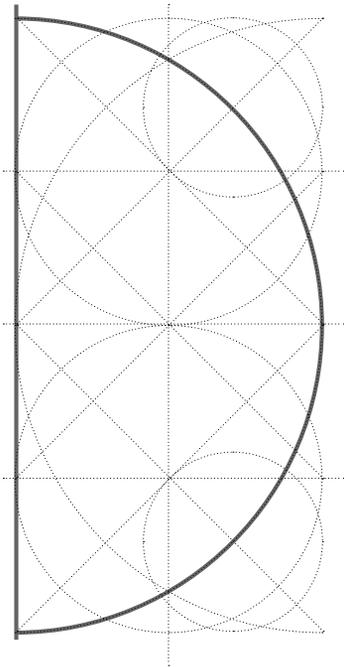


К новейшему Лаокоону

Перевод с английского
Иины Кушнareвой по изданию:
© Greenberg C. Towards a Newer
Laocoon//Partisan Review.
July–August 1940. Vol. VII.
№ 4. P. 296–310.

Every effort has been made to trace all copyright holders, but if any have been inadvertently overlooked the publisher will be pleased to include any necessary credits in any subsequent reprint or edition.



Клемент Гринберг

1909–1994. Американский художественный критик, теоретик абстрактного экспрессионизма, издатель журналов *Partisan Review* и *Commentary*.

Ключевые слова: абстрактный экспрессионизм; авангард; модернизм; формализм; медиальность.

Концепция авангарда, созданная апологетом абстрактного экспрессионизма Клементом Гринбергом, имела чрезвычайное влияние и занимала господствующее положение в художе-

Догматизм и непреклонность «нон-объективных» или «абстрактных» пуристов от живописи сегодня не могут быть отвергнуты лишь как признаки создания из искусства культа. Пуристы выдвигают экстравагантные претензии в отношении искусства, потому что обычно ценят его куда выше, чем все остальные. По той же причине они относятся к нему с гораздо большей дотошностью. В основе своей пуризм — это проявление крайней озабоченности, тревоги о судьбах искусства, переживаний по поводу его идентичности. Мы должны это уважать.

Когда пурист настаивает на исключении «литературы» и предмета (*subject matter*) из пластических искусств отныне и навсегда, самое большее, в чем мы можем его сразу же

ственном дискурсе 1950-х и 1960-х годов в США. Движение по направлению к абстракции выражало, по Гринбергу, историческую необходимость: в ходе культурной трансформации, явившейся результатом Французской революции, художники сумели высвободиться из традиционного симбиоза с Церковью и государством, при котором обязательный эстетический язык обеспечивал взаимопонимание между производителем и реципиентом. С этого времени они видят себя, скорее, вступающими в конфронтацию с диффузными ожиданиями анонимной общности, которая не имеет готовых представлений об искусстве. Значительные произведения сейчас могут возникать лишь при том условии, что будут отвергнуты все не относящиеся к искусству притязания и ожидания,

чтобы оно целиком сосредоточилось на своих автономных потенциях.

По аналогии с критической философией Канта Гринберг понимает модерн как попытку художников осмыслить «условия возможности» собственной профессии — совершить работу познания используемых ими средств выражения. В эссе 1940 года «К новому Лаокоону» Гринберг показывает, что каждый вид искусства — как того требовал для поэзии Лессинг — шаг за шагом осмысливает собственные компетенции, пытаясь выявить, без каких традиционно приписываемых ему свойств он может обойтись. Совершенное искусство не показывает ничего иного, кроме собственных формальных средств.

обвинить, — это антиисторический подход. Довольно легко показать, что абстракция, как и любое другое культурное явление, отражает социальные и прочие обстоятельства века, в котором живут его создатели, и что внутри самого искусства нет ничего оторванного от истории, что заставляло бы его двигаться в том или ином направлении. Но не так легко опровергнуть утверждение пуриста, что лучшее в современном изобразительном искусстве — это абстрактное искусство. Здесь пуристу не потребуется подтверждать свою позицию метафизическими претензиями. А когда он будет на них настаивать, те из нас, кто признает заслуги абстрактного искусства, не принимая полностью его требований, должны предложить собственное объяснение его нынешнему превосходству.

Обсуждение чистоты в искусстве и связанные с ним попытки установить различия между разными видами искусства — занятие не праздное. Было, есть и всегда будет смешение различных видов искусства. С точки зрения художника, погруженного в проблемы своего медиума и равнодушного к попыткам теоретиков *полностью* объяснить абстрактное искусство, пуризм — конечный итог здоровой реакции на ошибки живописи и скульптуры последних нескольких столетий, которые были вызваны подобным смешением.

