

КЛАССИКА ЛЕКЦИЙ ПОДАРОЧНОЕ ИЗДАНИЕ



Издательство АСТ
Москва

ВАЛЕРИЯ КОСЯКОВА



Новейшее искусство
ПО ТУ СТОРОНУ МОДЕРНИЗМА

ДМИТРИЙ ПОЗДНЯКОВ

УДК 7.036
ББК 85.1
К71

Дизайн серии Григория Калугина
Художественное оформление Алексея Родюшкина

Научные рецензенты: д. ф. н. А. В. Марков, д. иск. н. Д. Д. Харман

В оформлении обложки использована картина
Лучо Фонтана «Пространственная концепция. Ожидания», 1961 г.,
частная коллекция

*Незаконное потребление наркотических средств, психотропных веществ,
их аналогов причиняет вред здоровью, их незаконный оборот запрещен
и влечет установленную законодательством ответственность.*

Косякова Валерия Александровна, Поздняков Дмитрий Игоревич
К71 Новейшее искусство. По ту сторону модернизма / Валерия Косякова,
Дмитрий Поздняков. — Москва: Издательство АСТ, 2025. — 528 с. —
(Классика лекций. Подарочное издание).

ISBN 978-5-17-174666-7

Валерия Косякова — кандидат культурологии, доцент РГГУ «Высшей школы европейских культур», основательница центра «Пунктум», исследовательница визуальной культуры. Дмитрий Поздняков — специалист по истории и теории кинематографа и визуального искусства, культуролог.

Почему искусство XX века такое необъяснимое и разнообразное? Оно смешит, пугает, иногда возвращает чувство прекрасного, а затем отбирает его. Как понять, что сегодня является искусством? В чём отличие между искусством современным и актуальным, модернистским и постмодернистским?

В этом издании, посвященном визуальной культуре XX столетия, можно найти ответы на эти и многие другие вопросы. Авторы собрали и проанализировали художественные произведения, прошлого и нынешнего столетия. XX век настолько многообразен, что описать его культуру одним словом или свести к нескольким основным направлениям невозможно, но именно в этом и заключается её суть и разнообразие. Сегодня общество открыло для себя множественность форм в искусстве. Эта книга не просто перечисляет феномены, основные шедевры или эпатажные выставки, но интерпретирует и объясняет уникальную картину мира новых и новейших эстетических практик. Сюда вошли самые интересные и радикальные постмодернистские трансформации, свершившиеся во второй половине XX века и начале XXI.

УДК 7.036
ББК 85.1

ISBN 978-5-17-174666-7

© В. Косякова, текст, 2025
© Д. Поздняков, текст, 2025
© УПРАВИС, 2025
© Издательство АСТ, 2025

Предисловие

Эта книга посвящена визуальной культуре XX столетия, а точнее — сложному, многостилевому, идейно и эстетически разнообразному искусству, возникшему после Второй мировой войны. Наша задача состояла в том, чтобы собрать и проанализировать произведения нового и новейшего искусства, появившиеся совсем недавно или даже рождавшиеся на наших глазах.

Визуальная культура второй половины XX века до такой степени разнообразна, что описать её одним термином или несколькими ведущими направлениями совершенно немыслимо. Во многом её суть и есть разнообразие — полифония стилей, имён, направлений, школ, идей, эстетик и так далее. Современный мир открыл для себя множественность форм в искусстве. Цель же этой книги заключается не просто в перечислении феноменов, основных шедевров или эпатажных выставок, но в интерпретации и попытке объяснения мира, сформировавшегося на протяжении XX века и нашедшего отражение в зримых образах, перформансах, объектах, инсталляциях.

Исследование хитросплетений художественной культуры XX и XXI столетий, как нам кажется, становится путешествием в глубины человеческой природы, проявившейся в трагедии Второй мировой войны, в репрессиях тоталитарных обществ, в дегуманизации, но вместе с тем — и в повороте к человеку и человечности, ценностям толерантности и инклюзивности, жизни не метафизической, а происходящей здесь и сейчас. Весь XX век не прекращалась борьба практик дискриминации с ценностями свободы и ответственности. Так складывается повествование о современном, актуальном, новейшем. Поэтому путешествие по визуальной культуре XX века действительно способно прояснить множество социальных, политических, идеологических феноменов столетия.

