*, которая основана на процессах имитации, когда реальное творчество может быть подменено его суррогатом, а качество обеспечивается не столько талантом исполнителя, сколько аудиовизуальными техническими возможностями, — и высокий классический смысл, эстетический смысл мимесиса в этой ситуации уже отсутствует, — отступает, если угодно.

И вот здесь-то и уместно вспомнить окончание шекспировского диалога, которое редко цитируют, хотя оно весьма и весьма поучительно: великий драматург предупреждает нас об *условности* любой игры и имитации, если мы хотим сохранить свою собственную сущность. «Конец всей этой странной сложной пьесы — Второе детство, полузабытье: Без глаз, без чувств, без вкуса, без всего». Именно подобная деформация культуры и творчества и лежит в основе такого феномена, как поп-культура, которая не имеет собственных этнических корней, даже если сопряжена с языком своей культуры. Главным ее отличием является изменение характера производства и потребления ее образцов, для которых важнейшим фактором становится массовость и оперативность распространения. Это, в свою очередь, порождает бесконечное приумножение сферы удовольствий и развлечений. Современное общество становится фабрикой развлечений, а потребителем ее продуктов становится все общество. В результате мы начинаем погружаться в «реальность», которая конструируется и конституируется массмедиа, и так весь современный мир превращается в большое поп-шоу, работающее по законам данного *жанра*.

Мы оказываемся внутри современного средневекового карнавала. Низовая культура становится официально признаваемой как превращенная форма культуры, а ее представители удостоиваются высоких званий и наград, становятся героями. Одним из важных компонентов реализации такого карнавального шествия становится интернет-среда, заполненная «масками» (аватарами, никами), от «лица» которых можно позволить себе говорить все, что угодно (соответственно, от какого угодно «лица» — вымышленного ли, не существующего или умершего). В результате карнавальное действие подменяет реальную жизнь, превращая в развлечение всю окружающую действительность.

Массовая культура и шоу пронизывают все уровни сознания общества, в том числе науку и философию. В науке также реализуется описанный нами выше процесс имитации, проявляющийся в нарастании объема фальсификаций и подделок<sup>3</sup> научной деятельности.

Философия, которая является самовыражением культуры, а значит, и конкретно-исторической стадии ее развития, не может избежать влияния массовой культуры. Возникают популярные образы философии, адаптированные для восприятия массовым сознанием. Далее, как это часто бывает в культуре, происходит метаморфоза (смысловое «оборачивание»), и превращенные образы становятся предметом «серьезного», *профессионального* философского интереса (например, «философия Симпсонов» или «философия доктора Хауса»)⁴. Грань между реально философским содержанием и его имитацией исчезает.

Постмодерн в культуре породил соответствующие имитирующие формы философии, в рамках которой центральным стержнем выступает критическое отношение к рациональному мышлению и, кстати говоря, к завершенному тексту как выражению классической культуры. При всей своей внутренней рафинированной сложности постмодернизм выражает господство обыденного сознания и «ценностей повседневности». За свободой мышления может стоять банальность и упрощения, которые доминируют в современной культуре. Не знаю, насколько необходимо обсуждать, например, проблему такого «культурного феномена», как «дерьмо» или «пуканье», и насколько глубокомысленным считать вывод одного автора о «некоем звуке, который всегда что-то означает в социальных ситуациях», заключившего, что «семантика пуканья представляет собой весьма сложную проблему»⁵.

В этих условиях возрастает значение философского анализа культуры, целью которого, наряду с другими, выступают функции

---

<sup>3</sup> См., например, энциклопедию «научных» подделок: *Голдакр Б.* Обман в науке. (Серия «Открытия, которые потрясли мир»). М.: Эксмо, 2010.

<sup>4</sup> См.: *Миронов В.В.* Философия и метаморфозы культуры. М.: Современные тетради, 2005.

<sup>5</sup> *Слотердаjk П.* Критика цинического разума. Екатеринбург: Уральский университет, 2001. С. 181.

предупреждения о тех тенденциях, которые реализуются в культуре и которые несут не только положительные, но и отрицательные последствия для человека и общества в целом.

**А.П. Козырев:** Спасибо большое, Владимир Васильевич, за такой яркий анализ, констатацию и попытку наметить пути анализа современной ситуации в культуре.

Предоставляю слово заведующему кафедрой эстетики философского факультета, профессору, доктору философских наук Александру Сергеевичу Мигунову.

А.С. Мигунов

## Профессионал и дилетант в современном искусстве

Начну с того, что своим студентам на занятиях я запрещаю пользоваться абстракциями, говорить об искусстве в целом, — в том смысле, что нужно обязательно быть конкретным. Конечно, еще в XVII, XVIII, XIX веках можно было говорить об искусстве в целом, поскольку в определенном смысле это был монолит: я говорю об изящном искусстве, которое как бы все собой покрывало. Но в наши дни, скажем так, все совсем по-другому. Я сейчас очень бегло назову вам пять видов искусства — они все очень разные, у них свои собственные эстетические принципы и критерии — и покажу вам, где и в каких аспектах можно вести речь о профессионализме, а где — о дилетантизме.

Во-первых, следует обратиться к тому, что называют изящным, или классическим, искусством. Это искусство действительно профессионально в полном смысле этого слова. Оно опирается на эстетические *качества*, на рецептивные *чувства* (зрение и слух в

первую очередь), на неповторимый *стиль*, — то есть здесь с точки зрения создания мы имеем дело с профессионалом и с уникальным произведением искусства, которое невозможно подделать. Никакой копии в принципе в отношении классики сделать нельзя — лучшая копия никогда не сравнится с оригиналом.

Дальше начинаются метаморфозы. Скажем, ранний модернизм, это конец XIX и первая половина XX века. Мы сейчас готовим много мероприятий к юбилею Василия Кандинского, и я в программе специально записал такой пункт — «“Черный квадрат” Малевича и звучащий космос красок Кандинского». Меня иногда спрашивают в менее образованных аудиториях: «А как же быть с этим квадратом? Ведь можно взять линейку, тушь и полностью повторить этот черный квадрат». Профессионал ли Малевич, если сравнивать его с классическими художниками? Возникает вопрос и недоумение. У Кандинского все по-другому, он ближе к классике. Это действительно звучащий космос красок, — здесь я пользуюсь удачным выражением одного американского исследователя. Это настоящий космос, причем звучащий, у него цвет переходит в звук! А у Малевича мы видим дилетантизм с точки зрения изящного искусства. Но назвать это дилетантизмом в плохом смысле язык не поворачивается, потому что Малевич, во-первых, дает концепцию, — это *концептуальное искусство*, начало концептуального искусства, которое обретет распространение во второй половине XX века. Во-вторых, он обращается к первоэлементам и первоосновам бытия: так, квадрат в платоновском «Тимее» является одним из элементов, из которых все на свете создано, в том числе и человек. Малевич именно это и изображает. Поэтому концептуальная сторона такого искусства сделала «Черный квадрат» брендом современного искусства, причем не только нашего.

Но, в целом говоря, ранний модернизм близок к изящному классическому искусству. Малевич и реди-мейды (*ready-mades*) Дюшана — это, скорее, исключение. В основном там были и станковые формы, и эстетические качества, и свое чувство цвета. А вот в позднем модернизме, то есть во второй половине XX века все уже ломается. Я недавно специально искал рисунок спальни Ван Гога, мне было важно узнать, есть ли там дверь или нет. Там дей-

ствительно есть дверь, она обозначена, то есть художник ее нарисовал. А сейчас для инсталляции человек, скорее, снимет с петель свою собственную дверь из квартиры и принесет ее. Это концептуальное искусство. Профессионально ли оно или же это дилетантство? С точки зрения изящного искусства — это дилетантизм; а вот с точки зрения философии — как тут быть? Не случайно ведь современное искусство называют искусством, которое буквально слилось с философией (вспомним работу Кошута «Искусство после философии»), — поэтому искусство, особенно современное, сильно своей *концепцией*.

Последнее, что я назову, — это Digital Art и BioArt, то есть цифровое и биологическое искусство. Там происходят свои интересные вещи с точки зрения эстетики. В цифровом искусстве ведущим является принцип копирования. Особенно интересен био-арт, когда в результате генетических манипуляций создается новый биологический вид, являющийся одновременно и биологическим видом, и произведением искусства. Искусство и реальность полностью сливаются в био-арте. Поэтому я говорю, что нельзя говорить об искусстве вообще. Настаиваю я также и на том, что на современное искусство надо смотреть как на штучное, оно абсолютно разное.

**А.П. Козырев:** Спасибо, Александр Сергеевич. Слово предоставляется следующему докладчику — это директор Российского института истории искусств (РИИИ РАН), профессор, доктор философских наук Александр Леонидович Казин.

А.Л. Казин

## Искусство и истина

Сразу хочу сказать, что я во многом не согласен с моим давним знакомым Александром Сергеевичем Мигуновым. Я думаю, что все дело как раз в том, на каком основании мы прилагаем слово «искусство» к той или иной практике, имеем ли мы право делать это. В этом и состоит философский вопрос. Я тут вспоминаю чеховского профессора Серебрякова, который 20 лет писал об искусстве, ничего в нем не понимая. Нам нельзя оказаться в этом же положении, тем более что Министерство культуры может запросто спросить: «А вы, философы, можете нам помочь в жизни, кроме ваших теоретизирований, которые безусловно самоценны, но не отвечают ни на один практический вопрос?»

Тем более, что мы с вами живем в интересное время. Есть такая арт-группа — «Война», прославившаяся тем, что в моем родном Санкт-Петербурге нарисовала, скажем, известный предмет на Литейном мосту рядом с местным зданием ФСБ. Потом появились «Pussy Riot», которые станцевали. Те нарисовали, а эти станцевали; тут рисунок, а там — танец. Наконец, «знаменитый» художник Павленский, который сначала в Петербурге поджег крыши около храма Спаса-на-Крови, а потом приковал себя за некий орган на Красной площади. Я спрашиваю: на каком основании мы прикладываем ко всем этим практикам слово «искусство», или слово «art»? Это принятое сегодня обозначение деятельности такого рода. Меня это интересует это как философа. Имею ли я право или хотя бы желание так это называть?

По Платону, искусство — это то, что имеет отношение к Прекрасному. По Аристотелю, искусство — это то, что вызывает катарсис. Согласно Августину, искусство — это Свет. По Гегелю, это предметное воплощение идеала. А по Хайдеггеру, это положение истины в творении. Так вот, в тех практиках, что я назвал выше, нет ни первого, ни второго, ни третьего, ни четвертого, ни пятого. А что же там есть? Вот вопрос! Что есть в этих практиках,

что позволяет нам обозначать их как искусство, а людей, которые их совершают, называть артистами?

Я думаю, что ответ здесь определенный — это состояние постмодерна, которое является особым типом Логоса, если хотите, особым типом сознания и даже особым типом общественного и культурного устройства. Я назвал бы это универсальной пародией на Бога, человека и бытие. В этом смысле постмодерн — вещь обширная и, прямо скажем, тревожная в общественном, культурном, эстетическом и художественном состоянии мира, прежде всего, западного и той части русской культуры, которая ориентирована на запад.

Это связано с тремя вещами.

Во-первых, под искусством здесь понимается то, что определенным образом может быть редуцировано к определенной технике. Я уже говорил: живописью может быть названо все, что нарисовано, литературой — все, что написано буквами, музыкой все, что звучит, и т.д. Это *считается* искусством, причем совершенно безотносительно к содержанию, чисто техника. Технология фактически является самым первым и простым критерием такого рода искусства.

Во-вторых, это функциональный принцип: искусство — это то, что выступает в его роли в конкретной системе, в данной концепции. Это то, что называется концептуализмом в собственном смысле этого слова: искусство — это то, что я *назвал* искусством. Это — так называемая *артизация* — подход, основателем которого и был Дюшан. В сентябре в Русском музее проходила аналогичная конференция, на которой говорили, что искусство — это то, о чем говорят искусствоведы.

Возникает довольно парадоксальная ситуация с философской точки зрения, когда картина не потому выставляется на выставке, что она является картиной, то есть содержит в себе некую сущность картины, некую художественную идею. Сейчас работа становится картиной благодаря тому, что ее *выставляют*. Эта ситуация довольно нетривиальная: возникает диктатура куратора, который может говорить, что является картиной, а что — нет, что выставлять в музеях, а что — нет. Таким образом, современная



культура вынуждена признаться, что она *не знает*, что такое картина. Она назначает любую художественную *практику* произведением искусства, присваивая ей определение «art».

В-третьих, это финансовый критерий, то есть искусство — это то, что продается, причем чем дороже продается, тем лучше искусство.

Я привел три критерия, которые работают в системе постмодерна и соответствующих социально-культурных коммуникациях, которые этот тип сознания обслуживает. Я думаю, что здесь мы имеем дело с поздней фазой культуры, даже с поздней фазой цивилизации, которая отличается перечисленными критериями как тревожными звоночками по поводу нашего будущего. Если классическое искусство — это искусство *sub specie aeternitatis*, то есть с точки зрения вечности, искусство как род молитвы. Модерн начинается в европейской культуре примерно с эпохи Возрождения, то есть с перехода от теоцентризма к антропоцентрическому типу сознанию и творчества. В этом смысле постмодерн — это заслуженная расплата модерна за антропоцентризм, за то, что он приписал себе божественную функцию назначения вещей, назначения ценностей.

Беспредпосылочного искусства, равно как и беспредпосылочной науки, не бывает. Искусство всегда опирается на определенную ценность, если угодно, веру, которая в свою очередь является той точкой зрения, которая порождает методологию. В этом смысле искусство есть нечто иное, как умение видеть мир в Божьем луче, как говорил об этом Иван Александрович Ильин. И не надо в этом смысле путать Божий дар с яичницей. Спасибо за внимание.

**А.П. Козырев:** Спасибо, Александр Леонидович. Следующий докладчик — это профессор кафедры философии политики и права философского факультета, лауреат премии Президента РФ, доктор философских наук Валерий Николаевич Расторгуев.

В.Н. Расторгуев

## Культурная политика как вид современного искусства

Глубокоуважаемые председатели, глубокоуважаемые коллеги!

Свою тему я обозначил еще до ознакомления с программой. Однако посмотрев внимательно программу, увидел, что там есть очень интересная тема Василия Викторовича Ванчугова — «Последствия гибридизации политики и искусства». Судя по названию, наши темы очень близки, поэтому, чтобы избежать возможного дублирования, я в нескольких предложениях обозначу схему запланированного доклада, который готовил, чтобы «заготовка» не пропала втуне, а потом перейду к новой проблематике, которая имеет отношение к той же теме. Но акцент будет сделан не столько на теории культурной политики, сколько на технологии управления этой отраслью политики, которая также требует искусства и мастерства.

Итак, для начала воспроизведу схему «заготовки» — теоретической части. В качестве введения я хотел обратиться к идеям Мишеля Фуко, изложенным в статье «Политическая технология индивидов», где он говорит об известной формуле, сводящей «разум государства» к искусству управлять. По его мнению, это искусство начинается с «политической арифметики», а разумным оно является только при условии, если соответствует природе и собственной рациональности самого государства, поскольку «в наши дни выражение ”разум государства” навевает больше мысли о произволе или насилии». Говоря о столкновении концепций христианства и макиавеллизма и ссылаясь на воззрения Фомы Аквинского, Фуко делает вывод о том, что политик должен быть компетентным, но его компетенция заключается во владении особым — политическим — знанием. При этом суть такого знания, или искусства им пользоваться, в том и заключается, чтобы усилить не роль Государя, а само государство. Эту установку дополняет концепция Бодрийяра, в соответствии с которой в результате коммерциализа-

ции гибнет и «разум государства», и искусство: в обществе возникает цепная реакция терроризма, а современное искусство «превращается в фальшивку, копию, симулякр и одновременно продается на художественном рынке за большие деньги». Завершить этот анализ я хотел, обратившись к малоизученной концепции «революции социального дизайна» Александра Сергеевича Панарина.

Предельно коротко расскажу о сути его подхода. Во многих современных исследованиях эстетизация политики рассматривается как своеобразное «расширение сферы искусства», которое осуществляется за счет политического дизайна. И это понятно, поскольку доминирующая прагматическая установка публичной политики на проектное мышление превращает даже цивилизационный подход, для которого важна тысячелетняя временная перспектива, в разновидность проектного мышления с очень коротким временным горизонтом. При этом акцент делается на внешнем оформлении и восприятии — дизайне. У Панарина раскрывается механизм «революции социального дизайна». По его мнению, термин «формальное искусство» приложим не только к художественной деятельности, но и к искусству политики, — в результате чего оно оказывается лишенным материальной составляющей. Панарин затрагивает тему производства смыслов. Делез, кстати, называет позором ситуацию, когда смыслы производятся в рамках политического дизайна. Схожая логика, но еще более интересная, присутствует и у Панарина: именно современные интеллектуалы, по его мнению, создают барьер между высокой культурой и народом, то есть теми смыслами, которые свойственны народной культуре, религии, — что делает высокую культуру недоступной. В результате ее место занимает ниша, пустота, где подлинные смыслы отсутствуют. Таким образом, если вчера приобщению к высокой культуре мешала недоступность образования, то сегодня путь к ней преграждает сам интеллектуальный слой общества, который производит симулякры, заполняющие пустующие ниши, в т.ч. псевдоискусство.

А теперь перехожу к новой проблематике, способной приоткрыть природу отраслевой политики, в том числе и культурной, как особого вида искусства управления. И начну с аксиом: во-

первых, любая политика, даже публичная, должна быть хотя бы немного культурной, а во-вторых, мы должны признать, что всякая политика является искусством — и публичная, и непубличная, в том числе отраслевая. В данном случае я исхожу из классического подхода, например, кантовского, согласно которому все виды деятельности подразделяются на два основных вида, по доминанте. Первый вид характеризуется доминированием целевой установки на открытие уже существующего, будь то тенденции, закономерности или скрытые за ними законы. Понятно, что это — область наук. Второй вид — это и есть область искусств, но в самом широком понимании этого термина, под которым понималась деятельность, где доминирует направленность на изобретение нового, не существовавшего ранее — будь то техническое творчество, ремесла или собственно изящные искусства. Во всех этих видах искусств главное лицо — мастер, а главное качество — мастерство. К этой сфере можно отнести с некоторыми оговорками и политику. Впрочем, если выделить особую (третью) сферу деятельности, где доминирует установка на регламентацию поведения миллионов людей, то к ней придется отнести правосознание и мораль, а также все ту же политику (политические идеологии) и, разумеется, религиозное сознание. Именно здесь открывается подлинная природа современной публичной политики, где все определяет конкуренция идеологий или так называемых «великих учений», которые конкурируют не только между собой, но и все вместе — с религиозным сознанием.

На эту их скрытую функцию обратил внимание еще Юм в своем известном эссе «О первоначальном договоре». Он сделал это еще в то время, когда политические идеологии только зарождались и оформлялись. По его мнению, идеология пытается, прежде всего, вытеснить из сознания людей и народов религиозное чувство, требуя от человека всей полноты веры, но вовсе не религиозной. Юм утверждает, что в этом случае происходит своего рода подмена, когда сама идея договора становится, по сути, «философским суеверием», которое претендует на то, чтобы заместить собой место религиозных идей. Именно это и предопределяет, по словам Юма, его скептическое отношение к политическим схемам

и тому, что впоследствии состоялось как «идеологии», а также к «пониманию искусства политики как сохранению и поддержанию или исправлению опробованных установлений».

После этой пропедевтики можно сформулировать еще один тезис, вплотную приближающий нас к природе государственной политики в области культуры. Рассматривая политику как искусство, важно отличать публичную политику от непубличной, прежде всего отраслевой — экономической и социальной, экологической и военной, информационной и культурной, образовательной и научной, и далее по всему списку. Понятно, что публичная политика стоит на трех китах. Первый — это проекты, причем, как правило, двухслойные проекты, когда публично представленный проект-витрина служит для прикрытия главного — подлинных, но тщательно скрытых интересов реальных акторов политики. Второй кит — это интриги, то есть все те же интересы, но уже не прикрытые проектами, а предстающие в голом, так сказать, виде. Они «стесняются» своего вида и стараются не бросаться в глаза. Для основных «игроков» эти интриги-интересы связаны, естественно, с борьбой за власть и ресурсы, а для публики, для тех же избирателей или плебса — это интересы другого рода, которые издревле определялись формулой «хлеба и зрелищ». Третий кит — это провокации, в том числе провокации «в хорошем смысле» слова, — например, провоцирование, без которого, к примеру, не прошупать реакцию общества на те или иные реформы. Однако к провокациям относится и провокаторство, целью которого может быть и разрушение устоев государства, и внедрение в лагерь противника, и многое другое. А это, согласитесь, совершенно разные вещи, требующие разных оценок — как политических и моральных, так и правовых.

Мы видим, что публичная политика, как это ни парадоксально, — самая закрытая область политической жизни. И напротив, политику непубличную если и можно назвать закрытой, то только потому, что понимание ее целей и функций требует должной квалификации. Она закрыта для профанов. Отраслевая политика, к примеру, в отличие от публичной, поддается измерению, например, с точки зрения эффективности тех или иных решений. По этой простой при-

чине она чаще всего открыта для посвященных — за исключением разве что отдельных зон, что связано обычно с коммерческой или государственной тайной. Применительно к любой отраслевой политике, в том числе культурной, нет, а точнее, не должно быть места «двухслойным» проектам, а также интригам и провокациям. Во всяком случае, они уходят на десятый план, ибо включаются объективные критерии, в том числе оценка на эффективность, безопасность, ресурсоемкость и так далее. В публичной политике главное требование — вовсе не эффективность, которую невозможно ни подтвердить, ни опровергнуть (мол, у нас же многопартийная система, что мы можем сделать?), а *эффектность* — эффект, который производят политики и их действия.

И наконец, последний, но принципиально важный вопрос. Речь идет о том, что отличает политическую аналитику, экспертную работу в отраслевом секторе, — и собственно науку, без которой также не обойтись, особенно в тех отраслях политики, где постоянно возрастает как ответственность, так и наукоемкость политических решений. Ответственность и наукоемкость — две стороны одной медали. Представители научного сообщества с трудом отличают научную деятельность от аналитической или экспертной по той причине, что постоянно совмещают эти функции, используя для их исполнения все те же знания и навыки. Поэтому им так трудно взглянуть со стороны на эти виды деятельности. Но сделать это надо.

Начнем хотя бы с политической ангажированности. И сразу отметим: да, она явно преобладает именно в аналитике. В нашей стране у аналитиков не принято, правда, в этом признаваться, поскольку, с их точки зрения, они всегда совершенно беспристрастны и объективны, но во многих западных странах со сложившейся многопартийной системой ангажированность, как известно, открыто демонстрируется, ибо это более честная позиция. Ее не стыдятся, ее отстаивают. Да и скрыть ее там сложнее. Совершенно иное дело — требования к экспертизе, где политическая ангажированность совершенно недопустима, крайне опасна и, что самое главное, может быть выявлена. Результатом может стать полная дискредитация экспертной структуры и конкретных экспертов. В науке

политическая ангажированность также противоестественна и противоположна, поэтому все то, что является политически ангажированным, следует называть аналитикой, а не наукой, хотя внешне эти различия почти не заметны: та же аргументация, те же методы, иногда тот же стиль...