Существует, я полагаю, такая вещь, как господствующая форма искусства; таковой к XVII веку в Европе стала литература¹. К середине XVII столетия изобразительное искусство почти повсюду оказалось в руках двора, где оно в конце концов выродилось в относительно тривиальное убранство интерьеров. Наиболее созидательный класс общества, переживающая подъем торговая буржуазия, движимая, вероятно, иконоборчеством Реформации (о чем свидетельствует янсенистское презрение к живописи у Паскаля) и относительно дешевой и мобильностью физического медиума после изобретения книгопечатания, направила большую часть своей творческой и приобретательской энергии на литературу.

Когда единичное искусство наделяется господствующей ролью, оно становится прототипом всех видов искусства: остальные пытаются отбросить собственные характеристики и имитировать его эффекты. Господствующее искусство в свою очередь пытается поглотить функции остальных видов искусства. Отсюда возникает смешение видов искусства, из-за которого подчиненные виды искусства извращаются и искажаются; они вынуждены отрицать свою природу в стремлении достичь эффектов господствующего искусства. Однако подчиненными видами искусства можно таким образом манипулировать, только когда они достигли той степени технического совершенства, которая позволяет им претендовать на то, чтобы скрывать свой *медиум*.

Иными словами, художник должен был получить такую власть над своим материалом, чтобы смочь как бы уничтожить его ради *иллюзии*. Музыка в XVII и XVIII веках не разделила судьбу изобразительного искусства из-за относительно рудиментарной техники и сравнительной краткости периода своего развития в качестве формального искусства. Помимо того что по своей природе это искусство, в наибольшей степени удаленное от подражания, возможности музыки не были настолько изучены, чтобы позволить ей стремиться к иллюзионистским эффектам.

Однако живопись и скульптура — иллюзионистские искусства по определению — к этому времени достигли легкости, ко-

1. Взлет конкретного вида искусства необязательно совпадает с его величайшими произведениями. С точки зрения достижений величайшим искусством этого периода была музыка.

торая сделала их бесконечно восприимчивыми к соблазну воспроизводить эффекты не только иллюзии, но и других искусств. Не только живопись может имитировать скульптуру, а скульптура — живопись, но обе они могут попытаться воспроизвести эффекты литературы. И именно к эффектам литературы живопись XVII–XVIII веков стремилась больше всего. Литература по ряду причин стала хозяином положения, а изобразительные искусства — в особенности в форме станковой живописи и скульптурных групп — пытались получить доступ в ее область.

Хотя данное положение дел не объясняет полностью упадок этих видов искусства в описываемый период, оно, по всей видимости, было формой такого упадка. И это действительно был упадок по сравнению с тем, что происходило в Италии, Фландрии, Испании и Германии столетием раньше. Да, хорошие художники продолжали появляться, — мне не нужно преувеличивать депрессию, чтобы доказать свой тезис, — но только не хорошие *школы*, не хорошие последователи. Обстоятельства, сопровождавшие появление отдельных великих художников, как кажется, превращают их почти всех в исключения: мы считаем их великими художниками «вопреки» обстоятельствам. Наблюдается недостаток в признанных малых талантах. Также и сам уровень величия резко падает по сравнению с произведениями прошлого.

В целом искусство и скульптура в руках менее значительных талантов — вот что показательно — становятся не более чем призраками или «прислужниками» литературы. Все внимание отнято у медиума и перенесено на предмет изображения. Это даже не вопрос реалистического подражания, поскольку оно само собой разумеется, но способности художника интерпретировать предмет ради поэтического эффекта и т. д.

Даже сегодня мы сами слишком близки к литературе, чтобы оценить ее статус господствующего вида искусства. Возможно, противоположный пример прояснит, что я имею в виду. В Китае, как я полагаю, в ходе развития культуры господствующими искусствами стали живопись и скульптура. Там, как мы видим, у поэзии была подчиненная по отношению к ним роль, и впоследствии она приняла свои пределы: стихотворение ограничивается единичным моментом в живописи и подчеркиванием визуальных деталей. Китайцы даже требуют визуального удовольствия от почерка, которым написано стихотворение. А разве не кажется поздняя китайская поэзия скудной и монотонной в сравнении с изобразительными или декоративными искусствами?

В своем «Лаокооне», написанном в 1760-е, Лессинг признавал существование как практического, так и теоретического смешения в искусстве. Однако он рассматривал его пагубные последствия исключительно с точки зрения литературы, и его мнение об изобразительных искусствах лишь воспроизводило типичные заблуждения эпохи. Лессинг критиковал описательный стих поэтов, таких как Джеймс Томсон, за вторжение в область пейзажной живописи, но высказать он мог только привычные возражения против аллегорических картин, требующих объяснения, вроде «Блудного сына» Тициана, которые включали в себя «два совершенно отдельных друг от друга момента во времени в одной картине».