В этой книге мы обращаемся к важнейшим модернистским и неомодернистским течениям XX века (сюрреализму, абстрактному экспрессионизму, ташизму и другим), а также говорим о повороте к художественным практикам нового типа, во многом связанным с деятельностью послевоенного поколения, для которого ценность жизни, разнообразия, индивидуальности были неоспоримы.

Содержательно и концептуально эта книга является продолжением первой — «Современное искусство: модернизм» — в ней мы

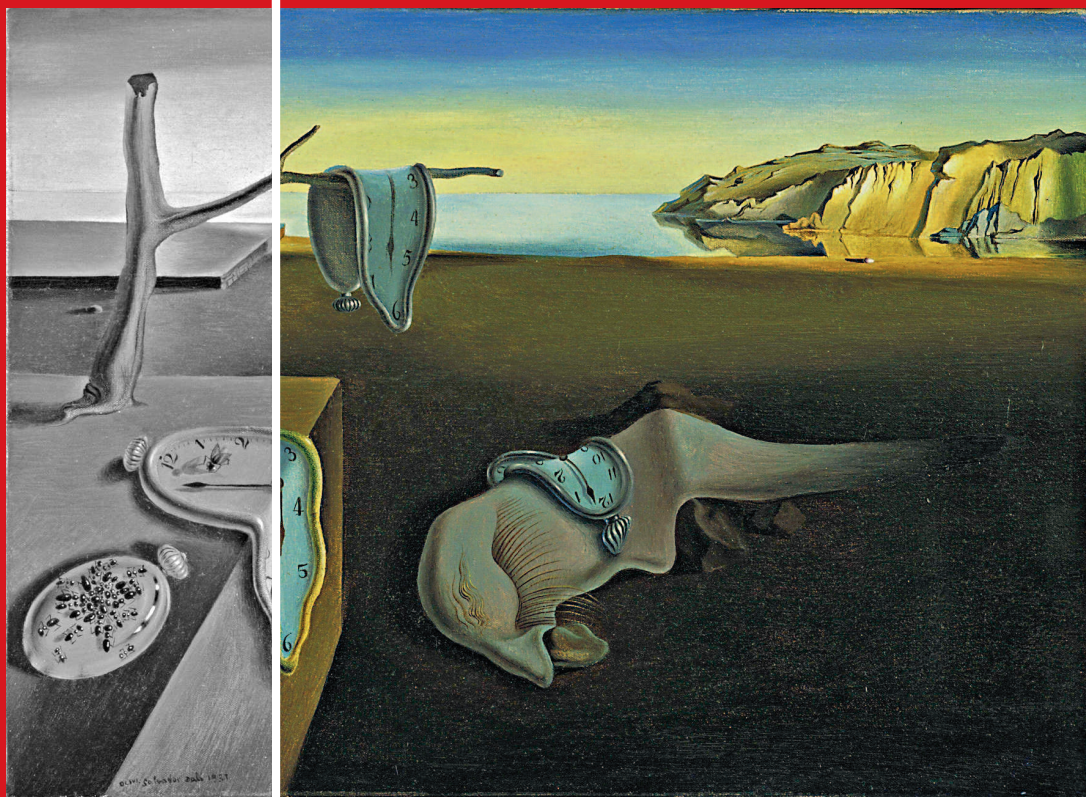
рассматривали специфику формирования модернистской визуальной культуры в конце XIX — первой трети XX столетия. В этой же книге наше внимание фокусируется на искусстве, возникшем после разочарования в модернистском проекте. Идеи и тенденции первой и второй половины XX века взаимодействуют и перекликаются, поэтому мы не можем однозначно и безапелляционно противопоставить до и после, но можем увидеть эволюцию, деконструкцию, трансформацию и переосмысление канонов.

Модернизм и постмодернизм представляют собой разные подходы к искусству и культуре. Модернисты стремились к созданию нового, верили в прогресс и в уникальность авторского высказывания, тогда как после Второй мировой войны художники расхлёбывали и осмысливали последствия утопических проектов, технологического прогресса и проблему ядерной угрозы. Теперь сакрализация фигуры автора напоминала о властных амбициях, патриархальность — о колониальной или дискриминационной политике, культ национального — о нацизме. В этих условиях растёт и крепнет критический пафос послевоенного поколения, в искусстве которого акцентируется внимание на множественности, фрагментарности, игре с культурными кодами. Если модернизм ориентировался на утопию и будущее, то постмодернизм занят переоценкой ценностей и рефлексией настоящего, подчёркивая его сложность и неоднозначность.

