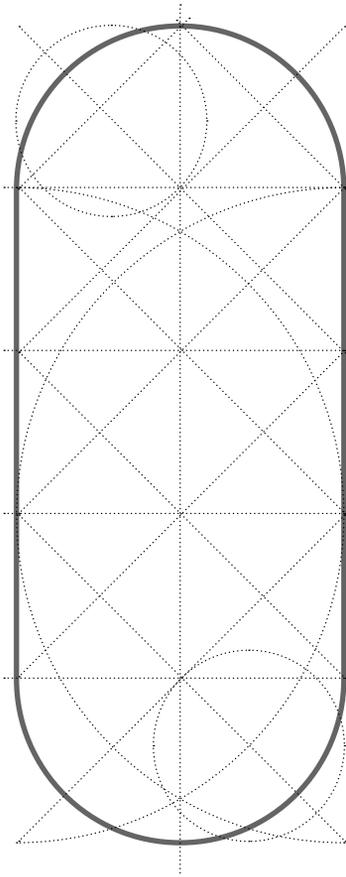


Клемент Гринберг  
и Арнольд Гелен  
о современности  
искусства

Бернадетта Колленберг-Плотников

Доктор философии, экстраординарный профессор философского семинара Вестфальского университета имени Вильгельма в Мюнстере. Адрес: 6 Domplatz, D-48143 Münster, Germany. E-mail: bernadette.collenberg@uni-muenster.de.

*Ключевые слова:* размывание границ; понятие искусства; теория искусства; эстетика.



Одна из наиболее характерных черт художественной жизни последних десятилетий — это раздражение по поводу смысла, придаваемого слову «искусство». Проявляется оно чаще всего в отсылке к уже устоявшейся формуле «размывание границ» (*Entgrenzung*). С одной стороны, речь идет о размывании границ *искусства* там, где на его место как более-менее определенной сферы культуры приходит всеобщая эстетизация существования, где уже нельзя найти внешнего критерия, который позволил бы с уверенностью обозначить тот или иной предмет как произведение искусства. С другой стороны, мы сталкиваемся с ситуацией, когда оказываются смешаны *отдельные жанры и различные художественные средства*.

Основная черта новой теории искусства состоит в том, что, по сути, ею тематизируется вовсе не искусство, но эстетизация. На передний план в ней выступают такие понятия, как образ или культура. Подобное положение обусловливается особенностью самого искусства — особенностью, являющейся конститутивной для искусства, начиная с модерна, а именно непрерывно совершаемым им размытием границ (*Entgrenzung*). Границы между искусством и неискусством ставятся под вопрос там, где не только производится смешение различных жанров, но и оказывается невозможно найти какой бы то ни было внешний критерий, который позволил бы с уверенностью обозначить тот или иной предмет как произведение.

Задача теоретического определения искусства, таким образом, вовсе не является устаревшей. Очевидно, что искусство было и остается культурным фактором *sui generis*, несмотря на всякое размытие границ. В попытке разработать понятие искусства, которое бы определяло искусство как таковое, которое бы, невзирая на размытие границ, не сводило бы его к чему-либо иному, мы могли бы рассмотреть классические высказывания современной теории искусства. Предметом нашей статьи станут определения, данные в середине XX столетия американским художественным критиком Клементом Гринбергом и немецким философом Арнольдом Геленом.

---

В результате эстетическая рефлексия сосредоточивается уже не на «искусстве», а на более широких понятиях. Поначалу под знаком лингвистического поворота конца 1960-х годов предпринимались попытки интерпретировать формы сознания, бессознательного, культуры и научного мировидения как *манifestации «текстуальности» и «дискурса»*. Затем последовали иные повороты, которые также тематизировали искусство. Среди них в последнее время особое значение имело обращение к «образу» в качестве новой парадигмы культуры с преобладанием медийных компонентов.

Между тем очевидно, что искусство, несмотря на всяческое размытие границ, было и остается культурным фактором *sui generis*. Доминирующий в настоящее время импульс к его «снятию» или подведению под категории высшего порядка заслуживает критики, поскольку приводит к редукции феноменов, в действительности являющихся более дифференцированными. Понимание искусства как *изобразительного* сохраняется в институциональной и языковой сферах, однако точно так же оно обнаруживает себя в смысле *реальной взаимосвязи, охватывающей различные жанры*.

Возникает вопрос: каким образом искусство — с учетом его переплетений с повседневностью, в самом деле необозримых, —

все-таки может быть определено как таковое? Ведь размывание границ между ними уже исключает возможность возврата к традиционному, «закрытому» понятию. Задача состоит, скорее, в том, чтобы разработать такую концепцию, которая помещала бы функции искусства в континуум пространств человеческого опыта и деятельности, но в то же время определяла бы их в специфических для него признаках.