Теперь подойдем к проблеме с точки зрения личностного подхода. Когда речь идет об аналитической работе (сюда включается и аналитика в области политики и в области искусства, и аналитика как искусство), то во всех этих случаях абсолютно доминирует личностное начало. Я ничего не стою как аналитик, если не могу показать совершенно новый и неординарный срез проблемы, который до меня никто не демонстрировал. Если же речь идет об экспертизе, то мы снова видим прямо противоположную установку: здесь желательно убрать человеческий фактор вообще и ограничиться при первой возможности весами или пробирками, то есть до предела зачистить результат экспертизы от «субъектного начала». Именно по этой причине экспертиза — это чаще всего не индивидуальное дело, а коллективное, которым занимаются отдельные организации, дорожащие лицензией. С науками все намного сложнее: многое зависит от специализации, методов и методологии той или иной дисциплины. К примеру, в философии всегда ценилось ярко выраженное личностное начало (с поправкой на специфику советского периода, когда искоренялось «ячество»), а в ряде дисциплин, где сама технология исследования предполагает обязательную верифицируемость и/или слаженную работу огромных коллективов, — здесь критерии почти те же, что и в экспертной работе.

Если провести сопоставительный анализ с точки зрения уникальности и универсальности, то аналитика — это, бесспорно, «штучное производство», тогда как экспертиза — по преимуществу поточное дело, налаженное и многократно повторяющееся. Разумеется, когда мы говорим о науке, то здесь эти критерии размыты, поскольку применительно к отдельным наукам нужно говорить либо о доминировании уникального начала, либо об универсализме.

Отличия бросаются в глаза, когда мы говорим о степени ответственности. Здесь разброс предельный. Абсолютная безответствен-

ность характерна для аналитиков: согласитесь, будучи аналитиком, я могу говорить все, что угодно (в пределах закона, конечно), и никто не может меня остановить, нет таких сил в природе. Более того, чем острее и оригинальней, пусть и безответственнее будет мое суждение, тем выше интерес к моим анализам и тем предпочтительнее мои конкурентные возможности. Если же я выступаю как член экспертного сообщества, то здесь картина противоположная — стоцентная ответственность. Это же можно сказать и о широком спектре наук, хотя степень персонифицированной ответственности в различных дисциплинах зачастую несопоставима.

Я мог бы назвать еще десятки критериев, но не имею на это времени. Скажу в заключение, что аналитики, как правило, не участвуют в принятии политических решений, хотя именно их приглашают, к примеру, на обсуждения законопроектов, называя экспертами, или на заседания экспертных советов при органах исполнительной власти. Почему это делается? Ответ лежит на поверхности: сколько аналитиков пригласите, столько вариантов решений получите. А выбрать нужное и соответствующее незаявленным интересам — это дело политиков. Главное сделано: экспертиза якобы прошла (хотя на самом деле было состязание аналитиков), решение легализовано с научной точки зрения, так как совпадает с мнением отдельных мнимых экспертов. Думаю, этим примером я ответил на вопрос, почему так размыты границы между аналитикой, экспертизой и наукой в современной политике. Совсем другое дело — настоящая, а не бутафорская экспертиза, поскольку в этом случае эксперты не только включаются в процесс подготовки решения, но получают особые права, так как могут остановить процесс на любой стадии. Наука лишена такой возможности, но именно она делает экспертизу более-менее надежной. Но это уже совсем другая тема.

**А.П. Козырев:** Политика — действительно разновидность искусства, причем не только сейчас, но и во все времена.

Я предоставляю слово Татьяне Викторовне Беспаловой, доктору философских наук, ведущему научному сотруднику Российского института культурного и природного наследия.



Т.В. Беспалова

## Специфика восприятия искусства в русском измерении

В философском романе С.П. Залыгина «После бури» главный герой произносит следующую фразу: «До сих пор в веках мы решали два уравнения: Что такое хорошо? Что такое плохо? XX век навязал нам третье уравнение, о котором мы ранее не догадывались — что такое ничего?»

В современном искусстве появились люди, которые совершенно не руководствуются дилеммой добра и зла.

Как изменилась роль искусства в современном мире и, в частности, в России? Почему новые понятия «посткультура», «постиискусство» до сих пор не получили однозначного определения и широкого научного признания? Действительно ли можно ставить вопрос о возникновении «нового человека», а соответственно, и новых смыслов его бытия? Существует ли возможность противостоять этим глобальным тенденциям и как? Какую роль в таком контексте играет специфика восприятия искусства в русском исполнении? Изменилось ли оно под влиянием глобальных процессов? Почему русский человек всегда будет отвергать деструкцию «постмодернизма»?

Современные ученые по-разному определяют хронотипологию современного искусства — авангардизм, модернизм, постмодернизм, консерватизм: так, В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская добавляет к названному еще неоавангардизм и виртуальность; и т.д. Позвольте условно называть деструктивные проявления современного искусства термином «постмодернизмом» — для упрощения концептуальной схемы, которую я хочу представить.

Образ последнего человека в стихотворении Юрия Кузнецова характеризует особую роль русской культуры и восприятие агрессивных форм современного искусства в условиях размывания привычных смыслов.

Он возвращался с собственных поминок  
В туман и снег, без шапки и пальто,  
И бормотал: — Повсюду глум и рынок.  
Я проиграл со смертью поединок.  
Да, я ничто, но русское ничто.

Глухие услышали человека,  
Слепые увидали человека,  
Бредущего без шапки и пальто;  
Немые закричали: — Эй, калека!  
А что такое русское ничто?

— Все продано, — он бормотал с презреньем, —  
Не только моя шапка и пальто.  
Я уйду. С моим исчезновеньем  
Мир рухнет в ад и станет привиденьем —  
Вот что такое русское ничто.

Глухие человека не слышали,  
Слепые человека не видали,  
Немые человека замолчали,  
Зато все остальные закричали:  
— Так что ж ты медлишь, русское ничто?!

«Русское ничто» характеризует восприятие современного искусства, когда возникающие пессимистические версии будущего развития художественно-эмпирических практик сводятся к Посткультуре, Постнеклассической эстетике (В.В. Бычков), этапами которой исторически выступают классическая эстетическая теория (красота, вкус, мимезис и др.), неклассическая имплицитная эстетика (лабиринт, абсурд, жестокость, эклектика и др.) и эстетическая виртуалистика (новейший эстетический опыт, связанный с освоением художественной практикой дигитально-компьютерных сетей).

По сути дела, автор концепции Посткультуры (основанной на вере в Великое Другое) причисляет к Искусству то, что таковым не является (два последних типа эстетики характеризуют что

угодно, но не Искусство). При этом сам он об этом знает, но поддается навязываемыми реальностью иным подходам к искусству, творчеству и художественному восприятию. Например, анализируя «Духовную прозу» Гоголя, Бычков пишет, что любое искусство служит *духовным* целям (особенно поэзия и литература для русского человека, так как эти виды искусства имеют дело со Словом). В искусстве *необходим христианский идеал*, когда «настоящим произведением литературы (искусства) в целом выступает такое, при общении с которым душа исполняется стройного согласия, а по прочтении удовлетворена...» (Гоголь), и когда «вообще не устремляешься на порицанье действий другого, но на созерцанье самого себя. В самом себе отыскиваешь недостатки и стремишься к их искоренению». — И далее: «В теоретическом плане он (Гоголь) видит, что искусство не должно *только* разрушать — даже то, что подлежит разрушению, как негодное. В обществе бывают периоды, когда нельзя устремить его "к прекрасному, пока не покажешь всю глубину его настоящей мерзости"» (В.В. Бычков).

Настоящий этап развития современного искусства с его «постмодернистскими» деструктивными веяниями напоминает нам то духовно-нравственное состояние российского общества, которое описывает Гоголь.

Надо отдать должное серьезной аналитике Быčkова феномена Посткультуры, но совершенно не ясно, почему автор концепции не использует свое знание русской эстетики для противостояния глобальным тенденциям и создания антиглобалистской версии развития современного искусства.

Историческая эволюция искусства не может быть сведена только лишь к созданию новых смыслов бытия, новых типов эстетики и пр. Востребованными остаются привычные смыслы человеческого бытия, лучшие образцы культуры и искусства. Определение же критериев восприятия искусства, как и критериев подлинного искусства, становится более-менее возможным только в рамках конкретной философии (русской, европейской и др.). В любом другом случае возникает абстрактная картина развития искусства, критерии которого слабо вербализируются, — что, собственно, и получилось в концепции Посткультуры В.В. Быčkова.

Почему возникающий новый тип эстетики (и это тоже под вопросом — эстетическая виртуалистика и неклассическая эстетика не являются доминирующими в нашем обществе) должен обязательно отрицать прежний?

Каковы новые «мировоззренческие» основы радикальных проявлений современного искусства? Человек информационного общества полностью инновационен, ему присущи тотальное бесстыдство и порочная извращенность, сексуальная разнузданность, похабщина, разгул страстей, «пикантное» отношение к смерти, вседозволенность.

«Новый человек не любит — он занимается любовью». Он не творит — он «самовыражается». Он не смиряется — он пытается приспособиться. Он не раскрывает в себе образа Божьего — он делает себе имидж. Он даже не играет — он «ведет игру»<sup>6</sup>. Эти произвольно перечисленные признаки трактуются как нормальные.

Виртуальная реальность онтологизируется, оригинал подменяется закодированным информационным знаком и, в конечном счете, искусственной моделью.

Деструктивные проявления культуры «нового человека» в современном искусстве не дают ему точки опоры по причине своей зыбкости, противоречивости, эклектики, контекстуальности, пустоты. В этом, как это ни странно, есть оптимистические тенденции.

Единственной точкой опоры выступает в таком ключе — русская культура и русское искусство. «Русскость воспринимается как неологизм, но появился он вовремя, когда качество, обозначаемое этим словом, стало таять, испаряться. Слово спасительно для мира, для души, слово не дает исчезнуть тому, что, казалось бы, обречено на гибель»<sup>7</sup>.

Проблема антиномичности русской культуры во многом задает специфику восприятия искусства в русском измерении. Насколько обоснована эта антиномичность? До какого-то времени в восприятии русской культуры, русского искусства преобладал антиномич-

---

<sup>6</sup> См.: Николаева О.А. Современная культура и Православие. М.: Московское подворье Свято-Троицкой Сергиевой лавры, 1999. С. 121.

<sup>7</sup> Корольков А.А. Русскость культуры. Русскость философии // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2010. Т. 11. № 3. С. 28.

ный подход (концептуально заданный Бердяевым), в рамках которого русское бытие, русская душа, русское национальное самосознание якобы насыщено парными противоположными категориями, отражающими крайности, отсутствие середины в русской культуре (хотя основания для бинарности в русской культуре есть, необходима ее верная трактовка — «здесь дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей», или же: «в русском человеке как типе наиболее сильными являются начала святое и звериное»).

Бинарное строение русской культуры стало камнем преткновения для многих мыслителей — и это утверждается конкретными антитезисами и оппозициями: царь и самозванец, государство и народ, западничество и славянофильство, красные и белые, и т.п. Перечень антиномий может быть разным, но смысловое значение их состоит в том, чтобы выражать историю русской культуры как традицию деструктивности, максимализма и полярности.

Трактуемая таким образом специфика русской культуры связана с попытками осуществления на практике неосуществимого идеала, цена которых — трагические катастрофы, гибель больших масс людей, разрушение материальных и уничтожение духовных ценностей, глубочайшие переломы и переоценки в общественном сознании народа и интеллигенции.

Пути преодоления этой антиномичности в развитии русской культуры выступает поиск механизмов перехода от бинарной системы культурного функционирования и развития на общеевропейскую тернарную (триадичную) систему.

Кризис социальной и индивидуальной идентичности, возникающий в данной ситуации, может преодолеваться, по крайней мере, двумя способами: а) воспроизводством и пропагандой мифоритуальной структуры современной информационной культуры — путь к «ничто»; б) утверждением инновационного традиционализма, позволяющего включать новые информационно-культурные технологии в национально-культурный контекст без его тотальной деструкции.

Первый путь ориентирован на воспроизводство мифоритуальной структуры информационной культуры, второй же — на внедрение тезиса о бинарности русской культуры, необходимости ее

перевода на уровень тернарной структуры, и основан на трактовке своеобразия русской культуры как препятствия для инновационных изменений<sup>8</sup>. Обе методологии (и бинарная, и тернарная) ошибочны.

Традиционные признаки русского своеобразия хорошо известны, ничего не надо выдумывать, необходимо возвращаться к своим истокам.

Искусство — есть такое идеальное изображение жизни, которое приводит человека в состояние напряженного желания идеального, т.е. *красоты, духовной чистоты и добра*. Искусство, в котором присутствует Бог, как внутренне пережитая идея, будет бессмертным. Бессмертным будет и хранитель этого искусства (И.А. Ильин).

Современное искусство (помимо глобальных причин) отчасти черпает «вдохновение» для деструкции в неверно понятой (если не сознательно конструируемой) антиномичности, актуализирующей одну из крайностей как проявление сущности русского характера, русской души, например звериное — насилие и агрессия в искусстве. На самом деле, нет «черной» и «белой» России, есть целостное восприятие этой антиномичности вне конфликтной природы как целостности и гармонии.

В.В. Бычков верно отмечает: произведение гения всегда говорит нам о чем-то более глубоком, прекрасном, чем то, что оно непосредственно изображает. В гениальном произведении — необъяснимое и несказанное. Метафизическая реальность, символически выражающаяся в произведении подлинного искусства, звучит для символиста как **музыка**, — независимо от вида искусства. Красота-Любовь-Наслаждение — формула Бычкова — может быть заменена на иную: Любовь-Красота-Наслаждение. «Сродство» между созерцателем и шедевром искусства не объясняется только красотой, — скорее красота придается шедевру искусства через Любовь (которая есть в созерцателе и творце), чистоту и святость. Эти критерии выписаны у А.Ф. Лосева.

---

<sup>8</sup> См.: *Верещагин В.Ю.* Русская культурная идентичность: инновационный традиционализм // *Философия права.* 2011. № 1. С. 17.

М.Е. Козлов пишет: «Проблема для Лосева была не в том, чтобы оправдать православие, развить его философские возможности, хотя и это — существенный компонент, но в *применении принципов православия* для выработки основ цельной христианской культуры, включая искусство, науку и т.д. Прежде всего, необходимо было реконструировать православный тип исторического мышления, осознать специфику заложенного в православии понимания социального бытия, в отличие от католического или протестантского».

В.В. Бычков пытается создать *всеобщую* философскую концепцию развития культуры и искусства, недооценивая самоценность, значимость и *особость* русской православной культуры (и иных самобытных культур) в противостоянии глобальным тенденциям. Созданная им концепция не работает и не объясняет всей сложности происходящего. Она только пугает своей бесперспективностью и бессилием человека перед «будто бы» исторической эволюцией Искусства. Он испытывает сложности в поисках смысла там, где его нет: «Как увидеть в Посткультуре и иных радикальных явлениях тенденции о жизни Духа в нетрадиционных формах, в том, что вроде бы никак не приспособлено для его Бытия?» — И всерьез ищет эту жизнь в эклектичных, абсурдных, безобразных формах проявления современного искусства (искусства ли?). Не случаен понятийный аппарат «нонкластики», созданной Бычковым<sup>9</sup>, — абсурд, жестокость, арт-рынок, безобразное, нон-финито и т.д.

Бычков недооценивает реальный происходящий сейчас возврат русского народа к православной вере, что непременно проявится и в культуре, и искусстве. Более того, XXI век станет веком возрождения религиозной идентичности во всем мире, а вот в каких формах это будет происходить, — во-многом зависит от пропаганды идей, подобных концепции Посткультуры. Бычков не смог использовать русскую православную специфику творения и восприятия искусства в своих кардинальных выводах по поводу проблемы будущего художественно-эстетических практик.

---

<sup>9</sup> См.: Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В.В. Бычкова. М.: РОССПЭН, 2003.

Русское художественное восприятие проистекает из русского созерцания, поскольку человек сначала созерцает — непосредственно, творчески, иррационально, — а уже потом начинает осознавать созерцаемое и его своеобразие; начинает обдумывать, размышлять, — и на основании этого говорить о более-менее философски сформулированном восприятии искусства.

Сначала надо быть, потом действовать, и только потом — философствовать: жизнь народа начинается гораздо раньше осознанного мирозерцания, и только постепенно, мало-помалу, развертывается до состояния творчески свободного самобытия. Вот почему мы берем русское художественное созерцание за исходную точку.

Само же оно имеет четыре основных источника, которые позволили И.А. Ильину определить истинное предназначение русского художественного восприятия и творчества:

1. Русское пространство с его открытым равнинным горизонтом, русская природа со всеми ее причудами (томящая душу весна, грозное лето, волшебная завеса туманов осени, суровость снежной мглы и морозов зимы) — все это приглашает душу человека к мечтательному созерцанию, снимает с нее напряжение.

2. По-русски пылкая, эмоциональная славянская душа со своими пристрастиями и внутренними зарядами, нейтрализуемыми суровостью народной судьбы и громадой пространства. Поэтому миролюбиво-добродушно-созерцательный настрой русской души — это всегда тоска по искусству во всех его ипостасях, — и прежде всего, конечно же, по песне.

3. Исторически сложившееся многообразие этносов, предполагавшее глубокий синтез как творческую слиянность множества в единство, при котором ни в коем случае не исчезло бы индивидуальное. Для русского человека искусство изначально создавалось как символизация жизненно необходимой задачи (духовной и политической), а художественное произведение (предмет искусства) воплощало живой символ нужной интеграции.

4. Христианская религия во всем ее греко-православном своеобразии, которая указала русскому искусству путь к цели, наполнив его духовным созерцанием сердца как представлением о самом важном и священном в жизни — созерцании Божественного и



выражении его всевозможными художественными средствами проистекают из духа православного благочестия<sup>10</sup>.

Различный образно-символический ряд, заложенный в произведениях искусства, и образы, создаваемые созерцающим субъектом, обусловлены социокультурными факторами, и исходя из этого становится ясно, почему восприятие признанных в мире шедевров искусства, например, «Сикстинской Мадона» Рафаэля (примеры субъективны, но характеризуют общую тенденцию специфики русского восприятия), не вызывает у русского человека состояния эстетического катарсиса — высшей стадии в восприятии гениального произведения, хотя и доставляет эстетическое удовольствие.

Художественное восприятие русского человека невозможно свести только к заданности социокультурными, природными и другими факторами, — это мистическая тайна.

Основные черты восприятия искусства в русском измерении таковы:

- православие (системообразующее основание русской культуры, обосновывающее *четкое разделение добра и зла*);
- софийность (как единство мудрости и красоты в русском искусстве, в самых простых реалистичных сюжетах);
- соборность (надындивидуальность — сформированный единый народный образ России и православной веры);
- чистота, святость (даже при изображении хтонической реальности в искусстве) и т.д.

Восприятие деструктивных форм современного искусства, происходящее на основе русской культуры, меняет смысл «шедевра» современного искусства, отвергает его и укрепляется в своих подлинно национальных основах.

Подлинно национальный гений создает поэтическую (музыкальную и иную) объективацию сакрального значения различных измерений русского бытия. Эта сакрализация будет понятна только при условии растворения субъекта восприятия в своей культуре

---

<sup>10</sup> Ильин И.А. О русском восприятии искусства и художественного совершенства. М.: Русская книга, 1996. С. 115.

(«сродство» по Франку). Принадлежность к конкретной культуре дает не просто мировоззренческую точку опоры, а задает критерии восприятия отечественного и мирового культурного богатства.

Гений не является профессионалом в привычном понимании этого слова, так как «искусство на высшем уровне совершенно не профессиональное дело... суть искусства в выражении жизненно-го опыта»<sup>11</sup>, — поэтому профессиональным является только средство его передачи. Гений выходит за пределы хронологических рамок и захватывает властью своего искусства целые эпохи и бесконечные поколения. В этом его сила — бессмертие обретается посредством гениального реалистичного любования и отражения простой народной жизни, православных символов, бескрайних красот России.

Культура должна способствовать воспроизводству собственных религиозно-культурных (в целом патриотических) практик, особенно в период трансформации и все большей атомизации современного российского общества<sup>12</sup>.

Восприятие деструкции «постмодернизма» в современном российском обществе происходит в условиях постоянных культурных войн и конфликтов, что в определенной степени приводит к возрождению русской культурно-цивилизационной идентичности.

**А.П. Козырев:** Спасибо большое! Вы коснулись духовных оснований искусства, традиции, которая была заложена в русской религиозной философии, — хотя, конечно, антиномизм можно проследить несколько глубже, чем в философии Бердяева: все-таки еще Кант говорил об антиномиях, а в русской культуре первым был, надо полагать, Державин, который сказал: «Я телом в прахе истлеваю, Умом громам повелеваю, Я царь — я раб — Я червь — я бог!», — и эта великая ода XVIII века — ода «Бог» — есть не что иное, как торжество антиномизма в описании человека. Здесь есть разные позиции, в том числе и в русской филосо-

---

<sup>11</sup> Мамлеев Ю. Вечная Россия. М.: АиФ-Принт, 2002. С. 28.

<sup>12</sup> Беспалова Т.В. Социокультурная и политическая легитимация патриотизма в конфликтных условиях российского переходного общества. СПб.: РГПУ имени А.И. Герцена, 2010. С. 43.

фии, — так, назовем споры об антиномизме между Флоренским и Трубецким. Важно ответить на вопрос, является ли антиномизм *единственным возможным* способом описания культуры, или все-таки следует преодолевать антиномии? Поэтому Вы и затронули этот вопрос, — ведь на него можно давать различные ответы. Сейчас же мы услышим доклад Игоря Михайловича Чубарова, заместителя директора Центра современной философии и социальных наук философского факультета МГУ.

И.М. Чубаров

## О критериологии современного искусства

Уважаемые коллеги, я в данном случае представляю определенную институцию, журнал «Логос», последние номера которого посвящены искусству, современному искусству в том числе.

Я бы хотел обозначить фактический состав сегодняшних выступающих с точки зрения их институциональной принадлежности: все являются руководителями или начальниками определенных институций. Это хорошо, проблема только в том, что если мы говорим об искусстве, было бы неплохо позвать кого-то *со стороны искусства*, а именно со стороны предмета, о котором мы говорим. То есть, речь не идет ни о кураторах, ни о галеристах, ни о теоретиках современного искусства, искусствоведах в передовом отряде современной теории и философии.

