
А.К. Якимович

АВАНГАРДИЗМ

Авангардистская революция первых трех десятилетий XX в. поставила под вопрос главные парадигмы культуры Нового времени: антропный пафос «больших нарративов» (Лиотар) и телеологическую мифологию триумфального движения человеческого духа от ошибок и заблуждений прошлого (политических, философских, социальных) к полной власти над косной материей, историей, обществом и самим собой. Искусство классического модернизма предложило взамен этой парадигмы более драматичные «паттерны» взаимодействия культуры и природы, человека и космоса, порядка и хаоса.

Опровержение культурности и антропоцентризма с помощью методов (стратегий) антропогенного и цивилизационного типа становится столь же характерной отличительной чертой XX в., как и претензии на увенчание, овладение либо распоряжение историческим культурным арсеналом (как философским, так и художественным). Такие претензии характерны как для развитых и богатых демократических обществ Запада, так и для тоталитарных обществ Центральной и Восточной Европы, а также Азии. Эти симптомы своеобразной двойственности парадигм уверенно прослеживаются и в сфере искусства и теории авангардизма.

Литература от Ф. Кафки до У. Эко, пластические искусства от П. Пикассо до Й. Бойса, архитектура от Ф.Л. Райта до К. Танге, философия от Э. Гуссерля до Ж. Делёза занимаются демонтажем прежней веры в абсолютные сверхценности («высшие» истины и моральные императивы). Децентрализация смыслов, плюрализация ценностей, «ризоматизация» истин уверенно диагностируются на уровне анализа фактов. Практически все ключевые явления искусства и литературы предавангардного периода (от Ван Гога до

Врубеля, от Стриндберга до Ш. Георге) уже уделяют огромное внимание идеям, образам, интуициям внекультурного или внеантропного типа (жизненная сила, биологические импульсы, Эрос, хаос, случай, иррациональность, миф и прочее). Основоположники авангарда (А. Матисс, П. Пикассо, В. Кандинский, Г. Аполлинер, А. Лоос и др.) пытаются найти этим новым альтернативным ценностям адекватное пластическое либо вербальное выражение, отказавшись от того наследия классицизма, символизма, импрессионизма, которое еще не было преодолено ранее. И на раннем этапе развития, и позднее новая авангардная картина мира подчас выступает в облики более или менее традиционного («вечного») спиритуализма или оккультизма, что позволяет успешнее легитимировать и социализировать даже решительно не-антропный и радикально альтернативный опыт и ссылаться на вечные высшие ценности и истины (космическое духовное начало, иные измерения и проч.). После Кандинского и Мондриана этот способ «поженить» антропный пафос с биокосмическим смыслом возрождается у М. Ротко, Дж. Поллока и продолжает свое существование на стадии позднего авангарда и постмодерна (Дж. Террелл, Г. Хилл и др.).

Но на раннем этапе развития авангардизма (примерно до 1914 г.) его программный и демонстративный пафос связан все же с критикой цивилизации и освобождением от сверхценностей классической системы *Humanitas*. Особый интерес вызывают разнообразные случаи и формы неконтролируемой реальности, т.е. факторы, идеи, явления, стоящие вне пределов действия, структурирования и распоряжения организованных социальных множеств. Пользуясь термином Ж. Батая, можно сказать, что ранний авангард бросает вызов «гомогенному человечеству». Парадоксальные и революционные опровержения здравого смысла, логики и «достоверности» в фильмах Ж. Мельеса, слияние природных факторов с пафосом механизации в архитектуре Райта, Пере, Ольбриха, «варварские» и магические интонации в ранних авангардных работах Матисса и Пикассо 1905–1914 гг. подтверждают тяготение к внеантропным смыслам.