Такая концепция, однако, не может быть создана чисто философскими средствами — в том случае, если мы хотим, чтобы она в достаточной мере учитывала разнообразные трансформации *художественной практики*, которая всегда конкретна. С другой стороны, искусствоведы хотя и работают с понятием искусства, они, как правило, его никак не тематизируют. Разработка остается подлинно философской задачей. Поэтому речь идет о том, что сотрудничество между философией и отдельными научными дисциплинами, которое сегодня под знаком новых парадигм (прежде всего «образа») уже привело ко многим положительным результатам, следует радикально распространить и на сферу искусства в целом, а также на отдельные его виды.

Публикуемые ниже тексты Клементя Гринберга и Арнольда Гелена — при всех ограничениях, обусловивших критерии отбора, — можно рассматривать как основополагающие высказывания в такого рода диалоге. Они представляют тематические сферы, которые после Второй мировой войны стали определяющими в дискуссиях об искусстве.

### **Статус и характер искусства авангарда**

Гринберг, один из влиятельнейших художественных критиков XX века, предложивший собственную концепцию авангарда в США, на протяжении нескольких десятилетий играл определяющую роль в дебатах об искусстве: в 1950-е и 1960-е годы он пользовался почти безграничным авторитетом. Тезисы «папы Клементя», который не только комментировал то, что происходит в мире искусства, но также оказывал непосредственное влияние на создание художественных произведений и их презентацию, вызывали и многообразное сопротивление. Тем не менее, будучи общим достоянием, с трудом поддающимся опровержению, они контрбандой проникают в концепции противников Гринберга и вплоть до сегодняшнего дня продолжают воздействовать на умы.

Много раз подчеркивалось значение этой *американизации авангарда*, обоснованной аргументами из теории искусства, ко-

торые помимо Гринберга выдвигал его соперник Гарольд Розенберг. Предпринятая обоими популяризация абстрактного экспрессионизма использовалась как инструмент и в идеологическом плане: в период холодной войны с ее помощью пытались укрепить военно-политическое положение Америки, противостоящей старой Европе и главным образом коммунизму, представив эту страну еще и в качестве культурной мировой державы. Если воспользоваться формулировкой Сержа Жильбо<sup>1</sup>, они применяли экспрессионизм в качестве *авангардистского кайла* для слома европейского предрассудка, согласно которому американцы способны производить на свет только китч, простые ремейки европейской культуры. Но как бы мы ни относились к таким процессам, времена, когда Европа могла считать себя хранительницей культуры и центром авангарда, давно миновали.

Связь между искусством и политикой, все еще вкладывавшаяся в словосочетание «художественный авангард», понималась теперь не в смысле критики общества; наоборот, речь шла о поддержке государства. Абстрактный экспрессионизм, сам по себе не имеющий отчетливого политического содержания, благодаря специально подобранным аргументам пропагандировался как феномен, характерный для определенной общественной формы: *беспредметность* как свобода от постулата подражания попросту отождествлялась с гражданской и индивидуальной свободой. И каким бы сомнительным такое отождествление ни казалось с сегодняшней точки зрения, в западноевропейском *мире искусства* послевоенного времени оно обладало значительной убеждающей силой. Вплоть до недавнего прошлого (о чем свидетельствуют, например, ожесточенные дискуссии по поводу «искусства ГДР» после «поворота» 1989 года) даже в Западной Европе считалась непререкаемой истиной цепочка уравнений: абстракционизм = подлинное/авангардистское (прежде всего американское) искусство = демократия. Всякая же современная *предметность*, напротив, отвергалась и признавалась по меньшей мере близкой к социалистическому реализму, то есть к вражеской образности, которая (как и искусство Третьего рейха) вообще не заслуживает дифференцированного рассмотрения. Соответственно, здесь был общепринятым другой ряд отождествлений: предметное искусство = не-искусство/китч = тоталитаризм.