Это, на мой взгляд, показательно, то есть мы исходим из того, что предмет, которым мы занимаемся, является, с одной стороны, достаточно тревожным, волнующим, подвергающимся определенной критике, но в то же время мы о нем не хотим ничего знать. Если кто-то из художников начинает выступать, это требует каких-то более серьезных размышлений, ставит под вопрос какие-то наши

начальные позиции, которые, как мне кажется, выглядят чаще всего в рамках академии, в рамках институционального подхода, немного исключаящим, что странно. История знает примеры, когда художники и представители институций дружили и общались, занимались обменом не только в рамках конференций и круглых столов, но и делали общее дело. Я говорю о своем любимом периоде истории русской культуры и искусства, 20-х годах прошлого века, когда художники были одновременно комиссарами народного просвещения и комиссарами культуры. В данном случае я слишком долго об историческом аспекте говорить не буду, а хочу показать определенные виды искусства, как они представлены современными институциями, и внести, так сказать, небольшое философское противоречие, которое, возможно, приведет к определенным выводам.

Вот мы говорили сегодня о том, на каком основании современный художник может причисляться к искусству в историческом смысле, в ценностном, антропологическом и философском смысле. Я здесь выражаю позицию нашего журнала, на наш взгляд — это институциональные основания, именно они делают сегодня художника художником, позволяют художнику называться художником. Я, конечно, не буду приводить конкретные примеры, называть медийные имена, для меня вопрос ставится очень «бюрократически»: если философ называет себя философом, но при этом он не работает, например, в Институте философии, не является доктором или кандидатом наук или научным сотрудником, то я его буду уважать, но философом все-таки не назову. Извините меня за такой консервативный ход, сейчас я «переверну» его, и вам покажется, что он вовсе не консервативен. Почему-то считается, что в отношении современных художников дела обстоят иначе, что они якобы сами себя называют, сами себе дают награды. Ведь представители художественных институций — это не набор шарлатанов, а это люди, которые работают в этой области десятки лет, участвуют в биеннале современного искусства, работают в ведущих музеях и галереях мира, и нашей страны, в том числе, — так что странно им отказывать в праве иметь свое собственное мнение, свою глубокую теорию в таком узком виде, как эстетическая философия искусства.

Проблема состоит в том, что мы и они в академической системе мало знаем друг друга, и такие героические попытки наших профессоров ведущих кафедр, в частности, кафедры эстетики, прорваться к этому знанию, меня очень радуют; но они обладают своего рода качеством частных проектов или индивидуального усилия. В целом же, относительно самого явления современного искусства, существует некий запрет, «исключающая стратегия», которая кажется непреодолимой преградой, не позволяющей об этом предмете говорить.

По поводу институционального подхода — он предполагает, что помимо Министерства культуры, помимо кафедр и специализированных учебных заведений, есть еще другого типа институции, которые поддерживаются, в частности, государством, — например, ГЦСИ, Биеннале современного искусства. Какие работы там выставляются? Там выставляется не Никас Сафронов, и, при всем уважении, не И.С. Глазунов. Это другой тип институций, который поддерживает другой тип работ именно современного искусства, и мы не можем просто говорить о том, что их не существует, и нужно их как-то уточнять и как-то оценивать. Они сами себя оценивают и существуют на сегодняшний день в широком, глобальном мировом пространстве современного искусства. Дело тут не в различиях между нациями или культурными кодами, стереотипами и ценностями. Сам современный мир не представляет собой закрытую систему воюющих между собой национальных государств, — это открытая система, структура, несмотря на ту риторику, которую некоторые государства представляют, замыкаясь на своих редутах.

Я приведу немного юмористический пример, чтобы разрядить атмосферу и открыться некой критике. Я бы сравнил современное искусство с футболом. Вот у нас есть министерство спорта, ваши коллеги тоже там решают вопросы, как улучшить футбольные показатели. И вот что мы имеем: у нас есть замечательные футболисты, великие игроки, хорошие тренеры, — но какая-то особая тайна и загадка русской души не позволяет всем этим людям выступать в мировом контексте достойно, чтобы нас радовать, но мы все равно хотим победить в чемпионате или, как минимум,

чтобы наша команда там участвовала. И вот представьте, если мы эту логику заpiresательства поворачиваем на спорт, что у нас получается? Мы не побеждаем в этих чемпионатах никогда, и тогда есть такой вариант: приходят теоретики современного спорта, они возглавляют определенные кафедры спортивных достижений и начинают — вместо того, чтобы говорить о борьбе с коррупцией в спорте, о выстраивании какого-то контакта с мировыми лидерами в спорте, вместо обмена техниками, медийными возможностями и прочими вещами, — мы начинаем говорить: давайте лучше альтернативный чемпионат проведем для своих.

Может быть, такое сравнение кажется вызывающе недостойным — где искусство и где спорт, но с точки зрения институционального подхода — и, уверяю вас, с точки зрения ценностного подхода, — здесь нет никакой разницы. Когда философы или люди, которые занимаются теорией искусства, сами не являясь ни коей мере, ни в каком смысле художниками, начинают оценивать, предлагать какие-то критерии достаточно насильственные, не вслушиваясь в сам феномен, — получается то же, что у нас и в спорте получается. Но мы этого не чувствуем, потому что у нас же нет соревнований, у нас есть только биеннале, музеи, где мы размещаем работы своих художников. И представьте, что получится, если мы начнем от них отказываться на том основании, что они живут на Западе или что они не представляют нашу страну в каком-то религиозно-мистическом контексте, это же получится просто, на мой взгляд, позор и скандал.

**А.П. Козырев:** Спасибо за эмоциональное выступление. Игорь Михайлович всегда выступает достаточно ярко и провокативно, в хорошем смысле этого слова. Но может быть, здесь стоит посоветовать тоже этот спорт развивать тогда... Но вообще спорт отличается от искусства тем, что искусство ведет свою родословную с Древней Руси, а спорт возникает у нас в России в начале XX века как массовый феномен. Поэтому, наверное, само становление спорта, как, допустим, становление кинематографа, имеет меньшую историю, чем становление искусства изящного в русской иконе, архитектуре, имеющего более какие-то глубинные и, на-

верное, в связи с этим, и более национальные корни потому, что говорить о национальном спорте можно только в рамках этноспорта, но не в рамках тех массовых видов спорта, где мы, как вы прекрасно показали, пока что не достигли (в футболе, например) таких абсолютно замечательных результатов.

**В.В. Миронов:** Вообще, конечно, позиция действительно спорная, которую Игорь изложил, почему, потому что на самом деле, она прямо противоположный эффект дает. Если мы не можем обсуждать художников, композиторов, музыкантов (ведь в самом деле, если Бах исполняет свою музыку, то он об этом не рассуждает), то тогда мы как раз замыкаемся: философы замыкаются в философии, спортсмены замыкаются в спорте, и так далее. И тогда вообще никакого обсуждения нет, поэтому как раз мы можем обсуждать художников, как с точки зрения критериев художественности, которые мы можем обсуждать как философы, так и с точки зрения восприятия. А сам-то художник в этом не нуждается. Он нарисовал или, пардон, сделал что-то в коробочке, назвал это искусством, — и все, чего здесь обсуждать: либо это трактуется как хулиганство, либо как высокое современное искусство! Поэтому на самом-то деле, я думаю, не создается ли в данном случае искусственно такой провокационный образ врага, который, по сути, не столько провокационен, а скорее примитивен?

**А.Л. Казин:** Зачем, действительно, так разводить философов и художников? Я уж не говорю о своей скромной персоне, которая является членом Союза писателей, членом Союза кинематографистов и автором нескольких книг художественной прозы, — не я один, не во мне дело, это очень часто пересекается, а русская философия, например, напрямую является одновременно и философией, и художественной литературой! Эстетическое и истинное в русской художественной философской традиции — это почти одно и то же, это первое. А второе — это сравнение с футболом. Сотни миллионов долларов, которые тратятся на футбол в стране, в которой, извините, много деревень без крыш стоит, вот это, я думаю, в известной степени, претупление перед русской культурой и русским народом.

**И.М. Чубаров:** Разрешите, я тоже кратко прокомментирую, хотел поддаться на провокацию. Анекдотическое сравнение с футболом кажется смешным только на первый взгляд, на самом деле ситуация трагическая. Ситуация с поддержкой современного искусства в стране, какова здесь пропорция в пользу современного искусства, настолько велика, что я бы сравнил это с другой ситуацией, что если у нас запретят вообще футбол, хоккей, где, кстати, русская душа позволяла получать нормальные результаты, заодно многоборье, например, и, допустим, классическую борьбу, и вместо этого очень большие деньги будут вкладывать в тот вид спорта, когда голые женщины в грязи дерутся, вот это вот, действительно, мне кажется, более адекватное, к сожалению, сравнение.

**А.П. Козырев:** Спасибо! Сейчас я должен предоставить слово Арсланову Виктору Григорьевичу, ведущему научному сотруднику НИИ Российской академии художеств.

В.Г. Арсланов

## Искусство и фетишизм в современном мире

Друзья, господа, товарищи! Мы произносим здесь умнейшие речи, а консервная банка господствует. *Пустая консервная банка*, та, которая Уорхолом, как известно, представлена, она вошла во все музеи, и не просто вошла во все музеи, эта консервная банка диктует нам правила поведения, — причем умнейшим философам тоже! Каким образом? «Консервная банка» — это пустота, демонстративная пустота, и не Уорхол это придумал; Малевич — это демонстративная пустота, — ведь давайте исходить из того, что он сам вложил определенный *смысл* в этот



квадрат! Это нуль-формула. Зачем мы его перевираем? Зачем мы вкладываем какие-то *чудовищно другие* смыслы? — Нуль-формула, пустота...

Пустота — это вещь серьезная. Пустота — это ничтожащее ничто Хайдеггера, это мировая философия, и философия, которая побеждает, — и побеждает в том числе всех нас, отечественных философов, независимо от того, западники мы или славянофилы, русофилы. Как это — побеждает? Да в наших текстах-то что? Звенящая пустота! Потому что слов много, а смысла все меньше и меньше становится. Откуда это, почему? Это явление объективное. Было ли оно известно когда-то мировой истории? Было, конечно, и очень хорошо известно науке — фетишизм. Простой чурбан господствует над всеми людьми, над всеми, абсолютно.

В эпоху фетишизма чурбан убивал людей, то есть достаточно было человеку представить, что этот фетиш может что-то сделать, и человек мог умереть. И сегодня это ничтожащее ничто, эта звенящая пустота, эта *консервная банка*, господствует безраздельно, и не только потому, что она *финансируется*. Мало того, что она господствует безраздельно, она еще нашим родным русским государством финансируется, — причем, так как реализм не финансируется! В чем причина, почему? Я не буду рассказывать, в чем причина господства фетишистского сознания, гораздо лучше это изложил Карл Маркс в своем известном сочинении, и кто хочет серьезно разобраться, что такое фетишизм, почему он господствует над умнейшими людьми, тот будет читать серьезные тексты, а я скажу еще несколько слов вот о чем.

Господство этой «консервной банки», этой *пустоты сверху*, которая, конечно, направлена на нас умнейшими *людьми сверху*, — оно получает поддержку снизу. Низы тяготеют к этому ничтожащему ничто; мы, те, которых задавили, тяготеем к этому, ибо если на людей очень сильно давить, не давая им возможности защищаться нормальными цивилизованными способами, — то человек начинает резать сиденье в электричке, гадить в лифте и еще другими способами выражать свой протест, потому, что других способов у него нет, не оставлено. А как же так произошло,

что нет никаких других способов, — а я в этом уверен, нет сегодня у нормального человека способов заявить о своем праве на то, что он что-то значит и может, — нет таких способов! Почему это так, как это происходит? Очень есть хорошо продуманная система, которая одним умным человеком названа «негласным сговором двух церквей». (Тут имелись в виду не мусульманская, скажем, церковь и православная, а в широком смысле слова.) Например, авангардизм наш отечественный, — который уже везде, абсолютно везде, — и так называемый реализм наш отечественный. Или, скажем, православие наше отечественное и какие-то не наши, не русские явления.

Вот, Pussy Riot, с одной стороны, — протест, а с другой — нечто отечественное, православное. Все замечательно, все прекрасно, а еще лучше, если они будут сшибаться лбами между собой, так, что искры будут лететь, и вот тогда ими можно будет управлять. Это отработанная веками система, она успешно работает, мы многому научились на Западе, нет никаких сбоев в работе этой системы, а раз сбоев нет, консервная банка будет продолжать свое господство. И чем это закончится? Вообще-то, господа-товарищи, это плохо заканчивается, очень плохо, особенно в XX веке. Я думаю, можем ли мы, живые люди, что-нибудь сделать, я думаю, что мы, как живые люди, можем сопротивляться, но не в лифте гадить, к чему нас вынуждают, а найти такой способ — не протест, а просто проявления себя как живых существ. Есть и такой цивилизованный способ — попытаться создать общественное мнение. Нет его, того, что называлось общественным мнением, а что это? Просто скажу, общественное мнение существует там, где жулик, вор (я имею в виду, в науке жулик) — выявлен, и он не просто не рукопожатен, но находится вне пределов научного сообщества. Это, конечно, идеал, я понимаю, но когда такой идеал был достигнут, к концу XIX века, например, у нас была великая культура, я надеюсь, что она не погибла, что она имеет шанс.

**А.П. Козырев:** Спасибо большое Виктору Григорьевичу! А сейчас я предоставляю слово Владимиру Владимировичу Аристархову.

## ЧАСТЬ II

### Современное искусство: проблемы дефиниции

---

**В.Н. Расторгуев:** Уважаемые коллеги! Сейчас я предоставляю слово нашему дорогому коллеге, Василию Викторовичу Ванчугову, профессору кафедры истории русской философии.

В.В. Ванчугов

#### Плоды гибридизации искусства и политики: Айн Рэнд.

Прелесть посредственности и коммерческая выгода  
о примитивности сознания

Я сразу обозначу предметное поле, ограничивая то, с чем буду работать в условиях лимитированного времени. Из всего искусства в данный момент выберу словесность, а из словесности — литературу, и не в целом, а в одном конкретном проявлении, в исполнении, так сказать, — на примере Айн Рэнд. Использую своего рода кейс, популярный жанр в англо-саксонском академическом сообществе, некий частный случай, позволяющий сквозь призму отдельной ситуации, события показать общую проблему, некий тренд. При этом Айн Рэнд интересует меня не сама по себе, а как знаковая фигура, удобная модель, позволяющая проделывать некую конструкцию и

деконструкцию. Мне импонирует принцип, высказанный, в свое время в Обществе по изучению поэтического языка, в частности Шкловским, что для критического анализа прошлого и движения в будущее мы не *развенчиваем* литературу, а *развинчиваем*, показываем, как это сделано, как была сделана прежняя литература, и соответственно, как создавать новые произведения, поэтому и в данном случае я не развенчиваю, а развинчиваю, хотя кому-то покажется, что речь идет о низвержении кумиров.

Айн Рэнд, кстати, даст мне возможность поговорить еще об одном персонаже и литературном деятеле. И эти две точки позволят прочертить некую прямую, и такой небольшой экскурс актуализирует ряд проблем, позволяет поговорить именно о современном искусстве.

Айн Рэнд, Алиса Розенбаум, из наших соотечественниц, вокруг которой создана занимательная мифология, согласно которой ее знаменитая работа «Атлант расправил плечи» по публикациям, по тиражу вторая после Библии. Кто только не претендовал на второе место «после Библии»! Также ее поклонники любят говорить, что она знаменитая ученица Николая Онуфриевича Лосского, прослушала курс философии, — соответственно, у истоков ее творчества — чуть ли не все наследие русской философии!.. И это также миф, хотя она и была короткое время среди его слушательниц, наряду с прочими, — таких девушек тогда уже было множество, после 1905 года, которые имели свое суждение, при этом пафос революционности сильный, но ничтожный уровень подготовки. Тем не менее она снисходительно высказывалась в адрес Платона, а своим учителем считала Аристотеля.

Ее работа «Атлант расправляет плечи» вошла в топ самых больших произведений (по объему этот «труд» даже больше, чем «Война и мир» Льва Толстого). Роман появляется в 1957 году, и суть его — «новые люди», категория особых, избранных личностей, сверхлюдей. Эти «новые люди» — «атланты», на плечах которых все держится. И достаточно, используя какой-либо повод, вывести их из оборота, из социума, как все общество неминуемо погружается в хаос, создается кризисная ситуация. Это элитарное сообщество избранных, такие тамплиеры современного типа, что-то вроде масонов, которые могут, при желании, выйти из об-

щества, отойти в сторону, объединиться и самостоятельно создать с чистого листа новое, идеальное государство.

Также Айн Рэнд использует образ «моста», и у нее часто звучат ницшеанские мотивы: существуют люди-«мосты», благодаря которым можно преодолевать пропасти. А пропасти эти, согласно писательнице, создаются массой, стандартным сообществом, которое в свою очередь олицетворяет государство. Айн Рэнд по духу своему — антигосударственная, антиправительственная, весь ее пафос — против власти, она выступает за личность, поскольку правительство — это покровитель, глава убогих, охранитель сборища посредственности, в то время как есть сообщество избранных — «атлантов». И вот эта книга, с ее пафосом «Новой Атлантиды», становится культовой, ее читают домохозяйки и политики, экранизируют. Но при этом в художественном отношении книга совершенно бездарна, — так что все попытки экранизации, все колоссальные траты, финансовые вливания в экранизацию — не могут скрыть эту литературную убогость.

Почему же такой шум, спрос на подобного рода прозу, культ Айн Рэнд, мифология? Поклонники говорят, что Хиллари Клинтон считала Айн Рэнд образцом для подражания, и многие политики высказались положительно в адрес ее идей, часть влиятельных сегодня республиканцев считают идеологию Айн Рэнд одним из тех базовых элементов, который должны использовать американские консерваторы в своей идеологии, применительно к новым условиям. Особенную активность в пропаганде ее творческого наследия проявили представители «Движения чаепития». И это — не первая волна увлечения, *вовлечения* ее романа в политическую повестку дня.

Стоит отметить, что изначально своей востребованностью роман обязан политической теме, обрел успех благодаря политической конъюнктуре. Дело в том, что появляется произведение в 1957 году, в период «холодной войны», страхов перед «красной угрозой», коллективной истерии по поводу нашествия «красных», коммунистов, по поводу того, что вокруг полно агентов-носителей коммунистической идеологии, и все они таятся внутри американского общества. Все эти агенты привносят в повседневность идеологию равенства, справедливого распределения, приоритета кол-

лектива над индивидом, государства над личностью и прочее, — и вот против всего этого начинает выступать Айн Рэнд. Она улавливает тренд, выступая против «красной угрозы», используя жанр прозы, — пишет посредственно, но своевременно, на злобу дня, предлагая читателям своих «атлантов» — элиту общества — которые в состоянии в полной мере осваивать все искусства и науки, достигать эмоциональных и интеллектуальных вершин, удерживая на своих плечах «вселенную» — капиталистическую систему.

Кого напоминает Айн Рэнд своим романом? Автора романа, который также стал культовым, идеологически мощным, но в литературном отношении был совершенно бездарным: все персонажи — как манекены, как фигуры, вырезанные из картона, — произвольно перемещаются по сцене согласно идейной схеме, непрерывно произносят формулы, лозунги, рецепты, — как правило, набор банальностей, благожелательных фантазий. Речь идет о работе нашего не менее знаменитого соотечественника, чьи книги переведены на многие языки, и вы их можете найти, в том числе, почти в любой американской библиотеке — работе Чернышевского «Что делать?». Это тоже роман о «новых людях» — о тех личностях, которые разрушат старый строй, и, в силу своей одаренности, избранны, способны создавать новое, конструировать новый тип социальных отношений и сообща создавать новое, идеальное общество, о котором все мечтали, да не знали, как, когда, с кем и где приступить к его созданию. Правда, у Алисы Розенбаум новые люди создают идеальное капиталистическое общество, символом которого является доллар, — не зря ведь Алису Розенбаум похоронили так, что гроб ее украшал двухметровый веночек из цветов, сделанный в форме доллара. И в романе даже есть описание, почему появился знак доллара, доллар — это наложение двух букв U и S (United States), то есть доллар есть выражение *духовности* американской цивилизации. Писательница носила на своей груди знак доллара и полагала, что такой знак должен носить всякий, кто за свободу, индивидуальность, кто талантлив, а все прочие, посредственности, его не могут носить, они могут носить крестики, как символ чего-то совершенно иного, — с точки зрения Алисы Розенбаум, убогого. Таким образом, в лице Алисы Розенбаум, или

Айн Рэнд, мы имеем американский вариант Чернышевского: эти писатели создали произведения, в литературном отношении совершенно бездарные, но колоссальные по своей значимости и влиянию: так, когда появлялись журнальные выпуски с романом «Что делать?», все «прогрессивные» читатели покупали очередной номер и буквально следовали тому, что описано у Чернышевского, — как создавать коммуны, как сожительствовать, как работать — поскольку всем казалось, что они уже сейчас создадут такую же чудесную коммуны, а несовершенное общество будет постепенно разрушено, поскольку «новые люди» вытеснят серую массу.

И Айн Рэнд со своим романом «Атлант расправил плечи», и Чернышевский со своим романом «Что делать?» дают нам тип литературы, где смысл и значимость произведению придается благодаря вовлеченности в политическое, где в характерах и поведении, сюжете и эстетике преобладает политическое. И современное нам искусство пребывает в этой иллюзии, а потому здесь смыслообразующий элемент — это максимальная вовлеченность в политическое, и все прежние дихотомии — высокое-низкое, элитарное-массовое — это пережиток прошлого. Сегодня искусство держится не на эстетическом принципе, а на политическом, на идеологии служения будущему и неприятия настоящего, на политике и бизнесе. Свою значимость и смысл художник видит в политической деятельности, в политическом служении. Его сознание сужено, он живет в политическом мире. Он может испытывать иллюзию, что использует политиков, но политики используют, как правило, представителей искусства. Этот «тренд», у истоков которого Чернышевский и Айн Рэнд, характеризуется следующими чертами: не придается значения эстетической отделке и обработке, так как важен политический посыл, меседж, который необходимо донести до «угнетенных масс»; художник видит себя революционером — тем, кто в состоянии тонко воздействовать, продуктивно манипулировать и определять политическую повестку дня, он — одно из *орудий* мира, авангард политической силы, субъект политического сообщества. Относиться к этому можно по-разному, к тому, что сегодня искусство претендует на роль авангарда политического, что представители искусства — это политики. Примечательно, что

не все могут из них это осознавать, но, в общем, анализируя их деятельность, их культурные феномены, занимаясь феноменологией современного искусства, мы отчетливо замечаем преобладание политического. Поэтому, отвечая на вопрос, что такое современное искусство, можно сказать, что искусство — это форма политики. Также необходимо отметить, что при всех притязаниях на политическое, представители искусства не только незначительны для политики, но и утрачивают способность к эстетической деятельности.

