
DOI: 10.31857/S023620070028506-3

©2023 И.М. ЧУБАРОВ, Э.В. САМОХВАЛОВА

ИСКУССТВО БЕЗ ХУДОЖНИКА: К ВОПРОСУ О КРИТЕРИЯХ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА



Чубаров Игорь Михайлович — доктор философских наук, профессор кафедры онтологии и теории познания философского факультета. МГУ имени М.В. Ломоносова. Российская Федерация, 119192 Москва, Ломоносовский пр., д. 27, корп. 4. ORCID: 0000-0002-6391-6898 tchubaroff@gmail.com



Самохвалова Элина Вадимовна — аспирант кафедры философии Института социально-гуманитарных наук. Тюменский государственный университет. Российская Федерация, 625003 Тюмень, ул. Володарского, д. 6. e.v.samokhvalova@utmn.ru

Аннотация. В статье ставится вопрос об авторстве произведений современного искусства, институциональном характере и социально-экономических условиях его производства, а также пространственных и медиаэстетических опосредованиях его восприятия. Главная проблема

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-28-02052, <https://www.rscf.ru/project/22-28-02052/>.

исследования формулируется на пересечении двух вопросов: всё ли, что производят художники, является искусством? И только ли художники являются авторами подписанных ими произведений? Проблема состоит в появлении у произведений современного искусства товарной формы, которая не мешает им, а напротив, является условием их социальной и культурной легитимации, признания в контексте истории мирового искусства, то есть музеефикации. Кроме того, в статье обсуждаются: онтологический статус художественных вещей или артобъектов, производимых современными художниками, или, точнее, всей индустрией и рынком contemporary art; специфический способ их воздействия на человека, который в качестве чисто эстетического абстрагирован от других каналов чувственного и экзистенциального опыта; цельный художественный опыт бытия-с-искусством или в-искусстве зрителей и художников, его устройство и сущность. Предложенный в статье методологический подход к феномену современного искусства одновременно подвергает критике позиции эстетического номинализма и реализма, опираясь на словарь и инструменты теории искусства Вальтера Беньямина и русского конструктивизма. В качестве альтернативы господствующим на сегодня критериям оценки произведений современного искусства (например, у Т. де Дюва) автор предлагает оригинальную теорию русского левого авангарда с центральными для него понятиями художественной «вещи-товарища» и коллективного автора-производителя.

Ключевые слова: Беньямин, аура, эстетический опыт, реди-мейд, суп «Кэмпбелл», Т. де Дюв, производственное искусство, конструктивизм.

Ссылка для цитирования: Чубаров И.М., Самохвалова Э.В. Искусство без художника: к вопросу о критериях современного искусства // Человек. 2023. Т. 34, № 5. С. 130–148. DOI: 10.31857/S023620070028506-3

И.М. Чубаров,
Э.В. Самохвалова
Искусство без
художника: к во-
просу о крите-
риях современ-
ного искусства

Искусство без художника

Возможно ли искусство без художников? Несмотря на кажущуюся абсурдность вопроса, он не столь прост. Ибо за ним стоят еще два вопроса: все ли, что производят художники, является искусством, и только ли художники являются авторами подписанных ими произведений? На пересечении этих коварных вопросов может быть сформулирована главная проблема нашего исследования. И это не определение того, что такое искусство, или что значит быть художником в современности. На наш взгляд, подобные вопросы являются достаточно праздными и не проблемными. Проблема же состоит даже не в давно произошедшей дегуманизации и коммодификации искусства и его произведений, а в появлении у соответствующего типа художественных товаров существенных, хотя и не исчерпывающих их бытия, свойств настоящих

■■■■■■■■■■
**СИМВОЛЫ.
ЦЕННОСТИ.
ИДЕАЛЫ**
■■■■■■■■■■

произведений искусства, а именно возможности быть воспринятыми и признанными в контексте истории мирового искусства, и как следствие, быть помещенными в институциональное пространство, которое предназначено для их социальной и культурной легитимации — музей.

Иронией истории искусства является здесь возможность современного зрителя получать от подобных объектов эстетическое удовольствие в абстрагированном от других элементов культурного опыта смысле.

Таким образом, нас будут интересовать: новый онтологический статус художественных вещей или предметов искусства — артефактов или артобъектов, производимых современными художниками или точнее всей индустрией и рынком contemporary art; специфический способ их воздействия на человека, который можно считать в узком смысле эстетическим, поскольку он абстрагирован от других каналов чувственного и экзистенциального опыта; и, наконец, сам этот цельный художественный опыт бытия-с-искусством или в-искусстве зрителей и художников, его устройство и сущность.

Что касается произведений искусства, то их вещьность в современности не сводится к объектности картин и скульптур, видео или инсталляций — это, прежде всего, художественные товары, которые специфическим образом размещены в социальном пространстве и выполняют отнюдь не только функцию источников художественного образования и эстетического удовольствия.

В своем ключевом исследовании о современном искусстве «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936) Беньямин писал о двух полюсах в восприятии его произведений — их экспозиционной ценности и собственных эстетических качествах арт-объектов [Беньямин, 2012: 202].