1. См.: *Guilbaut S. How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War. Chicago: University of Chicago Press, 1983.*

При этом художественная теория Гринберга, представляющая аргументы в пользу авангарда, который теперь был признан частью американской истории, изначально сама находилась под сильным воздействием методических максим марксизма. Правда, еще до Второй мировой войны Гринберг отверг политику сталинистского Советского Союза и заявил о своей приверженности идеалам «свободного Запада». Тем не менее в его рефлексии по поводу искусства остались распознаваемые следы марксистского прошлого. Например, при оценке художественных произведений он считает релевантным только то, что доступно непосредственному восприятию: субстрат художественного произведения, то есть материал, из которого оно состоит, и процесс, в ходе которого оно было создано. Отстаиваемое Розенбергом экзистенциалистское представление, согласно которому произведение искусства есть выражение некоей духовности, трансцендентной или спиритуалистической, так хорошо подходящее к европейскому пафосу нового начала, распространившемуся после войны, Гринберг на протяжении всей своей жизни отвергал<sup>2</sup>.

Интерес Гринберга к *фактически наличествующему* питал и его увлеченность абстрактным искусством, которое началось с Мане во Франции и, по мнению Гринберга, достигло совершенства в Америке в творчестве Поллока и Ньюмана. Ведь, отвергнув традиционный постулат подражания, оно перестает быть эстетическим отблеском того, чем не является. Оно привлекает внимание исключительно к тому, что мы в самом деле видим, а именно к краскам на поверхности. Гринберг, когда исполняет функцию критика, объявляет его самым качественным искусством своего времени. Такая сосредоточенность на «чистой зримости» позже — вопреки ранее свойственному ему интересу к *чувственно-материальному* — заводит Гринберга столь далеко, что произведение искусства начинает интересовать его только как чистый, почти бестелесный, лишенный пространственной и исторической привязки феномен. Соответственно, и идеальная ситуация рецепции теперь видится Гринбергу как абстрактный взгляд в «белом кубе» галереи, описанном Брайаном О’Догерти<sup>3</sup> (и тоже провозглашаемом в конечном счете некоей трансцендентностью).

2. Поэтому тексты Гринберга сделались доступными для широкой немецкоязычной публики только в 1997 году — благодаря антологии, изданной Карлхайнцем Людекингом.
3. См.: *O’Doherty B. Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space.* Santa Monica, CA: The Lapis Press, 1986.

Чтобы доказать, что его утверждение о «нынешнем превосходстве абстрактного искусства» не базируется на субъективных предпочтениях, Гринберг, похоже, — опять-таки в совершенно марксистском духе — хочет найти ему «историческое оправдание», как Бюргер. Но в отличие от последнего, по Гринбергу, концепция автономии, характерная для модерна, не является необходимой предпосылкой генезиса авангарда как ее антитезы. Напротив, исходя из отождествления авангарда с модернизмом, Гринберг понимает осуществление радикальной формальной автономии искусства как *завершение авангарда*.

В своей «апологии» он пытается показать, что вовсе не стечение обстоятельств, а насущная историческая необходимость побуждала лучших художников, следуя примеру музыки, вместо изображения подлинных или возможных сценариев трехмерного мира обратиться к проблемам, обусловленным спецификой того или иного средства художественной выразительности: звучанием языка в поэзии, трехмерным материалом в скульптуре и, что, собственно, и занимает Гринберга больше всего, двумерной поверхностью в живописи. Сюрреализм или, скажем, работы Дюшана, которые ставят под вопрос разницу между искусством и неискусством (в образе *ready mades*), а также между изобразительными средствами (например, в «Большом Стекле»), в его концепции никакой роли не играют.

Рефлексивное осмысление художниками собственных изобразительных средств Гринберг увязывает с консолидацией буржуазного общества в результате Французской революции: художники высвободились из симбиоза с Церковью и государством, при котором обязательный художественный язык обеспечивал взаимопонимание между производителем и реципиентом. С этого времени они видят себя, скорее, вступающими в конфронтацию с диффузными ожиданиями анонимной общности, дискутирующей об искусстве. Еще в статье «Авангард и китч»<sup>4</sup>, которая была напечатана в 1939 году в нью-йоркском журнале троцкистской ориентации *Partisan Review*, Гринберг набросал этот сценарий и — вопреки, например, мнению Беньямина — выдвинул тезис, что искусство, которое ориентируется на потребности масс, неминуемо деградирует, превращаясь в китч. Ровно через двадцать лет Адорно сформулировал те-

4. См.: Greenberg C. Avantgarde and Kitsch//Partisan Review. 1939. Vol. VI. No. 5. P. 34–49.

зис, проникнутый тем же духом: «Живопись для отелей или модерн: по-другому действительно больше не выйдет. *Tertium non datur*».