**В.Н. Расторгуев:** Господа, с Вашего разрешения, я продолжу наши доклады и передам слово нашему коллеге, Евгению Андреевичу Кондратьеву. Тема, которая меня заставляет задуматься очень серьезно.

Е.А. Кондратьев

## Системное определение понятия «искусство»

На материале и отдельного произведения, как и отдельного логического определения, трудно ухватить сущность искусства. Искусство можно определить как систему, состоящую из многих элементов и уровней. Восприятие художественного произведения предопределяется представлениями о многозначности искусства. Потребность в системном определении понятия «искусство» связана с тем, что адекватно интерпретировать произведение искусства можно только обратившись к нему как части системного целого, части художественной ситуации. Например, лучше репрезентирует творческий метод художника ретроспективная выставка, а не экспозиция одной картины. Художественное произведение выполняется в определенных видовых и жанровых границах, — и лучше



понять специфику этой выразительности можно, сопоставив ее с другими видами и жанрами, представив как часть синтетического целого, или синтеза искусств. Соотношение между различными видами искусств может быть равновесным (в случае стилистического единства) и дисгармоничным (в случае эклектического единства). Искусство выполняет не только функцию по отношению к социуму, но и по отношению к самому себе, выполняет системную функцию, выражает то или иное историческое состояние художественного целого. Так, значение искусства скульптуры можно лучше понять в его сопряжении с архитектурой, искусство музыки черпает смыслы в значительной мере в синтетической форме оперы. Иначе говоря, исторически обусловленный тип координации между видами искусств может стать основой для формулировки самого понятия «искусство», стать принципиальной основой для установления границ понятия «искусство». Сущность искусства проявляется в его отношении к самому себе как целому, именно ассоциативные связи конкретного произведения со всем корпусом художественной выразительности обеспечивают целостный эстетический эффект.

Теоретики искусства всегда стремились построить не только систему, но и иерархию искусств (мусические и пластические, прикладные и чистые, элитарные и массовые, камерные и зрелищные), назвать ведущий или доминантный вид искусства, на который должны ориентироваться остальные и из которого должны черпать основной смысл (чаще всего — музыка или поэзия). Если искусство символизма еще литературоцентрично, то уже сменивший его футуризм ориентирует все искусства на пространственные образы. Одна из центральных проблем современной художественной ситуации состоит в появлении в XX веке многочисленных переходных форм и жанров, к которым относятся: дизайн, ландшафтное искусство, искусство среды, урбанистическая офисная архитектура, коммерческий и авторский кинематограф, фотография, видеоарт, медиаискусство, научное искусство и др. О каком доминирующем типе эстетического восприятия может идти речь применительно к этим переходным формам? Для описания современной ситуации в искусстве часто используются термины,

отражающие понятийную неопределенность: полистилистика, полижанровость, стилизация, реинтерпретация и другие. Неясность относительно критериев оценки переходных жанров, отсутствие понятия ведущего вида искусства приводит к тому, что понятие искусства сегодня трактуется весьма широко.

Одна из проблем определения искусства заключается том, чтобы установить, насколько значим для современной системы искусств императив целостности, насколько применим данный императив для искусства, использующего фрагментированные структуры, ссылки, цитаты. Теоретическая задача эстетиков, искусствоведов, художественных критиков состоит в том, чтобы попытаться выстроить соответствующую сегодняшнему положению систему жанров, что позволит определить смысл произведения и выработать критерии художественного качества, в том числе еще раз показать значение устоявшегося во времени определения искусства, соотнести классическую и современные системы искусства.

Классическое понятие «эстетического», как его понимал, например, Гегель, было связано с идеализацией действительности, освобождением изображаемых характеров от повседневной утилитарности. Такого рода идеализация позволяет раскрыть действительность как она есть, понять ее в целостности, нефрагментированно.

Эта целостность художественного образа выражается эстетическими категориями «прекрасное», «возвышенное», «героическое», «трагическое», «комическое» и др. Эти эстетические категории служат критериями для отнесения произведения к искусству, также они действуют и в более широком контексте и могут дополняться критериями нравственными, профессиональными, интеллектуальными.

Однако смысл понятия искусства не исчерпывается его целостным и системным характером, раскрывается не только в системе искусств. Определение понятия искусства представляет собой отраженный способ его интерпретации, или прочтения. Можно говорить о том, что произведение искусства представляет собой систему, но систему не замкнутую, а открытую, требующую нового понимания и реинтерпретации зрителем. Речь идет о том, с каким

именно уровнем прочтения мы связываем *понятие* искусства и *событие* искусства.

В классической эстетике разработаны различные способы понимания произведения. Как правило, это рассмотрение произведения как многослойного явления: герменевтическая процедура интерпретации ведет реципиента от чувственных слоев к идеальным смыслам, от аллегорических значений к нравственному содержанию. Художественное произведение также интерпретируется системно: индивидуальное сочетается со всеобщим (например, портрет), конкретная чувственная форма служит средством передачи универсального содержания, внутреннее переходит во внешнее, тематический материал находит свое адекватное художественное воплощение. Художественное произведение возникает, когда конкретная предметность наполняется духовным смыслом. Чувственный предмет в искусстве указывает не на самого себя, а на те ценности, которые позволили этот предмет использовать в художественной композиции (например, в этом заключается символизм натюрморта). В настоящее время открытым является вопрос о том, в какой степени можно говорить о воспроизводящей или воплощающей функции искусства, как сегодня реализуется потребность в фигуративности и предметности искусства. Эволюция понимания искусства в самом общем виде выглядит как движение от определения искусства как воссоздания и идеализации действительности к определению искусства как деятельности по приданию предмету формы, обладающей эмоциональной экспрессией.

Логический парадокс заключается в том, что, говоря об искусстве вообще, вне конкретного художественного материала, мы неизбежно совершаем слишком большие допущения и генерализации. Поэтому эстетическая интерпретация искусства нуждается в координации с интерпретацией историко-искусствоведческой и художественно-критической, социально-культурной. В определении понятия искусства, устанавливаемом в процессе интерпретации художественного произведения, наука об искусстве (искусствознание) начинает конкурировать с эстетикой, оценка произведения основывается не только на критериях вкуса, но и на интеллектуальном анализе (или знаточестве). Задачей эстетика-философа является

определение понятия «искусство» не только через систематизацию и описание явлений искусства, но и через обобщение опыта искусства, реконструкцию системы искусств как выражения мировоззренческих ориентиров.

Определение понятия «искусство» неразрывно переплетено с применением этого термина как критерия в реальной художественной практике, реальной художественной ситуации. Применение понятия «искусство» заключается в выделении в конкретном материале тех явлений, которые с большим или меньшим основанием могут быть названы искусством, подлинным искусством. Вопрос определения искусства — это в значительной степени вопрос о том, каким образом происходит практическое функционирование этого термина, каким статусом наделяет термин «искусство» художественное сообщество. В ходе такой деятельности оно прибегает как к устоявшимся критериям художественного качества, так и вырабатывает систему новых норм оценки. Эта выработка новых критериев, в частности, связана с тем, что современная мысль об искусстве называет феноменом «процессуальности» искусства: художник не только подражает действительности, воплощает идеи, но и использует для этого исполнительскую технику, которую постоянно совершенствует и модифицирует в соответствии со своей эстетической *задачей* в творческой деятельности.

К устоявшимся критериям искусства и художественного качества относятся: исполнительское мастерство, признание произведения художественным сообществом (проверка временем), принадлежность к той или иной художественной школе. Понятие «художественная школа» также системно: национальная школа в полном смысле может быть названа таковой, если получила мировое признание. Например, такие оперные национальные школы получили мировое признание: итальянская, немецкая, русская, чешская, французская. Также стоит упомянуть в этом же контексте об отечественных школах музыкального исполнительства и художественного образования. В то же время можно говорить о синхронном сосуществовании разных исполнительских школ в искусстве. Еще одна сторона системного подхода к определению искусства — установление адресной аудитории произведения,

типа исполнения. Стилистическое прочтение произведения и глубина его интерпретации зависят от контекста функционирования искусства.

Что касается многих форм contemporary art, то обращенность к массовому зрителю и простота выразительных средств позволяют применить к ним наименование «зрелищного» искусства, или же «наивного» и «любительского» искусства. Уточнение системных дефиниций позволяет определить на основании жанрового критерия смысл конкретных художественных феноменов, претендующих на статус произведения искусства. Новые формы художественности могут имплицитно указывать на доминирующий в культуре своего времени тип выразительности (вербальный, визуальный, условный и др.). Например, «машинное искусство» и «научное искусство» создаются компьютером на основе математического алгоритма, но человеком воспринимаются как эмоциональный феномен, обращенный к человеку же. Выразительные средства, используемые «переходными» жанрами искусства, могут служить критериями их отнесения к тому или иному направлению в общей системе искусств.

**В.Н. Расторгуев:** Коллеги, я в начале сказал, что мне трудно с ходу оценить тему доклада. Назову две причины: во-первых, тема имеет прямое отношение к нерву дискуссии (запрос Минкульта на критерии оценки искусства и, соответственно, на понятийный аппарат), а во-вторых, попытка докладчика дать системное определение искусства — это задача, которая может быть совершенно по-разному мотивирована. Например, если я — творец-художник, то мне никакие определения вовсе не нужны, поскольку для меня искусство — это болезнь, это моя жизнь, или болезнь, которая иногда вытесняет жизнь. Если же я адепт или поклонник того или иного вида искусства, если оно, например, определенная музыка или поэзия, вводит меня в состояние, граничащее с трансом или даже безумием, — то какие здесь могут быть определения вообще? Здесь теории не место, она вообще не востребована. Если же занятие искусством — это гешефт или преследует политические цели, то здесь *удобная теория* востребована — или как часть пиа-

ра «своих», или способ диффамации «чужих», конкурентов на рынке...

Если же речь идет о концептах, то есть о концептах в понимании Делеза, то в этом случае многие споры можно снять с самого начала, даже не занимаясь определением искусства. В этом случае достаточно сослаться на концепт, имеющий «авторское клеймо» — будь то конкретная теория или школа, направление в науке, конкретный ученый-мыслитель или художник-мыслитель. Когда специалисты говорят, например, об искусстве — и проводят грань между искусством или «не искусством», — то о чем спорить? Приведу в качестве примера трактаты Дюрера. Я вспомнил о них только потому, что сегодня день его смерти. Я читал эти трактаты, как и многие из вас. Поэтому вы согласитесь, что он проводит достаточно четкий водораздел для себя, точно определяя, где начинается и где кончается искусство. Искусство для Дюрера — это прежде всего мастерство: он делает свой анализ совершенно блистательно, абсолютно тонко. Но, разумеется, с его анализом почти никто из современных художников не согласится: кто же пожелает попасть в категорию неучей, представителей «лжеискусства»? Но Дюрер имел, да и сегодня имеет право на свой суд, — это его концепт. И если я в данном случае сошлюсь на Дюрера, на какой-то из его трактатов, то в принципе этого достаточно для моих коллег, из тех, кто читал и уважает такую точку зрения, хотя может ее и не разделять. Это же касается суждений о «подлинной и неподлинной» музыке, это касается и любого искусства вообще, потому что здесь имеют место не споры дилетантов, а диалог профессионалов, которые погружены в тему и понимают прекрасно те различия, которые существуют между видами и жанрами.

Можно, конечно, ввести новый концепт — новое определение искусства вообще или какого-либо жанра и вида. Можно предложить даже новую теорию. Но для того, чтобы быть принятой, стать учением, она должна быть неординарной, даже экстравагантной, она должна вытеснять другие теории. А главное — ее должно принять ученое сообщество, а это почти нереально. Так что и новые определения мало что дают, если они претендуют на роль концептов...

А можно ли вообще отказаться от концептов? Да, можно предложить словарное (так называемое общенаучное) определение, в том числе и на основе системного подхода. А это, в принципе, тот вариант, который и был предложен. Такой подход имеет определенный смысл — он полезен для образовательных целей, а также интересен, к примеру, с позиций отраслевых интересов. Например, для Министерства культуры крайне важно определить, что следует считать искусством, а что — не искусством. Для них это важно, потому что это их объектная, предметная область. И они должны провести этот водораздел, потому что от того, где он пройдет, зависят и распределение денег, и поиск ресурсов, и отчеты, и способы измерения, и, наконец, зона ответственности самого государства. Здесь востребован как раз такой подход, о котором вы говорите, — системный. Не берусь судить, но и не исключаю, что предложенный текст может быть близок к названным требованиям, но в любом случае он носит скорее прикладной характер. Здесь другие требования к понятийному аппарату, чем в науке.

Кроме того, в поиске дефиниций следует учитывать узус, то есть обычное словоупотребление. Учитывая, что у нас довольно образованная публика, многие понятия заимствованы из общеобразовательного лексикона, однако здесь следует считаться с «эффектом детерминализации», размывания смыслов.

Теперь перехожу к следующему докладу и предоставляю слово Вере Анатольевне Лагутенковой, проректору по научной работе Института Сурикова. Тем доклада не менее интересная.

## Молодежные форумы и выставки: опыт взаимодействия различных эстетических платформ

На вопрос «что такое современное искусство?» у большинства опрошиваемых, как правило, возникает прямая соотнесенность с новейшими течениями в современном искусстве, с актуальным искусством, с contemporary art. Зачастую именно термины «перформанс», «акционизм», «флэшмоб», «концептуализм», «стрит-арт», «дигитал арт», «энвайронмент» и другие формы и виды неклассического искусства — обладают в общественном сознании качеством «современности».

В таком случае становится закономерным еще один вопрос — каким образом тогда классифицируются произведения последователей традиционных видов искусства (живописи, графики, скульптуры), если их авторы точно так же являются нашими современниками, людьми начала XXI века? Ведь если репрезентация той или иной идеи, отражающая эпоху, ее «нерв», специфику, особенности, осуществляется не в виде инсталляции, а старым дедовским способом — маслом по холсту, например, — то это все не исключает ее из категории современности.

Таким образом, в самом общем смысле этого понятия мы имеем право сказать, что современное искусство — это то искусство, которое создается сегодня. Оно современно уже по факту своей временной соотнесенности с действительностью.

Тем не менее, не все, что делается в области искусства сегодня (подразумеваются прежде всего традиционные виды и формы искусства), обладает этим качеством с точки зрения сюжетного, ракурсного, композиционного или технического новаторства. Многие произведения искусства, которые создаются на высоком профессиональном уровне, обращены тематически и пластически



к образцам прошлого, не резонируя с современными проблемами, тенденциями и «вызовами современности».

Исторически и пластически это несоответствие в сфере художественного высказывания приводит в нашей стране к конфликту между приверженцами радикально новых форм творчества и последователей реакционно консервативных видов искусства. И наиболее активными участниками этого противостояния становятся молодые художники, — те, во власти которых решить, каким будет искусство сегодня и завтра.

Ситуация противостояния в современном искусстве России, получившая наиболее яркое воплощение в 1990-е — первом десятилетии 2000-х, а на деле являвшаяся продолжением оппозиции «официального» и «неофициального» искусства советского периода, уходит корнями к «шестидесятиникам», а от них — «через голову» 1930–1950-х годов — к открытиям русского авангарда, в настоящее время показывая необходимость возобновления контакта традиции и новаторства.

Существующее в течение последних 20–25 лет постулирование различных точек зрения на развитие искусства в России намечает, в общих чертах, несколько основных стратов, напрямую связанных с образовательными институциями или противостоящих им. Один из таких самостоятельных путей может быть отнесен к консервативной линии изобразительности, ориентирующейся на позднепередвижническую тенденцию и Салон второй половины XIX в., что преимущественно относится к выпускникам РАЖВЗ И.С. Глазунова. Другая линия традиционных форм искусства, восходя к реализму XIX века и вбирая в себя многие, отчасти даже противоречивые влияния XX и начала XXI века, — сохраняет узнаваемую цельность школы (выпускники МГАХИ им. В.И. Сурикова и СПбГАИЖСА им. И.Е. Репина). В одном случае в качестве отличительной черты подразумевается «московская школа» живописи, в другой — сильная «ленинградская» (петербургская) школа рисунка. Contemporary art (автором используется именно этот термин, а не «актуальное искусство» для обозначения современных арт-направлений) — это новые экспериментальные формы, виды и инструменты творческой деятельности, которые стоят на пути

не только обновления языка искусства, но его сути и функционирования. Спецификой зачастую является превалирование содержания над формой или их неравнозначный баланс; усиление контекстного, философского и культурологического аспекта в работе. ИПСИ, ГЦСИ, «База» А. Осмоловского, «Свободные мастерские» в этом плане занимают ведущие позиции. Наряду с указанными формациями можно назвать такое обобщающее явление последних лет, как «emergency art», приближающееся к понятию «искусство быстрого реагирования» и к социальному жесту, а не к сфере contemporary. Область его воздействия не ориентирована на века или годы, она обращена к злобе дня. Помимо всего перечисленного, существуют отдельные маргинальные (они могут быть и фундаменталистскими) течения, личности или арт-группы, не желающие социализироваться в институциональном плане.

Для того чтобы посмотреть срез творчества современной молодежи, проводится ряд всероссийских фестивалей, форумов и выставок, которые могут дать объективную оценку тому, что делают художники и скульпторы в стране сегодня. В первую очередь хотелось бы назвать Всероссийский молодежный образовательный форум «Таврида» на Бакальской косе (лето 2015 года). Идея проведения Форума «Таврида» — результат серьезных усилий и инвестиций большого числа крупных институций, который позволил, благодаря сменам «Поисковые отряды и военно-патриотические клубы», «Молодые архитекторы и урбанисты», «Писатели, поэты и критики», «Историки», «Художники и скульпторы», «Актеры, режиссеры театра и кино», «Композиторы и музыканты» и «Журналисты региональных и местных СМИ», оценить интеллектуальный уровень студентов и молодых специалистов в области культуры и искусства.

Смена «Художники и скульпторы», проходившая с 3 по 9 августа 2015 года, объединила представителей различных эстетических платформ — от консервативной линии изобразительности до адептов новейших течений в современном искусстве. Благодаря активной координационной поддержке Союза художников России, студенты и окончившие средние специальные и высшие учебные заведения молодые художники, скульпторы и искусствоведы со всей страны получили возможность говорить друг с другом на

профессиональном языке искусства. Ориентированные по секциям «Монументальное искусство», «Живопись», «Скульптура», «Графика», «Декоративно-прикладное искусство» и «Искусствоведение» — теоретики и практики искусства в опыте совместной работы (т.н. Co-working) ощутили, что масштаб нашей огромной страны измеряется не только километрами расстояний между населенными пунктами, но и интеллектуальным ресурсом талантливых людей. Форум дал им уверенность, что в будущем их ждут широкие творческие горизонты, наполненные совместными выставочными событиями, в ходе которых реализуется их потенциал.

Не секрет, что современная традиционная школа изобразительного искусства находится в состоянии затруднительного выбора между устоявшимися формами и новыми технологиями, течениями, концепциями. Прежде всего речь идет о сюжетно-тематической составляющей и пластическом инструментарии, которые, привнесенные механически, эклектичны. С другой стороны, у приверженцев contemporary art также существует ряд проблем, которые заметны на экспозициях биеннале современного искусства: во-первых, недостаток профессионального уровня, во-вторых, отсутствие «национального кода» в работах. В настоящий момент довольно часто ситуация, когда зритель на выставке инсталляций, видеоперформансов или арт-объектов не может с уверенностью отличить мастера, скажем, из Индии или автора из Франции, так как из-за унифицированного языка искусства, сформировавшегося под влиянием глобализации, трудно установить уникальное лицо художника.

Несомненно, споры о дальнейших путях российского искусства, находящегося между следованием национальной школе или полной переориентацией на современные формы, не могли возникнуть, если бы наша страна не выпала из мирового арт-дискурса на семьдесят лет (включая отсутствие опыта арт-рынка). С одной стороны, художники и зрители испытывают известный комплекс неполноценности по поводу отсталости российского искусства от общемирового опыта стран, где международная арт-арена существовала непрерывно. С другой стороны, именно эта «закрытость» страны позволила сформировать и отчасти сохра-

нить уникальную школу высокого профессионального уровня, несущую в себе потенциал и национальное своеобразие, — то, что осталось от иконописи, реализма XIX века, отчасти от русского авангарда, от соцреалистического периода. Стоит также отметить, что творчество российских художников, покоровших сердца мировой арт-сцены, также не могло быть осуществлено вне этого соцреалистического контекста: ни камерная эстетизация серых будней Оскара Рабина, ни тотальные инсталляции Ильи Кабакова, ни соц-арт Эрика Булатова, Бориса Орлова, и позднее Комара и Меламида. Из-за «железного занавеса» эти авторы принесли диковинный и совершенно незнакомый язык лозунгов, агитплакатов, роскошную государственную символику, а также уникальный пафос приподнятости и устремленности в «светлое будущее» — туда, где уже несколько десятков лет изнывал от собственной избыточности консьюмеризм. Тем не менее, по прошествии первого десятилетия XXI века, интересным представляется тот факт, что такие концептуалисты, как Илья Кабаков и Иосиф Бакштейн, придерживаются мнения, что концептуализм как таковой, включая своих адептов и современных поклонников, исчерпал свои возможности, потому что фактически уходит контекст его восприятия; и в общественном сознании возникает внутренняя потребность к возврату к более устойчивым, классическим формам. Речь идет о «Возвращении к живописи» Кабакова, скульптурах Олега Кулика и т.д.

Назревшие сегодня «точки сближения» и возможного взаимодействия между молодыми художниками contemporary art и приверженцами традиционного искусства приводят к тому, что приверженцы диаметрально противоположных взглядов на искусство начинают сотрудничество. Одним из наиболее ярких показателей этого является то, что молодым художникам, выпускникам и студентам уже недостаточно уметь создавать концепт (но не уметь его воплотить самому) или написать полотно / слепить скульптуру / вытравить доску. Перекрестно они либо продолжают свое обучение после окончания вуза в иной, принципиально противоположной институции (Иван Коршунов, Мария Сафронова, Егор Плотников, Павел Боркунов и др.), или занимаются дополнительным

самообразованием, ходят на выставки, лекции, а также пытаются осуществлять совместные проекты. Есть авторы с хорошей профессиональной подготовкой, которые участвуют в масштабных фестивалях стрит-арта. Некоторые молодые художники экспериментального толка не считают зазорным выставить свои работы на молодежных выставках союзов художников. Тем не менее, эти точечные совместные попытки приносят довольно скромные плоды, их пока еще очень мало.