Однако было бы неверным утверждать, будто преобразование картины мира на пороге нового витка развития культуры и искусства сводилось к отказу от гуманистических парадигм и «культурности» во имя гипотетической антикультуры или нового варварства (чего так опасались некоторые мыслители начала века –

О. Шпенглер, Н. Бердяев и др.). Упорядоченные антропные (цивилизационистские) модели сознания начинают встраиваться в якобы хаотические биокосмические модели. Возникают перспективы какого-то нового синтеза неконтролируемых и контролируемых факторов. В области искусства это стремление к новому синтезу воплощается сначала у позднего Сезанна около 1900 г., а затем в раннем авангарде фовистов, экспрессионистов, кубистов, футуристов, примитивистов. Они пытаются выработать новые приемы для упорядочивания своих магически-иррациональных средств. В словесных искусствах появляются методы манипуляции и владения алогичными, «заумными» и как бы безумными речевыми актами, разрабатываемые Г. Аполлинером, В. Хлебниковым, К. Швиттерсом, А. Кручёных и др. Архитектура дает уже около 1910 г. первые высокосовершенные образцы «самоконтролирующегося хаоса» (постройки Райта и Берлаге, основанные на принципе вхождения нового архитектурного тела в случайностный, неупорядоченный мир природы или исторического города, без попыток подавления или исправления «беспорядка», но с использованием самых совершенных технологий своего времени). Раннеавангардная музыка Стравинского и Шёнберга обращается в соответствующем духе с диссонансами.

Особенно показательный пример — это развитие искусства кино, которое, правда, до 1914 г. еще не могло претендовать на место среди больших искусств эпохи, однако затем очень скоро вырабатывает впечатляющий арсенал приемов и средств, которые описываются в теории киноязыка как принцип «контролируемой случайности». Теоретики киноискусства (А. Базен, З. Кракауэр и др.) с самого начала придавали особое значение тому фундаментальному обстоятельству, что язык кино может строиться, во-первых, как машинная запись некоторой визуальной реальности, не направляемой волей художника, во-вторых, как не ограниченный здравым смыслом и рассудком вольный полет фантазии, приобретающий благодаря специфике кино недоступную для других искусств магическую силу наглядности. Кино оказалось средством, умевшим фиксировать реальность небывало достоверным способом и в то же время делать зримыми и как бы реальными самые немыслимые и невозможные вещи. Парадоксальное и осознанное сочетание смысловых пластов вне контроля рассудка и морали (случай, фантазия, подсознание) с пафосом антропного порядка и нормы (добра, истины

и пр.) следует рассматривать как центральную эпистемологическую проблему киноискусства и, в то же время, как ключевой вопрос авангардизма.

Сам язык кино (не обязательно собственно авангардного кино, появившегося около 1920 г.) представляется изоморфным авангардной картине мира. Обе возможности киноязыка (регистрировать факты жизни без вмешательства в них; творить магический, волшебнo-иррациональный и небывалый мир) заставляли теоретиков этого вида искусства самым настойчивым образом ставить вопрос о «порядке и хаосе», т.е. степени участия или способе взаимоотношения двух «авторов»: неконтролируемой реальности и демиургической творческой фантазии.

Критика и демонтаж цивилизационных сверхценностей (смысл, истина, красота, добро и др.) становится главной задачей на переходе к высокому авангарду (например, в искусстве дадаистов 1915–1920 гг.). Понятно, что в конкретных исторических условиях времени ударные силы авангарда были обращены против буржуазно-капиталистической цивилизации (отсюда и склонность к якобы марксистской, а на самом деле скорее анархистской риторике в текстах дадаизма, конструктивизма, сюрреализма). Но авангард стилизует свой антицивилизационный напор как пафос тотального отрицания и высмеивания гуманизма и цивилизации в целом. Таковы инвективы Т. Тцара против разума и провокационные квазифилософские высказывания немецких дадаистов в пользу войны и против мира – в те самые годы, когда массовые настроения в обществе стали преобладающе пацифистскими. Мифологизированный Человек классической культурной традиции, преданный добру, культуре и разуму, становится мишенью ядовитых и горьких издевательств В. Зернера.

Расцвет высокого авангарда в 20-е годы, однако же, обнаружил тяготение к своеобразному двусмысленному развенчанию – прославлению антропности и культуры.