Авангард здесь образует один из полюсов двойного понятия, подразумевающего строгое разграничение между элитарной культурой и популярными развлечениями, между *high* и *low culture*. А следовательно, всякий, кто, подобно утопистам, которых Бюргер позже назовет *авангардом*, попытается «снять» искусство, вернув его в жизнь, потерпит неудачу из-за эстетического невежества масс. Значительные («авангардистские», по Гринбергу) произведения сейчас могут возникать лишь при том условии, что в искусстве будут отвергнуты все не относящиеся к нему притязания и ожидания, чтобы оно целиком сконцентрировалось на собственных автономных потенциях.

По аналогии с критической философией Канта Гринберг понимает модерн как попытку осмыслить «условия возможности» собственной профессии: все отдельные виды искусства должны теперь показать, что именно особенного и незаменимого они могут предложить. Однако в этот исторически необходимый процесс осмысления, исполненный самокритики, многие художники модерна — сюрреалисты, Дюшан или его излюбленный противник поп-арт — вообще ничего не привносят, а потому ими можно пренебречь.

Когда, напротив, художники занимаются живописью или скульптурой *в духе модернизма*, они, как считает Гринберг, неизбежно совершают работу самопознания. В статье «К новому Лаокоону»<sup>5</sup>, опубликованной в том же *Partisan Review* в 1940 году, Гринберг объясняет, что каждый вид искусства, — как этого требовал для поэзии Готхольд Эфраим Лессинг, порвавший с принципом *ut pictura poesis* («поэзия как живопись»), — шаг за шагом осмысливает собственные компетенции, пытаясь выяснить, без каких традиционно приписываемых ему свойств он может обойтись<sup>6</sup>. Так, например, живопись, как стало очевидно уже в начале XX века, вполне может отказаться

5. Greenberg C. Towards a Newer Laocoon // *Partisan Review*. 1940. Vol. VII. № 4. P. 296–310.

6. Гринберг ссылается здесь не только на трактат Лессинга 1766 года, но и на появившееся в 1910 году культурно-критическое исследование Ирвинга Бэббита «Новый Лаокоон: эссе о смешении искусств». См.: *Babbitt I. The New Laocoon: An Essay on the Confusion of the Arts*. N.Y.: Houghton Mifflin Company, 1910.

от изобразительной функции. Но она освобождается не только от подражания (а значит, и от привязанности к литературе), а в том числе и от смешения скульптуры и живописи, обусловленного стремлением к максимально реалистичному подражанию. Совершенное искусство не показывает ничего иного, кроме собственных формальных средств. Гринберг резюмирует свои выводы так:

Руководствуясь, сознательно или бессознательно, понятием чистоты, выведенным из примера музыки, авангардные искусства за последние пятьдесят лет достигли беспрецедентных в истории культуры чистоты и ограничения своего поля деятельности. Отныне разные виды искусства в безопасности, каждый — в своих «законных» границах, а на смену свободной торговле пришла автаркия. Чистота в искусстве состоит в принятии с готовностью ограничений медиума отдельного вида искусства.

Нетрудно понять, что подобный редукционизм подводит к некоему пределу. Конечно, и пустое полотно можно рассматривать как живопись, а любой произвольно выбранный предмет — как скульптуру. Но тогда перед Гринбергом как художественным критиком встает вопрос: достаточно ли хороши эти предметы, то есть достаточно ли качественны в эстетическом отношении, чтобы их можно было признать произведениями искусства? При всех различиях во взглядах двух исследователей Гринберг, оценивая искусство конца 1960-х — середины 1970-х годов, приходит к столь же негативным выводам, что и Бюргер с его вердиктом в адрес неоавангарда. С этого момента притязания Гринберга на то, что его суждения по поводу художественных произведений строго объективны и базируются на убедительной теории искусства, теряют всякую основу. Субъективное чувство вкуса и авторитет приходят на смену относящейся к делу логичной аргументации.

Гринбергу, который некогда считался «царем искусства», в последние годы пришлось столкнуться с тем, что его тезисы все реже находят сторонников. Особенно это касается приверженцев постмодернизма, которые воспринимают Гринберга чуть ли не как идеальный образ врага. Однако в таких дебатах — прежде всего в работах, создававшихся Розалиндой Краусс и Майклом Фридом в критическом противостоянии с их бывшим наставником, — его идеи обсуждаются вплоть до сегодняшнего дня, пусть и *ex negativo*.

## Взаимоотношения искусства и общества

Юрген Хабермас в статье 1980 года «Модерн — незавершенный проект» проводит различие между младоконсерваторами, староконсерваторами и неоконсерваторами. Он пишет:

*Младоконсерваторы* усвоили основной опыт эстетического модерна, связанный с открытием децентрированной субъективности, освобожденной от всех ограничений, налагаемых познанием и целесообразной деятельностью; от всех императивов труда и полезности, — и вместе с этой субъективностью они выпадают из мира современности. В модернистской манере они обосновывают непримиримый антимодернизм<sup>7</sup>.