В связи с желанием различных институций взаимодействовать, в 2015 году проходит ряд мероприятий, которые намечают пути совместной деятельности. VI Московская биеннале современного искусства (22 сентября — 1 ноября 2015 года) в Москве носит название «Как жить вместе? Взгляд из центра города в самом сердце острова Евразия», подразумевая не только контекст социальных ориентиров, но и тенденции критериев профессиональной сферы. Симпозиум «Современное искусство: вместе или рядом?» в рамках IV культурного форума в Санкт-Петербурге, прошедший в декабре 2015 года, показал в опыте дискуссий, что современное искусство России должно сочетать высокую профессиональную базу классической традиции с открытостью новым общемировым тенденциям, формируя, сохраняя и развивая отечественную национальную школу. ВТОО «Союз художников России», проводя раз в пять лет Всероссийскую молодежную выставку, в апреле 2016 года проводит обновления существующего подхода к выставкам. В рамках экспозиции новой Молодежной выставки «Молодость России» в ЦДХ в 2016 году, помимо традиционных форм изобразительности, будут представлены произведения экспериментального характера молодых авторов, работающих в области новых видов искусства. Организаторы выставки считают необходимым представить творчество не только определенной категории или группы, но и весь срез деятельности молодых художников в России. Точки сближения различных формаций могут дать тот необходимый синтез, тот результат, который поможет раскрыть культурный, интеллектуальный и творческий потенциал российской молодежи в будущем.

Назревшая потребность совместного творческого диалога требует взаимодействия, прежде всего, в сфере информации и обра-

зования. Неоднородность профессионального уровня и соответствия «вызовам современности» происходит, в первую очередь, из-за недостатков методических и учебных пособий, которые привели бы к общему знаменателю искусство XX — начала XXI века, введя творчество отечественных художников в общемировой контекст не только точно, обзором (приведем в пример Венецианскую биеннале современного искусства), но и как синхронный срез по десятилетиям того, что происходило в мировом искусстве. Это необходимо для того, чтобы, методом сравнения, разобравшись в тенденциях, вписаться в контекст общемирового искусства собственной профессиональной школой, избежав появления вторичных произведений, копирующих западный опыт без адаптации к русскому менталитету. Помимо учебных пособий, необходимо также проведение обменных мастер-классов между вузами. Студентам нужен опыт артист-тока для того, чтобы чувствовать поддержку и наглядный пример старших товарищей, экспертов и мэтров.

Национальное своеобразие, нравственность, внятный художественный язык и отражение современности — это то, что должно наполнить искусство, раскрыв интеллектуальный и творческий потенциал молодежи нашей страны.

В этом контексте слова итальянского художника Микеланджело Пистолетто (Michelangelo Pistoletto), представителя Арте Повера (Arte Povera), о том, чем должен заниматься современный художник, звучат крайне актуально: «Любой продукт предполагает социальную ответственность. Не только коммерческий или политический продукт, но в том числе и художественный. Главная задача состоит в том, чтобы ответственно влиять на социальные изменения. Произведение должно создаваться осознанно, и эта осознанность приходит из реальных нужд практической жизни. Творчество лежит в основании всех человеческих процессов, поэтому интеллектуалы и художники должны взять на себя ответственность, причем не только в изолированной от жизни сфере современной культуры и искусства, но и в социальной сфере, чтобы обеспечить полноценное взаимодействие всех сфер человеческой жизни на основании креативных идей и чувства ответственности».

**В.Н. Расторгуев:** Кстати, когда обвиняют кого-то в том, что этот кто-то не умеет думать, это, как правило, фраза звучит из уст тех, кто думают, что они думают.

**Реплика:** А те, кто обвиняют авангардистов в том, что они не умеют рисовать, — от тех, кто думает, что умеет рисовать.

**В.Н. Расторгуев:** Ну конечно, я тоже, к примеру, умею рисовать, смею вас заверить. Во всяком случае, я так думаю с детства, и никто меня в этом не переубедит, и мне абсолютно безразлично мнение общественности. Но если бы я выступал министром культуры, я бы думал иначе.

Теперь, друзья мои, следующий доклад, который также представлен от Института имени Сурикова. Слово предоставляется Татьяне Юрьевне Пластовой, заведующей кафедре гуманитарных наук. Тема выступления ввергнет вас в шок.

Т.Ю. Пластова

## Катарсис и шок: искусство в эпоху глобализации

Знаете, я не могу себе отказать в удовольствии; я уже цитировала на прошлом нашем собрании замечательные слова наших классиков, но поскольку здесь это, что называется, так хорошо совпало, я просто позволю себе начать двумя цитатами. У Ильина есть совершенно гениальная цитата о современном искусстве: «Радость сияет и ликует; а современное человечество в искусстве потешается, хихикает и рычит. Ему нужны игрища и зрелища, а не духовная радость; футбол, парады, гонки и бокс — вот лучшее “искусство” для него».

Вторая цитата — про то, что сейчас у нас, собственно, понятие искусства невероятно расширилось, — и это абсолютная правда, но началось это не сейчас, а более ста лет назад. Как писал Л.Н. Толстой, «написать явление Христа народу — искусство, и написать голых девок — тоже искусство... и верхом ездить — искусство, и котлеты сделать, и волосы завивать, и платья шить — все искусство. И совершенно прав цирюльник, называя себя художником». Этот процесс действительного расширения границ искусства абсолютно объективен, и для меня Л.Н. Толстой сам, как и все русские религиозные философы, тоже является своего рода порождением этого глобального процесса... Я имею в виду Толстого не как художника, а как религиозного философа, человека, внесшего вклад в эстетическую мысль. Явление он как бы означил, причем явление это захватило весь мир, и сегодня о нем как раз говорили, — это глобальный кризис религиозного сознания. Утратив связь с религией, с Богом, искусство, по Толстому, стало развлечением, делом необязательным, делом, не отвечающим на магистральные, коренные запросы человечества.

Но другой наш великий соотечественник, Ф.М. Достоевский, дал нам вообще гениальную формулу, я ее в оригинале читаю: «Неужели вы действительно такого убеждения о последствиях исыяковения у людей веры в бессмертие души?» Эта адаптированная фраза — «Если Бога нет, то все позволено», — которой на самом деле у Достоевского в таком виде нет, — она все объясняет.

Конечно, этот процесс занял, опять-таки, как сегодня говорили здесь, очень длительный период, но именно на рубеже веков, а потом в XX веке он стал вот так вот проявляться лавинообразно. И эти вопросы, которые встали перед нами, — на них тоже совершенно блистательно ответил Л.Н. Толстой; он перечислил приемы «нового искусства» — искусства, мимикрирующего под истинное искусство — заимствование, подражательность, поразительность, занимательность, и так далее. Толстой все обозначает, и все это удивительным образом накладывается на нашу современную ситуацию.

Таким образом, если говорить тезисно, — а по-другому сейчас уже не получится — то первая проблема искусства как раз связана с этой глобальной ситуацией — с уже произошедшим кризисом



религиозного сознания. Не случайно иерархи Церкви, в частности и патриарх Кирилл, очень неоднозначно и категорично высказываются по этому поводу. Именно в связи с тем, что в этой ситуации каждый человек, следуя рецептам Достоевского, и, в общем-то, каждая институция — включая государство — должны так или иначе определить себя по отношению к этому главному вопросу.

Вторая проблема безусловно связана с пониманием искусства в наши дни — это та самая проблема глобализации и обозначения национального суверенитета. Это то, что происходит в Америке, все абсолютно наглядно видно. Глобализация — с одной стороны, с другой стороны — изоляционизм, или отстаивание суверенитета, как идеологическая, прежде всего, парадигма. И естественно: современное искусство — хотим мы того или не хотим, — это метаязык, это то, что соответствует этой новой модели глобального мира. И не случайно всегда, когда мы говорим о современном искусстве, мы ориентируемся на какие-то мировые образцы, пытаемся все это соединить и так далее.

С этим связан еще один очень важный вопрос, о котором тоже сегодня, так или иначе, упоминалось; это то, что искусство — а у современного искусства в этом плане невероятно большие возможности — приобретает биржевую стоимость, которая вообще никак не соотносится с его истинной стоимостью. То есть, если мы с вами что-то продадим, а еще при этом договоримся, что это дорого стоит, то мы получим то самое, можно сказать, эталонное произведение искусства, которое потом будем всем показывать и говорить, что на это надо равняться. Но с истинной стоимостью, с истинной, духовной ценностью искусства это тоже не имеет ничего общего.

Более того, искусство становится спутником определенных финансовых инструментов, и это данность. Институции или учреждения, в особенности государственные, должны выработать собственную политику по отношению к этой ситуации. Я думаю, им с этим справиться будет не очень легко.

Ну и, собственно, что такое — если привести буквально несколько примеров из современной практики, я имею в виду, практики искусства, из нашей современной жизни, — то понятие ка-

тарсиса, о котором мы сегодня говорили, имеет ныне более общее и более метафорическое значение, чем то, конечно, о котором говорил Аристотель. Катарсис — это очищающее воздействие искусства на человеческую душу, человеческую личность, и не забудем о том, что в Афинах действительно свободным гражданам давали средства, чтобы они посещали спектакли великих греческих трагиков, и это было обязательно, и руководители этого полиса конструировали, создавали образ человека, гражданина, который должен пройти через это очистительное влияние искусства.

Что же происходит у нас? Я за этот год слушала две постановки оперы — у нас, в Большом театре, и в театре Ла Скала. Это «Риголетто» — и в музыкальном отношении, конечно, с Ла Скала не сравнить, но, тем не менее, все было благополучно. Но в театре Ла Скала традиционно абсолютно, в совершенно великолепных декорациях, с великолепными костюмами, не нарушая авторскую логику это все великолепно прозвучало, и люди буквально рыдали. Еще исполнение было великолепное... Что сделали в Большом театре? В Большом театре в качестве увертюры, совершенно по Л.Н. Толстому, плясали девки не просто с голыми ногами, а практически голые, плясали в определенном антураже. Это никак не было связано с сюжетом, это настраивало на нужный лад, как казалось автору. А в конце, когда Риголетто узнает о смерти своей дочери, и когда рядом со мной сидела моя семнадцатилетняя дочь, она говорит — мама, у меня слезы готовы были брызнуть из глаз, — и в это время совершенно гениальный постановщик этого спектакля, вот в такой какой-то разматывающейся материи, в занавесе, спустил вниз абсолютно голую женщину.

Я это рассматривала — как человек, который анализирует явления, с которыми сталкивается, — как как раз попытку заменить катарсис, очищающее действие искусства, тем самым шоком, который дезориентировать и, в общем-то, так сказать, в медицинском понимании мы понимаем, что такое шок. Вот здесь, где-то в этом измерении, мы существуем.

Вот выставка — последнее скажу, — выставка Гелия Михайловича Коржева, ее экспозиционная часть, концепт Куратора, как сейчас принято говорить, он как раз тоже сделан по той же самой

схеме — погрузить людей, которые пришли посмотреть этого замечательного мастера, в состояние шока: Вы никогда не думали, что так... а вот мы Вам сейчас покажем.

**В.Н. Расторгуев:** Спасибо большое. Я впервые лет двадцать назад увидел на театральных подмостках эксперимент с голой женщиной в спектакле «Змеелов», но не помню в каком театре. Помню, зрители обсуждали, выходя из театра, почему не могли найти другую актрису, помоложе лет на двадцать. А так очень интересно, живо. Что касается превращения искусства в игру на бирже, то должен сказать, что да, здесь тоже налицо эффект очищения, очищения карманов неудачливых вкладчиков, это тоже своего рода катарсис — и сильный шок одновременно!

**Т.Ю. Пластова:** А если это еще подделка, фейк, который человек приобрел, что очень часто случается, то это просто...

**В.Н. Расторгуев:** Но я смею успокоить тех, кто занимается искусством, что в политике это намного круче.

**Т.Ю. Пластова:** Ну, естественно.

**В.Н. Расторгуев:** Хотя то же самое, в принципе. Это тоже игра на бирже. Друзья мои, я предоставляю слово Епишину Андрею Сергеевичу, доценту кафедры истории искусства Московского государственного университета дизайна и технологии.

А.С. Епишин

## Современное искусство: pro et contra

Contemporary art — одно из самых противоречивых явлений в общемировом культурном пространстве. Бытует стереотип, что contemporary, или современное искусство, не является таковым в общепринятом смысле этого слова, но чем-то иным, чем просто образное осмысление действительности здесь и сейчас. Казалось бы, сам по себе спор о современности того или иного искусства заведомо не имеет смысла, поскольку художественный процесс не может быть поступательным и линейным: исторически позднее вовсе не означает художественно более совершенное. Однако здесь имеется в виду все же не сопоставление современного и старинного, а дихотомия искусства актуального, передового и, напротив, конвенционального, традиционного.

Стоит отметить, что термин «традиционное искусство» также требует дополнительного истолкования, поскольку не совсем понятно, к каким, собственно, традициям это искусство апеллирует. В большинстве случаев здесь имеется в виду следование (зачастую формальное) высокой новоевропейской художественной традиции и академической школе. Основная проблема подобных ретроспекций заключается в том, что сегодня любое художественное высказывание воспринимается зрителем на фоне увиденного, уже существующего искусства. Если новое произведение искусства не выделяется как чуждое или инородное, оно обречено слиться с художественно-историческим фоном, стать неразличимым, потеряться из виду. Осмысляя незнакомое произведение традиционного искусства, широкий зритель в первую очередь невольно регистрирует в своем сознании черты сходства со знакомыми ему музейными артефактами, воспринимая его только в контексте уже увиденного. Такое искусство кажется ему не самостоятельным и, как следствие, неинтересным.

Именно поэтому современное искусство часто классифицируют как актуальное, в пику традиционному, которое эту самую

актуальность уже утратило. Актуальность здесь рассматривается как некая система современных ценностей или, точнее, как утверждение этой системы. И в этом смысле, *современным* может быть только то искусство, которое эти ценности *осознало*.

Сегодня contemporary art часто воспринимают как массовое и популярное искусство, — тем более, что в своей стилистике оно во многом пересекается с дизайном и медиа, то и дело оказываясь на территории коммерческого производства. Однако и это не совсем верно. В известном смысле, массовое искусство очень демократично, для него хорошо то, что более всего соответствует ожиданиям публики. Современное искусство, напротив, способно нравиться далеко не всем, и этот недостаток легитимности делает его непонятным для масс. Даже традиционное искусство выглядит куда более доступным. Уж если оно и привлекает современного зрителя, то прежде всего сознательной упорядоченностью и конвенциональностью: желанием создавать вещи скорее изящные, нежели новые.

С другой стороны, стремление быть актуальным в конечном счете привело современное искусство к потере собственного пластического языка и утрате специфики, к потребности заимствовать язык у массмедиа. Активное обращение к массовой культуре, к так называемым низким жанрам — это еще одно существенное отличие contemporary от традиционного искусства.

Современное искусство неспецифично, неуникально, и еще больше привязано к техникам репродуцирования, чем, например, в эпоху Беньямина, когда последний говорил о потере ауры как некоего подлинного, одухотворяющего начала искусства. Если в прошедшем столетии картины писались в расчете на то, что они уйдут к миллионам через репродукции, то сегодня произведения искусства распространяются схожим методом, но путешествуют эти бесчисленные медийные копии с качественно иной скоростью. Они циркулируют в интернете, постоянно подвержены перекодировке и вообще лишены контекста. У современного художника нет потребности создать шедевр, но есть потребность *встроиться в коммуникацию*. И если коммуникация — первична, то форма этой коммуникации — вторична. Поэтому художественные достоинств

ва произведений современного искусства зачастую весьма невелики. Авторство в такой ситуации тоже теряет смысл. На первый план все чаще выходят анонимные художественные явления, живущие по своим внутренним законам и предполагающие массовое восприятие. Здесь зритель уже не способен вычленить себя как индивидуального созерцателя. Он может не получать личного эстетического удовольствия от тех или иных арт-объектов. В любом случае он уже включен в некое общее медийное поле аффективности.

Вместе с тем, на сегодняшний день contemporary так не сумело достичь того статуса, которого достигло традиционное искусство. Было бы по меньшей мере странно говорить о бездарных фресках эпохи Ренессанса или о плохой классицистической архитектуре. Даже если произведения старых мастеров выглядят неудачными, они все равно имеют непререкаемый статус. С contemporary все обстоит иначе: легитимизированный через заключения кураторов и экспертов арт-объект может быть забракован публикой в целом и воспринят ею как откровенный трэш, то есть вообще не искусство. Другими словами, обозначить объективную границу между современным искусством и современным неискусством часто не представляется возможным.

Очевидно, последнее связано еще и с тем, что современное искусство продолжает следовать программе радикализации истории. Эту особенность оно унаследовало от модернистских практик с их субверсивными акциями и протестными шагами: отказом от академической школы, затем отказом от фигуратива, затем от станковизма, от авторства художника и так до отказа, по сути дела, от самого искусства. На самом же деле, цель радикализации была и есть не в том, чтобы противостоять адекватному восприятию прекрасного, а в том, чтобы соответствовать *контексту* современного мира. Для современного художника недостаточно что-то изобразить — важно радикализовать свой собственный прием, позволить средствам изображения стать его темой. Таким образом, визуально не привлекательная, но концептуально осмысленная работа оказывается гораздо существеннее, чем просто качественно исполненный *fine art*, который в контексте постиндустриальной эпохи кажется неуместным, а порой и фальшиво наивным.

В этом аспекте традиционное и современное искусство можно представить как два разных опыта. И если в первом случае речь идет о чувственном эстетическом опыте, то во втором — об интеллектуальной игре со смыслами. Можно сказать, что современное искусство делает идею осязаемой, порождает тягу к интерпретации увиденного.

Однако на практике эта концептуально осмысленная работа часто подменяется иллюстрацией некой злободневной темы или политической идеи, и это качество становится отличительным при опознавании произведения как современного и актуального. Порой очень сложно различить радикальный политический жест художника, пытающегося, например, осуществить попытку критики государства, и пропагандистское псевдотворчество, манифестирующее посредством арт-продукции какие-то политические лозунги или гражданские протесты. Но коль скоро в последнем случае нет никаких попыток задать бытийные вопросы или переосмыслить действительность, то эту деятельность, пожалуй, нельзя назвать искусством.

Еще одной и гораздо более серьезной проблемой, нежели размежевание собственно contemporary и разного рода политических и коммерческих профанаций, является утрата современным искусством гуманистического пафоса. Вместе с тем, такая ситуация вполне соответствует умонастроениям эпохи и доктринам постмодернистской философии, трактующим гуманизм как рафинированную форму насилия над личностью. Невозможно и неправильно диктовать единую для всех истину, настоящий вкус, подлинную художественность, поскольку таких констант очевидно не существует. Таким образом, конвенциональное искусство навязывает некую единую матрицу «высокого» и «низкого», «аутентичного» и «неаутентичного», «подлинного» и «поддельного». А современный художественный массив состоит из огромного числа никак не пересекающихся в ценностном поле явлений, каждое из которых по-своему уникально и именно этим ценно.

Возможно поэтому, гуманизм уступил место неомифологизму как наиболее приемлемому мировоззренческому принципу. Использование различных знаковых кодов вне их контекста позволило создавать образно-игровые конструкции, состоящие из обломков раз-

личных ушедших культур и производящие впечатление принадлежности к таинственному ритуалу, заклинающему неподвластную реальность. Постмодерн утвердил этот «архаический формат» как минимальный, а по существу оптимальный трек, соответствующий возможностям человеческого сообщения с миром.

Сегодня contemporary art — это искусство без иерархии, без «искусности», без шедевров, легко тиражируемое и, казалось бы, ни к чему не обязывающее. В таком контексте тотальное ироническое равнодушие к поискам истины, добра и смысла, подмена их увлекательной манипуляцией знаками без обозначаемого действительно выглядит как новый виток развития искусства в отрыве от классических основ и традиций. Потребность человека радикально изменить мир сменилась потребностью изменить свое отношение к миру, осознать условный и симулятивный характер окружающей его действительности. В области искусства акцент также сместился с самого арт-объекта в сторону его восприятия. Можно диагностировать, что произведение изобразительного искусства в классическом понимании этого слова окончательно исчезло, а вместо него появились «проекции» человеческого сознания в живописном, объемном, цифровом или любом другом воплощении.

**В.Н. Расторгуев:** Спасибо. Мне вспомнились в этой связи слова Бодрийера о том, что современное искусство — это и есть преодоление границ между высоким и низким, после которого не остается самого искусства. Эта формула, как мне кажется, подходит к данной теме. Но я не навязываю данное мнение.

Следующий докладчик — Кузина Наталья Владимировна, заведующая аспирантурой НИИ имени Лихачева. Тема очень болезненная.



Н.В. Кузина

Границы искусства  
и творческое самовыражение  
при деформациях личности  
психических патологиях  
(как продуктивный симптом  
и прием психотерапии)

Одним из первопроходцев в области изучения механизмов творчества через продукцию сознания людей, страдающих психическими заболеваниями и заболеваниями нервной системы, был ученый и врач П.И. Карпов, по результатам многолетних наблюдений выпустивший в 1926 г. монографию «Творчество душевнобольных и его влияние на развитие науки, искусства и техники». Не менее важна в патодиагностике и прогностике противоправного поведения его работа «Творчество заключенных: рисунки, скульптура и работы мастерских» (1929). На сайте Научного центра психического здоровья РАМН в списке научных работ по теме «Болезнь и творчество» труд Карпова располагается первым. Карпов еще не разграничивал заболевания нервной системы и психическую патологию, расстройства характера. Однако он взял на себя благородный труд увековечения памяти стигмированных в обществе людей, пытавшихся совладать с болезнью, в том числе посредством творчества. Даже описывая агрессию пациента, Карпов рассматривал ее как проявление творчества: если в детском возрасте пациента не научить создавать произведения искусства, то он будет проявлять во взрослом возрасте уже не созидательные, творческие, а деструктивные импульсы доступными ему способами. Многие наблюдения ученого, впервые высказанные в 1920-е годы, перекликаются с впоследствии развитыми на основании данных нейрофизиологии интерпретациями творческого процесса.

## *1. Понятие художественного процесса и нормативности в искусстве*

Любой вид искусства имеет особые средства выражения (свой язык), произведение искусства — цель: выразить общезначимый смысл. Набор приемов, единиц языка, приемлемых для каждого вида искусства и для каждого жанра, отражен в нормативных эстетиках. Одной из задач искусства всегда было установление нормативности, кодификация. Нормативность присуща и любому языку (речи) в целом: чтобы его носители могли понимать друг друга, он должен быть кодифицированным. Нормы менялись. Так, постоянные попытки авторов раскатать и преодолеть границы высокого жанра трагедии и низкого жанра комедии, описанных и кодифицированных в эпоху античности, дали сначала слезную комедию Теренция, нарушение законов трагедии от Эсхила к Еврипиду, а к XIX веку все эти процессы привели к появлению нового жанра — драмы. Нормативные эстетика как регламентированный перечень формальных и содержательных признаков произведений рекомендуемых жанров были эффективным способом формирования и сохранения традиции. Однако нормативное — не значит прекрасное. Есть хорошо ощущаемое на практике и поддающееся описанию при помощи научных методик понятие — эстетическая согласованность элементов, даже при нарушении нормы. Так, есть разные уровни выразительности и приемы, которые относят данный текст именно к поэзии. Поэтические размеры, традиционные для русской поэзии на протяжении двух последних веков (ямб, хорей, амфибрахий, анапест), представляют силлабо-тоническую систему стихосложения. Но есть дольник (ударный слог следует через 1 или 2 безударных), тактовик (ударный слог следует через 1–2–3 безударных), акцентный стих (ударный слог следует практически через любое количество безударных слогов), которые нарушают регламентированное в силлабо-тонике чередование ударных и безударных слогов, однако ими пользуются поэты в целях выразительности и «прозаизации». Это прием расшатывания ритма.