Пафос и этос русского конструктивизма (и его западных параллелей) состоял в акцентировании инженерно-демиургических потенций художника, освобождающегося от прежних рамок и дисциплин реализма, музейности, иерархической видовой и жанровой структуры. (Отказ от станковой живописи и стратегия «делания вещей» и «жизнестроительства» в манифестах и теоретических

эссе А. Гана, Б. Арватова и др.). Иначе говоря, прежняя упорядоченность ценностей и смыслов, соответствовавшая упорядоченному иерархическому классовому обществу, взрывается во имя утопии «свободы от», довольно скоро оборачивающейся диктаторским произволом утопически-демиургического «я». Эль Лисицкий и Ле Корбюзье отрицают в 20-е годы социализированный антропоморфизм эпохи Репина и Курбе, разрабатывая новый супермиф о космическом «хозяине сущего», орудием которого является не власть Истины и Добра, а научный (прежде всего математический) Разум, равнозначный самой безусловной и неоспоримой власти.

Сюрреалистические течения Запада и гораздо более ограниченный по своему значению русский алогизм совершают сходную демонстрационно-субститутивную операцию, подвергая рациональные истины разума и императивы морали самой беспощадной критике, нередко перенятой от дадаистов. Поэзия и философия А. Бретона и П. Элюара, живопись и кино А. Массона, С. Дали, Л. Бунюэля являют собой первый полностью созревший пример «парадокса парадигм» в XX в. Сюрреализм программно апеллирует к подсознательным, телесно-биокосмическим, животнo-эротическим и им-морально-агрессивным смыслам и энергиям, решительно противостоящим культурной антропоморфности и самосознанию *Homo Sapiens et Moralis*. Но именно сюрреализм развернул самый богатый спектр как бы научных аргументов в пользу Иного, т.е. пользовался достижениями культуры и разума для доказательства ограниченности или несостоятельности последних. Сюрреалисты довели до предела известный парадокс Фрейда: сознательное применение стратегий освоения бессознательного.

Наконец, именно на стадии высокого авангарда рождается такое явление, как признаваемая обществом классика нового искусства, сближение с музейностью и появление социально-институционализированных культовых фигур «классиков XX века», в качестве каковых признаются Пикассо, Джойс, Кафка, Т.С. Элиот, Матисс, Шагал, Кандинский и др. Общество и радикальные новаторы впервые в истории авангардизма делают шаг навстречу друг другу. Художники сознательно обращаются к проблемам вечных и общезначимых ценностей культуры (мифологические темы и стилизованные приемы, отсылающие к Античности, готике, Возрождению, Библии и т.д.). Авангардные эксперименты начинают оплодотво-

рять массовые формы театра и кино, прежде всего в Советской России (В. Мейерхольд, С. Эйзенштейн и др.). При этом и здесь наблюдается взаимодействие художников с классическими архетипами и цитатами из области истории искусства и культуры (например, ритуальные мотивы типа «богоматери», «жертвоприношения», «апокалипсиса»). Авангардизм сохраняет часть своего внеантропного пафоса, но становится в программном смысле составной частью европейской цивилизации. Академические интеллектуалы и мощные общественные институты закладывают основы будущих музеев современного искусства (особенно в США), т.е. почти исключительно музеев авангардного искусства.

Будучи социально акцептированным, искусство новаторов не может быть радикально экспериментальным и вызывающе анти-социальным. Даже неистовые экспериментаторы и фантазеры-утописты Советской России умеряют свой пыл к середине 20-х годов — до того и независимо от того, как сталинская диктатура начинает систематическое подавление всех ветвей независимой культуры (не только авангардистских). С 20-х годов существует так называемое «тихое» современное искусство, обслуживающее эстетически развитого элитарного потребителя и полностью солидарное с аксиомами человечности-цивилизованности. В России и Западной Европе эти процессы сближения широкой культурной элиты с радикальным авангардом прерываются драматическими потрясениями и катастрофами возникновения, распространения и влияния сталинизма и национал-социализма. Неотрадиционализм и музейный неоконсерватизм распространяются даже в тех странах, которые не были прямо затронуты угрозой вторжения и оккупации. Авангардная классика и «тихий» авангардизм подвергаются теоретическому и практическому изничтожению на огромных территориях, подвластных диктатурам.

Североамериканский континент и в особенности Нью-Йорк приобретают к середине века значение анклава, архива и плацдарма развития международного авангардизма. К этому времени кино и литература США в значительной степени уже выработали свой специфический вариант утопически-природного антропоцентризма. Э. Хемингуэй, Г. Миллер, Г. Фолкнер, О.Уэллс и др. демонстративно выказывали недоверие и иронию по отношению к цивилизационным и антропным претензиям своих европейских собратьев.