В этом состоит важнейший момент когнитивного и институционального опосредования чувственного восприятия художественных произведений. От магического использования наскальных рисунков животных, через изображения божеств, которые порой вообще не предполагали экспонирования, человек пришел к светскому искусству, в котором важно выделять не имеющее непосредственного отношения к его качеству и содержанию, но во многом определяющее его восприятие экспозиционное значение: «С появлением различных методов технической репродукции произведения искусства его экспозиционные возможности выросли в таком огромном объеме, что количественный сдвиг в балансе его полюсов переходит, как в первобытную эпоху, в качественное изменение его природы. Подобно тому как в первобытную эпоху произведение искусства из-за абсолютного преобладания его культовой функции было в первую очередь инструментом магии, который лишь позднее был,

так сказать, опознан как произведение искусства, так и сегодня произведение искусства становится, из-за абсолютного преобладания его экспозиционной ценности, новым явлением с совершенно новыми функциями, из которых воспринимаемая нашим сознанием, эстетическая, выделяется как та, что впоследствии может быть признана сопутствующей» [Беньямин, 2012: 204].

Что же входит в экспозиционные возможности произведений современного искусства, и какое значение они имеют для его понимания?

Когда мы говорим об искусстве без художника, мы, разумеется, не имеем в виду, что его место занял кто-то другой — дилетант, непрофессиональный художник, культурное сообщество, или более широкая «народная масса» потребителей. Имеется в виду, что в производство искусства, или процесс искусства вовлечены сегодня все эти субъекты и институты, а наряду с ними ряд нечеловеческих акторов, которые делают его возможным и на уровне производства, и на уровне его принятия — адаптации в обществе его форм, приемов и способов восприятия. И это не только краски и кисти, но прежде всего медиасреда и медиасредства эпохи.

Беньямин писал о таких новых для его времени медиа как фотография и кино. Сегодня можно добавить в ряд фундаментальных опосредований эстетического восприятия произведений современного искусства более сложную медиаархитектуру — целый набор цифровых посредников, приложений и программ, в глобальной сетевой и платформенной обвязке, которые позволяют нам интенсивно общаться, обмениваясь в том числе эстетическими образами и культурными ценностями, уже не привязанных к традиционным носителям и не локализованных в академических и коммерческих художественных институтах [Джослит, 2017].

Но важно понимать источник заданного выше различия и способ его воспроизводства в каждой новой эпохе, включая нашу. Для этого надо держать в голове принцип Маклюэна — сохранения старого в новом, включения медиа друг в друга, как в русской матрешке, то есть сосуществования в настоящем различных медиаформатов и способов связи искусства с социальной инфраструктурой [Маклюэн, 2019]. Это не позволяет, кстати, свести современное искусство к медиаискусству в узком смысле, как цифровому искусству в сети интернет.

И.М. Чубаров,
Э.В. Самохвалова
Искусство без
художника: к во-
просу о крите-
риях современ-
ного искусства

От экспозиционной ценности к рыночной стоимости: Campbell's Soup Cans

Бывали ли вы в художественном музее до его открытия или глубокой ночью? Если это не про фильмы-похищения, то там нам

■■■■■■■■■■
**СИМВОЛЫ.
 ЦЕННОСТИ.
 ИДЕАЛЫ**
 ■■■■■■■■■■

просто нечего делать — музей закрыт. Мы хотим сказать, что без людей ничего этого не существует, прямо как у коллективного Беркли — «esse est percipi aut percipere» (существовать — значит быть воспринимаемым или воспринимать). Но так как мы не обязаны быть субъективными идеалистами, то должны понимать, что искусство в его современном понимании существует не только как деньги в банке — вернее, их золотовалютный резерв — а в виде криптовалют, необеспеченных ничем, кроме заинтересованной глобальной коммуникации.

В повседневных же транзакциях мы платим за право приобщиться к особому рода деятельности, которую следует называть культурной, то есть к определенным сетям и социальным статусам, связанным с получением образования и достижением определенного символического уровня. Что же до эстетических удовольствий, за которые, как предполагается, мы платим в собственном смысле слова, то сам факт оплаты делает получаемое наслаждение подозрительным, а акт совершаемого нами «эстетического» восприятия — непристойным.

Что плохого в товарной форме произведений современного искусства? Это отнюдь не приписываемая соответствующим продуктам неподлинность, однотипность, а тем более массовость. Плохого в произведениях искусства как товарах только их неотличимость от собственной рекламы и подделки.

Campbell's Soup Cans и коробки Brillo Энди Уорхола здесь — наиболее показательные примеры. Как известно, Уорхол начинал как коммерческий иллюстратор и стал известен как поп-художник благодаря своей первой выставке 1961 года в витрине нью-йоркского универмага Lord & Taylor, где он выставил комиксы и большие рекламные объявления из популярных журналов. И хотя первый его крупный художественный успех не был связан с официально заказанной ему рекламой продуктов компании Кэмпбелл, в конце концов, он использовал оригиналы наклеек их супа для своей выставки и принял от них финансирование для одной из работ этой серии [Bourdon, 1991].