Панорама визуальной культуры XX века утратила лукавую логику поиска одного уникального истока. История и становление современного искусства или искусства интересующего нас отрезка времени (XX–XXI веков) представляет собой эффект сложной, фрагментированной, гетерогенной и полиморфной среды. В этой среде искусство становится бесконечным, но изменчивым диалектическим процессом — во всём, во всех своих проявлениях: в поисках оригинальности, независимости, автономности, в бунте против мейнстрима и общественного вкуса, но также в стремлениях к общности, коллективной принадлежности и групповой идентичности.

Искусство проявляет себя как в ревизии и переоткрытии позабытого старого, так и в жажде нового, в экспериментальности и революционности. И часто на этом пути для художников и художниц встаёт цель — найти себя, свой голос, свою идентичность, свой принцип. Эти же экзистенциальные темы близки каждому человеку, стремящемуся познать себя через искусство.

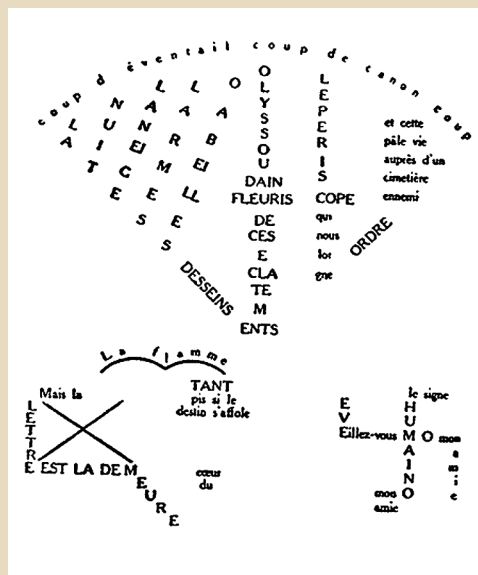
СЮРРЕАЛИЗМ, ИЛИ ИСТОКИ ЗАПРЕДЕЛЬНОГО



«Сюрреализм — это я», — всем известна эта громкая фраза Сальвадора Дали, адресованная себе и вселенской аудитории. Вместе с тем сюрреализм в живописи и за её пределами не сводится к фигуре одного художника. В той же мере и с неменьшими основаниями Андре Бретон считал себя альфой и омегой сюрреализма. Мы же можем сказать, что без Гийома Аполлинера, придумавшего само слово «сюрреализм», и без Зигмунда Фрейда, создавшего представление о бессознательном, никакого сюрреализма не было бы и вовсе. Однако при этом сам знаменитый психоаналитик современное искусство критиковал, а сюрреализм считал глубинным заблуждением, (пред)почитая в искусстве традицию и старых мастеров.

Сюрреализм (как и новая вещественность) возвращает зрителю мир репрезентации. Только какой? Объектом сюрреалистической вселенной становится бессознательное: вытесненное, сублимированное, травматичное, тревожное, жуткое. Сюрреализм — дитя модернистских противоречий — попытка зафиксировать непредставимое, неосознанное, бессознательное в конкретной визуальной или текстуальной форме, вызывающей вереницу ассоциаций. В итоге сама страсть разоблачения и охоты на бессознательное у сюрреалистов превращается во вполне рациональный художественный метод, позволяющий производить затейливые арт-объекты, подвергающиеся конвейеризации и популяризации в дизайне и в рекламе.

Определение «сюрреализм», как и производные от него, Гийом Аполлинер использовал для характеристики музыки Эрика Сати, авангардно-примитивистских картин Марка Шагала и драматического произведения своего собственного сочинения.



■ Графические стихи (каллиграммы) Гийома Аполлинера



- Гийом Аполлинер в мастерской Пикассо на 11-м бульваре Клиши. Париж. 1910 год. Фото Пабло Пикассо

Слово «сюрреализм» придумал и пустил в оборот французский поэт (а по совместительству большой затейник, неутомимый производитель всевозможных художественных манер, пассионарный изобретатель названий для различных эстетических инноваций и художественных движений) Гийом Аполлинер. Ещё в манифесте «Новый дух» 1917 года он охарактеризовал понятием «сюрреализм» музыку композитора Эрика Сати. Тогда же инсценировалась «сюрреалистическая драма» Гийома Аполлинера «Сосцы Тиресия»¹: в ней проблемы современности разыгрывались в духе Аристофановых фарсов.