Они добивались некоторой новой органичности, демократичности, природности, достраивали национальный миф об Америке как стране «новой естественности», возникшей ранее у Р.У. Эмерсона и Г. Мелвилла.

Кинофильм, занимающий совершенно особенное по своей значительности место в истории кино – «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса (1941) – посвящен именно мифу об американском герое, а точнее, об опасности, которая грозит этому герою со стороны цивилизации. История жизни миллионера и газетного магната Кейна прослеживается как история заблуждения и поражения человека, который позволил обществу и ценностям цивилизации взять верх над собой. Он подчиняет свою жизнь идолам власти, денег, престижа, поклоняется высокому искусству, общественному мнению, закону и обычаю. Он – образцовый *гражданин*, то есть адепт и светоч гомогенного общества и всех его антропных идеалов. Его жизнь – это путь забвения элементарных ценностей жизни и природы. Он забывает те чувства и отношения с миром, людьми, вещами, которые были открыты ему в детстве. Проблема Кейна – это как бы новое прочтение проблемы князя Андрея из толстовских «Войны и мира»: речь идет о трагической ошибке сильного человека, который забыл о природе и жизни во имя культуры и человеческого фактора, и лишь на пороге смерти обнаруживает свое заблуждение. Орсон Уэллс был столь же мало склонен к «толстовству», как и сам Толстой. Великий фильм не проповедует возврат к природе, а говорит о проблеме совмещения парадигм и о недопустимости жертвовать одной из них во имя другой.

Фильм Уэллса обозначил точку философского равновесия в культуре Америки (и Запада в целом). Но это равновесие вскоре было нарушено. Революция в пластических искусствах, увенчавшаяся в середине века триумфом американского абстрактного экспрессионизма (Дж. Поллок, В. де Кунинг, М. Ротко и др.) и открывшая путь поп-арту, подтвердила курс на героическую человечность, не желающую подчинять себя без остатка нормам общества и охотно возвращающуюся в измерение природности. Телесность, эрос, мифологизированные импульсы экстатического единения с миром, но также разрушения и смерти, биокосмические энергии разного рода становятся на повестку дня. Поп-арт идет еще дальше, отмечая формы и жанры монументальной и станковой живописи

как чересчур искусственные и «высоколобые». Дайджест, комикс, газета, телеэкран, стереотипы массового (потребительского) общества становятся источниками визуальных форм и программных стереотипов поп-арта. Э. Уорхол, Р. Раушенберг и другие видят в этих стереотипах и банальностях массового сознания своего рода голос второй природы (подобно тому, как молодой Пикассо и его сотоварищи видели в трибалистском искусстве африканцев и полинезийцев голос природности, помогающий освободиться от лжи и подделки европейской цивилизации).

Герой и демиург американского авангарда середины века выступал в двух ипостасях. Во-первых, он был истинным демиургом и располагался в идеальном центре картины мира (не имея притом никакого сходства с идеальным, разумным, гармоничным существом, скроенным по меркам Декарта, Рафаэля или Гегеля). Во-вторых, он мыслился и переживался как образец абсолютной естественности. Он – сама природа, он – как все (то есть часть второй природы). Он плывет в потоке бытия, где как будто вообще не может быть никакого центра или стержня. Внутреннее противоречие между «потоковостью» американского героя (в том числе «лирического Я» поэзии и «творческого Я» пластических искусств) очевидно не только в искусстве абстрактных экспрессионистов или поп-артистов, но и в более радикальных (и долгое время замалчивавшихся) образцах американского и европейского «флюксуса» (Дж. Кейдж и др.), и в литературе А. Гинзберга, С. Беллоу, Дж. Апдайка. Странная протеичность В. Аллена и своего рода музыкальный поп-арт мюзиклов 60-х годов также демонстрируют противоречие позднего авангардизма, ведущее его в тупик. Реальность течет и магически мерцает в увлекательном хаосе случайностей и интуиций, она как будто не поддается никакому контролю, она становится все более наркотической (эксперименты художников с наркотиками были и причинами, и следствиями этого положения). Тем не менее демиургический и революционный жест воспроизводится снова и снова. Музыка «Битлз» и движение «детей цветов» было омассовленным вариантом этого позднего шизоидного состояния авангардистской культуры.