В итоге всемирно известная работа Уорхола может рассматриваться как вечная и супердорогая реклама Campbell Soup Company, хотя изначально художник боялся, что связь с рекламой компании обесценит его работы. Справедливости ради надо сказать, что коммерческий успех пришел к соответствующим работам Уорхола не сразу и свою выгоду изготовители супа тоже почувствовали только после его успеха на сцене современного искусства. То есть соответствующий тренд пришел все же не из коммерческого сектора, а из самого искусства, вернее, от конкретного художника и его

провокации. И здесь не важно, что идею нарисовать банки с супом или изготавливать коробки Брилло Уорхолу кто-то посоветовал.

«Коммерческие» работы Уорхола не обязательно считать примерами product placement в современном искусстве. Их можно понять как продолжение и развитие жеста Дюшана — возвращение реди-мейда на холст, то есть рассмотреть в контексте попыток современных художников восстановления ауратичности, то есть уникальности технически репродуцированных художественных образов [От картины к фотографии, 2020], путем перенесения их на медиум предшествующей эпохи — станковую картину и, соответственно, на территорию традиционного искусства.

Чтобы оценить всю консервативность и даже реакционность этого жеста следует вспомнить замечания Артура Данто [Danto, De Duve, Shusterman, 2012]. Оказывается, дизайн упаковок Brillo был разработан под заказ компании художником второго поколения абстрактных экспрессионистов Джеймсом Харви. И хотя его дизайн не стал отдельным направлением в искусстве, а был поглощен поп-артом, сам рынок современного искусства, как повествует об этом история с фальшивыми коробками Уорхола, ими поперхнулся.

Получается, что не столько фирма в разы повысила стоимость своего продукта благодаря искусству, сколько поп-арт-бизнес самого Уорхола смог состояться благодаря талантливому дизайну абстракциониста Харви. Данто отмечал, что коробки Харви были во многих отношениях интереснее коробок Уорхола с эстетической точки зрения. Но в результате сам этот продукт был дважды подменен подделкой [Scott-Clark, 2010]. Ирония этой истории в том, что, согласно Бенъямину, современное репродуцированное искусство подделать невозможно, потому что оно является репродукцией изначально.

Можно ли восстановить ауру в искусстве?

Художественный жест, который изобрел Уорхол, не был механическим перенесением рекламных образов на традиционный художественный медиум, как и трансфер фотоснимков на холст Герхарда Рихтера не был механическим перерисовыванием, а направлялся сложнейшей эпистемологической задачей воссоединения и расширения разделенных в современности типов памяти — индивидуальной и коллективной, произвольной и непроизвольной (*mémoire volontaire* и *mémoire involontaire* у Пруста), и изучения археологических слоев в современных средствах коммуникации, производства, хранения и передачи значимого художественного

И.М. Чубаров,
Э.В. Самохвалова
Искусство без
художника: к во-
просу о крите-
риях современ-
ного искусства

■■■■■■■■■■
**СИМВОЛЫ.
 ЦЕННОСТИ.
 ИДЕАЛЫ**
 ■■■■■■■■■■

контента, позволяющем увидеть в последних скрытые социально-политические и экономические условия их производства Уорхол затронул в своих работах саму суть повседневности капитализма, схватил серийный принцип его производства и медиаэстетический код его продуктов.

Но все же главным негативным эффектом этих произведений была демонстрация сокращения и даже отказа в современной художественной деятельности от «ручной» работы художника, утрате им соответствующих профессиональных навыков. Попытка восстановления Беньяминовой ауры в произведениях искусства в условиях капитализма всегда сталкивалась в этом смысле с принципиальной невозможностью из-за отсутствия прав собственности на средства производства, материал и результат соответствующей деятельности у большей части общества, включая зачастую и самих художников. Поэтому Беньямин считал попытки искусственного восстановления ауры реакционными, противоречащими и социально-экономическим и медиаэстетическим условиям эпохи, если они, конечно, не исчерпывались имманентной критикой буржуазной культуры.

Ведь что означает пресловутая ауратичность? В «Краткой истории фотографии» читаем: «Странное сплетение места и времени: уникальное ощущение дали, как бы близок при этом рассматриваемый предмет ни был. Скользить взглядом во время летнего полуденного отдыха по линии горной гряды на горизонте или ветви, в тени которой расположился отдыхающий, пока мгновение или час сопричастны их явлению — значит вдыхать ауру этих гор, этой ветви. Стремление же «приблизить» вещи к себе, точнее — массам — это такое же страстное желание современных людей, как и преодоление уникального в любой ситуации через его репродуцирование» [Беньямин, 2012: 122].

Но можно ли считать так понятую ауру признаком, критерием и тем более условием подлинности и уникальности произведения искусства в современности? По Беньямину, она была прочно сшита с его культовой предысторией, но навсегда рассталась с ней в условиях технической воспроизводимости, экспозиционности и товарности искусства Модерна. Это было понятно уже Бодлеру — одному из последних лирических поэтов XIX века, так что ностальгировать по этому поводу бесполезно и даже вредно.

Ауры горной гряды и ветвей уединенного дерева на всех не хватит, поэтому удел широких народных масс — фотовидеорепродукция, этот архив произвольной памяти клиентов туристических агентств. В так репродуцированной природной ауре мы тщетно пытаемся усмотреть хоть какие-то соответствия с стрессовой,

шокирующей и травматичной городской средой [Беньямин, 2004: 214].