Протагонисты этой позиции — последователи Ницше — представлены главным образом во французской философии, «от Жоржа Батая через Фуко к Деррида». Хабермас, следовательно, имеет здесь в виду так называемый постмодернизм. *Староконсерваторам* весь культурный модерн — с его «распадом субстанциального разума... обособлением науки, морали и искусства... современным миропониманием и его исключительно процедурной рациональностью» — представляется сплошной историей упадка. Поэтому они пропагандируют «возврат к *предмодернистским* позициям»<sup>8</sup>.

Здесь уместно вспомнить Ханса Зедльмайра, который — прежде всего в своей многократно переиздававшейся работе с красноречивым названием «Утрата середины»<sup>9</sup> (1948) — высказал самые разные претензии к модерну и тем самым в послевоенные годы затронул болезненный нерв широких общественных слоев. Художественный модерн с его фрагментарными формами он в этой книге истолковывает как симптом упадка гуманности в условиях индустриализации и утраты (религиозной) середины человека в результате эпохи Просвещения. Поэтому вся история со времени Французской революции представляется ему — в этой меланхоличной ретроспективе — как единый и необратимый процесс упадка.

*Неоконсерваторов* Хабермас описывает как тех, кто занимает по отношению к модерну, в отличие от *староконсерваторов*, позицию двойственную и расщепленную:

7. Хабермас Ю. Политические работы. М.: Праксис, 2000. С. 29.

8. Там же.

9. См.: Зедльмайр Х. Утрата середины. М.: Территория будущего, 2008.

Они приветствуют развитие современной науки лишь в той мере, в какой та выходит за пределы собственной сферы, ускоряя технический прогресс, рост капитализма и рационализацию управления. В остальном они рекомендуют политику притупления взрывного содержания культурного модерна<sup>10</sup>.

То есть *неоконсерваторам* кажется проблематичным модерн в его культурных аспектах, но не социальная и экономическая модернизация. Основные тезисы представителей этой позиции заключаются в том, что наука утратила значение для ориентации в жизненном мире и что «политику следует по возможности избавить от требований морально-практического оправдания». Что же касается искусства, то они опровергают «утопичность его содержания» и ссылаются «на то, что искусство есть мнимость, — чтобы замкнуть эстетический опыт в сферу частного». Здесь оно правильно понимается ими как «чистая имманентность»<sup>11</sup>.

Важнейшие представители этой позиции в Германии ведут свое происхождение от так называемой школы Риттера: речь идет об учениках мюнстерского философа Йоахима Риттера, в первую очередь о Германе Люббе и Одо Маркварде, которые начиная с 1970-х годов выступали (как и сам Риттер) с выдержанными в таком духе работами по теории искусства. По их мнению, центральная функция культуры, а значит, и искусства заключается в «компенсации» фрустраций, накапливающихся в «расколдованной» жизненной действительности современного общества и обусловленных феноменом отчуждения.

Именно к последнему из упомянутых направлений следует отнести то определение искусства, которое Арнольд Гелен предложил еще в 1960 году в своем исследовании «Картины времени» (переизданном в новой редакции в 1965-м). Оно основывается на поставленном Геленом диагнозе — энтузиазм модернизма полностью исчерпал себя в авангардистских движениях. Как и у Гринберга, делается вывод, что культурное развитие *уже достигло конечной цели*: возможности модернизма пришли к своему историческому завершению. Для характеристики сложившейся ситуации Гелен разрабатывает концепцию «постистории».

Исходным пунктом для исследований Гелена по эстетике становится сделанное им заключение, что искусство XX века в важнейших своих направлениях принципиально отличает-

10. Хабермас Ю. Указ. соч. С. 30.

11. Там же.

ся от прежней западной традиции. В «Картинах времени» он реконструирует этот процесс — главным образом на примере живописи. В развитии западного искусства Гелен выделяет три большие эпохи, каждая из которых отличалась от других специфическими идеями «рациональности изображения», то есть представлениями об организации, композиции, внутренней структуре изображения и о его отношении к внешнему миру.