II

Романтическое Возрождение (*Revival*) или революция, по-видимому, сначала дали некоторую надежду живописи, но к тому времени, когда они покинули сцену, смешение в искусстве еще больше усилилось. Романтическая теория искусства заключалась в том, что художник нечто чувствует и передает это чувство (а не ситуацию или вещь, которые послужили для него стимулом) своей аудитории. Чтобы сохранить непосредственность чувства, требовалось еще больше, чем в прежние времена, когда искусство было скорее подражанием, а не сообщением, подавлять роль медиума. Медиум был достойным сожаления, хотя и необходимым физическим препятствием между художником и его аудиторией, которое в некотором идеальном состоянии должно было полностью исчезнуть, сделав опыт зрителя или читателя идентичным опыту художника. Несмотря на то что музыка, считающаяся искусством чистого переживания, стала пользоваться почти таким же уважением, эта позиция является окончательным триумфом поэзии.

Всякое восприятие искусства в качестве ремесла, умения, дисциплины, частично сохранявшееся до XVIII века, было утрачено. Искусство стало рассматриваться не больше и не меньше как многочисленные способности личности. Наилучшим образом это выразил Шелли: в «Защите поэзии» он ставил поэзию выше других искусств, потому что ее медиум более всего приблизился, как выражается Бозанкет, к тому, чтобы вовсе перестать быть медиумом. На практике такого рода эстетика благоприятствовала той распространенной форме художественной нечестности, заключающейся в попытках уклониться от про-

блем медиума одного вида искусства, найдя пристанище в другом. Живопись более всего подвержена такого рода уклонению и более всего пострадала в руках романтиков.

Поначалу так не казалось. В результате триумфа бюргеров и присвоения ими всех видов искусства приток свежей творческой энергии получила каждая область. Если романтическая революция в живописи была поначалу главным образом революцией в предмете, оставившей риторическую и фривольную литературу живописи XVIII века в поисках более оригинального, более мощного, более искреннего литературного содержания, она также принесла с собой бóльшую смелость в изобразительных средствах. Делакруа, Жерико, даже Энгр были достаточно предприимчивы для того, чтобы найти новую форму для нового содержания, которое они вводили. Но конечным результатом их усилий было то, что кошмар литературы сделался еще более убийственным для их менее талантливых последователей.

Худшие проявления литературной и сентиментальной живописи начали появляться уже в живописи конца XVIII века — в особенности в Англии, где возрождение, породившее одни из лучших произведений английской живописи, не менее действительно ускорило процесс вырождения. Теперь школы Энгра и Делакруа объединились со школами Морланда, Грёза и Виже-Лебрён, став официальной живописью XIX века. Академии существовали и до того, но академизм мы получили впервые. Живопись переживала во Франции XIX века возрождение, невиданное с XVI столетия, и академизм мог произвести на свет таких хороших живописцев, как Коро, Теодор Руссо и даже Домье. Но, несмотря на это, академики низвели живопись до уровня, который в некотором отношении был рекордно низким.

Имена низкого уровня — Верне, Жером, Лейтон, Уоттс, Моро, Бёклин, прерафаэлиты и т.д. и т.п. То, что некоторые из перечисленных художников были талантливы, делало их влияние еще более губительным. Талант среди прочего понадобился затем, чтобы заставить искусство настолько сбиться с пути. Буржуазное общество дало этим талантам предписание, и они его исполнили — талантливо.

Ущерб нанесло не столько реалистическое подражание, сколько реалистическая иллюзия на службе у сентиментальной и напыщенной литературы. Возможно, они идут рука об руку друг с другом. Судя по западному и греко-римскому искусству, так оно и есть. И все же верно, что западная живопись, пока она была творением рационалистической и научно-ориентирован-

ной городской культуры, всегда демонстрировала склонность к реализму, стремящемуся достичь аллюзий благодаря перегруженности медиума и куда больше заинтересованному в эксплуатировании практических смыслов объектов, чем в наслаждении их внешним видом.

III

Романтизм был последней великой тенденцией, вытекавшей *напрямую* из буржуазного общества, которая была способна вдохновлять и стимулировать глубоко ответственного художника — художника, сознающего, что у него есть некоторые непреклонные обязательства перед стандартами своего ремесла. К 1848 году романтизм себя исчерпал. Впоследствии импульс, хотя его истоком и было буржуазное общество, приходит только под видом отрицания этого общества, как его отторжение. Спасением искусства от капитализма был не поворот на 180 градусов, а эмиграция в богему. Именно задачей авангарда, вставшего в оппозицию к буржуазному обществу, стало найти новые и адекватные культурные формы для выражения этого самого общества, но так, чтобы не подпасть под его идеологические разделения и отказ искусству в самооправдании. Авангард, будучи одновременно и плодом, и отрицанием романтизма, стал воплощением инстинкта самосохранения художника. Его интересуют только ценности искусства, лишь перед ними он чувствует себя ответственным, а в данных общественных условиях он наделен органическим чутьем в отношении того, что хорошо, а что плохо для искусства.