- Марк Шагал. Посвящение Аполлинеру. Адам и Ева. 1912

Годы в Париже Шагал провёл, общаясь с богемными и авангардными поэтами и художниками. Как-то Гийом Аполлинер пришёл в мастерскую Шагала, просидел около часа и, уходя, сказал: «Сверхъестественно!» Аполлинер назвал стиль Шагала «сюрнатурализмом» (*фр.* *surnaturel* — сверхнатурализм, сверхъестественное), а затем — *surreal* (*фр.* «сюрреальное»).

¹ Андреев Л. Г. Сюрреализм: История. Теория. Практика. — Geleos Publishing House, 2004. — С. 14.

Сам Аполлинер был, прежде всего, арт-критиком, писателем и поэтом, то есть работал со словом. Именно с литературы начался и сюрреализм как течение, хотя, конечно, обширной публике или массовому зрителю наиболее известны картины сюрреалистов-художников. В главе, посвящённой дада, уже припоминался кружок литераторов под предводительством Андре Бретона, в который входили Луи Арагон, Теодор Френкель, Поль Элюар, Филипп Супо. Именно они — эти писатели и поэты — стали первыми сюрреалистами, в ряды которых позднее и постепенно принимались (предводителем Андре Бретоном) художники, фотографы и другие.

На слове, на языке, на речи — основывается и психоанализ Зигмунда Фрейда, послуживший во многом краеугольным камнем для движения сюрреалистов. Конечно же вовсе не оттого, что отец психоанализа написал много книг, но потому, что сообразно психоаналитической теории, именно слово, свободная, неконтролируемая сознанием речь пациента со всеми её оговорками и огрехами является предметом исследования и посредником для связи с миром бессознательного, к которому отчаянно будут стремиться и прорываться сюрреалисты.

Если говорить об эпохальных течениях и о глобальных тенденциях изящной словесности, то сюрреализму предшествовали, конечно, романтизм и символизм с их тягой к удвоению мира и выявлению его множественности, ко всему странному, удивительному, потустороннему, маргинальному, завораживающему, пугающему, субъективному. Из конкретных художников пера и слова, бывших, согласно Андре Бретону, провозвестниками сюрреализма, избирались авторы, не принадлежащие к позитивистским и реалистическим литературным тенденциям. В первом манифесте сюрреализма 1924 года Бретон порицает и отвергает литературную линию, идущую от Фомы Аквинского до Анатоля Франса, отдавая предпочтение весьма одиозному маркизу де Саду, романтикам Эдгару По и Виктору Гюго, маргинальным и самобытным Лотреамону и Шарлю Бодлеру, символисту Артюру Рембо и другим неординарным создателям нетривиальных литературных произведений.

Таким образом, Андре Бретон и прочие сюрреалисты сразу отдают предпочтение странным или фантастическим словесным мирам, энигматическим или фантазмагорическим текстам, работающим с нарушением привычной логики сюжета, фабулы повествования и образных систем. Все эти симпатии, склонности и стремления будущих сюрреалистов проявились задолго до написания первого манифеста сюрреализма Андре Бретоном. В «Манифесте» описаны опыты фиксации неконтролируемой работы мысли, осуществлённые в конце 1910-х годов и сложившиеся в один из основных творческих методов сюрреализма — автоматическое письмо. Так, ещё в 1919 году Андре Бретон и Филипп Супо вместе (поочерёдно) посредством автоматического письма создавали текст под названием «Магнитные поля».

А словесный автоматизм сюрреалистов обнаруживает свой прототип в разнообразных текстах представителей литературы потока сознания, в частности в произведениях Марселя Пруста, Джеймса Джойса и Вирджинии Вульф.