Классики и родоначальники авангарда (от Матисса до Кандинского) причастны к становлению нового мифа, а к его расцвету имеют отношение как лидеры, так и отступники самого сильного и

универсального движения высокого авангарда, а именно сюрреалисты и близкие к ним художники и мыслители (Ж. Батай, А. Арто, Л. Бунюэль и др.). Но в рамках европейского авангарда первой половины XX в. этот проект альтернативного антропоморфизма постоянно нейтрализовался характерным и очень упорным европейским лого- и культуроцентризмом. (Это хорошо видно в рафинированно-философском искусстве Сартра, Камю и европейских художников, близких к экзистенциализму, вроде А. Джакометти и Ф. Бэкона.)

Американское искусство и литература осуществляют к середине века самый внушительный проект переделки основ европейской культуры. Ключевая фигура антропоморфного демиурга и героя («культурный герой» многих ранних, молодых и зрелых цивилизаций) отрывается от ценностей культуры. Делаются попытки осмыслить и представить этого героя как порождение природных сил, результат биокосмических процессов. Американские авангардисты стали с небывалой доселе уверенностью брать на себя роли гениев, свободных от императивов цивилизации. Неподвластность человеческим нормам и социальным силам воплощалась в американском искусстве с такой прямоотой и взрывчатой силой, какой не было в раннем и классическом авангарде европейцев: Матисс, Пикассо, Шагал и другие новаторы очень рано стали пытаться совместить свои альтернативные прозрения с культурно-антропным пафосом. Американцы Дж. Поллок, А. Гинсберг, Э. Уорхол и другие куда более решительно отрешались от социальных культурных институций, ценностей и норм (отбрасывая сами идеи «картины, «живописи», «книги», «шедевра» и адресуясь с острым сарказмом к «изящным искусствам» вообще).

Этот своеобразный культуроборческий антропоцентризм (заостренный против принципов *Humanitas*) явился своего рода прологом к финальным перипетиям развития культуры XX в., осуществившимся в Америке, Западной Европе, а затем и в России.

Утопия «внесоциальной демиургии» и миф о художнике-творце милостью Вселенной и Бога, предполагаемая независимость от политики, идеологии и лживости «организованного общества» были в особенности привлекательны для первых неофициальных и подпольных художников, литераторов, музыкантов в СССР, которые сделались заметными с середины или конца 50-х годов (А. Зверев, Э. Билютин, М. Шварцман, Л. Мастеркова, Д. Плавинский,

В. Ерофеев). Правда, неофициальное движение в России было очень пестрым, поскольку помимо собственно авангарда в него входили философские, литературные, живописные искания, связанные с поздними отголосками русского «религиозного возрождения» (в том числе в «салонных» и фундаменталистских версиях), чего нигде в мире более не было.

Так называемое другое искусство не могло не породить утопию «другой культуры», понимаемой как собственно современная культурность, противостоящая партийно-идеологической тупости и дикости. Авангардизм часто ассоциируется в художественных кругах России с «культурным западничеством», тогда как поднимающее голову почвенничество чаще всего относилось к авангарду неприязненно, как чему-то непатриотическому, космополитическому, духовно-расово чуждому. Попытки соединить авангардистские художественные языки с конфессионально узнаваемым религиозно-мистическим опытом осуществлялись в Западной и Восточной Европе уже в рамках прирученного авангарда и «тихого искусства» 20-х годов (Э. Барлах, Ж. Руо, К. Петров-Водкин). Но в центре неофициального подпольного авангарда в СССР стоял не проблематичный «христианский авангард». Называемые в этой связи имена (В. Сидур, Э. Неизвестный, В. Яковлев и др.) скорее причастны к ответвлению послевоенного религиозного экзистенциализма. Религиозный авангардизм, по всей видимости, не стал серьезным явлением ни на Западе, ни на Востоке.

Авангардисты в СССР противостояли официальной культурмифологии иными способами: они тяготели к неоромантической натуротопии и к вере в свободные от власти, насилия, лжи и идеологии «чистые» творческие импульсы, исходящие от природы, Вселенной, подсознания, межчеловеческой духовной субстанции, и тому подобных экстрагуманных сил (подчас принимающих некое сходство с религиозно-мистическими явлениями). Как нью-йоркская школа живописи и литературы вначале, так и неофициальный подпольный авангард Москвы впоследствии обозначили две крайние точки в процессе перехода к собственно завершающей фазе развития авангардной культуры XX в.