В качестве первого и самого главного пункта своей программы авангард рассматривал необходимость избавиться от идей, заражавших искусство идеологической общественной борьбой. Идеи стали означать предмет (*subject matter*) в целом², что предполагало новый и больший акцент на форме, а также утверждение искусства как независимого призвания, дисциплины и ремесла, абсолютно автономного и имеющего право на уважение само по себе, а не только в своей роли проводника коммуникации. Это был сигнал к бунту против господства литературы, которая служила предметом в самом гнетущем ее проявлении.

2. Предмет отличается от содержания: каждое произведение искусства должно иметь содержание, в то время как предмет — это то, что художник держит или не держит в голове, когда работает.

Авангард имел и до сих пор имеет несколько вариантов, чей хронологический порядок совершенно неясен, но лучше всего прослеживается в живописи, которая, будучи главной жертвой литературы, выдвинула проблему в центр внимания³.

Ко второй трети XIX века живопись деградировала от изобразительного (*pictorial*) до «живописного» (*picturesque*). Все зависит от анекдота или послания. Написанная картина возникает в пустом, неопределенном пространстве; она лишь случайно оказывается на куске холста и внутри рамы. Она могла бы с тем же успехом возникнуть в воздухе или родиться из плазмы. Она пытается быть чем-то, что вы скорее воображаете, чем видите, — или барельефом, или статуей. Все направлено на отрицание медиума, как будто художник стыдится признать, что он сам нарисовал картину, а не представил ее в мечтах.

Такое положение дел нельзя изменить одним махом. Кампания за освобождение живописи поначалу набирала обороты сравнительно медленно. Живопись XIX века впервые порвала с литературой, когда в лице коммунара Курбэ бежала от духа к материи. Курбэ, первый настоящий авангардный художник, попытался редуцировать свое искусство до непосредственных чувственных данных, рисуя только то, что может увидеть глаз, если бы он был машиной, лишенной помощи разума. В качестве предмета Курбэ избрал прозаическую повседневную жизнь. Как часто бывает у авангардистов, он попытался уничтожить официальное буржуазное искусство, вывернув его наизнанку. Доведя нечто до предела, часто можно оказаться у истоков. Живопись Курбэ становится по-новому плоской, и в ней появляется столь же новое внимание к каждому дюйму холста, независимо от его отношения к «центрам интереса»⁴. Если авангард кажется неготовым к тому, чтобы претендовать на натурализм, это связано с тем, что данная тенденция слишком часто была не в состоянии достичь той объективности, которую проповедовала, то есть становилась жертвой «идей».

3. Я могу признать, что силы, лежащие за пределами искусства, играют гораздо большую роль. И волей-неволей приходится быть схематичным и абстрактным, поскольку здесь меня больше интересует широкий обзор, а не сбор и объяснение всех конкретных проявлений.
4. В литературе можно найти соответствие Курбэ в лице Золя, Гонкуров и поэтов навряде Верхарна. Они тоже были «экспериментальными» — тоже пытались избавиться от идей и «литературы», то есть поместить свое искусство на более прочное основание, нежели распадающаяся буржуазная ойкумена.

Импрессионизм, обогнавший Курбэ в стремлении к материальной объективности, отбросил опыт здравого смысла и попытался имитировать отстраненность науки, вообразив, что тем самым доберется до самой сути живописи, а также визуального опыта. Стало важно определить основные элементы каждого вида искусства. Импрессионистская живопись стала в большей степени упражнением в вибрации цветов, чем репрезентацией природы. Между тем Мане, более близкий к Курбэ, атаковал предмет живописи на его собственной территории, включая в свои картины и тотчас уничтожая. Его высокомерное равнодушие к предмету, зачастую поразительному, и плоское моделирование цвета носили не менее революционный характер, чем собственно импрессионистская техника. Как и импрессионисты, он считал проблемы живописи прежде всего проблемами медиума и переводил на них внимание зрителя.

IV

Второй вариант развития авангарда по времени конкурирует с первым. Его легко узнать, но куда трудней показать его мотивацию. Тенденции расходятся в противоположных направлениях, а противоположные намерения сходятся. Но все вместе связывает тот факт, что противоположные намерения действительно сходятся. Всякое искусство предпринимает усилия по расширению источников выразительности медиума не для того, чтобы выражать идеи и понятия, но чтобы с большей непосредственностью выражать ощущения, нередуцируемые элементы опыта. Кажется, что на этом пути авангард в попытках избежать «литературы» вознамерился утроить смешение искусств, заставив каждый его вид подражать всем остальным, за исключением литературы⁵ (к этому времени оскорбительное значение слова «литература» настолько расширилось, что стало включать в себя все в буржуазной культуре, против чего возражал авангард). Каждое искусство будет демонстрировать свои возможности, передавая эффекты сестер или взяв сестру в качестве предмета. Поскольку осталась только одна правомерная сила — искусство, что еще может быть лучшим предметом для каждого вида искусства, как ни процедуры и эффекты другого вида искусства?