Это, разумеется, не означает, что искусство фотографии и кино XX века, как и медиаискусство XXI века ничем не ответило на подобную «ауратическую» критику. Художественная ценность соответствующих произведений получила сегодня новую, цифровую природу, а экспозиционные возможности современного искусства приобрели сетевой, поистине глобальный масштаб. На критику Беньямина техник репродукции [Беньямин, 2004: 225] технологии искусственного интеллекта отвечают сегодня глубоким обучением, компьютерным зрением и распознаванием лиц, а художники активно пользуются его возможностями для создания нового криптоискусства. Кстати, его авторство является распределенным между художниками и покупателями, человеческими и нечеловеческими акторами рынка блокчейн-технологий [Clark, 2022]. Русские левые авангардисты начала прошлого века могли только мечтать о столь демократичном искусстве. Но это тема отдельного исследования [см., напр.: Подорога, 2016].

И.М. Чубаров,
Э.В. Самохвалова
Искусство без
художника: к во-
просу о крите-
риях современ-
ного искусства

Ложь романтизма и правда конструктивизма: огурцы Кривелли

Эстетическое восприятие может быть вообще не связано с познанием объекта или процесса в реальности, но лишь тематизироваться в произведении искусства, но все же оно имеет когнитивную составляющую как на входе, так и на выходе, будучи культурно фундировано и давая в результате новое знание, по крайней мере, о самом себе.

Валериан Анашвили пишет об этом так: «Когда мы приходим в музей и оказываемся перед картиной, гравюрой или фреской, написанной кем-то из старых мастеров, нам всегда кажется, будто одного лишь визуального впечатления недостаточно, изображение неуловимо дает почувствовать нам, что оно не исчерпывается лишь сочетанием красок и техникой мазка. Всегда, помимо и за пределами явленных нам как зрителям образов существует что-то еще, некий явный или тайный смысл, который для любого живописца прошедших столетий был столь же важен и значим, как и фигуративная система, композиция, цветовые решения, линии, сочетания светлот и темнот, использованных им для создания своего произведения. Средневековое искусство и возвышающееся над ним искусство Нового времени катастрофически обедняются, если ограничиваться в отношении них лишь «зрением», они неизменно вызывают к «пониманию» [Анашвили, 2022: 5].

СИМВОЛЫ. ЦЕННОСТИ. ИДЕАЛЫ

Кстати, для демонстрации границ применимости символической интерпретации искусства, уместно обратиться к «огуречной» живописи. В ренессансной иконографии огурец преимущественно истолковывался как символ плодородия, воскрешения и Эдемского сада. Но огурец в паре с яблоком — это еще и символ сладострастия и грехопадения. У законодателя символики огурца в религиозном искусстве поздней готики и раннего Ренессанса Карло Кривелли он перезрелый, да еще, возможно, и малосольный. На его шедевре «Благовещение со святым Эмидием» (1486, Национальная Галерея Британии) «сладкая парочка» — огурец и яблоко — вообще выпадают из композиции, намекая на выход за пределы символики означаемого к реальности референта.

Что же касается означающего, то огурец на полотнах братьев Кривелли (у Карло был брат Витторе) может быть и символом рая, но только не в качестве произрастающих там райских огурцов. Такова диалектика этого профанного образа, замешанная на довольно грубом и однозначном референте — фаллическом по форме и набитым семенем по содержанию. Комично, что католические искусствоведы пытались притянуть к Кривеллиевым огурцам отвлекающую от этих явных коннотаций форму Ионовой тыквы, только подтверждая этим профанную интерпретацию [Lightbow, 2004]. (См. также «Живопись с огурцом. Часть II» [Лада, 2018], где преобладает идея, что огурец у Кривелли — это просто огурец, но одновременно он представляет собой «мужской аналог» яблока, то есть символ греха и блуда, причем для обоснования этого противоречивого тезиса зачем-то приплетается ходульный психоанализ.)

Понятно, что подобная семиотика художественных образов не универсальна, многозначна, обусловлена локальными культурными традициями и контекстами. Даже в рамках творчества одного художника смысл подобных символов может разниться и варьироваться. Но то, что эстетическое восприятие объектов искусства фундировано и финализировано интеллектуально, остается бесспорным. Не следует только связывать с интеллектом исключительно размышления о бессмертной душе, воскрешении, священной истории и новозаветной морали.

Мы хотели указать здесь на предел интеллектуально-символической интерпретации произведений искусства, ибо в нем важна даже не сама интерпретация того или иного символа в произведении, а понимание природы символизма, состоящем в единстве созерцательного и когнитивного порядков. Чисто символическая интерпретация, даже не эксплуатируя оппозицию означаемое-означающее, а лишь отсылая к идеальным референтам, не позволит нам отличить шедевр от посредственности, а копию или

подделку — от оригинала. Поэтому она должно неразрывно сочетаться, взаимопроникаться и переплетаться с чувственным восприятием произведений искусства, получаемыми от них эмоциями и их рациональным истолкованием.