Поэтический ритм — конкретная реализация поэтического размера. Не все слова русского языка имеют длину в два-три слога и укладываются в двусложные и трехсложные размеры. Значит,

будут встречаться и пропуски ударений в стихе (строке), возможны и сверхсхемные ударения — спондеи и пиррихии. Их наличие в пушкинскую эпоху считалось недочетом для поэта, но в поэзии XX века использовать сверхсхемные ударения и их пропуски стало особым приемом, которым помечались наиболее значимые фрагменты текста.

Рифма. Если еще в поэзии XIX века нормой была рифма точная, мужская, женская, дактилическая, гипердактилическая, то в XX в. ей на смену пришла рифма неточная и приблизительная (рифмуются слова в разных падежах и формах, относящиеся к разным частям речи). Причем фонемы в заударной части, что ранее было недопустимо, могли уже не совпадать. Поэты начали использовать прием остраннения и, делая рифмующиеся слова в конце строки не полностью совпадающими, более настойчиво привлекать внимание к их смыслу. Этот процесс позднее назвали «полевением» и семантизацией рифмы: переход рифмы из средства звуковой организации стиха в средство организации смысла.

Длина строки (метр). Вплоть до XIX века в поэзии сохранялись устоявшиеся традиции использования поэтического метра (количества стоп в строке). Каждый метр считался менее или более высоким и предписывался к использованию в том или ином поэтическом жанре. Например, александрийский стих (пятистопный ямб) использовался в одах (наиболее высокий поэтический жанр, согласно трактату Буало и представлениям русских классицистов XVIII века). Однако Пушкин стал использовать его для описания бытовых событий.

Строфика. Начиная с античной эпохи, и особенно это закрепилось в средневековых эстетиках, в поэзии существовали жесткие строфические формы. Сейчас мы знаем в основном только четверостишие, которое является единицей в лирическом стихотворении (поэты упрощают задачу и реже прибегают к существовавшей ранее, кропотливо разработанной жанровой системе лирики). Почти забыты или трансформированы формы венка сонетов, рондо, мадригала, элегии, эпитафии и др. Большинство из них диктовали строго установленное количество строк в строфе, строгое чередование рифмующихся строк, как правило, предложения должны

были заканчиваться с концом строфы. Новая эпоха расшатала норму, но правило гармонии, соразмерности приемов все-таки в поэзии сохранилось.

Каждая эпоха имеет свой большой стиль, набор рекомендуемых художественных средств и жанров, помечаемых в сознании общества как лучшие, предпочитаемые. Данный большой стиль возникает как реакция на конкретные исторические события, особенности развития языка искусства. Стиль реализует себя в художественном направлении. То направление, которое является ведущим и соответствует главному стилю в искусстве в данную эпоху, обозначается как старшая линия (например, старшая линия литературного процесса). То направление, которое уходит из моды, на время устаревает, — уходит в младшую линию художественного процесса. Затем оно вернется, но в новом облике. Старшая и младшая линии художественного процесса поочередно сменяют друг друга. В конкретную эпоху автор, использующий не популярные, не модные, устаревшие художественные средства, нередко субъективно оценивается как менее одаренный. Или, если он оказывается новатором, может расцениваться большинством как отступающий от традиционных канонов искусства. Так было, например, с Пушкиным, когда он от высокого романтизма, начало и финал которого отмечены элегиями «Погасло дневное светило» и «К морю», зарекомендовав себя как поэт первого ряда, ушел в реализм. О Пушкине говорили в тот момент, что он исписался. Но впереди были «Капитанская дочка», «Повести Белкина», «История Пугачевского бунта» и др. Общество было не готово воспринимать эстетику реализма. Литературный вкус читателя был еще не сформирован для восприятия новых по художественным выразительным средствам произведений.

Направления в искусстве (например, романтизм) имеют внутри себя некоторые, разные течения, внутри течений — школы (как говорил В. Шкловский, это те люди, которые вместе пьют чай: иначе — объединены повседневным общением, отношениями «учитель — ученик»). Все течения, школы также разнятся по художественным средствам, даже внутри одного художественного направления. Часто представители разных школ не воспринимают

творчество друг друга. Возглавляет художественное направление ряд талантливых творцов первого ряда. Основную массу составляют, формируют сам ход художественного процесса, их последователи — второго и третьего ряда. Их большинство, именно они своим творчеством формируют сам процесс — жизнь направления в искусстве. Но существуют и авторы, не знакомые с эстетическими требованиями, правилами создания произведений. В искусстве слова их называют эпигонами (в пределах художественной литературы) и графоманами (за пределами художественной литературы). Возникновение большого числа авторов-эпигонов, усвоивших приемы искусства уже из массовых источников и данными приемами посредственно владеющих, как правило, говорит о финале развития художественного направления. Например, существует понятие «эпигонский романтизм». Если русский романтизм завершил свое существование в середине 20-х годов XX века, то эпигонский существовал и во второй половине столетия, служа фоном для развивающейся реалистической эстетики.

Во второй половине XX века в мировое искусство пришло новое направление — постмодернизм, ставший реакцией на серьезность и трагизм эстетики модернизма конца XIX — начала XX века. Проявился постмодернизм, с одной стороны, в установке на систематизацию информации, с другой — в установке на игру со смыслами. Все приемы, значения, смыслы в искусстве стали восприниматься как то, что уже было (мотив «вечного повторения», «узнавания»). Существование реального мира могло ставиться под сомнение. В постмодернистской эстетике художественный прием, акт сотворения художником стал приравниваться к акту творения мира. Существовало два поколения постмодернистов. Первое родилось в 1930-е годы и вошло в творческую зрелость после Второй мировой войны. Это люди, выросшие на лучших произведениях эпохи модернизма, на высоком искусстве, но они пережили тяжелейшие исторические катаклизмы, зачастую — потеряли веру в гуманизм, в смысл. Однако их художественные приемы все еще оставались прежними, кодифицированными. Мог изменяться только смысл произведений. В середине XX в. мир снова стоял на грани гибели (угроза ядерной войны, глобального экологического

кризиса, восстания в странах социалистического лагеря в Европе, оттепель и начало брежневской эпохи в СССР). В это время в культуру входит второе поколение постмодернизма — оно дало Э. Лимонова, С. Соколова, В. Пелевина, Д. Пригова, Т. Кибирова. Показательным будет провести сопоставление данных поколений не в искусстве, а в науке о культуре, об искусстве и литературе. Первое поколение постмодернизма дало семиотику и структурализм, доказательность, стремление гуманитарные дисциплины вовлечь в методы точных наук (математические, статистические) — в полном соответствии с теориями позитивистов и постпозитивистов о верификации (научное знание должно быть таково, что каждый должен иметь возможность перепроверить результат; оно не может являться произволом ученого, должно быть получено с помощью доказательных методов). Следующее поколение в науке дает научный текст, переставший быть доказательным: анализируемый текст десакрализуется, а научный текст начинает напоминать эссе «на тему».

Есть понятие динамики художественного процесса, которая в условиях страны с огромной территорией неоднородна. Существует феномен культурного запаздывания, срабатывавший прежде всего по отношению к русской провинции и прежде всего в эпохи, когда отсутствовали СМИ. Для того чтобы Гоголю в XIX веке стать Гоголем, ему нужно было приехать в Москву или Санкт-Петербург, чтобы быть в центре современных тенденций литературного процесса, стать участником новой литературной школы, слышать и читать новых авторов. Оставаясь в Малороссии и не зная современных тенденций, писатель в то время не мог бы вырасти в писателя первого ряда. То же явление сохранялось в СССР до 1990-х годов в силу существовавшей цензуры, господствовавшей единой нормативной эстетики соцреализма, отсутствия электронных СМИ, сети Интернет. В Москве и Ленинграде постмодернизм второй волны уже властвовал — что означало релятивизм, бунт, праздник деструкции и аутодеструкции (в виде протестного использования мата в художественном тексте, протестного же алкоголизма, но и андеграунда, и самиздатовских журналов). В деконструкцию, нередко в аутодеструкцию и в разрушение этических канонов в

отчаянии что-либо изменить переходил бунт против социума. Но в провинции этой культуры не знали. Современная (не отстоявшаяся, не принятая как эстетический факт) литература, не соответствовавшая принятой на государственном уровне нормативной эстетике, в данную эпоху в школьную программу не входила, не издавалась. Культурное запаздывание в провинции составляло от 20 до 50 лет. К 1990-м годам авторы обоих поколений постмодернизма обрели путь к публике. Как в эпоху завершения существования какого-либо литературного направления (например, романтизма) место авторов первого ряда на излете занимают эпигоны, так произошло и с культурой постмодернизма. Лозунг деструкции и деконструкции, разрушения художественных норм, релятивизма частично подхватили молодые авторы из провинции, данные произведения начали читать и созерцать эстетически неподготовленные массы. Более того, начали жить в подобной парадигме и воспринимать данные художественные средства, точнее, отказ от них как норму (благодаря тиражированию их в повседневности). Последствия данного процесса мы ощущаем в культуре в данный момент.

## *2. Различия понятий «искусство» и творчество пациентов с патологией*

Фантазирование уводит в целебное состояние, снижает напряжение, лечит. «Приход музыки», удовольствие от творчества, является не менее сильным, чем удовольствие от любого качественно выполненного труда. Человек, страдающий некоторой психической патологией или имеющий иначе деформированное поведение, как правило, не ставит задачи отразить прекрасное. Такое произведение отражает состояние внутреннего мира пациента — страдание, боль, нерешенные проблемы. При акцентуациях или посттравматическом расстройстве средствами искусства, используя творчество пациентов, можно провести процесс психотерапии, привести к осознанию проблемы. При психозах, органических поражениях нервной системы творчество пациента выступает как документ при постановке диагноза. Выявление имеющихся в сознании образов необходимо для изучения намерений пациента по

отношению к себе и к социуму, в том числе того, насколько пациент агрессивен, настроен на противоправные, общественно опасные или самоповреждающие действия. Опытный психолог и психиатр спрогнозируют будущие действия пациента, степень их опасности по фантазиям, цветовой гамме, набору персонажей, ситуаций и т.д. Полезно для общества, в том числе и в целях безопасности, давать возможность контингенту зоны риска средствами искусства, творя, выразить внутренние запросы и внутренние запреты. Не всегда такой материал нужно обнародовать: произведения искусства действуют на психику, минуя сознание, нередко вызывают подражание в массовых масштабах.

*3. Материал творчества как продуктивный симптом группы заболеваний «Психические расстройства и расстройства поведения» (МКБ 10) и как результат деформации личности*

В психиатрии имеется понятие «продуктивная симптоматика» — новый феномен, новая функция, проявляющаяся у человека при болезни. В процессе лечения данная симптоматика, как правило, уходит. Одним из плюс-симптомов является и возникающая потребность в творчестве.

Расстройства психики описаны в Международной классификации болезней десятого пересмотра, используемой в российской медицине, — часть V «Психические расстройства и расстройства поведения». Среди перечисленных есть в том числе и такие, которые могут быть напрямую связаны с возникающей потребностью творить.

1. Биполярное аффективное расстройство. На маничном эпизоде многие испытывают ощущение, связанное с «приходом музыки», затем ряд лет или месяцев ничего не создают.

2. При расстройствах личности и поведения в зрелом возрасте, связанных с изменением модели поведения, уклада жизни, взаимоотношений с окружающими, очень часто пациенты испытывают желание именно через искусство продемонстрировать свой нонконформизм, эпатировать социум.

3. Расстройства привычек и влечений, характеризующиеся повторными действиями, не имеющими ясно выраженной рацио-



нальной мотивации, сознательно не анализируемые и наносящие вред и больному, и окружению: пациент в таких случаях обычно говорит, что его поведение связано с влечением к действию; склонен описывать свои потребности и вовлекать в них других.

4. Расстройства половой идентификации, сексуальных предпочтений также вовлекают в акт творчества самого пациента и формируют круг ранее латентных, но после ознакомления с таким творчеством становящихся «актуальными», почитателей.

5. Невротические, связанные со стрессом и соматоформные расстройства; фобические тревожные расстройства — боязнь определенных ситуаций, не представляющих текущей опасности: больной избегает или страшится таких ситуаций, но их же может описывать в творчестве; ожидание возможности попадания в фобическую ситуацию вызывает и у автора, и у почитателей тревогу, страх смерти и т.п.

6. Обсессивно-компульсивное расстройство, реакция на тяжелый стресс и нарушения адаптации, посттравматическое стрессовое расстройство также могут мотивировать на творчество с мотивами повторяемости, однообразия, конфликта с миром, эпизодами навязчивых мыслей, кошмаров.

7. Синдром деперсонализации-дереализации и другие диссоциативные расстройства могут вызвать к жизни произведения на космическую и иную фантазийную тематику. Пациент жалуется на то, что его умственная деятельность, тело и окружающее нереальны, удалены. Характерны отстраненность от собственных мыслей, от тела и реального мира.

8. Шизотипическое расстройство — эксцентричное поведение, аномалии мышления и эмоциональных реакций, склонность к социальной изоляции, параноидные или необычные идеи, болезненная навязчивость, нарушение мышления и расстройства восприятия, психотические эпизоды с выраженными иллюзорными ощущениями, слуховыми или другими галлюцинациями могут породить как комические произведения (до сатиры и сарказма), так и подобие произведений прозы и драмы абсурда.

9. Хронические бредовые расстройства — как правило, могут стать пищей для произведений в жанре фэнтези.

Данные нарушения могут быть навязаны, индуцируемы. Согласно МКБ-10, имеется диагноз индуцированного бредового расстройства: бредовое расстройство, общее для двух или более лиц, находящихся в тесном эмоциональном контакте. Только один из группы таких людей обычно страдает истинным психотическим расстройством, однако его бред передается путем индукции, в том числе через творческое произведение, другому лицу (или другим лицам) и обычно исчезает при прекращении контакта с больным.

Опустим перечисление психических расстройств и расстройств поведения, связанных с употреблением психоактивных веществ, но напомним, что во многих слоях деятелей искусства данный диагноз является образом жизни. Это психические и поведенческие расстройства, вызванные употреблением алкоголя, опиоидов, каннабиноидов, седативных или снотворных средств, кокаина, других стимуляторов (включая кофеин), галлюциногенов, табака, одновременным употреблением нескольких наркотических средств и использованием других психоактивных веществ. Творец, деятель искусства, переживший нарко-трипы, достаточно достоверно обнаруживается специалистами по материалам, образности, тематике его произведений.

Часть расстройств вынесена за пределы большой психиатрии — речь идет об аномалиях характера. П.Б. Ганушкин выделял следующие разновидности данных нарушений: астеническая деформация, психастеническая (ананкаст), шизоидная, параноидная, возбудимая (импульсивное расстройство личности), аффективная, истерическая, неустойчивая. А.Е. Личко описал данные явления как акцентуации (в том числе для юношества). Перу А.Е. Личко принадлежат фундаментальные монографии: «Подростковая психиатрия», «Психопатии и акцентуации характера у подростков», «Подростковая наркология». Эти работы необходимо учитывать, выбирая произведения искусства для рекомендаций детям. Акцентуации характера по А.Е. Личко — это временные изменения, которые меняются или исчезают при правильной поддержке нужных и при подавлении ненужных черт. Приведем пример связи акцентуаций характера с творчеством. Истероидный тип акцентуации предполагает жажду внимания к себе, восхищения, удивления, по-

читания, сочувствия, или — жажду негативной реакции вследствие эпатажа. Это неформальные лидеры — актеры, эпатирующие драматурги, писатели, попирающие социум и его устои. Желание привлечь к себе внимание, выслушивать похвалы является их острой потребностью. Наряду с тягой к творчеству проявляется и суицидальность, склонность к психоактивным веществам. Не обладая достаточной стеничностью, истероид, особенно отвергнутый обществом, хочет быть лидером любыми доступными для него путями, выступает зачинщиком, в том числе противоправных поступков. С точки зрения патодиагностики на основе анализа образа мыслей, ассоциаций респондента вопрос психических деформаций изучен Б.В. Зейгарник. Данные приемы особенно эффективны, если речь идет о творчестве и об образах, ассоциациях, персонажах, поворотах действия, предложенных в произведении его автором. В работах Зейгарник есть научный код к непредвзятому экспертному прочтению продукции сферы искусства. Сторонник терапии творческим самовыражением М.Е. Бурно также перечислил основные типы характеров, сочетаемые с потребностью творить: синтонный, тревожно-сомневающийся, замкнуто-углубленный, напряженно-авторитарный, демонстративный, мозаичные (смешанные характеры: полифонический; эндокринный; грубоватый и др.). Согласно М.Е. Бурно, целительны для излечения страдающих пациентов следующие приемы: терапия собственным творчеством, ведение дневника, записных книжек, зарисовки и другие формы самореализации на грани с искусством.

#### *4. Современные методы лечения через приобщение к творчеству*

1 апреля 2016 г. исполнилось 95 лет с того момента, когда в Венском театре комедии доктор Я.Л. Морено впервые провел сеанс психодрамы. Происходившее напоминало постановки современных театров, но играли в нем пациенты под патронажем врача-психотерапевта. Еще один прием — танцедвигательная терапия (сродни современным экспериментам в данном виде искусства, но в отличие от театра танца, зрителей у данных упражнений, кроме врача и психолога, нет; они не тиражируются средствами СМИ). Третий прием, разработанный главным отечественным специали-

стом в области терапии искусством и творческим самовыражением, профессором, доктором медицинских наук М.Е. Бурно, автором диссертаций «О личностях, особенно предрасположенных к алкоголизму»; «Терапия творческим самовыражением» и книг «Терапия творческим самовыражением», «Алкоголизм. Терапия творческим самовыражением», «Практическое руководство по терапии творческим самовыражением» и др. Психолог и директор Санкт-Петербургского института сказкотерапии Т.Д. Зинкевич-Евстигнеева, автор метода сказкотерапии, выпустила более двадцати книг о работе со страдающей психикой пациентов при помощи написания сказок: «Практикум по креативной терапии», «Проективная диагностика в сказкотерапии», «Психотерапия зависимостей: метод сказкотерапии», «Практикум по сказкотерапии» и др. Только лучшие тексты своих пациентов Т.Д. Зинкевич-Евстигнеева и М.Е. Бурно публикуют в подтверждение эффективности метода. Не менее распространен метод арт-терапии, включающий рисование, изготовление изделий из керамики, пластилина, художественную ковку, столярное ремесло, валяние из шерсти, вышивку и др.

**В.Н. Расторгуев:** Спасибо большое. Коллеги, я сейчас не предоставляю слово для дискуссии, потому что, конечно, психопатология может вызвать большую дискуссию. Я коротко свое мнение на всякий случай скажу. Врачу, исцелился сам: после того, что политики — Президент США, например, — сделали со всей верхушкой психических клиник и их руководством, нормы стали патологией... Я бы не стал доверять современной науке вообще в этом плане. Я не знаю, как можно ей доверять, если она изменила ракурс по решению политиков — полностью на противоположный вектор. Это касается меньшинств, в первую очередь, но не только их — там целый ряд вещей, очень интересных. Это тоже своего рода искусство политики — как можно изменить науку, превратив ее в антинауку, — я говорю про психиатрию.

Теперь наши доклады закончит Скоробогачева Екатерина Александровна, доцент кафедры всеобщей истории искусств Российской академии живописи, ваяния и зодчества бесконечно уважаемого мной Ильи Глазунова. (Он мне подарил в 90-х годах книгу свою.)

Е.А. Скоробогачева

## Антагонизм образно-идейного содержания реалистического искусства художественных течений конца XX — начала XXI века

В настоящее время остро стоят вопросы, касающиеся сохранения и модернизации традиций изобразительного искусства, необходимости сознательного отказа от злоупотребления инновационными методами «творчества», детерминирования места классического, в том числе реалистического наследия в эволюции культуры.

Ныне на выставках, как в России, так и за рубежом, нередко преобладает так называемое «современное искусство» — антиискусство: инсталляции, перформансы (от англ. *Performance* — исполнение, представление, выступление), арт-объекты, а реализм становится андеграундом. Происходит намеренное уничтожение истинных художественных ценностей. Однако и в наши дни значение классики, реалистических произведений невозможно отрицать. Осуществляется сохранение традиций, возрождение и продолжение школы мастерства. При этом необходимы:

1. Современная интерпретация классических принципов построения композиций.
2. Культура рисунка, колористических решений как основа художественного творчества.
3. Преемственность с исконным традиционным искусством и сохранение его символических смыслов.

Важна оценка с позиций сегодняшнего дня образцов индивидуального профессионального искусства реалистической живописи, графики, иконописи, скульптуры, зодчества, декоративно-прикладного искусства XX — начала XXI столетия, соответствующих данным критериям художественно-философской оценки.

Историко-политические, социальные перемены рубежа XX–XXI столетий не могли не затронуть сферу искусства, в чем прослеживается ряд параллелей с эпохой конца XIX — начала XX века. Т.Н. Ливанова в своем исследовании научной деятельности

Б.Р. Виппера писала, что в его статье «Искусство без качества» (1923) ставится вопрос о кризисе современного творчества, о переоценке в нем проблем формы, о произвольном ее искажении (которое обосновывается теорией «художественной воли» — обращение к заключениям А. Ригля), о шаткости таких течений, об отсутствии у художников цельности мировоззрения, что обосновывается характером современной цивилизации.

Данное высказывание во многом приложимо к современным художественным реалиям, а также вполне соответствует специфике искусства прошлого столетия, его «мозаичности», многоплановости смыслов и художественного языка, контрастам стилей и тенденций. В.С. Манин в книге «Русская живопись XX века» замечал, что во второй половине прошлого столетия наряду с художественными общностями типа «сурового стиля» появилось немало творческих индивидуальностей. Возникали новые механизмы перемен, которые являлись основой для индивидуального развития, вносили иные образные особенности. В.П. Сысоев, продолжая данные заключения и обращаясь к исследованию второй половины XX века, заключал, что, начиная с 1960-х годов, в творчестве ряда художников прослеживаются образные концепции и творческие принципы, иначе отображающие глубинную правду эпохи.

Приведенные заключения в контексте исследования приложимы к научной проблеме антагонизма реалистического творчества и так называемого «современного искусства». Однако, вступая в некоторую полемику с обозначенными исследователями, подчеркнем, что в современных реалиях необходимо выработать четкие критерии оценки произведений искусства, их отличий от «антиискусства».