5. Это смешение искусств, в котором Бэббит винит романтизм. См.: *Babbitt I. The New Laokoön: An Essay on the Confusion of the Arts*. N.Y.: Houghton Mifflin Company, 1910.

С ее прогрессиями и ритмической насыщенностью цветов, с ее настроениями и атмосферами импрессионистская живопись достигала эффектов, которым сами импрессионисты давали названия, взятые из терминологии романтической музыки. Живопись, однако, была наименее всего затронута новым смешением. Поэзия и музыка стали ее основными жертвами. Поэзия — ибо ей тоже пришлось спасаться от «литературы» — имитировала эффекты живописи и скульптуры (Готье, Парнас, а позднее имажисты) и, конечно же, музыки (Эдгар По сузил «истинную» поэзию до лирики). Музыка, сбежав от неудержимой, бездонной сентиментальности романтиков, стремилась описывать и рассказывать (программная музыка). На первый взгляд тот факт, что музыка имитирует литературу, может подорвать мой тезис. Но музыка, становясь репрезентативной, имитирует живопись не меньше, чем поэзию; кроме того, как мне кажется, Дебюсси использовал программу скорее как предлог для эксперимента, нежели цель в себе. Подобно тому как художники-импрессионисты пытались добраться до структуры, лежащей в основе цвета, Дебюсси стремился к «звуку под нотой».

Независимо от того, что происходило внутри музыки, сама она как искусство начала в этот момент занимать очень важную позицию в отношении других искусств. Из-за своей «абсолютной» природы, отдаленности от подражания, почти полной погруженности в чисто физическое качество медиума, а также благодаря своим суггестивным ресурсам музыка стала замещать поэзию в качестве образцового искусства. Ему больше всего завидовало авангардное искусство, его эффекты было труднее всего сымитировать.

Таким образом, музыка стала главным агентом нового смешения искусств. В музыке авангард привлекала (наравне со способностью к суггестивности), как я уже говорил, ее природа искусства непосредственного ощущения. Когда Верлен сказал «музыка прежде всего», он требовал от поэзии не только стать более суггестивной (суггестивность, в конце концов, была поэтическим идеалом, приписанным музыке), но также начать воздействовать на читателя или слушателя через более непосредственные и мощные ощущения.

Однако лишь когда интерес авангарда к музыке привел к тому, что авангард начал рассматривать ее как *метод* в искусстве, а не как вид эффектов, он действительно нашел то, что искал. Это произошло, когда было открыто, что музыка — «абстрактное» искусство, искусство «чистой формы». Она абстракт-

на, потому что объективно неспособна сообщать ничего, кроме ощущений, и потому что эти ощущения не могут быть постигнуты ни в каких иных категориях, кроме категории чувства, посредством которого они попадают в сознание. Подражательную живопись можно описывать в категориях невизуальных идентичностей, музыкальное же произведение — нельзя, независимо от того, подражает оно или нет. Музыкальные эффекты по сути являются эффектами чистой формы; эффекты живописи и поэзии слишком часто акцидентальны по отношению к формальной природе этих искусств.

Только взяв пример с музыки и определив каждое из прочих искусств исключительно в категориях чувства или способности, воспринимающей его эффекты, а также исключив из каждого искусства все, что постигается в категориях любого другого чувства или способности, немзыкальные искусства достигнут «чистоты» и самодостаточности, которой они желали; желали постольку, поскольку были авангардными искусствами. Акцент, таким образом, делается на физическом, чувственном. Разлагающее влияние «литературы» ощущается только тогда, когда чувствами пренебрегают. Самое позднее смешение искусств было результатом ошибочного понимания музыки как единственного непосредственно чувственного искусства. Но другие искусства тоже могут быть чувственными, если только посмотрят на музыку — не для того, чтобы по-обезьяньи копировать ее эффекты, но чтобы взять от нее принципы «чистого» искусства как искусства, абстрактного в силу того, что в нем больше нет почти ничего, кроме чувственного⁶.

V

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

6. Идеи касательно музыки, которые излагает Патер, отражают этот переход от музыкального к абстрактному лучше, чем любое конкретное произведение искусства. См.: *Pater W. The School of Giorgione // Idem. The Renaissance: Studies in Art and Poetry. Oxford: University Press, 1998. P. 83–98.*

автаркия. Чистота в искусстве состоит в принятии с готовностью ограничений медиума отдельного вида искусства.

Чтобы доказать, что их концепция — нечто большее, нежели предвзятость вкуса, художники указывают на Восток, примитивное искусство и искусство детей как примеры универсальности, естественности и объективности их идеала чистоты. Композиторы и поэты, хотя и куда в меньшей степени, могут сослаться на те же самые прецеденты, чтобы оправдать усилия по достижению чистоты. Диссонанс присутствует в ранней и западной музыке, «неинтелигибельность» — в фольклорной поэзии. В пластических искусствах вопрос, конечно, стоит острее, поскольку в своей недекоративной функции они гораздо теснее ассоциировались с подражанием, и потому в них идеал чистоты и абстракции столкнулся с наибольшим сопротивлением.

