

ДМИТРИЙ ГУТОВ, ГАРРИ ЛЕМАНН,  
АНАТОЛИЙ ОСМОЛОВСКИЙ

## Триалог о произведении искусства

**А. Осмоловский.** Я хочу начать с того, что сегодня существует интуиция возвращения произведения искусства. Это обусловлено целым рядом знаков и примет. Прежде всего скажу о субъективных. Их, возможно, и не разделяет большинство, но все-таки мы, художники, обладаем интуицией, и к ней важно прислушиваться.

В последние три-четыре года произошли сильные изменения в моем восприятии современного искусства. Раньше, увидев какой-нибудь незначительный в визуальном смысле артефакт, мне было интересно понять, в какие контекстуальные отношения он входит с местом экспозиции либо с историческим фоном. Но в последнее время у меня этот интерес абсолютно исчерпался. Мне стало безразлично, что символизирует неинтересная в визуальном отношении вещь. И наоборот, визуально выразительная вещь — необязательно из современного искусства, это может быть и классическое искусство, и иконопись — вызывает желание разобраться: в каком контексте она возникла, какие вопросы ставила в свое время или ставит сейчас.

В связи со всем этим у меня существует стойкое ощущение, что произведение искусства во всей полноте этого определения или хотя бы частично должно как-то возвратиться в художественный контекст.

**Д. Готов.** Я бы только сделал ту поправку, что я с самого начала своих профессиональных занятий искусством относился негативно к постмодернизму, который тогда цвел махровым цветом. Это было давно. В данном случае я боюсь спугнуть. Я скажу, что чувствую это на дворе, а вдруг спугнешь? Поэтому так резко, может быть, и не стоит высказываться, но что хочется работать в этом направлении — это точно.

**Г. Леманн.** Я тоже с этим соглашусь, но по теоретическим причинам: кроме субъективных интуиций этого возвращения должны существовать и объективные измерения данного процесса.

**Д. Гутов.** Мы знаем, что у тебя есть теоретическая модель описания этих событий. В чем суть этой модели?

**Г. Леманн.** Я столкнулся с искусством не как практик, а как теоретик. И меня всегда интересовало, есть ли здесь какой-то нормативный ориентир, потому что постмодернистское искусство мне тоже казалось исчерпавшим себя, и хотелось посмотреть, есть ли здесь какие-то другие ходы. Но чтобы высказывать прогнозы и предвидеть будущее развитие, надо было понять прошедшую историю. С одной стороны, в истории искусства есть эпохи, различимые даже на первый взгляд. Но не было никакой последовательной модели, способной объяснить, почему эти эпохи сменяли друг друга. Почему, например, искусство стало современным в середине XIX века? Я занимался системной теорией Лумана, а там главная идея состоит в том, что образуется автономная система искусства. Но сам Луман дальше не развивает эту идею, поэтому мне важно было понять — что же произошло в середине XIX века? Моей целью было исследовать последовательность этих эпох — классический модерн, авангард, постмодернизм и сегодняшнюю эпоху, которую я называю рефлексивным модернизмом, — и как-то реконструировать эту последовательность.

Эту сферу я разделил на три компонента: произведение искусства (потому что, даже если оно исчезает, это важная категория), медиум искусства, под которым я понимаю все предпосылки, используемые художником для создания произведения, например тональную систему, изобразительную систему, стили, ремесло и так далее, и, наконец, дискурс об искусстве, или рефлексия.

**А. Осмоловский.** Может быть, этот последний компонент лучше назвать концептом?

**Г. Леманн.** Да, хорошо. Исходная идея состоит в том, что в классическом искусстве произведение, медиум и концепт были тесно связаны...

**Д. Гутов.** Можно уточнение? В русском языке слово «медиум» часто обозначает человека, который общается с потусторонним. Может быть, лучше заменить это слово на «материал»?

**Г. Леманн.** Я думаю, что это понятие скоро прочно войдет в русский язык и, учитывая, насколько исследования медиа широко развиты в современной науке, лучше сохранить именно это слово. Кроме того, в системной теории «медиум» имеет значение того, из чего образовывается форма, это как песок, в котором остается след.

Итак, исходная идея состоит в том, что в классическом искусстве произведение, медиум и концепт были тесно связаны, и современное искусство можно проинтерпретировать как разрыв этих трех компо-

нентов. Но в целом эта модель нужна для объяснения всего периода в 150 лет. Так, возникновение эстетического модернизма, классического модерна связано с отрицанием медиума, например отрицанием tonальной системы, метрических систем в поэзии, изобразительных систем вроде центральной перспективы и так далее.

**Д. Гутов.** Но художник продолжал ведь работать с холстом и маслом? Разве холст и масло—это не медиум?

**Г. Леманн.** Нет, это материал, из которого создается произведение.

**Д. Гутов.** То есть мы различаем материал и медиум?

**А. Осмоловский.** Медиум—это закон, согласно которому формируется материал.

**Д. Гутов.** Закон формообразования.

**А. Осмоловский.** Например, метрическая система в стихосложении.

**Д. Гутов.** Тогда в живописи медиумом будет прямая перспектива, анатомическая верность, передача фактуры предметов.

**Г. Леманн.** Еще одна базовая идея такова: если у нас есть автономная система, то искусство в состоянии само определить свой закон, независимо от других представлений—о мире, политике и так далее. А в XIX веке оказалось, что искусство даже может отрицать само себя. Как автономная система искусство может отрицать свою традицию. И современное искусство появилось тогда, когда был введен закон: новое—это отрицание старого. Тут начала действовать логика материального прогресса, прогресс—это отрицание прошлого.