Согласно Гелену, искусство вплоть до Ренессанса по сути служило религии и выполняло в первую очередь символическую и идеальную функции. Оно могло быть понято только внутри определенного культурного контекста или на основе какого-то предварительного знания. Такая концепция актуализации, как назвал этот феномен Гелен, продержалась до начала XIX века. За ней последовала эпоха реализма, когда искусство все больше стремилось к тому, чтобы *узнаваемо* изображать повседневный мир, а при случае даже научным путем раскрывать его тайны. Это было искусство успешно развивающегося буржуазного общества. Вторичные мотивы, наподобие символических аллюзий, в нем уступают место чистой предметности. Наконец, в эпоху абстракции отбрасываются и первичные мотивы — остается только форма в узком смысле, искусство теперь полагается на случайность и эксперимент.

Процесс *редукции* Гелен — в отличие, скажем, от Зедльмайра — характеризует и как потерю, и как приобретение. Ведь если, с одной стороны, такое сведение неизбежно означает демонтаж заключенного в искусстве двойного потенциала, связанного с истолкованием и репрезентацией мира, то, с другой стороны, на этом уже дважды сужавшемся базисе — теперь при отсутствии какого бы то ни было объективного критерия — возрастает свобода как для эстетических устремлений (в определенной мере обретших самостоятельность), так и для утверждения значимости субъекта.

Начало этого «великого поворота к субъективному» Гелен усматривает в импрессионизме. Ведь уже для импрессионистской живописи не просто была характерна «наивная» предметность — в ней применялись художественные выводы из некоей теории (теории восприятия). Такая тенденция еще заметнее в более позднем искусстве, например в живописи кубизма или в искусстве Пауля Клее, где рефлексивные компоненты, отсылки к (пара)философским теориям постепенно выдвигаются на первый план.

Но в итоге в картину привносится *разница между изображением и изображенным*, потому что главную роль теперь играет теория, которую в любом случае — на холсте — нельзя исчерпывающе и эксплицитно выразить, можно только намекнуть на нее. Традиционная «рациональность изображения» все в большей мере переходит *куда-то еще*. Такая живопись из-за наличия в ней двух слоев создает пространство для рефлексии об отношении сознания к внешнему миру. Поэтому современное искусство — это прежде всего укорененная в теории *peinture conceptuelle*. Гелену данная ситуация представляется революционной во вполне положительном смысле. Экспрессионисты, напротив, заведомо не соответствуют его идеалу «ученого живописца» (*pictor doctus*), потому что они по причине сосредоточенности на экзистенциальных проблемах отказываются от рефлексии.

Из рефлексивного характера вытекает потребность в комментариях. Их задача состоит в том, чтобы оправдывать и объяснять нынешнее искусство, освободившееся как от идеального, так и от предметного интереса. Следуя по этому пути, составители таких текстов пытаются выступить *как посредники* между художниками и обществом, которое само по себе никаких требований к ним больше не предъявляет. Наоборот, часто публику приходится убеждать в важности их творчества. Исходя из этого, Гелен подвергает нелицеприятной критике распространенный в наши дни стиль комментаторской литературы: «воспевание» произведений, которое ограничивается патетическими фразами вместо того, чтобы совершать необходимую работу *экспликации*.

Более подробно Гелен останавливается на двух аспектах. Во-первых, он обнаруживает в современном искусстве признаки техноиндустриальной культуры: процессуальный характер производства, который предполагает, что работа не обязательно должна иметь четкое завершение, и тенденцию к автоматизации, часто проявляющуюся в *принципе серийности*. Во-вторых, Гелен полагает, что искусство, помимо всего прочего, пребывает в оппозиции по отношению к современной культуре с ее требованиями. По его мнению, «героические времена» модерна, когда мировоззрения и универсальные лозунги «крупномасштабных ключевых установок» ожесточенно конкурировали между собой, давно остались в прошлом. Их расцвет пришелся на эпоху между мировыми войнами.

В настоящее время мы наблюдаем не имеющую прецедентов в истории картину *высокого качества жизни*. Вспомним хотя бы

об уровне обеспеченности населения продуктами питания, о медицинском обслуживании или о транспорте и коммуникативной технике. Но вместе с тем, если говорить о *содержательном плане*, не происходит больше ничего действительно существенного, фундаментального. Соревнование политических и экономических систем, которое стимулировало среди прочего и авангардный дух модерна, ориентированный на идеологическую борьбу, окончательно завершилось: «притязание на мировоззренческую значимость („крупномасштабная ключевая установка“) исчезло из тех областей, где прежде определяющую роль играл индивид». Больше не существует настоящих «великих образцов».

Чтобы охарактеризовать подобную ситуацию «постистории», Гелен в 1963 году разрабатывает понятие «культурная кристаллизация»: все позиции уже четко определены, ничто больше не движется. Это эпоха повторений, банализации и вторичности. Остались лишь призрачные отблески великих времен:

Этос, основанный на воле к творчеству и к значительному общественному влиянию, по-прежнему широко распространен. Кто-то еще рассылает по телеграфу прежние послания, но... сила электрического напряжения во много раз снизилась. Такова обстановка.