Поток сознания, магический реализм и сюрреализм — детища своего времени. Они инспирированы настроениями и тенденциями мысли, развивавшимися по меньшей мере с XIX века. В теории и в практике сюрреалистов откликнулись общим эхом труды крупнейших мыслителей, оказавших наибольшее влияние на искусство, культуру и картину мира XX и даже XXI столетия. Сюрреалистскому стремлению к иррациональному предшествовала философия жизни Артура Шопенгауэра и Фридриха Ницше; склонности к интуитивизму и проблемам времени и памяти — философия Анри Бергсона; страсти к тайнам человеческой психики — исследования Зигмунда Фрейда; интенции обновления искусства, человека и мира в целом — труды Карла Маркса. Многие сюрреалисты (подобно экспрессионистам и дадаистам) разделяли левые взгляды и были непосредственно марксистами, социалистами или коммунистами.

12

Все эти влияния изначально выразились в литературе сюрреализма, а затем проявились в живописи, в фотографии, в кинематографе и других видах искусства. Конечно же наиболее известен, популярен и растиражирован сюрреализм от живописи, но тем не менее затевался он именно как литературное течение. Несмотря на провокативные атеистические, антиклерикальные и антирелигиозные воззрения сюрреалистов (пускай и не всех, но многих), их становление может быть охарактеризовано библейской фразой «В начале было Слово». Симптоматично, что сюрреализм, как и символизм, словно наследуя ему, начинался с литературы. Ключевые и крупнейшие произведения сюрреалистической литературы появились в ближайшие годы после написания первого «Манифеста сюрреализма». Среди них — роман Андре Бретона «Надя» (1928), роман Луи Арагона «Парижский крестьянин» (1926) и его же «Трактат о стиле» (1928), а также сборник стихов Поля Элюара «Столица скорби» (1926).

«Сюрреализм — это я»,

или Производство изысканных трупов

Вспомним ещё раз сентенцию Сальвадора Дали «Сюрреализм — это я». Помимо присущего художнику нарциссизма, его слова выявляют и предъявляют саму психоаналитическую суть сюрреализма. Согласно психоанализу, психический аппарат человека состоит из сознания и бессознательного. Соответственно, человек многого

о себе самом не знает, не помнит. Психианализ, а вслед за ним и сюрреализм разыскивают в человеке это бессознательное, вытесненное, позабытое и сокрытое. «Сюрреализм — это я», — может сказать и художник, и зритель, разглядывающий его картину и пробуждающий тем самым работу собственного бессознательного. «Кто я?» — именно с этого вопроса начинается как психианализ, так и одно из ключевых произведений литературы сюрреализма — роман Андре Бретона «Надя». Психианалитик и сюрреалист начинают с себя, со своих чаяний, желаний, травм, снов, грёз, что утверждается и Фрейдом: «Когда меня спрашивают, как можно стать психианалитиком, я всегда отвечаю: с помощью изучения своих собственных сновидений»².

Сюрреализм Андре Бретона — *enfant terrible* своего времени — представляется явлением абсолютно закономерным, учитывая контекст. Юность поэта пришлась на Первую мировую войну. Он служил санитаром в парижской больнице в отделении для пациентов с глубокими нервными расстройствами, полученными во время боевых действий на фронте. Отсюда зародилась его страсть к погружению в сумрачные глубины человеческой психики, изъеденной травматическим опытом. Теория бессознательного Зигмунда Фрейда, — ставшая уже после войны знаменитой и весьма популярной, поскольку описывала механизмы вытеснения, желания, принципы удовольствия, а позднее даже и «влечение к смерти», — резонировала с опытом Андре Бретона. Она оказалась своевременным, актуальным, доступным способом говорения о том, о чём не принято было говорить и о чём молчали веками.

Тотальный абсурд существования и критику рациональности продвигали ещё дадаисты. С их эстетикой Андре Бретон был в согласии, общаясь с бунтарём-дадаистом Жаком Ваше. Оба они разделяли воззрение на жизнь как на вереницу случайных, неконтролируемых и непредсказуемых событий, в которых человек лишь марионетка своих бессознательных импульсов, желаний и грёз. Частично дадаизм перетекал в сюрреализм, совпадая с ним в ряде установок, а многие дадаисты интегрировались в родственное течение.

После войны Тристан Тцара активно пропагандировал дада в Париже. Бретону были близки дадаистские предпосылки, но одержимый амбициями лидера он задумал новое, своё движение. Позаимствовав из вокабуляра Гийома Аполлинера понятие «сюрреализм», Андре Бретон написал в 1924 году первый «Манифест сюрреализма», в коем, среди прочего, провозглашалось автоматическое письмо или «чистый психический автоматизм».