**Д. Гутов.** А с каких художников это началось?

**Г. Леманн.** Самый яркий пример—это Пикассо.

**Д. Гутов.** Но ты говорил о сроке в 150 лет?

**Г. Леманн.** В 1850 году начинается эстетический модернизм, здесь имеется в виду Бодлер. Конечно, в музыке это происходит позже и связано с именем Шенберга, в живописи это Пикассо. Но, вообще говоря, этот процесс начинается с экспрессионистов, потому что они изменили каноническую систему изображения—так возникли две разные системы изображения. Естественная связь трех составляющих искусства уже там стала распадаться.

Таким образом, классический модерн определяется тем, что впервые в истории искусства художники, композиторы и поэты стали отрицать медиум, создавать произведения, имевшие концепт, тесно связанный с произведением, но свободные от медиума. И это был шок.

Следующим шагом стало новое отрицание согласно логике модернизма. Дюшан, например, упрекал Пикассо за недостаточную радикальность, стал отрицать уже произведение искусства и в каком-то смысле изобрел чисто концептуальное искусство — рэди-мейд.

Но дальше теория предполагает, что возможно отрицание отрицания, а именно: можно вернуть медиум, но с дистанцией, которая создается иронией, цитатой и так далее. Так наступает новая эпоха — постмодернизм. Но моя схема предполагает, что существует еще одна возможность — отрицание отрицания произведения. И у меня есть интуиция, что это неизбежно должно произойти, потому что эта возможность еще не осуществлена, но обязательно случится. И конечный вывод состоит в том, что сегодня все три компонента — произведение, медиум и концепт — существуют, но уже не тесно связанными как в классической традиции, а связанными свободно. В системе коммуникации искусства есть новые степени свободы. Эта новая ситуация — постпостмодернистская, я называю это рефлексивным модернизмом.

**Д. Готов.** Для возникновения нового недостаточно, чтобы какое-то явление себя исчерпало. Очень часто бывало в истории, что исчерпавшее себя коптило столетиями, не производя ничего, кроме дыма и вони. Всем уже хочется нового, но оно никак не появляется. А чтобы оно появилось, должны быть еще какие-то основания.

Второе — это автономия искусства, которое начинает жить по своим законам. В какой-то мере это верно. Мы видим, как исчезает непосредственный заказчик у искусства, исчезает идеология, напрямую диктующая искусству его задачи и так далее. Но кое-что вовсе не исчезает, а, напротив, становится все сильнее — это зависимость от *Zeitgeist*'а. Раньше как раз были средства его нейтрализации. Возьмем иконописный стиль, на него дух времени влияет очень мало. Он мог уже много раз поменяться, а люди пишут иконы в XVI веке, как в VI.

В модернизме же все по-другому. Что означает расфокусировка зрения в импрессионизме? Есть точка зрения, что то была прямая реакция на визуальную пошлость, которая была характерна для буржуазного мира уже в середине XIX века. Человек во фраке и котелке был настолько для художника невыносим, и вообще все было настолько плоско, серо и невыразительно для взгляда художника, что для примирения с этим миром надо было расфокусировать зрение. И тогда эту совокупность цветных пятен художник мог принять.

**Г. Леманн.** Ты хочешь сказать, что постмодернизм может существовать еще 100 лет?

**Д. Гутов.** Очевидно, что если говорить о зависимости от реальности, то возникновение постмодернизма тесно связано с реакцией на кризис конца 1960-х годов, на эпоху тотального разочарования в возможности изменения мира, которая наступила после 1968 года в Европе и в СССР после введения танков в Прагу. Это был очень важный год. В некотором смысле тогда «реальность исчезла». Неслучайно, что наш Кабаков появился как раз на этом рубеже 1960–1970-х.

**А. Осмоловский.** Эту же мысль можно применить и к традиционному модерну. Отказ от традиционного медиума произошел одновременно с выходом на арену огромного числа политических партий, желавших создать новую реальность, создать новый мир. Это произошло в Советском Союзе после Октябрьской революции, но эти движения были сверхпопулярны и в Европе. Здесь есть конструктивистский момент. Когда художник отказывается от медиума, он требует от зрителя умения реконструировать этот медиум, понимания того, что кубистическое полотно, на котором находятся линии и кубы, представляет из себя лицо, портрет, и это требует определенных усилий от зрителя. И надо сказать, тогда многие зрители разделяли понимание, что нужно отказываться от медиума, в том числе — хотя это только метафора — от медиума капиталистического строя. А Советский Союз и был отказом от экономической системы капиталистического общества.