В свою очередь, открытие истинного содержания произведения — это та цель, которая не отрицает получение удовольствия от созерцания его чувственных форм, но показывает их недостаточность, открывая перспективу еще большего чувственного удовольствия, фундированного более глубоким и разносторонним пониманием сущности произведения. И это не эссенциализм. Сущность, о которой идет речь — это «неопределимое в вещах» Валери или «невыразимое» Беньямина, которое предостерегает нас от романтического отождествления сущности и эстетической видимости произведения. А это опасность, которая подстерегает любую художественную деятельность, претендующую на автономию, независимость своего бытия от определяющих ее социально-экономических и политических условий — опасность растворения в очередном идеологическом мифе или религиозной догме.

Весь вопрос здесь в претензии искусства на символическую целостность — вместо показа границ собственной фикциональности и порой парадоксальных способов выхода за их пределы. «Из-за определенной практики символического искусству грозит опасность растворения в мифе. Когда произведение навязчиво внушает, будто его символический слой причастен правде, то есть, когда прекрасная видимость (*der schöne Schein*) выдается за присутствие сущности (как в теологической сфере хлеб представляет плоть Христову), тогда искусство утрачивает критическую функцию. В политическом плане оно тяготеет тогда к утверждению существующего, а в художественном — ведет к эстетизму» [Kramer, 2003: 52].

Невыразимое обозначает предел эстетической видимости, указывая на принимаемые нами, порой бессознательно, условности, выдающие иллюзию за реальность, и нарушая символическую целостность произведения: «Невыразимое — это критическая мощь, которая хоть и не в состоянии разделить в искусстве видимость от сущности, однако запрещает им смешиваться» [Benjamin, 1925; Агамбен, 2021: 40, 146–147].

Беньямин исследовал художественные приемы, которые предотвращают отождествление эстетической видимости с областью прекрасного — это, например, эффект отчуждения Брехта (*Verfremdungseffekt*) или прием остранения русских формалистов (Шкловский), цезура Гельдерлина, включение внехудожественных элементов в роман у Гете, аллегория Бодлера и так далее.

И.М. Чубаров,
Э.В. Самохвалова
Искусство без
художника: к во-
просу о крите-
риях современ-
ного искусства

Но наиболее радикальные приемы отказа от фикциональности и иллюзорности в искусстве были разработаны русскими производственниками и конструктивистами (А. Родченко и др.), представителями «литературы факта» (С. Третьяков и др.) и поэтического документального кино (Д. Вертов и др.). Они, собственно, состояли в производстве художественных по форме вещей, способных при этом быть использованными в качестве предметов обихода, одежды, мебели и даже рекламы, в процессе «эксплуатации» которых и раскрывалась их красота [Чубаров, 2014: 174–175].

То есть красота объекта проявляется в полной мере именно через опредмечивание и дальнейшее разрушение (негативность) предмета в его потреблении (конструктивистская версия острашения), во время которого выделяется своего рода эстетическая энергия с максимальным КПД. А все дело в том, что в отличие от Агамбеновой «машины искусства», элементами которой являются «произведение — художник — сотворение» [Агамбен, 2021: 26], в машину русского левого авангарда входили и другие акторы — коллективный художник, вернее, коллективная чувственность нового человека — «художника-пролетария» [Benjamin, 1925], или «автора как производителя».

Заключение. Казус Тьерри Де Дюва

Природа эстетического опыта пользуется в современной эпистемологии заслуженным вниманием; в частности, наибольшие дискуссии среди исследователей вызывает феномен асимметрии в наших оценках эпистемической ценности свидетельств относительно эстетического и повседневного перцептивного опыта [Hopkins, 2000; Meskin, 2004; Hopkins, 2011; Robson, 2012; Robson, 2018; Hills, 2022; Нехаева, 2023; Bräuer, 2023].

В настоящее время исследователи делятся преимущественно на два лагеря: «пессимистов» — эстетические свидетельства либо эпистемически ничтожны, либо в принципе невозможны, и «оптимистов» — эстетические свидетельства обладают определенной эпистемической ценностью или даже ни в чем не уступают другим видам свидетельств.

Предлагаемый нами подход позволяет существенно снизить остроту этих дискуссий, а также сместить их основной фокус, поскольку мы утверждаем, что признаваемая «оптимистами» эпистемическая ценность эстетических свидетельств в действительности производна не от индивидуальной нормы вкуса того или иного агента, свидетельствующего о некотором арт-объекте, а от сложившейся в мире современного искусства когнитивной,

пространственной и институциональной инфраструктуры его производства и потребления.

Итак, во-первых, мы выяснили, что эстетическое восприятие производно или, по крайней мере, синхронизировано с когнитивной, пространственной и институциональной инфраструктурой искусства. Во-вторых, произведение искусства вообще может не нуждаться в эстетическом восприятии, будучи культовым или концептуальным.

И, наконец, в-третьих, само чувственное восприятие сложно устроено и связано с невыразимым в реальности, остающемся скрытым для непосредственного восприятия в вещах, но передающимся через чувственные качества произведения искусства благодаря мастерству художника, способного, по слову Валери, превращать невыразимое «здесь» в художественное событие [Беньямин, 2004: 215].