Тогда эти искусства были загнаны обратно в соответствующие им медиумы и там изолированы, сконцентрированы и определены. Именно благодаря своему медиуму каждый вид искусства уникален и является строго самим собой. Чтобы восстановить идентичность искусства, нужно подчеркнуть непрозрачность его медиума. Выяснилось, что у изобразительных искусств физический медиум; следовательно, чистая скульптура и чистая живопись стремятся воздействовать на зрителя прежде всего физически. В поэзии, которой, как я уже говорил, тоже пришлось избегать «литературы» или предмета ради спасения от общества, было решено, что ее медиум по преимуществу психологический и суб- или супралогический. Стихотворение адресовано общему сознанию читателя, а не только его уму.

Следует немного остановиться на «чистой» поэзии, прежде чем продолжить разговор о живописи. Теория поэзии как колдовства, гипноза или наркотика, то есть как психологического агента, восходит к По, а в конечном счете к Кольриджу и Эдмунду Бёрку с их усилиями найти источник наслаждения поэзией в «Фантазии» или «Воображении». Малларме, однако, первый последовательно положил эту теорию в основу практики. Звук, решил он, — лишь вспомогательная черта поэзии, а не сам медиум; кроме того, большая часть поэзии теперь читается про себя, а не декламируется вслух: звучание слов — часть их значения, а не его проводник.

Чтобы очистить поэзию от предмета и дать полную волю ее истинным аффективным способностям, необходимо освободить слова от логики. Медиум поэзии изолирован в способности слова вызывать ассоциации и коннотировать. Поэзия отныне за-

ключается не в отношениях между словами как значениями, а в отношении между словами как персоналиями, образованными звучанием, историей и возможностями значения. Грамматическая логика сохраняется лишь постольку, поскольку она нужна для того, чтобы приводить эти персоналии в движение, ибо не связанные друг с другом слова статичны, когда их читают, а не декламируют вслух. Делаются робкие усилия отбросить метрическую форму и ритм, потому что они считаются слишком локальными и определенными, слишком привязанными к определенному времени и месту и социальным конвенциям, чтобы иметь отношение к сути поэзии. Есть эксперименты с поэтической прозой. Но, как и в случае музыки, выясняется, что без формальной структуры обойтись нельзя, что некоторые такие структуры были неотъемлемой частью медиума поэзии как аспект его сопротивления...

Стихотворение по-прежнему предлагает возможности смысла, однако только возможности. Как только любая из этих возможностей окажется осуществленной слишком буквально, стихотворение потеряет большую часть своей действенности, заключавшейся в том, чтобы воздействовать на сознание бесконечными возможностями, приближаясь к краю смысла и все же никогда его не переступая. Поэт пишет для того, чтобы не столько *выразить*, сколько создать вещь, которая будет действовать на сознание читателя, произвести поэтическую эмоцию. Содержание стихотворения — то, что оно совершает с читателем, а не то, что оно сообщает. Эмоция читателя происходит от стихотворения как от уникального якобы объекта, а не от референций к чему-то внешнему. Это чистая поэзия, как ее пытаются определить амбициозные современные поэты на примере своего творчества. Очевидно, что это невозможный идеал, который, однако, пыталась достичь лучшая поэзия последних пятидесяти лет, будь то поэзия, говорящая о ничто или о проклятии современного общества.

В случае пластических искусств медиум выделить легче, и, как следствие, можно сказать, что живопись и скульптура достигли гораздо более радикальной чистоты, чем авангардная поэзия. Живопись и скульптура могут полнее быть только тем, что они делают; подобно функциональной архитектуре и машине, они *выглядят* тем, что *делают*. Картина или скульптура исчерпывают себя в том визуальном ощущении, которое они порождают. Ничего не нужно выявлять, связывать или обдумывать, но все нужно чувствовать. Чистая поэзия стремится к бесконеч-

ной суггестии, чистое пластическое искусство — к ее минимуму. Если стихотворение, как утверждает Валери, — это машина по производству поэтической эмоции, то картина и статуя — машины по производству эмоции «пластического зрелища». Значение имеют чисто пластические или абстрактные качества произведения искусства. Подчеркните медиум и его трудности, и тотчас же на первый план выйдут чисто пластические, собственные ценности изобразительного искусства. Перегрузите медиум до такой степени, что ощущение его сопротивления полностью исчезнет, и более важными станут непредусмотренные способы применения искусства.

История авангардной живописи — это история постепенной капитуляции живописи перед сопротивлением ее медиума. Сопротивление состоит главным образом в том, что плоскость холста отрицает стремление «его проткнуть», чтобы получить реалистическое пространство с перспективой. В результате капитуляции живопись избавилась не только от раздражительности, а вместе с ней от «литературы», но также и от коррелирующего с реалистическим подражанием смещения живописи и скульптуры⁷.