Студенческие волнения 60-х годов вкупе с Пражской весной исчерпали пафос и этос этой картины мира в области общественной жизни. Минимализм, концептуализм, постструктуралистские

тенденции в философии, «исчерпанность утопических энергий» (Ю. Хабермас) во всех областях культуры и общественной жизни обозначают начало новой стадии развития, которая нередко рассматривается как стадия опровержения авангардной культуры. Но даже если принять эту (весьма спорную) точку зрения, то все равно приходится признать, что конец XX в. с его «постмодерном» никоим образом не забыл об авангардизме. Напротив – авангард остается в горизонте культуры по меньшей мере как болезненная проблема и неудобное воспоминание.

В это время не только классический авангард основоположников, но и новая американская волна авангардной культуры имели уже небывало высокий социальный статус в западных обществах.

Восстановление модернизма и его так называемая вторая институционализация после 1945 г. означали апроприацию основных имен, ценностей, идей авангарда культурным истеблишментом Запада, канонизацию и популяризацию классиков модернизма и его основополагающих течений культурными институтами цивилизованного мира. Это было связано не только с устранением политического пафоса и демонстративной революционности, но и с приспособлением модернизма к сугубо цивилизационистским, телеологическим, антропно-социальным установкам общества и государства. Самая ключевая проблема авангарда (условно и грубо можно обозначить ее как проблему двуединства человеческого человека и внечеловечного Иного) полностью снималась. Авангард стал играть роль аргумента в антропной легитимации культуры, причем почти исключительно *западной* культуры. Авангард был поставлен в ряд тех сверхценностей (христианство, Возрождение, Просвещение, гуманизм), которые якобы подтверждали движение духовного человека к совершенству, свободе, самопознанию, власти над реальностью. То, что для отцов-основателей авангарда было проблемой и тревожным вопросом, превратилось благодаря усилиям музеев, университетов и культурного арт-бизнеса в однозначный пафос человеческой культурности и легитимацию власти и господства антропокультурного над всеми иными началами.

В 60-е годы на Западе уже существовала мощная социальная инфраструктура современного искусства, то есть система музеев, галерей, ассоциаций, журналов, фестивалей, театров, издательств, фондов, правительственных учреждений, каналов массовых ком-

муникаций, готовых работать с более или менее острым и проблемным по своей направленности искусством, то есть осуществлять социализацию языков, представляющихся как бы принципиально асоциальными или даже враждебными общепризнанным ценностям. Политическое противостояние коммунистическому блоку обеспечило дополнительные средства и возможности в этой области. Авангардизм, задающий острые вопросы о том, как можно остраивать, дистанцировать, проблематизировать как человеческое начало, так и Иное, был использован в качестве одного из козырей политических сил, которым были нужны яркие и эффектные символы свободы, демократии, плюрализма, духа критики и обновления, поиска и динамизма.

Авангардизм рано ощутил эти дружеские объятия истеблишмента и выворачивался как мог. Европа и Америка наблюдают с 60-х годов всплеск концептуальных течений, которые изобретают новые способы опровергать социальные нормы, конвенции и табу, показывают ограниченность всякого послания и смысла вообще, или разрабатывают такие типы художественных объектов, которые было бы невозможно выставить, увидеть, получить в обладание, продать, описать (каталогизировать). Попытки придумать или сконструировать целые категории объектов, которые были бы выведены за рамки «культурной жизни» (и соответственно – массмедиа и арт-бизнеса) становятся до конца века одной из основных стратегий позднего авангардизма.

Й. Косут и группа «Art and Language», подобно множеству более или менее известных художников, демонстрируют объекты и тексты, иллюстрирующие постструктуралистские философско-лингвистические теории о тотальной знаковости (репрезентации) реальности, то есть отсутствии реальных вещей. Полное отрицание эстетических достоинств и «интересного рассказа» в подобных концептах и конструктах должно было, среди прочего, изымать их из социально-культурного обращения, из всепоглощающего потребительства массового общества, где «все годится» (от Рембрандта до дадаистов), все покупается и продается, и ничто не важнее ничего другого (то есть идейных или духовных сверхценностей не существует вообще).