Означает ли это все, что для искусства «жизнестроительного», получившего шанс на реализацию только в короткий период раннесоветской истории [Чубаров, 2014: 14], закрыты все пути в современности нового «капитализма» — платформенного, надзорного [Срничек, 2019; Зубофф, 2022]? Вопрос этот не стоит путать с теоретическими рассуждениями о критериях подлинного искусства, вернее, об их отсутствии и невозможности в рамках совриска. Кстати, приводимое Т. де Дювом эмпирическое определение: «Искусство есть все то, что люди называли искусством в прошлом и продолжают называть по сей день» [Де Дюв, 2014: 18–21] равносильно тавтологии и хождению по кругу. На уровне обоснования оно сродни онтологическому аргументу, «доказывающему» существование объекта через анализ его понятия.

В поле нашей проблематики утверждать подобное — это все равно, что сказать, будто никакого критерия отличия искусства от не-искусства в принципе не существует, а есть лишь набор сталкивающихся теорий и описаний художественных направлений, эпох и стилей, биографий художников и истории художественных институций. Иронично создавая микс из множества теорий искусства, де Дюв не добавляет к ним никакой убедительной альтернативы. Не считая интуиции интерреференциальности, еще не обоснованной им в цитируемой монографии 1989 года: «Интерреференциальность, объединяющая и разъединяющая, собирающая и противопоставляющая все вещи, называемые вами, лично вами, искусством, есть не что иное, как ваше представление об искусстве, с которым вы сличаете чувство, испытываемое перед новой и неожиданной вещью, ошеломляющей вас в то мгновение, когда она становится соискателем вашего эстетического суждения» [Де Дюв, 2014: 63].

И.М. Чубаров,
Э.В. Самохвалова
Искусство без
художника: к во-
просу о крите-
риях современ-
ного искусства

Намекая в этом контексте на противоречия в Баухаусе между В. Гропиусом и Х. Мейером, а во ВХУТЕМАСе между Малевичем и Родченко, бельгийский исследователь ничего не пишет о том, как эти противоречия разрешились в Советской России — отставкой Малевича и расцветом (пусть и недолгим) ВХУТЕМАСа и ИНХУКа (связанного с увольнением и эмиграцией Кандинского).

Вместо этого он сводит к «иллюзии чистого листа» все футуристические проекты, включая левоавангардный, отменяя тем самым сингулярность любого художественного феномена вообще (кроме Дюшана, разумеется), и называет «фантазмом» передачу эстафеты от художника-ремесленника «творцу-проектировщику», предполагающей трансфер «всего богатства старой, усопшей ныне, традиции грядущей культуре, своей традиции еще не имеющей». Конструктивистов, вкуче с «функционалистами» всех мастей, он несправедливо упрекает в несовпадении теории и практики: «Но они стремились воздействовать на общество и, следовательно, на «реальное», упорно отрицая план символического, в котором разворачивалась их деятельность. Подчеркивая, что «форма повинуется функции» и что функция утилитарна, эргономична, «реальна», они отрицали свое собственное вмешательство в эту форму, вселяя иллюзию механического перехода реальности употребления в реальность формы. Таково было их заблуждение, их идеология, проявление их воображаемого. Тогда как их практика свидетельствует о другом — о том, что форма, соответствующая своей функции, есть не что иное, как символ самого этого соответствия. И совсем уже «в молоко», оценивает Де Дюв как неудачу педагогическую программу тех же конструктивистов и большевиков в «реальной ликвидации безграмотности и реально-го насаждения культуры» [Де Дюв, 2012: 219–220].

Все эти смелые утверждения замешаны на элементарной подмене понятий — когда Родченко «отказывался» от искусства, он имел в виду станковую живопись и художников, работающих на галерею и музей, на рынок буржуазного искусства, соответственно. Но от «символической» работы он, как и множество (в отличие от одиночки Гропиуса) художников его круга (тот же ВХУТЕМАС в своих образовательных программах и практиках) никогда не отказывался [Лаврентьев, 2007; Лаврентьев, 2009].

Де Дюв исходит из предпосылки, что изобразительное искусство генеалогически привязано к своему традиционному медиуму и институции — станковой картине, скульптуре и музею, и определено ими. Поэтому единственное отрицание и дальнейшее развитие изобразительного искусства мыслимо для него только в форме дюшановского реди-мейда с последующим возрождением этих медиумов в contemporary art. Ввиду этого он изолирует искусство и художественное творчество от других креативных индустрий и общественного производства в целом, рассматривая художников только в контексте истории культуры, а Дюшана вообще выводит в какую-то внаходящую «великого отказа» [Де Дюв, 2012: 221–222; см.: Де Дюв, 2016].

И.М. Чубаров,
Э.В. Самохвалова
Искусство без
художника: к во-
просу о крите-
риях современ-
ного искусства

■■■■■■■■■■
**СИМВОЛЫ.
 ЦЕННОСТИ.
 ИДЕАЛЫ**
 ■■■■■■■■■■

Про переход русских конструктивистов на фабрики и участие их в урбанистических проектах Де Дюв если и знает, то предпочитает не упоминать. В результате, подобно Гринбергу, который не признавал «Черный квадрат» Малевича и «Черное на черном» Родченко за живопись, он сам не признает художественной ценности поздних работ целой группы русских производственников. Однако как раз русские конструктивисты преодолели противоречие или разрыв между художником-ремесленником и дизайнером-инженером в фигуре художника-производственника [см.: Кантор, 1967; Деготь, 2005; Чубаров, 2014].