**Г. Леманн.** Конечно, причины изменений, лежащие в реальности, искать надо, но ведь их могут быть тысячи и тысячи...

**А. Осмоловский.** Конечно, их чрезвычайно много. Но надо видеть, какие из них являются фундаментальными. Например, очевидно, что в 1917 году произошла Великая Октябрьская социалистическая революция, и мир изменился. Никакие другие события в это время с событием революции сравниться не могут, даже Первая мировая война. Хотя война — это всегда отказ от медиума мира, война — это совсем другой медиум. Среди причин есть своя иерархия. Определяющие события начала XX века — это Первая мировая война и Великая Октябрьская социалистическая революция.

А если говорить об эпохе 1960–1970-х годов, когда поднялась вторая волна попыток обновления, когда возник концептуализм и произошло исчезновение реальности, то почему это произошло? Наверное, это связано со Второй мировой войной, с неоправдавшимися ожиданиями изменений, не оправдавшимися как в Европе, так и в Советском Союзе.

И я бы возникновение постмодернизма связывал не столько с 1968 годом, хотя такая связь есть, конечно, а с некоей реакцией на исчезновение реальности. В 1968 году «реальность исчезает», и в связи с этим появляется концептуализм, а потом начинает выдмываться

симулятивная реальность. Но это сложный вопрос, и, наверное, не стоит сейчас на нем останавливаться...

А вот о чем стоит поговорить, так это о том, что в наше время такого происходит в реальности, что способствует возвращению произведения искусства?

**Г. Леманн.** Я потом выскажу пару идей, но пока хочу узнать ваши предположения.

**А. Осмоловский.** Во-первых, это, конечно, события 11 сентября. Во-вторых, это текущий мировой экономический кризис. В-третьих, Вторая иракская война, последовавшая за террористическими актами 11 сентября. Что объединяет все эти события? То, что здесь люди сталкиваются с реальностью, которую они не понимают.

**Г. Леманн.** Я бы добавил сюда терроризм вообще как социальное явление.

**А. Осмоловский.** Терроризм — это вообще *ad hoc* — идея, непоименованная вражеская сила. Но терроризм всегда существовал, это абсолютно абстрактное определение. Бен Ладена никто никогда не видел. И одновременно это не симулякр, специалисты утверждают, что он жив, поскольку он продолжает распространять свои послания, о которых эксперты говорят, что голос подделать невозможно. Или вторая война в Ираке: когда Буш вводил туда войска, он думал, что это будет второе издание статьи Бодрийара «Войны в заливе не было», что он разобьет Садама, введет там демократию американского типа, и все будет тип-топ. Но вдруг выясняется, что иракцы не хотят никакой демократии или хотят какую-то свою демократию. И получается, что динамика погибших в Ираке практически равна динамике советских потерь в Афганистане. В Афганистане Советский Союз за 10 лет потерял около 12 000. Американцы за 7 лет потеряли 4500. Вот если они пробудут там еще несколько лет, то их потери сравняются с потерями СССР в Афганистане. Так, собственно говоря, американцы столкнулись с непонятной, непоименованной реальностью. То же самое можно и о кризисе сказать. Он налицо, но никто не может сказать, почему он случился, почему люди вдруг перестали доверять друг другу. Здесь очевиден факт непонятой реальности.

**Г. Леманн.** Что касается возвращения реальности, то я назвал бы еще 1989 год — падение Берлинской стены.

**Д. Гутов.** Я не стал бы привлекать эти факты двадцатилетней давности, так мы просто размоем чистоту концепции. Падение стены — это событие эпохи постмодернизма. В то время и было ведь провозглашено, что

история кончилась. Тогда всем стало казаться, что все исчезает, все приобретает эфемерный характер.

**Г. Леманн.** Я бы сказал, что события 1989 года были нереальны для Запада, поскольку не касались их жизни. Но для нас это было реальное событие.

**А. Осмоловский.** Совершенно ясно, что падение стены и вообще все так называемые бархатные революции — это чисто постмодернистские явления. Что такое бархатная революция? Это как бы ненастоящая революция, ироническая революция. Это постмодернизм в чистом виде.

**Д. Гутов.** Это был самый полдень постмодернизма.

**Г. Леманн.** Возможно, для зрителя с Запада это и было постмодернистское событие, но люди на Востоке голодали.

**Д. Гутов.** Гарри, надо различать. То, что бьет по голове, не всегда воспринимается как реальность. В конце концов все так или иначе бьет по голове. Но когда ты создаешь сильную теорию, ее надо привязывать все-таки к нашему времени, иначе мы эту теорию от постмодернизма не отличим. Надо ясно понять, чем сегодняшнее возвращение реальности отличается от того, что было, когда все 1990-е годы — это симулякр на симулякре и симулякром погоняет.