Ни один художник больше не претендует всерьез на то, что он может объяснить мир или предложить альтернативные жизненные сценарии.

В противоположность этому все науки, которые сумели встроиться в нынешнюю систему индустриального и общественного развития, — физика, химия, медицина, юриспруденция, статистика, экономика — переживают всесторонний непрерывный расцвет. Более того, они в соответствии с поставленным Геленом диагнозом прекрасно продвигаются вперед именно *за счет* своего «отказа от притязаний на роль великого образца». Там, где окончательно отбрасывается надежда «хоть как-нибудь изменить модус функционирования целого», высвобождаются энергии, которые можно направить на научный прогресс. Такова цена, которую приходится платить за «модерность» внешних условий жизни.

Такую характеристику эпохи можно обозначить в духе Хамбермаса как *неоконсервативную*, поскольку в ней уже присутствует мысль о *дивергенции прогресса в научно-технической сфере* (в принципе бесконечного) и *стагнации*, мировоззренческого опустошения *в сфере искусства и культуры*.

Впрочем, понесенные потери, как объясняет Гелен (и вновь в духе школы Риттера), нельзя считать чисто отрицательным опытом, потому что именно благодаря им искусство находит себе новую задачу. Ведь современное общество, отмеченное влиянием науки, не только комфортабельно, но и чрезвычайно сложно устроено, оно постоянно предъявляет человеку повышенные требования. Теперь он вообще не способен полностью разобраться в переплетениях социальных, политических и иных связей. Отсюда, по Гелену, возникает потребность в «разгрузке». При всей сложности и «непрозрачности» жизни возрастает ощущение стандартизации, которое обуславливается резким снижением значимости индивидуальных качеств. И на этой основе в насквозь бюрократизированных обществах «возникает тоска по аутсайдерам с нонконформистами».

Современное искусство удовлетворяет обе эти потребности как раз потому, что оно больше не пытается изменить мир. Оно больше не выдвигает превышающих наши силы требований и не предлагает универсальных утопий, ориентируясь на мерки обычного человека. В такой готовности к самоограничению Гелен усматривает его гуманный смысл.

Гелен пытается защитить себя от упрека в том, что он будто бы приуменьшает значимость искусства. Он пишет:

Внутренние и внешние условия жизни, господствующие в Европе, которая так долго подвергалась опасности, теперь — после двух мировых войн, — очевидно, больше не позволяют индивиду выдерживать атаки на его психику, сыплющиеся со всех сторон, как это происходило в двадцатые годы.

Лозунги и модели интерпретации, связанные с той или иной крупномасштабной ключевой установкой, сегодня утратили притягательность. Очарование современного искусства обусловлено именно тем, что оно нас щадит, оставляя нам возможность самостоятельного существования. Оно становится «соблазном... постольку, поскольку больше не содержит „экзистенциального“ призыва» — становится не чем иным, как «разгрузкой».

По поводу предложенного Геленом определения роли искусства как «разгрузки» можно повторить то, что ранее уже было сказано о тезисах Дики: эта характеристика обладает значительным диагностическим потенциалом, который помогает нам понять *фактически сложившуюся* ситуацию. Искусство функционирует сейчас как ухоженное пространство отдыха, способное дать каждому человеку приятное ощущение того, что он

тоже, бывало, присутствовал «при этом» и тем самым делал для себя что-то хорошее. Впрочем, вопрос, заданный нами еще в начале: можно ли (следуя по такому пути) дать удовлетворительное определение искусства как искусства — пока не снимается<sup>12</sup>.

Во всяком случае Теодор Адорно, излюбленный философский противник Гелена, в этом усомнился. Адорно разделяет пессимистический взгляд на состояние современного общества. Но в отличие от Гелена, который по сути сводит роль искусства к одной почтенной задаче — помогать человеку выдерживать ощущаемую им пустоту, — Адорно разработал эстетическую теорию, не исключаящую того, что и в настоящее время авангардистское художественное произведение может брать на себя политическую функцию. Однако в губительно «отчужденной» от человека и «извращенной» ситуации сегодняшнего дня ее осуществление выражается уже не в формулировке художественными средствами позитивного высказывания, а в решительной критике общественного устройства.