Что же касается «неопровержимых доказательств автономии искусства в блистательной форме номиналистической онтологии» [Де Дюв, 2014: 19–20], то они, как и доказательство Ансельма Кентерберийского, только именуют понятие, в котором доказываемое уже содержится как предикат, но не понимают его. Проблема состоит в том, что искусство, как и бытие у Канта, не есть реальный предикат. Это, скорее, субъект. Несмотря на довольно радикальную критику [см.: Goldman, 1993; Bender, 1996; Bender, 2001; Нехаев, 2023], взгляды эстетического реализма все еще удерживают за собой статус респектабельной теории искусства. Современные образцы эстетического реализма, например, можно обнаружить в работах Вида Симонити [Simoniti, 2017], Инес Мораис [Morais, 2019] и Элизабет Тропман [Tropman, 2022].

Но это не реди-мейды Дюшана. Это, например, «рабочий клуб» А.М. Родченко, спроектированный для Международной выставки 1925 года в Париже, платья и комбинезоны Любови Поповой и Варвары Степановой для 1-й ситценабивной фабрики в Москве, плакаты и проуны Эль Лисицкого и коммерческая реклама Владимира Маяковского по дизайну Родченко для Моссельпрома, «Город на рессорах» Антона Лавинского или киноплакаты братьев Стенбергов и т.д.

В отличие от реди-мейдов Дюшана, переносившего индустриальные объекты и бытовые вещи в эстетическое музейное пространство, вещи русского конструктивизма и производственного искусства были изготовлены левыми художниками на территории самого искусства, согласно канонам русского футуризма и вышли как такие художественные вещи-произведения в мир, на территорию развивающихся городов, радикально их преобразовав и детерриториализовав.

Искусство же благодаря этому ретерриториализовалось в самой гуще социальной жизни, а не осело в художественных музеях или галереях подобно списанной военной технике в музей армии. Одновременно полезные, функциональные и прекрасные, авангардные вещи разрушали стереотипы буржуазного понимания

искусства, замешанного на понятиях автономии, незаинтересованности и неутилитарности, от признаков которых не избавлены даже самые радикальные критики contemporary art [Чубаров, 2014; Горяинов, 2015; см.: Осминкин, 2015: 6–11].

Характер и статус произведений русских конструктивистов радикально изменил само понимание природы современного искусства. Его главный критерий — это реализация в виде полезной бытовой вещи или элемента городского дизайна и архитектуры. Как вам такой антиадорнианский ход? Художественная вещь здесь больше не альтернатива социальной реальности, а новая реальность, которая не только «благоговейно хранится в музее под именем произведения искусства, как предмет достояния» [Де Дюв, 2014: 19], но и находится внутри самой городской среды, изменяя ее и формируя заново.

Понятно, что в пространстве современного города это едва ли возможно. Вернее, никакие архитектурные, дизайнерские или художественные решения не могут здесь изменить ничего принципиально, а только приукрасить, разрекламировать, в конце концов — логистически оптимизировать какую-то часть социальной реальности, не изменяя общественных отношений, способов производства и принципов управления. Но в раннюю советскую эпоху этот режим существования искусства был реализован русскими конструктивистами *de facto*, пусть и ненадолго. Не учитывать это отличие от близких по риторике западных художников просто ошибочно, если не сказать колониально.

Помимо теоретического определения искусства с одной стороны и изучения его истории как гербаризации отдельных произведений и мемориализации художников, мыслим путь изучения и понимания искусства как вида деятельности по созданию нового, причем в принципиально иных социально-экономических условиях. Кстати, только в этом случае социально-гуманитарные мета-теории могут сказать об искусстве что-то существенное, не сводя его к гению художника, а выявляя, в том числе, условия его появления и бытования в обществе.

Таким образом, на повестке дня стоит задача выявления характеристик вида художественной деятельности и его продуктов, которые мы называем произведениями искусства, и экспликация критериев их отличия от имитации, подражания и копирования искусства, в том числе самими авторами-художниками и другими акторами рынка современного искусства. Это тема нашего текущего коллективного исследования «новой эстетики».