**А. Осмоловский.** При падении Берлинской стены сколько погибло человек?

**Г. Леманн.** Ни одного.

**А. Осмоловский.** Значит, события не было. А 11 сентября в Нью-Йорке погибло три с половиной тысячи человек, понимаешь? И это абсолютная реальность. И когда Штокхаузен сказал, что любой художник может позавидовать Бен Ладену, потому что он устроил такое грандиозное зрелище, — а это была типичная постмодернистская шутка, — то его шутку никто не понял, потому что 11 сентября погибло три с половиной тысячи человек. Причем это были простые служащие, а не какие-то банкиры, которые тогда еще не успели прийти во Всемирный торговый центр. Там были уборщики, рабочие, которые утром занимались настройкой этой системы. Так что шутка оказалась несмешной. Так можно было шутить по поводу Берлинской стены, относительно войны в заливе, как Бодрийар шутил, — и все бы аплодировали, потому что европейцев в Первую иракскую войну погибло 5–6 человек. Раньше так шутить было можно, а в 2001 году уже нет. Все эти «цветные револю-

ции», как их у нас принято называть, в Восточной Европе — все это чистой воды постмодернизм, его высшее проявление. А то, что потом люди стали голодать, что преступность у них увеличилась, что восточноевропейских девушек стали продавать в сексуальное рабство, что они столкнулись со всеми этими мерзостями капитализма, — это частный вопрос. У каждого человека есть проблемы, которые он постоянно в жизни испытывает.

**Г. Леманн.** Мне кажется важным отметить, что постмодернизм — это культура западного мира. Для этого мира ничего не изменилось. Они победили, и все пошло дальше и даже еще лучше. И только сейчас последствия этих событий стали ощутимы в современном западном обществе. Вот причина «возвращения реальности» на Западе.

По результатам нашей беседы я согласен дополнить свою схему фактором влияния истории. Но я еще не готов ввести фактор реальности, который понадобится, чтобы дать прогноз и объяснить, почему сегодня производство должно вернуться.

**А. Осмоловский.** Ты еще говорил ранее об экологическом отношении к предметам, это тоже ведь важно, потому что связано с важными изменениями в повседневной жизни. Здесь стоит рассказать одну любопытную историю. Несколько дней назад я выглянул из окна и впервые увидел то, что раньше было совершенно невозможно. Я увидел, как девушка, которая гуляла с собакой, после того как собака покакала, взяла пластиковый пакет и выкинула какашку в урну. Что представляет собой это действие? Когда человек убирает какашку, он в каком-то смысле становится скульптором — хотя это только, конечно, метафора. Человек здесь обращает внимание на предмет, на который раньше никто внимания не обращал. На Западе это уже в порядке вещей, но в России это до последнего момента просто невозможно было себе представить.

**Г. Леманн.** Я бы взял это как пример экологического сознания, но в широком смысле. Ранее окружающую среду можно было не принимать во внимание. И наше отношение к реальности именно в этом аспекте изменяется. Мы все больше и больше вынуждены учитывать последствия наших действий, потому что человечество все большее влияние оказывает на среду — загрязняет ее, вызывает природные бедствия. Это заставляет нас все внимательнее рефлексировать на предмет своих действий. Так формируется другое отношение к реальности. И это касается не только экологии в узком смысле — если наша экономика создает зоны беззакония и бедности, то мы неизбежно сталкиваемся с терроризмом; если медицина ошибается с медикаментами, то появляются микробы, против которых у нас нет средств. Сейчас возник глобальный мир, который сталкивается с действитель-



ностью, им самим производящей. В этом смысле сегодня возникает новая реальность — терроризм и остальное, о чем мы сегодня говорили. Обобщая сказанное, можно зафиксировать, что сегодня мы приходим к так сказать рефлексивному обществу. Рефлексия здесь не означает постоянного размышления, это скорее сходно с движением бильярдного шара, который при своем движении вызывает реакцию других и сам испытывает сторонние влияния. Так возникает тугое качество реальности. Эти социальные процессы и позволяют вернуться производству в автономной системе искусства.

Исходя из сказанного, нашу историческую схему можно дополнить фактором отношения к реальности. В Новое время, до модерна, до XIX века, реальность общества характеризовалась устойчивостью бытия, поэтому искусство понимало свою функцию как отражение, изображение реальности. К моменту появления классического модерна — мы уже говорили сегодня об этом — в общественном сознании появилась идея о возможности конструирования реальности посредством своего понимания, поэтому произведение классического модерна — это самоорганизующееся произведение без медиума. А дальше, в эпоху авангарда, реальность вообще, так сказать, выпала. Сюрреализм не принимает реальный мир всерьез, дадаизм иронизирует над миром. А искусство Бойса, например, стремится к утопии. Так реальность вообще исчезает из искусства. Когда же реальность возвращается во время постмодернизма, она возвращается в виде симуляции. Сегодня же реальность возвращается как рефлекс, рефлекс реальности. Таким образом сдвиги во внешнем мире способствуют возврату произведения внутри автономной системы искусства.

**Д. Гутов.** Мы обсудили вопрос возвращения произведения, теперь стоит поговорить о параметрах самого произведения как такового и его отличии от непроизведения.

**Г. Леманн.** Мы пришли к заключению, что возвращение произведения возможно и вероятно, потому что возвращается реальность...

**Д. Гутов.** А произведение есть реакция на возвращение реальности. Мы можем так сказать?

**Г. Леманн.** Я бы сказал, что произведение — это реальность второго порядка.

**Д. Гутов.** Но для этого надо признать, что есть реальность первого порядка.

**Г. Леманн.** Это сам окружающий мир. Эта реальность первого порядка возвращается сейчас уже в другом виде.

**А. Осмоловский.** Она и возвращается как непоименованная реальность. Все наблюдаемые нами события уже не имеют своего имени. Или это имена ad hoc. Например, терроризм — непонятно, какие у него основания.