Во всем многообразии художественных течений XX — начала XXI века ясно выражен антагонизм реализма и антиискусства; творчества, продолжающего многовековые национальные традиции, и так называемого «современного искусства»: инсталляций, перформансов, арт-объектов; истинных произведений и подделок.

Обращаясь к теме данного доклада, прежде всего, необходимо ответить на вопрос — что такое реализм, и какие произведения следует причислять к реалистическим? Дефиниция «реализм» кратко пояснена Л.П. Крысиным: «1. Направление в литературе и

искусстве, ставящее целью правдивое воспроизведение действительности в ее типических чертах...

2. Метод правдивого изображения действительности в литературе и искусстве...

3. Ясное понимание и учет условий действительности при осуществлении чего-либо».

В рамках исследования отметим в данной цитате трактовку реализма как метода в искусстве. Однако, по заключению автора, реализм — это и метод, и многогранный стиль. Отмечены и другие определения, поясняющие данный термин. В «Философском словаре» под редакцией И.Т. Фролова дана дискуссионная трактовка: «Реализм (лат. *realis* — действительный, вещественный) — художественный метод, наиболее полно воплощающий объективно-познавательную и эстетико-преобразующую природу искусства. Для реализма характерно правдивое отображение человеческой личности в ее многообразных отношениях с действительностью, раскрытие посредством индивидуализированного изображения (выражения) закономерного, типического в жизни». Обращаясь к феномену современного реалистического искусства, данное определение термина не может быть принято за основу дальнейших исследований, поскольку особенно дискуссионно, на наш взгляд, суждение об изображении «типического в жизни».

Реализм можно определить как исключительно емкое, многоплановое понятие, приложимое к богатому спектру эпох, видов искусства, жанров, технико-технологических особенностей произведений, их образному и идейному звучанию, контрастным творческим индивидуальностям. Подтверждением вышеизложенного служат многообразные образцы отечественной культуры второй половины XIX — начала XXI века.

В.Г. Власов, трактуя «реализм», подчеркивает, что данное понятие в искусстве «тесно связано с философской категорией реальности, выработанной многовековой историей европейской культуры. В отличие от понятия действительности... под реальностью в современной философии понимают абсолютное бытие-в-себе, абстрагированное от познавательной связи». Таким образом, по мнению автора, категория «реализм» с определенной точки

зрения может быть приложена к произведениям искусства от первобытного общества и древнего мира — до современности.

В терминологическом словаре «Аполлон» под общей редакцией А.М. Кантора реализм определен, на наш взгляд, особенно точно — как «свойство искусства воспроизводить истину действительности не посредством научного анализа, не посредством мышления в понятиях, а путем воссоздания чувственных форм, в каких идея существует в реальности...». Подчеркнем, что «реализм, понимаемый как тенденция развития мирового искусства, предполагает стилевое многообразие и имеет свои конкретно-исторические формы...». Ключевыми, на наш взгляд, в данном определении являются заключения о существовании идеи в реальности и стилевом многообразии реализма.

На рубеже XX–XXI столетий широкое распространение получила вседозволенность в искусстве, что привело к катастрофическому падению уровня мастерства, намеренному отрицанию реализма, забвению школы. Во многих музеях, галереях, выставочных залах как России, так и за рубежом ныне отдается предпочтение «современному искусству». Такие тенденции выходят далеко за пределы классики, следования традиции, во многом связаны с процессами глобальной мировой политики, мирового рынка.

Суть антагонизма реалистического и нефигуративного творчества заключена в ряде художественных характеристик, прежде всего в идейно-содержательной наполненности произведений, с одной стороны, и ее отсутствии — с другой.

Обратимся к высказыванию В.В. Кандинского о том, что живопись освободилась от своего «практического» назначения, поднялась на тот уровень, который неизбежно требует точной, чисто научной оценки ее художественных средств в соответствии с ее художественными задачами, без чего невозможны следующие шаги в этом направлении — ни для художника, ни для «публики».

Ключевые слова в данном заключении, на наш взгляд, — это «художественные задачи», что тесно связано с критериями оценки произведения. Однако очевидно, что каждая эпоха требует своего, несколько отличного от прошедших периодов детерминирования художественных задач и их корреляции с духовно-историческими, религиозно-философскими, этико-эстетическими интенциями.



Каковы же художественные задачи, которые должны решаться в произведениях современного искусства? На наш взгляд, можно выделить четыре основных положения.

1. Художественное качество произведений — уровень мастерства, профессионального исполнения.

2. Следование традициям — их устойчивость, степень модернизации, элементы инновационности.

3. Самобытность художественного звучания — специфика эмоционального восприятия, нюансов смысловых трактовок, технико-технологические особенности, стилистическая манера исполнения.

4. Идейно-смысловое содержание — не нарративное, но символическое, многогранное, эстетико-философское раскрытие образа, что является главным критерием отличия истинного искусства от подделок.

Обоснуем данные положения. Художественное качество — немаловажно, но, например, в отношении ученических и студенческих работ оно еще не отвечает высоким критериям оценки, хотя данные произведения нередко можно отнести к истинному искусству, они уже представляют собой определенную художественную ценность.

Следование традициям — также неоднозначно в истории мирового искусства. Оно может быть максимальным, как в образцах классицизма, академизма, а может явиться интерпретацией традиции — композиции круга «Мира искусства» и «Абрамцева»; являться минимальным, представлять значительную модернизацию традиций, как в произведениях эпохи Кватроченто по сравнению с Дученто и Треченто, или архитектурных памятниках барокко по отношению к зодчеству эпохи Древней Руси. Традиция может сознательно отвергаться при господстве инновационных элементов. Одно из свидетельств тому — контраст иконописи и светской реалистической живописи.

Самобытность художественного звучания может восприниматься также неоднозначно, как в истории отечественного искусства воспринимались, к примеру, новаторское видение А.К. Саврасова или живопись его ученика К.А. Коровина, былинно-сказочные композиции В.М. Васнецова или подобные миражам ретроспекции Б.Э. Борисова-Мусатова.

Обращаясь к четвертому положению — идейно-смысловому содержанию — отметим выдающееся полотно А.А. Иванова «Явление Мессии», в котором именно глубиной религиозно-философской трактовки детерминирована специфика художественного языка, трактовки образов, новаторское решение в целом.

Таким образом, именно понятие «идейно-смысловое содержание» является основным в решении и восприятии истинного произведения искусства.

Характеризуя современный реализм как воплощение «поздней культуры», обращенной к интерпретации духовных устоев, традиций, необходимо отметить общую философско-эстетическую, глубинную направленность такого искусства. Можно согласиться с заключением Ю.М. Лотмана о том, что социальное развитие в духе спенсерианской традиции как движение от единого к целому (через дифференциацию / интеграцию), состоит в том, что ранняя культура провозглашает единство, поздняя — целостность, о чем свидетельствует интенцированность первой наружу и второй — вовнутрь.

Итак, завершая доклад, заключаем:

1. Суть антагонизма реалистического и нефигуративного «творчества» (антиискусства) заключена не столько в контрастах художественного языка, противоречии профессионализма и дилетантизма, сколько в идейно-содержательной наполненности произведений и ее отсутствии.

2. Очевидна тенденция поэтапного формирования и развития — вплоть до настоящего времени — единой направленности реалистического искусства, тесно связанной с историко-социальными процессами, философско-эстетическими тенденциями.

3. Отсюда ясна исключительная актуальность изучения, продолжения, многогранной интерпретации аутентичных традиций реализма, содержащих вневременные нравственно-этические, религиозно-философские, историко-художественные понятия, которые могут стать живительным истоком развития современного творчества.

## ЧАСТЬ III

### Дискуссия

---

**В.Н. Расторгуев:** Закljučая вторую часть круглого стола, напóмню: сегодня день кончины двух величайших мастеров — Рафаэля и Дюрера, грустный день. Но, с другой стороны, Рафаэль и Дюрер живее всех живых, и это совершенно очевидно. И я снимаю шляпу особенно перед теми, кто не заявил свой доклад, но участвовал в работе все это время: я вижу в зале лица людей, выступления которых действительно обогатили наш сегодняшний день, может быть, они еще соизволят что-нибудь сказать. У нас есть возможность организовать короткую дискуссию, и я передаю слово Алексею Павловичу.

**А.П. Козырев:** Итак, мы открываем третью часть нашего круглого стола. Слово — Сергею Анатольевичу Дзикевичу, доценту кафедры эстетики философского факультета МГУ.

**С.А. Дзикевич:** Я позволю себе сказать несколько слов. Первое, что я хочу сказать, — мне очень жаль, что при организации подобной конференции не было никаких консультаций с кафедрой эстетики. Как организатор Овсянниковской международной эстетической конференции (ОМЭК) и постоянный куратор этого регулярного события, хочу сказать, что у нас есть некоторый опыт обсуждения проблем искусства; в частности, предпоследняя конференция (ОМЭК-VI) была полностью посвящена проблемам философии современного искусства. Повторяю, у нас есть опыт, и, как минимум, я просто бы поделился теми сборниками ОМЭК-VI, которые мы выпустили по итогам конференции, чтобы не повто-

рять какие-то позиции, а двигаться дальше. Но самое главное, такие консультации, возможно, избавили бы настоящее обсуждение от некоторых теоретических ловушек, в которые каждый раз человек попадает, когда он — иногда неожиданно — вторгается в область современного искусства, и не всегда ориентируется в том материале, который здесь существует. Поэтому я хотел бы указать на то, что помимо теоретических занятий, у нас есть еще и опыт практических контактов с художниками, работающими в области современного искусства, и выставок их творчества.

Во многих выступлениях я слышу такие вещи, что я не узнаю художников, многих из которых я хорошо знаю как чрезвычайно осведомленных, умных, совершенных в моральном отношении людей, много и плодотворно работающих в области современного искусства. Слышать такие суждения, которые многие здесь высказывали, в особенности в отсутствие художников, очень странно. Я бы никогда не ассоциировал те аттестации, которые давались здесь современным художникам, — с теми реальными людьми из этой области, которых я лично знаю. В частности, я могу назвать Павла Отдельного или Егора Кошелева, художников, которых яставлял: это прекрасные молодые профессионалы, выпускники московских художественных вузов, усвоившие их самые лучшие творческие традиции. Но кроме этого, они близки современному человеку информационно, затрагивают чрезвычайно важные и социально значительные темы.

Помимо личного опыта существует гигантская литература теоретического характера на темы современного искусства. Я не зря задавал вопросы о постмодернизме. Дело в том, что, как минимум, существует две разновидности постмодернизма: деконструктивный постмодернизм, восходящий к континентальной традиции, — и тексты этого направления переведены в обилии; и конструктивный постмодернизм, восходящий к англо-американской аналитической традиции, — а вот эти тексты у нас практически не переведены. Между тем, именно в рамках последнего сформировалась институциональная теория искусства, которая описывает те процессы, которые здесь пытались осмыслить вне теоретического контекста.

Институциональная теория сводит в единый контекст на основании концепции семейных сходств творческие действия привыч-

ного и непривычного художественного вида, — и я совсем не думаю, что есть какие-то причины разрывать художественные процессы. Поползновения разорвать художественный процесс, сложившийся в реальном развитии культуры, — антиисторический взгляд. Это — закономерный процесс, и его нельзя повернуть вспять и заставить быть другим. История искусства, так же как и всеобщая история, — это естественный процесс, им нельзя управлять при помощи теоретических и идеологических взглядов.

Современное искусство уже выработало свою систему ценностей, вошло в историю и само стало классикой искусства. В подтверждение этого я хочу привести высказывание старого французского аналитика XIX века Шарля Сент-Бева. У него есть небольшая статья «Что такое классик» (1850), которую, кстати, в свое время изучали студенты философского факультета, но, по-моему, забыли об этом. Согласно Сент-Беву, есть три значения слова «классик». Первое: классик — это человек античной культуры. Второе значение — это человек культуры классицизма. Но третье — это человек, чьи работы проявили свое значение во все времена, выдержали проверку временем. Так вот, многие работы современного искусства, которые здесь назывались, — это и работы Дюшана, и работы Малевича, это, кстати сказать, и работы Уорхола, — выдержали проверку временем, они уже называются классикой современного искусства, и неслучайно музеефицированы в крупнейших коллекциях. И, конечно, нельзя свести значение «Черного квадрата» к пустоте; нельзя сравнивать произведение Уорхола с пустой банкой — это абсолютно антинаучный и антиисторический взгляд. Поэтому я призываю посмотреть на развитие искусства как на естественный и плодотворный процесс.

**А.П. Козырев:** Спасибо. Сергей Анатольевич, я единственно не соглашусь с тем, что мы с кафедрой эстетики не советовались, потому что здесь выступал и заведующий кафедрой эстетики, и заместитель заведующего — и Вы выступили тоже. Просто есть разные круги, и есть круг Овсянниковской конференции, где отбор на конференцию о современном искусстве был достаточно элитарным, то есть туда могли попасть далеко не все, а, скажем так,

профессионалы в этой сфере. А есть другие задачи, и задачи нашего сегодняшнего мероприятия — инициировано оно было Министерством культуры — и, в общем-то, выполняет в определенном смысле экспертную функцию. Здесь собрались разные люди, в том числе и те, у которых взгляды на современное искусство несколько расходятся с участниками Овсянниковской конференции. Они могут быть правильные, они могут быть неправильные, но гражданское общество предполагает разных участников дискуссии — профессионалов, художников, — здесь вот было сказано о том, что неплохо было бы художников позвать, — дилетантов, о которых тоже сегодня шла речь, каких-то экспертов из других сфер гражданского общества. Поэтому у нас немножко иной характер мероприятия, который вовсе не ставит своей задачей закрыть современное искусство или, наоборот, свести все искусство, которое существует *сегодня*, исключительно к *современному* искусству, а ставит задачу показать плюральность разных точек зрения, и вот это — расширить аудиторию — я считаю большой ценностью для факультета. Когда на факультете появляются новые люди, которые здесь еще не были, и выступают, привносят свои точки зрения, свой взгляд на проблему, — это хорошо, пускай даже, может быть, это несколько не соответствует профессиональному взгляду галеристов, эстетиков, менеджеров художественного процесса. Пожалуйста, коллега, вам слово.

**В.Ю. Булатов:** Булатов Владислав Юрьевич, член рабочей группы по экономической поддержке регионов при Комитете Государственной думы по федеративному устройству и вопросам местного самоуправления.

Говорят о профессионалах, о современном искусстве: вот, говорили представители Министерства культуры, — о том, что они провели так называемый ценностный понятийный анализ, — иными словами, речь идет об оценке искусства именно профессионалами. Но: вот был проведен — нигде об этом не говорилось, но я назову, — тендер министерства культуры на разработку кадрового потенциала подведомственных министерству учреждений. Было выделено 16 миллионов 700 тысяч, из них, в конце концов...

13 с половиной миллионов. И тендер выиграла — там долго говорить — компания, ЗАО «Бизнес-Ориентир». Они «успешно» все провели, и в «кадровый потенциал» не попал никто из профессионального общества — ни музыканты, ни художники, ни искусствоведы. Выиграл человек, смешно сказать, бывший руководитель финансового управления Газпрома, ныне — советник Президента Ассоциации региональных банков Аксаков (?). И, естественно, профессиональное общество молчит, — и во многих случаях это серьезная проблема.

Но это как бы эпитафия. Теперь кратко суть: как мы можем, здесь находящиеся, влиять на это? Не путем разговоров на кухне или в коридорах, а именно цивилизованным образом влиять? Во-первых, не нужно бояться. Мне приходилось общаться с членами Совета по культуре при Президенте, и Общественный совет Минкультуры... Они боятся, действительно боятся говорить о том, что в действительности происходит. Отсюда и многие проблемы. Последние двадцать пять лет наше законодательное поле построено так, что если нет заявки о проблеме, значит, нет предмета диалога, значит, нет проблемы. В свою очередь внутренняя корпоративная культура работников соответствующей отрасли — она как бы исходит, с точки зрения этики... Как члену рабочей группы Госдумы, мне приходилось общаться с депутатами Думы, и с членами Комитета по культуре, и просто с работниками музыкальной сферы и бывшим министром культуры Соколовым, — которые просто на прямые депутатские запросы... просто не отвечают, игнорируют, не приходят, не реагируют...

Вот в этом суть проблемы. Профсоюзы работников культуры — у них увольняют нещадно, идет война с Правительством Москвы, сначала это был Кибовский, теперь Капков ушел... Тем не менее — сегодня суд... Это идет у них непрерывно, но они не хотят говорить о проблемах. И Министерство культуры отказывает во вмешательстве в политику театралов, но они не хотят говорить, они боятся прийти в Госдуму рассказать о своих проблемах. А Комитет по культуре, в свою очередь, превратился в такой, извините, клуб лоббистов, которые ведут свои проекты — это касается и Говорухина, и многих других. Я им это говорю в лицо, но я один.

Когда я один, мне трудно что-то сделать. Когда это профессиональное сообщество, и будет говорить по телевидению в других случаях — то все будет совсем по-другому.

Что можно сейчас сделать, не прибегая к громким заявлениям? Как мне кажется, тут нужна некая юридическая консультация работникам культуры. Опять же, вы понимаете, они люди всегда востребованные в нашей стране. У нас права человека — всегда это будет актуально. Есть такой новый механизм — я его не до конца изучил, но это есть, — это саморегулирование. Оно было неправильно понято, опять-таки, теми же самыми депутатами, и подан законопроект о саморегулировании зрелищных мероприятий. Естественно, у профессионального сообщества возникла агрессивная реакция. Но законопроект не отражает и близко даже суть саморегулирования, он превращает организацию саморегулирования в некий банк, сбор, как это обычно бывает в профсоюзах, в сбор средств, и в формирование какого-то страхового капитала, и все. А на самом деле все гораздо шире и глубже. По этой теме тут говорили коллеги о работниках медицинской сферы: речь идет о создании, допустим, абсолютно нормальных, на базе существующего законодательного поля, законов — и уже не надо никаких новых законопроектов! Можно сформировать, сгруппировать, например, работников музыкальных образовательных учреждений, или, по аналогичному принципу, работать в сфере изобразительного искусства, или в кинематографии. Тогда возникнут некие механизмы взаимодействия (вот я знаю, тоже общаясь с коллегами из сферы здравоохранения, — такое возможно). Тут важно влияние концептов, выработанных на определенных мероприятиях, — оценка решений с точки зрения их отношения к культуре: ведь многие программы финансируются, дотируются от Министерства культуры, при этом не имея никакого отношения к собственно культуре, — кто в состоянии это оценить, вынести вердикт? Отсюда необходимо уделить внимание этим механизмам взаимодействия, когда встречаются профессионалы и формируют концепции без Министерства культуры. К примеру, регистрируется организация в Министерстве экономического развития (есть такое — Росреестр, где, в свою очередь, свои профстандарты), — ее составляют



профессионалы, которые обладают компетенциями, у них есть профобразование, есть ученые степени... И вот это — реальный механизм влияния, выработки *своих стандартов*, механизм аттестации преподавателей, руководителей, механизмов лицензирования, — все это есть на базе уже существующего законодательного поля. Но нужно встречаться и говорить — к чему я вас и призываю. Мы можем и должны это делать — так что приглашаем в Госдуму, в Комитет по экономической поддержке!

**А.П. Козырев:** Спасибо. Собственно, то, что Владислав Юрьевич сказал, имеет отношение к экспертному сообществу, и мы много об этом говорим последнее время — что нам навязывает Министерство образования разные способы оценки нашей деятельности. Гоорят, давайте введем Scopus, Web of Science, мировые базы. Мы говорим — нам это не нужно! Эффективность деятельности гуманитариев, понимаете, абсолютно никак не определяется Web of Science и Scopus, где нет наших журналов. А англоязычные журналы — они либо не берут наших ученых, либо требуют от них определенных политических пристрастий, определенной ориентации. Нет, Министерство образования говорит — есть Указ Президента, мы должны повысить количество наших цитирований в мировых базах до 2,44% (тогда как у нас сейчас 1,8%). И гуманитарии — давайте, тоже печатайтесь. Мы говорим — давайте мы будем создавать наши экспертные сообщества, профессиональные, которые будут оценивать, кто достоин, кто недостоин, кого надо на пять лет — кого на три, кто эффективно работает в науке — кто неэффективно работает в науке. Нет, чиновники «лучше знают», как оценивать нашу деятельность. И вот это «чиновники лучше знают» — у нас буквально везде существует, и в искусстве, и в музыке, и вообще в чем угодно. Может быть, вообще стоит создавать в гражданском обществе такие профессиональные экспертные союзы, которые... Конечно, в искусстве это достаточно непросто, потому что вот некие критерии... Я не знаю, критерии профессионализма, во всяком случае, в философии, в гуманитарной науке — они для нас более очевидны. То есть понятно, кто занимается наукой, а кто шарлатан и графо-

ман. В искусстве эти критерии — для меня, например, они представляются более размытыми, более сложными, но, вероятно, их тоже можно обсуждать. Коллега хочет высказаться. Представьтесь, пожалуйста.

**П.И. Прокопенко.** Зовут меня Павел Иванович Прокопенко, по образованию я режиссер. Я художник — в прошлом, в настоящем и в будущем, надеюсь. Я сюда попал довольно неожиданно, и даже разговаривать не очень хотелось мне, но я послушал и подумал, что все-таки сказать надо. Дело в том, что вот эта вот дискуссия — она, правда, малочисленная, конечно, в общем, — но она мне поразительно напоминает другую дискуссию на эту же тему в этой же абсолютной тональности, с той же аргументацией, с той же, я думаю, эффективностью, которая происходила почти сто лет назад.

Я просто приведу цитату: на II Съезде театральных деятелей СССР — в начале 30-х годов XX века — слово взял Всеволод Эмильевич Мейерхольд. И сказал довольно важную вещь: вот я — говорит — здесь сижу и слушаю колоссальную полемику, которая вертится вокруг вопроса, что есть искусство, а что искусством не является. И вообще — есть ли критерий для того, чтобы сказать, что есть искусство. И вот, — продолжает Мейерхольд, — большинство сходится к мысли, что критериев нет, а это абсолютно неправда. Критерий есть, и он очень надежен и очень простой, — сказал Всеволод Эмильевич. Искусство, — сказал он, — это когда делается открытие. Поэтому вопрос можно поставить так: если нет открытия — нет искусства, есть открытие — есть искусство.

Так вот, я вас уверяю — это мое личное мнение, но я думаю, что вы можете спокойно к этому прислушаться, во-первых, это все-таки идея не моя, а Мейерхольда, а во-вторых, в самом деле, критерия другого, по-моему, действительно не существует.

При всей кажущейся простоте этого подхода проблема тут очень простая: если мы ставим такой критерий во главу угла, — то фактически все сводится к тому, что каждый художник, если он художник, должен знать, а что вообще он может; и должен отвечать за искусство в целом, четко представляя, что — открытие, а что — нет. И поэтому, когда этим пытаются заниматься искусство-

веды, ситуация очень часто напоминает неприличный бытовой анекдот, когда женщина спрашивает у мужчины: — Вы гинеколог? Он говорит: — Нет, я водопроводчик, но посмотреть могу. Понимаете, если, скажем, художники не участвуют в этой дискуссии — откуда философу знать, чем художник болеет, чем он дышит...