Как ни парадоксально, для Адорно искусство становится политическим именно в тот момент, когда оно принципиально воздерживается от любых деклараций и функций. Искусство должно герметически отгородиться от всего внешнего по отношению к нему и прежде всего от попыток ухватить его смысл однозначными понятиями. Оно должно систематически ставить под вопрос все непререкаемые будто бы истины и фальшивые признаки примирения уже посредством своей фрагментарной формы, дающей людям иммунитет от классических гармоний и не обещающей удовольствия. Действуя таким образом, искусство, — поскольку и у философии не остается иного выхода, кроме как объединиться с ним, — становится единственным представителем Совершенно Иного, Истинного. Ведь в силу своей автономности искусство открывает *игровое пространство возможностей*, в котором только и могут быть рассмотрены альтернативы общественному *status quo*. Точнее говоря, если мы в самом деле понимаем императив искусства, то эти альтернативы *должны* быть рассмотрены.

12. Что касается культурно-философской парадигмы подобных воззрений — компенсационной теории, разработанной школой Риттера, — то Герберт Шнедельбах в рамках своего более крупного проекта уже представил краткую «Критику компенсации». См.: *Schnädelbach H. Zur Rehabilitation des 'animal rationale'. Vorträge und Abhandlungen 2. Fr.a.M.: Suhrkamp, 1992.*

Как бы мы ни относились к позициям, представленным выше, в любом случае очевидно: сегодня уже недостаточно просто воспринимать искусство и размышлять о нем. Чтобы оно вообще существовало, нужно активно желать его существования *именно как искусства*. Иными словами, если искусства (больше) нет, его необходимо изобрести!

### Литература

- Babbitt I. *The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts*. N.Y.: Houghton Mifflin Company, 1910.
- Greenberg C. *Avantgarde and Kitsch* // *Partisan Review*. 1939. Vol. VI. № 5. P. 34–49.
- Greenberg C. *Towards a Newer Laokoon* // *Partisan Review*. 1940. Vol. VII. № 4. P. 296–310.
- Guilbaut S. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- O'Doherty B. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica, CA: The Lapis Press, 1986.
- Schnädelbach H. *Zur Rehabilitierung des 'animal rationale'*. *Vorträge und Abhandlungen 2*. Fr.a.M.: Suhrkamp, 1992.
- Зедльмайр Х. *Утрата середины*. М.: Территория будущего, 2008.
- Хабермас Ю. *Политические работы*. М.: Праксис, 2000.

---

### Clement Greenberg and Arnold Gehlen on the Contemporaneity of Art

**Bernadette Collenberg-Plotnikov**, PhD, Associate Professor at the Philosophical Seminar of the Westfalian Wilhelms-University of Münster. Address: 6 Domplatz, D-48143 Münster, Germany. E-mail: bernadette.collenberg@uni-muenster.de.

*Keywords:* dislimitation; concept of art; modernity; art theory; aesthetics.

A central characteristic of the new art theory is that it, in its actual substance, is not a theory of art, but rather a theory of the aesthetic. Instead of art, other concepts like that of image or culture are moved to the forefront of consideration. The grounds of this tendency lie, however, primarily in a feature of the art itself—a feature which distinguishes art since the very beginning of modernity, namely “dislimitation” (*Entgrenzung*). The line between art and non-art is blurry, for art

operates consistently at its limits so as not only to mix the art forms with one another, but to ultimately render it impossible to introduce any external criterion that would, with certainty, distinguish a certain object as a piece of art.

The task of a theoretical definition of art is therefore not at all obsolete. Nevertheless, art ultimately forms a cultural factor *sui generis* despite all dislimitation. In the challenge to develop a concept of art, which determines art as art decidedly in the face of this tendency to dislimitation, we could carry out an examination of some classical positions of modern art theory. The definitions of art which the American art critic Clement Greenberg and the German philosopher Arnold Gehlen have brought forward in the mid-20th century are examples of such positions.

## References

- Babbitt I. *The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts*, New York, Houghton Mifflin Company, 1910.
- Greenberg C. Avantgarde and Kitsch. *Partisan Review*, 1939, vol. VI, no. 5, pp. 34–49.
- Greenberg C. Towards a Newer Laocoon. *Partisan Review*, 1940, vol. VII, no. 4, pp. 296–310.
- Guilbaut S. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.
- Habermas J. *Politieskie raboty* [Political Works], Moscow, Praxis, 2000.
- O'Doherty B. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica, CA, The Lapis Press, 1986.
- Schnädelbach H. *Zur Rehabilitierung des "animal rationale"*. *Vorträge und Abhandlungen 2*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992.
- Sedlmayr H. *Utrata serediny* [Verlust der Mitte], Moscow, Territoria budushchego, 2008.