Но вернемся к произведению. Я поделюсь своими размышлениями о внутренних, формальных признаках произведения. Это параметры не плохого или хорошего произведения искусства, а, в принципе, признаки вообще отличия объекта как такового от объекта — произведения искусства. Я в данном случае «произведение искусства» беру в узком смысле — не как состоявшееся искусство, а как некий объект, наделенный некоторыми характеристиками.

Вот несколько моих гипотез. Настоящее произведение искусства должно обладать хотя бы толикой чудесного. Эта чудесность состоит в технологическом решении. «Непонятно, как это сделано» — самая распространенная реакция на произведение искусства. Под технологическим решением здесь подразумевается медиум в каком-то смысле, не только «новые технологии», нет, но и ремесло художника, если он обладает им как мастер. Когда мы смотрим на работу Леонардо да Винчи, мы не понимаем, как это сделано, и не понимаем, когда смотрим на Сикстинскую капеллу, как человек мог это сделать за три года.

Этот момент непонятности связан со вторым моментом, а именно с эффектом аппарации, эффектом явления. Это термин Адорно. Произведение является зрителю, повергая его в изумление, иногда провоцируя отрицание, когда визуальное явление превышает возможности восприятия зрителя. Соответственно, чудесное в необычайной концентрации приводит к аппарации, к эффекту явления.

Третий момент чудесного произведения — понятие ауры. Причем ауру я понимаю не как Беньямин, а как дистанцию между объектом и зрителем. Эта дистанция совершенно не мистическая, а реальная или, лучше сказать, физиологическая. Когда человек видит произведение как аппарацию, его первое желание — понять это произведение. Самая грубая форма познания некоего материального объекта — это его пощупать. Но дистанция, которую задает произведение, не позволяет прикоснуться к нему. У Гегеля было об этом сказано...

**Д. Гутов.** «Человек не преклонит колени» ...

**А. Осмоловский.** Да, человек преклоняет колени перед этой аппарацией, перед этим произведением. Он не может себя пересилить и тронуть пальцем это произведение. Не только потому, что рядом стоят охранники и зорко следят за порядком, но и потому, что работа сама по себе обладает таким эффектом. Надо сказать, что этот эффект я непосредственно наблюдал в отношении моих работ. Это было, когда критик Катерина Деготь пришла на мою выставку в галерее Pop-off Art и как бы в шутку, — но в каждой шутке только доля шутки — сказала: «Как это все

тактильно приятно, но я боюсь к этому прикоснуться». Понятно, что она могла прикоснуться, и никто ее не окрикнул бы, но она вольно или невольно высказала именно эту идею. Так что в моих работах аура существует, хотя это ощущение было передано в шуточной форме.

Эти три момента очень важны в философском смысле. Более того, они, возможно, являются признаками не просто произведения искусства, а хорошего произведения, поскольку эти три момента весьма фундаментальны. В то же время они адресуются к чувственности, к человеку, который может чувствовать, увидеть эту аппарацию, почувствовать эту ауру.

Г.Леманн. Как с феноменологическим описанием я с этим согласен: все эти три момента, конечно, присутствуют в произведении. Но я гораздо осторожнее сформулировал бы их. «Чудо» — это звучит как-то... Произошел настолько существенный разрыв с традицией искусства, что теперь нужно искать новые понятия. Мне кажется, тут были бы уместнее гораздо более сдержанные аналитические описания. Я бы сказал, что это относится ко второй реальности — к некоей силе, которое произведение должно вызывать у зрителя. А возникает это через определенную комбинацию форм, через повторение, симметрию, контраст, разрывы, через формальные закономерности. Они связывают и организуют взгляд зрителя независимо от его желания. Таким образом, он попадает в другую реальность, и это для меня самый главный критерий. Только потом это вызывает данные три физиологические реакции. Я думаю, что они необходимы, чтобы вообще понимать произведение как вторую реальность. Если этого не случится, будет не произведение, а просто объект.

**А. Осмоловский.** Я бы с тобой согласился, вне всякого сомнения. Другое дело, что комбинация форм — это такая огромная совокупность различных возможностей: разрывы, повторения, различные материалы. Поэтому, во-первых, из этих комбинаций форм надо выбрать наиболее типичные. Я могу сказать из собственного опыта, что вертикальная симметрия, которую я часто применяю в серии «Хлеба», имеет очень интересный эффект. Я его не сразу осознал, надо сказать. Дело в том, что когда берешь абстрактную форму и начинаешь придавать ей вертикальную симметрию, то возникает лицо или по крайней мере некий антропоморфизм, в данном случае нечто, близкое к маске. А потом я догадался, что это естественно, ведь наше лицо вертикально симметрично, и это не что иное, как архетип. Этим можно объяснить, почему мои объекты вызывают ощущение легкого ужаса: они одновременно напоминают лицо, поскольку они вертикально симметричны, но лица там нет, а есть какая-то жуткая маска или некий отсыл к жуткой маске. Отсюда и возникает легкий ужас.