Живопись отказывается от светотени и теневого моделирования. Часто подчеркиваются мазки кисти как таковые. Девиз художника эпохи Ренессанса *Art est artem celare* («Искусство в сокрытии искусства») заменяется на *Art est artem demonstrare* («Искусство в демонстрации искусства»). Основные цвета, «инстинктивные», легкие цвета заменяют тона и тональности. Линия, являющаяся одним из наиболее абстрактных элементов в живописи, поскольку не существует в природе как определение контура, возвращается в масляную живопись в качестве третьего цвета между двумя другими цветовыми зонами.

Под влиянием квадратности холста формы становятся геометрическими и упрощенными, потому что упрощение — тоже часть инстинктивного приспособления к медиуму. Но что важнее всего, сам план картины становится все более плоским, сжимаемая фиктивные планы глубины до тех пор, пока они не сходятся в одном реальном и материальном плане, каковым является собственно поверхность холста, где они лежат рядом друг с другом, переплетаются или прозрачно накладываются друг на друга.

7. Скульптура, с одной стороны, подчеркивает сопротивление своего материала усилиям художника, пытающегося придать ему форму, нехарактерную для камня, металла, древесины и т. д.

Там, где художник все еще намеревается указывать на реальные предметы, их формы уплощаются и размазываются в насыщенной двумерной атмосфере. Устанавливается вибрирующее напряжение, когда предметы желают поддерживать свой объем, сопротивляясь стремлению реального плана картины заново утвердить свою материальную плоскость и раздавить их, превратив в силуэты.

На следующей стадии реалистическое пространство раскалывается на плоские планы, выступающие вперед параллельно поверхности. Иногда это приближение к поверхности ускоряется за счет того, что в качестве *trompe d'œil* нарисован сегмент древесины или текстуры, либо за счет изображения точных печатных букв и размещения их таким образом, чтобы они разрушили частичную иллюзию глубины, схлопнув различные планы. Так художник намеренно подчеркивает иллюзорность иллюзий, которые он якобы создает. Иногда эти элементы используют для сохранения иллюзии глубины путем помещения их на ближайший план, чтобы оттянуть назад другие. Но в результате получается оптическая, а не реалистическая иллюзия, и она лишь подчеркивает непроницаемость поверхности плана.

Разрушение реалистического изобразительного пространства, а вместе с ним и предмета было достигнуто через травестирование, каковым был кубизм. Художник-кубист убрал цвет, потому что сознательно или бессознательно пародировал с целью их разрушить академические методы достижения объема и глубины, а именно затенение и перспективу, и поэтому почти не имеет дела с цветом в обычном смысле слова. Кубист использовал те же самые методы для того, чтобы разбить холст на множество тонких отступающих планов, которые, как видится, сдвигаются и пропадают в бесконечной глубине и все же настойчиво стремятся вернуться на поверхность холста. Когда мы смотрим на кубистскую картину последнего периода, мы становимся свидетелями рождения и смерти этого трехмерного живописного пространства.

И подобно тому, как в живописи первозданная плоскость натянутого холста постоянно стремится преодолеть все остальные элементы, в скульптуре фигура из камня, кажется, вот-вот превратится в исходный монолит, а модель сузится и сгладится до первоначального потока расплавленного материала, из которого его сделали, или попытается вспомнить текстуру и пластичность глины, из которой ее слепили.

В конце концов скульптура балансирует на краю «чистой» архитектуры, а живопись, будучи вытолкнута к фиктивной глу-

бине, вынуждена прорываться через поверхность холста, чтобы выйти с другой стороны в форме бумаги, ткани, цемента и настоящих предметов из дерева и других материалов, приклеенных или прибитых к тому, что изначально было прозрачным планом картины, который художник больше не решается проткнуть, а если и протыкает, то только затем, чтобы продемонстрировать свою решимость. Такие художники, как Ханс Арп, начинавшие в качестве живописцев, в итоге сбегают из тюрьмы единого плана, рисуя на дереве или по штукатурке и используя формы или деревянные конструкции для того, чтобы поднимать и опускать планы. Иными словами, они движутся от живописи к раскрашенным барельефам и наконец — так далеко должны они улететь, чтобы вернуться к трехмерности, в то же время не рискуя иллюзией, — становятся скульпторами и создают объекты, видимые со всех сторон, посредством которых они могут освободить свои чувства для движения и направления в сторону от возрастающей аскетической геометрии чистой живописи⁸.