Не склонные к хитроумным интеллектуальным маневрам персонажи художественной сцены использовали «невозможные

жесты» и очевидные дерзости, начиная с саморазрушающихся скульптур Тингели и баночек с мочой и экскрементами, предложенных Б. Вотье и П. Манзони в качестве экспонатов авангардных выставок 60-х годов. Резкая негативная реакция на подобные выходы позднего авангардизма воспоследовала, однако же, лишь со стороны официальной советской эстетики и пропаганды, тогда как большая культура Запада, с его мощными силами классического литературного, театрального, музыкального, музейного истеблишмента уже не воевали всерьез с «варварством» и «безумием» авангардистов, а массовые коммуникации находили возможности и способы преподносить самую, казалось бы, шокирующую информацию даже нормальному среднему потребителю. (Вероятно, с этой потребностью связан и своеобразный новый стиль литературной, художественной и иной критики позднего XX в., полностью лишенный пафоса истины и качества и основанный на демонстративной всеиронии, равноценной ироническому «просвещенному» всепринятию каких угодно антиобщественных, антикультурных, возмутительных выходов.)

Мастера хеппенингов и перформансов отменяют устойчивое (долговременное) и равное себе произведение искусства во имя мимолетности и неповторимой ситуационности, а такой мастер радикальных отрицаний прежних смыслов, как И. Клейн, выставляет в 1962 г. «пустоту» (то есть делает выставку, на которой нет ничего). В тех случаях, когда в музеях или галереях появлялись реальные объекты (артефакты), отличающиеся как бы некоторыми эстетическими параметрами, все равно было трудно приписать им с определенностью какой-либо культурный смысл. Таковы картины и росписи Д. Бюрена, М. Пармантье и других, представлявшие собой многократно повторенные механические узоры, как бы возникшие без участия человеческого сердца, чувства, руки.

Механизмы культурной коммуникации готовы пускать в социальный оборот какие угодно негативные жесты художника и симулировать культурность и человечность (в идеологической оболочке свободы и демократии) посредством транслирования и социализации самых, казалось бы, антиантропных высказываний и языков. Эксперименты по устранению границ человечески допустимого зашли очень далеко уже в искусстве и литературе 20–30-х годов (Л. Бунюэль, С. Дали, А. Арто, Ж. Батай). Разумеется, можно было

предложить нечто еще более невыносимое и чудовищное, но это уже не имело принципиального смысла. Обнаружилось, что массовое общество развитого Запада научилось справляться с «культурными революциями» экстремистов.

Культура позднего XX в. как бы согласилась с тем, что любой демонстративно антикультурный акт или жест становится частью культуры и «человеческих ценностей», как только попадает в обиход массовых коммуникаций и медиализированного арт-бизнеса. Эта реальность массового потребительского информационного общества наталкивается, однако, на сопротивление позднего авангарда, который с жестом вызова предлагает обществу, рынку, культуре и массовым коммуникациям нечто отсутствующее, самоуничтожающееся, отталкивающее, обесмысленное (или повествующее об утере смыслов). Поздний авангард и его ближайший родственник (или даже двойник) – постмодерн – упорно и подчас эффектно (но в конечном итоге эфемерно) противостоит «религии» музеев, шедевров и гениев.

Дальнейшее сопротивление еретиков авангарда, массами перешедших под знамена постмодерна, приходится на конец века. Вероятно, та война, которую объявил авангарду постмодерн, и те насмешки, которые были адресованы тоталитарному, утопическому антропному пафосу, были направлены не совсем по адресу. Что бы ни говорилось его теоретиками и манифестами, постмодернизм атаковал не собственно модернистскую философию, не парадигматическую основу авангарда, а скорее прирученный и поставленный на службу истеблишменту гуманопатетический и лояльный авангард музеев и университетов. При этом специфика двусмысленных отношений постмодерна и диффузий системы культурного господства в обществе потребления и информации (и в его малоудачных имитациях в России) вряд ли позволяет считать «актуальное» искусство конца XX в. действительно революционным или альтернативным.