**Д. Гутов.** Предлагаю теперь обсудить вот что. Нас ведь интересует то новое, что возникает. Как его отличить? Ведь все эти три пункта опи-

сывают и эпоху непроизведения. «Чудесное» — мы видели его на протяжении всего XX века. Ты, Анатолий, сам приводил пример Поллока, которого невозможно объяснить.

**Г. Леманн.** И перформанс работает с аппарацией. Дюшан — чистойшей аппарация.

**Д. Гутов.** То есть нечто в произведении, что связывает его и с эпохой непроизведения?

**А. Осмоловский.** Я бы здесь уточнил. Описанные мной характеристики относятся к искусству вообще, это качественные определения.

**Г. Леманн.** Это нормативное определение удавшегося произведения искусства и даже не столько произведения, сколько удачного искусства.

**А. Осмоловский.** Поэтому это есть и у Поллока, и в удачных перформансах, конечно.

**Г. Леманн.** Поэтому я предлагаю более узкое определение — «комбинация форм». Тут я хочу уточнить, ведь комбинация форм характерна и для постмодернизма, но там он не замыкается, там создавалось открытое произведение. А традиционное произведение замкнуто, самоорганизовано, оно формирует сгущенную реальность.

**А. Осмоловский.** Здесь важен еще момент рамы, рамки, границы, которая возникает вокруг произведения и отделяет его от другой реальности. И одновременно тебе эта другая реальность не нужна для восприятия этого конкретного произведения. Ты можешь узнать что-то о контексте, об авторе, но это уже паллиатив, второстепенная информация. И раз идет речь о второй, сгущенной реальности, то сразу появляется ответ относительно медиума, а именно, что медиум должен быть непростым — простым медиумом произведение создать невозможно.

**Г. Леманн.** Объясни. Что такое простой медиум?

**А. Осмоловский.** Это рэди-мейд, например.

**Г. Леманн.** Но там медиум вообще выпадает...

**Д. Гутов.** У меня есть еще одно замечание. Пожалуй, здесь надо ввести следующий уровень дифференциации. Состоит он вот в чем. Как кто-то сказал, «все бывает двух типов». То есть очень часто одно понятие покрывает две вещи, которые внешне похожи, но по сути сильно различаются. Так с введенным тобой, Толя, понятием «чудесное»,

потому что существуют два типа чудесного, и если их различать, то можно понять, чем произведение отличается от непроизведения.

Есть, например, чудо живописи Веласкеса, которое нельзя понять: несколько взмахов кисти — и у изображенного человека пульсирует кожа, под ней кровь течет... Другой тип чуда был нам явлен на днях в центре «Гараж»: в воздухе висит на цепях детский надувной резиновый плавающий круг в виде уточки размером в несколько метров. Странно он как-то висит, проткнут цепями и не сдувается... Маленькое чудо такое. И тут к тебе подходит экскурсовод и говорит, что эта работа Джефа Кунса, она отлита из металла, она цельная, а не полая и весит несколько тонн.

Поэтому эти два чуда надо различать, это откроет путь к нашей дефиниции произведения.

**Г. Леманн.** Я все-таки думаю, что «чудо» — это уже нормативная оценка произведения, которое в каком-то смысле удалось.

**Д. Гутов.** Удалось, но удалось по-разному!

**Г. Леманн.** Когда мы говорим о возвращении произведения, это не значит, что в каждом произведении возвращается чудо. В теоретическом плане это очень неэкономный шаг, потому что мы тогда теряем возможность отличить хорошее произведение от плохого. А возникает множество плохих произведений. Это как открывшийся ящик Пандоры, и все бросаются лепить скульптуры и рисовать картины. И чаще всего они не будут иметь никакого отношения к искусству. Искусства там будет еще меньше, чем в постмодернизме, где был хотя бы концепт...

**Д. Гутов.** Хотя бы шутка смешная.

**Г. Леманн.** Да. Там же ничего не будет — только ремесло, потому что когда возвращается произведение, то обостряется нормативный вопрос. Это стратегический теоретический вопрос: как определить произведение, которое вернется с такими высокими нормативными понятиями, как «чудо», «чудесное», «аппариция». Это очень редко будет происходить.

**Д. Гутов.** Так и хорошо, именно поэтому данная дифференциация и должна быть введена.

**А. Осмоловский.** Я совершенно согласен с вами обоими. Это большая серьезная тема, требующая отдельного разговора, — что в искусстве хорошо, что плохо.

А что касается примера с Джефом Кунсом, то очевидно — для меня, по крайней мере, — что здесь налицо симуляция чудесного. И она даже

выполнена в виде практически циркового трюка. Цирковой трюк сам по себе не так уж плох. Адорно однажды заметил (и я очень люблю это его замечание): «Произведение искусства всегда скрывает в себе презренный трюк — танцовщицу, застывшую на хоботе у слона». В сердцевине искусства всегда находится этот элемент чудесного, цирковой трюк. Слабость данной работы Кунса в том, что он возвращает искусство в форму такого примитивного циркового трюка, симулирует чудо.