Понимаете, большие открытия делаются редко довольно. А маленькие открытия делаются каждодневно, но при этом ценна каждый раз любая жила — как сказал Маяковский:

Поэзия — та же добыча радия.  
В грамм добыча, в годы труды.  
Изводишь единого слова ради  
Тысячи тонн словесной руды.

Так вот, эти вот жилы, золотиносные или, скажем, радиеносные, — они вообще-то имеют тенденцию истощаться. Здесь был один человек, и он сказал очень интересую вещь, сравнил искусство — со спортом. Это вызвало такой смех, — да и сам он легко подал свою мысль. Но тут есть важный нюанс, и вот в чем он состоит: спорт высоких достижений сейчас — он таков, что вы должны положить полжизни, и еще наесться амфетаминов, разного рода гормонов роста, — чтобы выиграть у своего конкурента 0,36 секунды, потому что больше не получается — ибо уровень спортивных достижений настолько высок, что очень трудно там искать, очень трудно вообще делать что-то новое, ставить новые рекорды. Так вот — в искусстве в этом смысле, пожалуй, происходит очень похожая вещь. Жилы истощаются, и каждое следующее открытие дается тяжело. Иногда, конечно, появляются люди, которые вдруг, в силу каких-то причин, находят самородок — и все говорят: о, ну да!.. И с этого момента начинается новая золотая лихорадка, и так далее, и так далее.

Я слышал во всех докладах — даже у кого-то более интересно, у кого-то более содержательно, — у всех есть определенная растерянность, я бы сказал, некий даже страх, когда мы говорим об искусстве, — а что там можно сказать? Если человек сам этим не занимался — довольно сложно сказать, уверяю. И поэтому — может

быть, действительно нужно менять тональность, технологию вот этих ваших вечеров, согласитесь.

**А.П. Козырев:** Спасибо. Да, действительно, есть какая-то растерянность, и действительно, водораздел проходил сегодня, мне кажется, вокруг — или, вернее сказать, *возле* понятия «реализм», реалистическое искусство — и нереалистическое искусство. Но я как историк философии провожу параллель с историей русской философии, где реализм, в общем-то, всегда был синонимом материализма, и где он был достаточно низкой и грубой философией. Черт у Достоевского в «Братьях Карамазовых» говорит: «Я хочу в философское общество записаться. Буду доказывать, мол, реалист — а не материалист». И реализм — это философия разночинцев. Это философия Чернышевского... Яблоко настоящее лучше, чем яблоко нарисованное. Почему? Потому что его можно съесть. Вот главный тезис диссертации Чернышевского, которая была посвящена эстетике, и про которую Соловьев сказал — «первый шаг к положительной эстетике». А русские философы — что они делают? Они реализм всегда чем-то дополняют. «Мистический реализм» Николая Лосского, «конкретный идеал-реализм» Сергея Трубецкого. Им в реализме становится тесно. Реальность у Франка — сравнивается с огромным айсбергом, где действительность — это только верхушка айсберга, а внизу — вся реальность, огромная, непостижимая, таинственная, божественная — какая хотите. И сразу мы получаем какой-то *выход из реализма*, но выход не в абстракцию, не в постмодерн, конечно, а в какую-то другую парадигму искусства, где открывается *реализм в высшем смысле этого слова*, — как Достоевский говорил, «я не психолог, я реалист в высшем смысле этого слова»; где реалист — почти как в Средние века — означает «тот, кто верит в общие понятия, которые существуют до вещей», «тот, кто верит в божественные идеи», — вот что такое был реализм в Средние века — у Фомы Аквинского, например. Поэтому как трактовать реализм, куда пойти?

Я вчера читал интервью с Гелием Коржевым, которое взяли наши коллеги из «Логоса» — замечательное интервью 2008 года. И Коржев говорит: «Я никогда не был социалистическим реали-

стом, я не понимаю, что это такое. Я социальный реалист». И вот, пожалуй, еще одно определение. Поэтому мне кажется, что этот водораздел проходил сегодня вокруг этого понятия, и очень многое зависит от того, как мы будем трактовать его осмысленность, его наполненность, какой смысл мы вложим вообще, и насколько можно сегодня вообще работать с этим понятием — реализм, реалистическое искусство, — или оно осталось в прошлом, — допустим, в XIX — начале XX века. Эти темы, мне кажется, очень интересно обсуждать, и осмысленно обсуждать, и здесь как раз участие — скромное участие — философов, — вполне допустимо, ибо, как мне представляется, философы и филологи работают со смыслами, работают с языком, тогда как художник — это человек, который изобретает или открывает, скорее, изобретает что-то новое, но не всегда может описать словами то, что он изобрел.

**П.И. Прокопенко:** Не могу ли я добавить реплику к Вашему пассажиру. Кажется, в 1520 году, в Италии вышел труд Франческо Мельци — «Trattato della pittura», «Трактат о живописи». Это тот человек, который унаследовал рукописи Леонардо. Интересно, что трактат открывается таким эпиграфом: «Если ты не математик, не открывай». Вот вам еще один...

**А.П. Козырев:** Спасибо. Слово имеет Александр Владимирович Захаров — Московско-Петербургский философский клуб.

**А.В. Захаров:** Буквально несколько слов о прагматическом аспекте обсуждений, который как бы незримо присутствовал — он не был проартикулирован, тем более, здесь сказано — при поддержке Министерства культуры, а на самом деле — по инициативе Министерства культуры. Если взять тему «Что такое искусство», эта тема так же неисчерпаема, как атом. Поэтому на эту тему можно и нужно устраивать много конференций, обсуждений, но я сейчас не об этом. Вообще как бы идея родилась по итогам обсуждения в свое время в Министерстве культуры «Основ культурной политики». И тогда, как вы помните, пригласили философов, во главе с академиком А.А. Гусейновым, и достаточно жестко, на-

сколько я помню обсуждение, философы критиковали вот этот документ — «Основы культурной политики».

Шли месяцы. И некоторое время назад вместо встречи по мотивам того обсуждения... И что сказал Аристархов?

**В.Н. Расторгуев:** Ни одно предложение не учтено, ни одно.

**А.В. Захаров:** Ни одно предложение формально не было учтено, с другой стороны, — Аристархов, я его цитирую, сказал, что вот это обсуждение, хотя оно было нелицеприятным, позволило тем не менее существенно улучшить документ. Это его слова. Я как бы не интерпретирую, я цитирую. И через некоторое время он вернул какую идею? А почему бы не устроить регулярные обсуждения с философским сообществом, с мыслителями, главных, основных, злободневных тем, которые волнуют в данном случае не просто Министерство культуры, а, я думаю, власть в целом, потому что есть вечные темы. Власть и интеллектуалы, власть и культура, власть и искусство. В каждое время по-разному строился диалог. И в данном случае Аристархов сказал, что он хотел бы, чтобы, может быть, философское сообщество, начав с темы «Что такое искусство», вообще предложило бы целую интеллектуальную повестку для обсуждения с властью, для того чтобы власть формировала некую позицию, — важную не только для самой себя, но и для общества, ну и, извините за пафос, для будущего страны. Есть еще люди у нас в России, которых будущее России интересует, и их немало. И в данном случае решение начать с этой темы — почему? Потому что как-то приняли «Основы культурной политики». Как-то документ этот существует. Товарищи, культурную политику надо еще и *проводить*. А культурная политика в том числе проводится или существует как культура в разных формах искусства. И когда власть в виде Министерства культуры задумалась: «А как ее лучше проводить», — все-таки документ приняли, — тогда встал вопрос: «А что такое искусство» — не с мыслью *вообще*, а как разделить искусство, которое хорошее, полезное, которое способствует улучшению нравов, — и неискусство, которое совершенно не выполняет эти задачи.

Помните, во времена Руссо был конкурс с вопросом «Улучшает ли искусство нравы?». Руссо ответил, как известно, отрицательно — и получил премию почему-то за это, а эта работа вошла, что называется, в вечность. В свое время была эпоха Возрождения, когда просвещенные правители материально и финансово поддерживали яркие личности — и возник целый феномен, взрыв. Была советская эпоха, когда было партийное искусство, и когда искусство ради искусства — считалось, это плохо, потому что не служило интересам общества. И вот мы прожили четверть века вообще, в отсутствие какой-либо, как говорят умные люди, парадигмы отношения власти к искусству. А вот партийное искусство — естественно, это цензура, об этом забыли, а вместо этого безвкусица полилась, декультуризация общества, дебилизация и все прочее. Власть это устраивало двадцать пять лет, а вот сейчас, когда мы пришли к какому-то, в общем, кризисному состоянию, которое заставляет пересмотреть очень много фундаментальных позиций, то получается, это же инициатива была Минкульта, товарищи! Что власть уже, интуитивно... Ее саму уже не удовлетворяет эта ситуация. И встает вопрос — как сформулировать позицию? Ведь искусство пробивает часто себе дорогу не благодаря, а вопреки. То есть, с одной стороны — поглаживание властью искусства — это плохо, это значит заигрывание, это значит — не искусство, а мистификация искусства. А с другой стороны, власть и помогает нам пробиваться!

Помните примеры классические, из сталинской истории? Сталин лично приезжал и поддерживал спектакль «Белая гвардия», хотя не самый «пропролетарский» спектакль-то был. Сталин лично занимался созданием этих всех цехов, литературных и других, строил искусство по отрядам. И что получилось? С одной стороны — жесткая цензура, тоталитарная, а с другой стороны — советская эпоха разве не оставила нам произведений искусства? И так далее, и так далее. Речь сегодня шла об институтах и институализации, так вот в чем состоит вопрос, на который пока нет ответа и о котором надо задуматься. Мое выступление — это вопрос. Может ли просвещенное философское сообщество, которым овладела власть в лице Министерства культуры, сформулировать такую повестку, которая поможет власти, — в этом прагматический аспект, — более правильно, как бы

сказать — с точки зрения интересов страны, — распределять скудные бюджетные средства на развитие культуры в России?

**Реплика:** Философский вопрос.

**А.В. Захаров:** Он философско-прагматический, или прагматически-философский, кому как нравится. На самом деле, поскольку бюджет — вполне реальная данность, он имеет вполне реальные очертания. Я могу сказать, что философское сообщество, как известно, в прошлом году обратилось к Президенту Российской Федерации с предложением провести Год философии в 2017 году, для чего? Для того чтобы обратить внимание на состояние интеллектуальной сферы в стране. Это предложение поддержал президент РАН Фортгов, но пока оно до конца не нашло поддержки у руководства страны. Но при этом Фурсенко, который ответил за Президента, написал в письме следующее: Вы можете обратиться в два известных фонда, в том числе в Фонд фундаментальных исследований (РФФИ), для того чтобы предложить проект, который заслуживает конкретной финансовой поддержки. Поэтому, поскольку у этого Круглого стола будет продолжение 19 апреля в Институте философии, как бы двух частях будет, своего рода двухактная пьеса... Итак, вот вопрос, на котором я хотел бы закончить свое выступление, к философскому сообществу: подумать над системными предложениями, и, может быть, над системой взаимоотношения — пока не вообще с властью, а с Министерством культуры, для подготовки тех предложений, которые помогут Министерству культуры «правильно» определять какие-то объекты для финансовой поддержки в интеллектуальной сфере, в сфере искусства и, может быть, опять же, развивать институциональный подход, потому что никто не знает, когда родится новый гений, но среду для этого можно было бы создавать.

**А.П. Козырев:** Спасибо.

**В.Ю. Булатов:** Я добавлю. Дело не только и не столько в бюджетных средствах — нужно менять бюджетный кодекс! Далее — Российский фонд культурного развития, который создан для рас-



пределения меценатских средств, требует непосредственного представления из 85 регионов — и это работа, которой я занимаюсь. Она огромные человеко-ресурсы отнимает, нужно рассчитывать, сколько у нас ассоциаций в каком регионе, сколько человек, сколько чего выпускается; сколько поступает, сколько работает, — и вот эта комплексная работа статистическая — ее никто не хочет вести, она бесплатна, увы...

**А.П. Козырев:** Коллеги, спасибо, я думаю, что мы должны все-таки немножко приблизиться к завершению. Спасибо большое. Что бы я здесь хотел сказать: у Министерства культуры есть свои институты; есть НИИ имени Лихачева, есть другие научно-исследовательские заведения. Философский факультет МГУ, как, вообще говоря, и Московский университет — это образовательное учреждение. Наша задача — учить студентов, и на это государство выделяет нам деньги. На все остальное государство нам денег не выделяет. Иногда к нам поступают определенные госзаказы, мы должны реализовать некие проекты — бесплатно. На это никакого финансирования государство Московскому университету не дает, и, в общем-то, наверное, и правильно, потому что университет — это образовательная структура, мы должны обучить студентов, которые потом идут в институты, в НИИ, в Академию наук, но мы, собственно говоря, по нашему потенциалу далеко не бессильны, мы обладаем достаточно серьезным потенциалом, в том числе — и в сфере культуры, в сфере эстетики: у нас есть две кафедры, есть программа «Прагматика культуры», поэтому мы с удовольствием готовы идти на поводу, скажем так, у Министерства культуры. Вот недавно с Владимиром Ильичом Толстым мы провели несколько аналогичных мероприятий, но там был другой вопрос — «Что такое культура?» — еще более сложный. Но мы не можем в существующих обстоятельствах предложить обществу такую повестку дня, которая удовлетворила бы буквально всех и ответила бы на все вопросы. Поэтому я просто это говорю потому, что мы сознаем свое какое-то скромное место в этой симфонии, в этом хоре, в этом диалоге, который должен учредить Минкульт или Правительство или еще какие-то более высокостоящие институты власти.

Коллеги, если краткие реплики, потому что мы можем здесь оказаться пленниками. Представьтесь, пожалуйста.

**Ю.И. Бундин:** Санкт-Петербургская государственная художественная промышленная академия имени Штиглица, Бундин Юрий Иванович. Я хочу поблагодарить организаторов и всех присутствующих, кто высидел. Я буду очень кратко говорить о прагматической направленности сегодняшнего нашего заседания. Я знаю и про подготовку и принятие «Основ государственной культурной политики», где явно прописаны идеологическое содержание и идейно-воспитательная функция искусства, художественной культуры в целом, поэтому инициация этого мероприятия не случайна. Далее — мне пришлось принимать участие в разработке еще первого варианта проекта закона «О культуре», и там была предпринята попытка прописать, что есть современное искусство. Я думаю, что вот эти диалоги и дискуссии о том, что есть искусство, что не есть искусство — они вечные, они будут вестись, и будут дальше вестись, но опять здесь есть один прагматический вопрос, связанный с эффективностью бюджетных расходов, которые выделяются на сферу культуры. И сегодня, в принципе, эта проблема прозвучала немножко, косвенно. Например: давно ли Министерство культуры финансирует биенале современного искусства? Для этого мы должны с вами ответить на вопрос: относить те социокультурные феномены, которые, так сказать, в ряде случаев относятся к искусству, и называть как современное искусство, — или они, собственно говоря, так сказать, искусством как таковым или произведением искусства в его традиционном понимании не являются?

И вот здесь сегодня прозвучали две совершенно четкие точки зрения — это русская традиция, как в ней понимается искусство и произведение искусства, — то, что можно выразить всем известным вам, так сказать, словами Пушкина: «И долго буду тем любезен я народу, Что чувства добрые я лирой пробуждал». Это традиция русской духовной культуры.

**Реплика:** А Малевич?

**Ю.И. Бундин:** Насчет Малевича я скажу, что все произведения Малевича, вы знаете, возникли на фоне кризиса современного искусства, когда стала бурно развиваться фотография, — и Малевич, честно говоря, пытался философствовать средствами современного искусства, но это обобщать — отдельно очень серьезная тема, и я сейчас не об этом. Мы находимся в совершенно новой сегодня и идеологической, и социально-экономической обстановке — и поэтому у нас сегодня проявляется не только русская духовная традиция в искусстве, но и западноевропейская дает о себе знать. И если о русской духовной традиции, о ее реализации в искусстве, я только что сказал, — то в западноевропейской культуре сегодня в целом — я не хочу, так сказать, говорить абсолютно, — социальная функция искусства сведена к развлечению, к досугу, а если говорить, так сказать, с позиции постмодернизма — к *приколу*, к игре.

Теперь далее, следующий момент. Произведение современного искусства — да, это социокультурный феномен; да, это продукт художественного творчества. Но есть здесь еще один момент, который тоже прозвучал, надо его иметь в виду при обсуждения этой проблемы. Авторы! У нас сегодня совершенно четко можно было разделить — философы, их точка зрения; и — точка зрения представителей художественных творческих образовательных учреждений, которые здесь представлены. Задача последних — учить искусству, учить художественному творчеству, которое в свою очередь включает в себя: обучение профессиональному ремеслу и обучение художественному творчеству, — и тут налицо воспитательная функция. Поэтому здесь свое понимание предмета искусства — того предмета, которому мы учим.

Теперь с другой стороны. Вы все знаете, что художник всегда себя самовыражает в искусстве, это — искусство как форма самовыражения. А с другой стороны, так сказать, художник пытается как бы выразить пульс эпохи, отозваться на те проблемы, пульсации общественного сознания, общественной психологии. И здесь тоже большой спектр проблем, и он сегодня был затронут, очень интересным выступлением, связанным, так сказать, с психическими деформациями и так далее. И поэтому сегодня сама эта как бы социальная конструкция авторов, она очень неоднозначна. Лю-

ди, имеющие базовое классическое образование, пытаются найти новые образы, новые символы, средства самовыражения, — и отозваться на пульс эпохи. Но тут очень много и самостоятельного как такового творчества, в том числе — творчества, связанного с *приколом*, с игрой.

В свое время — а это 70-е годы XX века — было, если кто здесь помнит из старшего поколения, движение так называемых художников-авангардистов 70-х годов. Могу сказать по Петербургу, тогда — по Ленинграду: там ядро составляли выпускники Высшего художественно-промышленного училища имени Мухомовой, которые пытались перенести законы декоративно-прикладного искусства на уровень станкового искусства, а вокруг них формировался такой очень разнообразный и разномастный «планктон» — от политических хулиганов, — извините, я крайность беру, — до людей просто психически больных. Поэтому эта ситуация — она очень тонкая, и здесь не может быть однозначных оценок. В любом случае я благодарю всех, мне было очень интересно. Такие дискуссии нужны, они важны, и они приближают нас к пониманию проблемы.

**А.П. Козырев.** Спасибо. И последнее выступление. Юрий Александрович Закунов, представляет Институт Лихачева, и один из организаторов круглого стола.

**Ю.А. Закунов:** Я не хотел выступать, но все-таки, поскольку тема «Что такое искусство», и вопросы прозвучали, и реплики, причем все же не прозвучало четкого ответа на вопрос о критериях — что такое искусство, — но зато возникла коллизия, некоего рода противостояние между, с одной стороны, философами, с другой стороны — искусствоведами, самими художниками, — не отрицая, безусловно, попытки, стремления найти некую целостность, единство, интеграцию какую-то нащупать. И вот я пытался сам ответить на этот вопрос — где же та основа, на которой можно было бы найти объединение? И я понял, нашел это слово, которое, к сожалению, не звучало практически у нас, хотя должно было бы прозвучать. В разных аспектах это — и истина, и красота, и добро, и справедливость, и целостность — есть одно слово, которое объе-

диняет все эти содержательные моменты, и позволяет объединить и философов, и искусствоведов, и художников. Это дух, духовность, согласитесь! Дух, духовность — это как раз то, что представляет сущность именно искусства, по содержанию. А по форме, конечно же, это художественный образ, это образность — и разрушение этого художественного образа, отсутствие поэтичности, красоты, — собственно говоря, это уже кризис современного искусства. То есть, если мы говорим о кризисе в содержании — это бездуховность, если мы говорим о кризисе в форме — это разрушение образности.

И последняя реплика. Алексей Павлович, когда Вы сказали про некую реалистичность, реализм — о реализме в искусстве, о реализме в философии, и о многозначности этого понятия, которое отчасти навязано нам было западной традицией философии, что требовало преодоления, — и ясно, что русская философия пыталась выработать свой язык в этом смысле, и нащупать его... И здесь, конечно, опять же говорим о некоем возврате на новом витке к объективному идеализму и духу предметности, духовности как некой цельности, как подлинной реальности, которая действительно существует, к которой мы стремимся, к которой мы предназначены.

**А.П. Козырев:** Спасибо большое. И последнее, что скажу, — я как-то вспомнил, когда один католический священник в Лозанне отвез меня километров за пятьдесят от города, в какой-то двухэтажный ангар, на выставку произведений одного современного художника, и с нами был маленький ребенок еще, сын моего друга. И вот католический священник стоял возле каких-то красных шаров и совершенно замороженно говорил — ты посмотри, посмотри, какая духовность здесь. Я спросил маленького мальчика: — Андрей, ты видишь здесь духовность какую-то? — Он говорит: — нет. — А что ты видишь? — Я вижу шары, — сказал он. Но вот оказывается, что духовность тоже можно воспринимать по-разному, и наверное, я думаю, что он не лукавил, этот священник — очень глубокий человек, музыкант, писатель, человек культуры, по-настоящему большой культуры, — он не лукавил, говоря, что видит здесь определенную духовность. Просто я эту духовность не видел. Кто-то, может быть, видит в иконах Феофана Грека ду-

ховность, а кто-то, подобно Белинскому, говорит: «годится — молиться, не годится — горшки накрывать». И ничего тут не поделаешь, потому что дух дышит, где хочет. И его воспринимает тот, кто хочет его воспринять, это первое. И второе — Бердяев показал, что само слово «духовность» еще не обеспечивает нам непременно что-то хорошее, потому что дух бывает разный. Дух бывает Святой, а бывает «дух злобы богопротивная», поэтому наличие духа и духовного в искусстве — сложный предмет для споров. Кандинский написал манифест «О духовном в искусстве», — но это название само по себе еще не означает, что тут имеется в виду искусство национальное, православное, укорененное в каких-то традициях. Тут производство вообще самых разных смыслов, которые существуют в обществе, и духовность, используемая в смысле Ивана Ильина, как некий штампель, как знак качества — здесь тоже проблема, как эта духовность должна в искусстве присутствовать и как мы ее рассматриваем. Но в любом случае участники нашего круглого стола поставили сегодня столько вопросов, что, я думаю, мы будем над ними еще долго размышлять, — и 19 числа не вторая серия нашей конференции — там другая конференция уже будет, в Институте философии. Но, тем не менее, я думаю, что тот, кого эта тема действительно интересует, наверное, сможет прийти и туда, и там высказать свою точку зрения, а мы очень благодарны всем коллегам, что пришли на философский факультет, что мы замечательно пообщались сегодня. И до новых встреч; всегда будем рады тем, кто пришел к нам сегодня в гости!