Французы и испанцы в Париже подвели живопись к точке чистой абстракции, но за некоторыми исключениями реализовывать ее пришлось голландцам, немцам, англичанам и американцам. Именно в их руках абстрактный пуризм консолидировался в школу, догму и кредо. К 1939 году центр абстрактной живописи переместился в Лондон, тогда как в Париже более молодые поколения французских и испанских художников выступили против абстрактной чистоты и вернулись к смешению литературы и живописи не менее радикальному, чем в прошлом. Этих юных ортодоксальных сюрреалистов, однако, не следует отождествлять с такими псевдосюрреалистами или пародийными сюрреалистами предшествующего поколения, как Миро, Клее и Арп, чье творчество, вопреки их кажущимся намерениям, только поспособствовало дальнейшему развитию абстрактной живописи как таковой. Действительно, очень многие, если не большинство, художники, внесшие важный вклад в развитие современной живописи, пришли в нее с желанием воспользоваться разрывом с подражательным реализмом ради более мощной выразительности, но логика развития была столь неумолимой, что в конце концов их творчество стало ничем иным, как еще одним шагом к аб-

8. За исключением Арпа и одного-двух других случаев, скульптура большинства этих претерпевших метаморфозу художников, скорее, не скульптурна, поскольку возникла из дисциплины живописи. Она использует цвет, хрупкие и сложные формы и целый набор разных материалов. Это конструирование, изготовление.

страктному искусству и дальнейшей ликвидации факторов выразительности. Это верно независимо от того, были ли это Ван Гог, Пикассо или Клее. Все дороги вели в одно место.

VI

Я понял, что не предложил никакого другого объяснения нынешнего превосходства абстрактного искусства, кроме его исторического оправдания. Поэтому то, что я написал, оказалось исторической апологией абстрактного искусства. Для аргументов, исходящих из любого другого основания, потребовалось бы больше места, чем есть в моем распоряжении, и они включали бы в себя обращение к политике вкуса, из которой, если воспользоваться фразой Вентури, нет выхода — на бумаге. Мой собственный опыт искусства вынудил меня принять большинство стандартов вкуса, из которого выросло абстрактное искусство, но я не утверждаю, что это единственные правильные стандарты на все времена. Я просто нахожу их наиболее правильными на данный момент. У меня нет сомнений в том, что в будущем их заменят другие стандарты, которые, возможно, будут более инклюзивными, чем любые из нынешних. И даже сегодня они не исключают любые другие возможные критерии. Я по-прежнему способен наслаждаться Рембрандтом главным образом благодаря его выразительным качествам, а не за достижения ценностей абстракции — сколь бы он ни был ими богат.

Достаточно сказать, что в природе абстрактного искусства нет ничего, что принуждало бы его быть таковым. Императив исходит от истории, от века в сопряжении с конкретным моментом в развитии конкретной традиции искусства. Это сопряжение держит художника в тисках, из которых он может в данный момент освободиться, только поступившись своими амбициями и вернувшись в застойное прошлое. Вот в чем трудность тех, кто испытывает неудовлетворенность абстрактным искусством, чувствуя, что оно слишком декоративное или слишком сухое и «негуманное», и желает вернуться к репрезентации и литературе в пластических искусствах. Абстрактное искусство нельзя отбросить путем простодушного уклонения. Или отрицания. Мы можем от него избавиться, только ассимилировав его, пробившись через него. Куда? Я не знаю. И все же мне кажется, что желание вернуться в искусстве к подражанию природе получило не больше оправданий, чем желание некоторых сторонников абстрактного искусства узаконить его на веки вечные.

Литература

Babbitt I. *The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts*. N.Y.: Houghton Mifflin Company, 1910.

Pater W. *The School of Giorgione // Idem. The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Oxford: University Press, 1998. P. 83–98.

Towards a Newer Laocoon

Clement Greenberg (1909–1994). American art critic, theorist of abstract expressionism, publisher of the *Partisan Revue* and *Commentary* magazines.

Keywords: abstract expressionism; avant-garde; modernism; formalism; mediality.

Greenberg, the apologist of abstract expressionism, had dominated the art discourse of the 1950s and 1960s in the USA with his exceedingly influential concept of the avant-garde. The development towards abstraction has, to him, constituted a historical necessity: since the cultural transformation of the French Revolution, artists are dismissed from the tested symbiosis between the church and the state, where a binding art language had guaranteed the agreement between producer and recipient. The artists are now confronted with diffuse

expectations of an anonymous and an aesthetically clueless openness. Significant works, as per Greenberg, can only emerge today if all but artistic requirements and expectations are rejected, so that the art concentrates fully on its own autonomous potencies.

Drawing an analogy with Kant's critical philosophy, Greenberg understands modernity as an attempt to drive the "conditions of possibility" of one's own profession before one's eyes, i. e. to work towards one's own medial self-knowledge. In his 1940 essay *Towards a Newer Laocoon*, Greenberg accordingly illustrates, like Lessing did with regard to poetry, that every kind of art gradually reflects on its genuine competencies, insofar as it tests which of its traditional qualities are dispensable. Perfect art therefore exhibits nothing but its own form and medium.

References

Babbitt I. *The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts*, New York, Houghton Mifflin Company, 1910.

Pater W. *The School of Giorgione. The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, Oxford, University Press, 1998, pp. 83–98.