**Д. Гутов.** А на самом деле чуда не произошло.

**А. Осмоловский.** Или оно сразу разоблачается.

**Д. Гутов.** Следовательно, надо различать чудо, которое можно объяснить, и чудо, которое нельзя объяснить.

Следующий момент, который я предлагаю обсудить, ты, Толя, выразил так: «Избегать чрезмерной артикулированности, бравады мастерства». Это связано с тем, что можно назвать выходом к простоте. Возьмем опять эту работу Кунса: очевидно, что это откровенная бравада, все делается только для демонстрации фокуса, точно так же, как это делал плохой художник старой, классической, домодернистской школы...

Был такой художник — Андерс Цорн. Он приезжал к нам в 1890-е, и все по нему с ума сходили, буржуазия его обожала. Он писал очень широкой кистью, несколькими движениями, но очень реалистически. Ему все заказывали портреты, он костюм мог намазать тремя ударами. В общем, типа Хальса, но уже совсем буржуазный. Он ведь именно этой бравадой мастерства и брал.

Этот момент есть и в старом добром произведении, и, соответственно, и в эпоху непроизведения. Но можем ли мы отличить два вида бравады мастерством? Мне пока неясно. С чудом мне понятно, в чем дело: одно дело — факир, другое — Христос, превращающий воду в вино.

**А. Осмоловский.** Произведение искусства должно стремиться к естественной простоте. Все дело в том, на что мы нажимаем в понятии «концентрированный мир». Можно форсировать момент концентрации, а на самом деле ударение нужно делать на понятии «мир». В первом случае это бравада мастерства, если же мы подчеркиваем слово «мир», а «концентрация» — это только инструмент, это и будет подлинным произведением. И в этом смысле можно сказать, что бравада мастерства и концентрация мира — это определения любого произведения. Но хорошее произведение то, где мир стоит во главе.

**Д. Гутов.** То есть этот пункт нам не помогает определить специфику нового, наступающего периода? Но для понимания хорошего и плохого подходит.

**Г. Леманн.** На мой взгляд, все наоборот. «Чудо» как раз не помогает, а это помогает. Есть критерий воплощения — как минимальными средствами создавать сплошные формы, интенсивности второго порядка. Этот критерий мне нравится. В формальном смысле там есть сильные произведения, в которых второе вытекает из первого.

**А. Осмоловский.** Но необязательно это может быть гениально. Да, я с этим согласен. Это нормальное описание может быть в том числе и неудачного произведения.

**Г. Леманн.** Это хороший критерий для различения, работает ли этот художник в парадигме произведения или в других режимах — постмодернистском или авангардном, например.

**Д. Гутов.** Еще у нас речь шла о том, что произведение как произведение всегда отсылает к тому, что находится за его гранью. Мы сохраняем эту характеристику?

**Г. Леманн.** Да, мы же дополнили модель трех этапов отношением каждой из этих эпох к реальности.

**Д. Гутов.** То есть произведение всегда на что-то указывает?

**Г. Леманн.** Тут есть разные варианты. Хайдеггер, например, считал, что здесь сущность мира открывается, такой более-менее метафизический подход. Адорно считал...

**А. Осмоловский.** Здесь я могу сказать, что чистая абстракция уже не проходит.

**Д. Гутов.** То есть чистая абстракция не может быть произведением сегодня?

**Г. Леманн.** Не может быть хорошим произведением.

**Д. Гутов.** Подожди, абстракция может быть хорошим произведением?

**Г. Леманн.** Ну, если она очень строго работает с какими-то орнаментами, то, наверное, да.

**Д. Гутов.** Но абстракция — это не орнамент, это его противоположность.

**А. Осмоловский.** Абстракция — это то, что создано сознанием художника и не имеет никаких связей с видимой реальностью. Там есть только один закон — закон пятен, просветов, ритма и так далее. Назвать

какую-либо абстрактную работу орнаментом значит оскорбить абстракциониста.

Я, например, не могу делать абстракцию. А когда вижу абстрактную работу, то не чувствую легитимности абстракции.

**Д. Готов.** Значит, если мы четко фиксируем, что абстрактная работа по определению сегодня не может быть произведением, то сильно продвигаемся в нашем анализе.

**Г. Леманн.** Если мы определяем абстракцию как произведение, принадлежащее к эпохе авангарда, а в авангарде произведение выпадает, тогда такое заключение будет верным.

**А. Осмоловский.** И концептуализм, таким образом, уже не может создавать произведения.

**Г. Леманн.** Да, концептуализм не работает с произведением, а работает против него.

Мы сейчас более-менее разобрались с формальным, нейтральным понятием произведения. Но я хотел бы вернуться к главному. Итак, сейчас произведение вернется, откроется этот ящик Пандоры, все начнут создавать произведения, потому что их можно продавать, любые табу перестанут действовать — в берлинских галереях это уже заметно. Поэтому с возвращением произведения обостряется вопрос об искусстве. Тем более нам важно понять, как создается хорошее произведение. Ты, Дима, совершенно верно указал на необходимость реляций с реальностью. Как это обеспечить? Тут есть разные концепции. Я считаю, что функция современного искусства должна быть функцией для современного общества. Как это представить? Общество постоянно меняется, это подвижная система, неустойчивая. Следовательно, должны постоянно переписываться самоописания общества. А это не только язык, но и схемы восприятия и общественный опыт — все это меняется и имеет нормативное значение, образует базовые категории нашей культуры. И функция современного искусства, произведений его в том, что они суть точки такого самоописания. И интересными будут не все произведения, а только такие, которые создают такую точку самоописания. Каковы же формальные признаки удачного произведения? Первый — владение ремеслом. Это первая «щель» между произведением и медиумом. Художник должен выбрать правильный медиум. Бывает так, что надо использовать не новый, а старый медиум, что историческая память действует сильнее, чем новый медиум. Вторая «щель» — между произведением и рефлексией, художник должен правильно выбрать концепт.