² Фрейд З. О психианализе // Я и Оно. М.: Эксмо, 2005. С. 338.

Автоматизм призван стать освобождающей практикой писателя, поэта и художника — это способ трансляции иррационального и бессознательного на холст или бумагу. Можно сказать, что автоматическое письмо — весьма конкретный художественный метод, а значит, рациональный, хоть и служил он высвобождению всего, что не структурировано в психике разумом и логикой. Автоматизм воспроизведения визуальных образов реализуется во снах, грёзах и галлюцинациях. Сны, согласно теории Зигмунда Фрейда, — это симптомы наших подавленных желаний и вытесненных травм, следы бессознательного. Монография Фрейда «Толкование сновидений» вышла в свет в 1900 году, ознаменовав собой новый век, новую эпоху. Для многих сюрреалистов она стала если не библией, то уж точно настольной книгой — например, для Сальвадора Дали, проштудировавшего её от корки до корки. Рене Кревель, авангардистский литератор, предлагал эксперимент по созданию текстов и картин в состоянии гипнотического сна. В общем, с 1922 по 1924 год группа Андре Бретона была охвачена, по меткому выражению Луи Арагона, настоящей «эпидемией сновидений».

14

Сюрреалисты зачарованно интересовались снами и разнообразно экспериментировали с ними: запоминали, чтобы потом зафиксировать на бумаге или холсте; лишали себя сна, дабы грезить наяву — галлюцинировать, когда естество возьмёт своё. Последнее достигалось также иными средствами — различными злоупотреблениями. Центральная персона сюрреализма в мире кино, Луис Бунюэль, выпивал вина каждый день — но, правда, весьма умеренно, да и образ жизни вёл довольно аскетичный. Однако, подобно другим сюрреалистам, он увлекался гипнозом и всех подряд просил рассказать об их снах, жутко обижаясь и негодуя, когда опрашиваемые отвечали, что позабыли. Так или иначе, сюрреалисты кто во что горазд — в меру собственного воображения — осваивали территорию бессознательного и сновидений. Их эксперименты приводили к созданию различных техник и методов работы с галлюцинациями, сновидениями и грёзами. Наиболее часто практикуемым и характерным приёмом стало именно автоматическое письмо.

Сюрреалисты находили для своего автоматизма всё новые формы реализации. Среди прочего была придумана игра «Изысканный труп». Это оксюморонное и вполне сюрреалистическое название взято из начала фразы, сложившейся в процессе игры. Каждый из участников добавлял слово к будущей фразе, не зная о том, что написали другие. Такой метод позволял случайно, стихийно сложиться в целое отдельным лексемам и проигнорировать рациональный, логический контроль сознания. «Случайность» — одна из базовых категорий сюрреализма, унаследованная от дада. Случайные или спонтанные образы и слова были особенно ценны для сюрреалистов.

От обсессивного бреда к параноидальной галлюцинации

Однако автоматизм, столь безотказно работающий со словами в области литературы, вдруг столкнулся с проблемами и препятствиями при попытке интеграции его в другие искусства. Прежде всего — в живопись. Если рисунки, наскоро прочерченные одной линией, как делали ещё Анри Матисс и Пабло Пикассо (провозглашённый Андре Бретоном предтечей сюрреализма), сопоставлялись с автоматизмом или автоматическим письмом, то работа с кистью и красками требовала значительно больше времени, усердия, усидчивости. Тем более — сюрреалисты преимущественно тяготели не к абстрактной, но к фигуративной живописи. Исключением были разве что полуабстрактные работы Ива Танги и Хоана Миро, хотя и в них просматриваются намёки на предметный мир, на определённые, конкретные образы или их фрагменты, похожие на обрывки галлюцинаций, видений, грёз.

Первым редактором журнала «Сюрреалистическая революция», выходявшего с 1924 года, был Пьер Навиль. Позднее он стал секретарём Льва Троцкого, общавшегося с художниками левых взглядов. Навиль считал невозможным союз сюрреализма и высокого искусства, открыто заявляя, что никакой сюрреалистической живописи не существует: ни каракули, ни всплески и всполохи красок,

15

■ Хоан Миро. Голова курильщика. 1925



■ Ив Танги. Гибель семьи. 1927