И.М. Чубаров,
Э.В. Самохвалова
Искусство без
художника: к во-
просу о крите-
риях современ-
ного искусства

Art without an Artist: On the Question of the Criteria of Contemporary Art¹

Igor M. Chubarov

Ph.D., Professor of the Department of Ontology and Theory of Cognition of the Faculty of Philosophy.
 Lomonosov Moscow State University.
 27/4 Lomonosovsky Ave., 119192 Moscow, Russian Federation.
 ORCID: 0000-0002-6391-6898
 tchubaroff@gmail.com

Elina V. Samokhvalova

Postgraduate Student, Department of Philosophy, Institute of Social Sciences and Humanities.
 University of Tyumen.
 6 Volodarskogo Str., 625003 Tyumen, Russian Federation.
 e.v.samokhvalova@utmn.ru

Abstract: The article raises the question of the authorship of works of contemporary art, the institutional nature and socio-economic conditions of its production, as well as the spatial and media-aesthetic mediations of its perception. The main research problem is formulated at the intersection of two questions: is everything that artists produce may be considered art? And: are artists the only authors of the works they signed? The problem is the appearance of a commodity form for works of contemporary art, which does not interfere with them, but, on the contrary, becomes a condition for their social and cultural legitimation, recognition in the context of the history of world art, i.e. museumification. In addition, the article discusses: The ontological status of art objects produced by contemporary artists or, more precisely, by the entire industry and contemporary art market; a specific way of their impact on a person, which, as a purely aesthetic, is abstracted from other channels of sensory and existential experience; and: The integral artistic experience of being-with-art or in-art of spectators and artists, its structure and essence. The methodological approach to the phenomenon of contemporary art developed in the article simultaneously criticizes the positions of aesthetic nominalism and realism, relying on the vocabulary and tools of the theory of art by Walter Benjamin and Russian constructivism. As an alternative to the currently dominant criteria for evaluating works of contemporary art (for example, by T. de Duve), the authors propose an original theory of the Russian left avant-garde with the central concepts of the artistic "thing-comrade" and the collective author-producer.

Keywords: Benjamin, aura, aesthetic experience, readymade, Campbell's Soup, T. de Duve, industrial art, constructivism.

¹ The reported study was funded by Russian Science Foundation, project number 22-28-02052, <https://rscf.ru/en/project/22-28-02052/>.

For citation: Chubarov I.M., Samokhvalova E.V. Art without an Artist: On the Question of the Criteria of Contemporary Art // *Chelovek*. 2023. Vol. 34, N 5. P. 130–148. DOI: 10.31857/S023620070028506-3

Литература/References

Агамбен Дж. Творение и анархия: Произведение в эпоху капиталистической религии / пер. с ит. Н. Охотина и др. М.: Гилея, 2021.

Agamben G. *Tvorenie i anarkhiya: Proizvedenie v epokhu kapitalisticheskoi religii*. [Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista]. Transl. from Ital. by N. Okhotin et al. Moscow: Gileya Publ., 2021.

Анашвили В. Символы в искусстве: религиозный, исторический и культурный контекст. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2022.

Anashvili V. *Simvoly v iskusstve: religioznyĭ, istoricheskii i kul'turnyi kontekst* [Symbols in Art: Religious, Historical and Cultural Context]. Moscow: Izdatel'skii dom «Delo» RANHiGS Publ., 2022.

Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / пер. с нем. И. Болдырева, А. Белобратова и др. // Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 189–235.

Benjamin W. *Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoi vosproizvodimosti* [A Work of Art in the Era of its Technical Reproducibility]. Transl. from Germ. by I. Boldyrev, a. Belobratov et al. *Uchenie o podobii. Mediaesteticheskie proizvedeniia* [Doctrine of the Similar. Mediaesthetic Works]. Moscow: RSUH Publ., 2012. P. 189–235.

Беньямин В. Учение о подобии / пер. с нем. И. Болдырева, А. Белобратова и др. // Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 163–170.

Benjamin W. *Uchenie o podobii* [Doctrine of the Similar]. Transl. from Germ. by I. Boldyrev, a. Belobratov et al. *Uchenie o podobii. Mediaesteticheskie proizvedeniia* [Doctrine of the Similar. Mediaesthetic Works]. Moscow: RSUH Publ., 2012. P. 163–170.

Беньямин В. О некоторых мотивах у Бодлера / пер. с нем. и франц.; сост., предисл. и примеч. А. Белобратова // Маски времени. М.: Симпозиум, 2004.

Benjamin W. *O nekotorykh motivakh u Bodlera* [On Some of Baudelaire's Motives]. Transl. from French and Germ., comp., preface and note by A. Belobratov. *Maski vremeni* [Masks of Time]. Moscow: Symposium Publ., 2004.

Беньямин В. Озарения / пер. Н.М. Берновской, Ю.А. Данилова, С.А. Ромашко. М.: Мартис, 2000.

Benjamin W. *Ozarenia* [Illuminationen]. Transl. from Germ. by N.M. Bernovskaya, Yu.A. Danilov, S.A. Romashko. Moscow: Martis Publ., 2000.

Брик О. Художник-пролетарий // Искусство коммуны. 1918. №2. С. 25–26.

Brik O. *Hudozhnik-proletarii* [Proletarian the Artist]. *Iskusstvo kommuny* [Communal Art]. 1918. N 2. P. 25–26.

Де Дюв Т. Именем искусства. К археологии современности / пер. с фр. А. Шестакова. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014.

De Duve T. *Imenem iskusstva. K arkheologii sovremennosti* [In the Name of Art. Toward the Archeology of Modernity]. Transl. from French by A. Shestakov. Moscow: HSE Publishing House Publ., 2014.

И.М. Чубаров,
Э.В. Самохвалова
Искусство без
художника: к во-
просу о крите-
риях современ-
ного искусства