**А. Осмоловский.** Ты это лучше выразил так — художник должен правильно поставить вопрос.



**Г. Леманн.** Да, он может не знать ответ, но должен правильно поставить вопрос.

И третий признак удачного произведения — может ли художник воплотить этот концепт, эту идею? И владеет ли он своим медиумом, потому что он может все выбрать правильно, а произведение все равно не удастся?

**А. Осмоловский.** Способен ли он все соединить в конкретном произведении?

**Г. Леманн.** А когда это удастся — случается настоящее чудо. Его предсказать невозможно.

**А. Осмоловский.** Наконец предлагаю обсудить несколько вопросов, которые я поставил относительно произведения искусства в целом. Первый таков: должно ли произведение искусства само себя ставить под вопрос? Иными словами, может ли оно содержать в себе какую-то часть относительности?

**Г. Леманн.** Исходя из нашего формального подхода — нет.

**А. Осмоловский.** Может ли произведение искусства существовать краткий промежуток? Так, чтобы мы говорили: это было произведение искусства, но прошло время, и это только исторический документ? Обобщая вопрос — зависит ли произведение искусства от социального, исторического, политического контекста?

**Д. Гутов.** Мы приходим к выводу, что нет.

**Г. Леманн.** Нет, но с оговоркой. Если произведение удалось, то, возможно, с изменением контекста оно теряет свою истину, потому что это историческая истина. Но потом, когда оно попадет в музей, оно становится свидетельством истории.

**Д. Гутов.** Это сложный вопрос. Быть свидетелем истории недостаточно. Старые журналы тоже свидетели истории, но не произведения искусства, а мы говорим о произведении искусства.

**А. Осмоловский.** Любое произведение искусства, находящееся в музеях, — мы говорим сейчас про старые произведения — это не только свидетель истории.

**Д. Гутов.** Это только одна из многих и не самая главная функция.

**А. Осмоловский.** Джотто и Рафаэль — это не только свидетели, это произведение искусства, которое доставляет реальное эстетическое наслаждение.

**Г. Леманн.** Эстетическое наслаждение — это недостаточно. Украшения тоже дают эстетическое наслаждение.

**Д. Гутов.** Чтобы спор был эффективным, надо определить, что такое эстетическое наслаждение. Под ним имеется в виду не удовольствие от украшения. Оно имеет, можно сказать, интеллектуальный характер.

Но главное то, что в произведении есть нечто, что остается, даже когда контекст исчезает полностью. Это очень важный момент, потому что здесь проходит один из важнейших водоразделов с эпохой постмодернизма. Постмодернистское произведение насквозь контекстуально.

**А. Осмоловский.** Постмодернистское — «открытое» — произведение, когда исчезает его контекст, становится просто непонятым.

**Д. Гутов.** Непонятно становится даже, что это произведение. Ну, висит резиновая игрушка — ну и что?

**Г. Леманн.** Это сложный вопрос. Если произведение удастся, потому что художник новый и важный концепт выбрал, то, конечно, релевантность этого концепта исчезает. Но возможно, что потом произойдет какое-то переопределение, переосмысление.

**Д. Гутов.** Речь идет о том, что произведение самодостаточно, оно не требует никаких подпорок.

**Г. Леманн.** Я не верю в это.

**Д. Гутов.** Что значит — не веришь? Ассирия-Вавилония была засыпана песками тысячелетия. Ее раскопали и нашли изображение человека, сражающегося с львицей. И ни у кого нет сомнений, что это произведение искусства.

**Г. Леманн.** Нет, современное произведение искусства совершенно по-другому работает.

**Д. Гутов.** Как современное искусство работает — мы, слава Богу, знаем. Но в чем новизна твоей концепции, если ты остаешься в логике современного искусства?

**А. Осмоловский.** Конечно, надо разорвать контекст.

**Г. Леманн.** Нет, нет, нет. Когда мы, как неспециалисты, смотрим на картину XVII века, мы не понимаем ее, мы не знаем этих символов.

**Д. Гутов.** К черту символы! Мы видим девушку, у которой румянец играет на щеках, как у живой. И мы понимаем, что это произведение. А вся символика действительно контекстуальна, она вся исчезнет.

**Г. Леманн.** Я не думаю, что это первостепенный вопрос.

**А. Осмоловский.** Философы всегда так реагируют. Они не могут представить, что картина XVII века может «работать» сейчас. А я не понимаю почему.

**Г. Леманн.** Картина может работать как угодно. Главное, что она не работает в режиме современного искусства.

**А. Осмоловский.** Это я тоже не вполне понимаю — почему считают, что не работает в режиме современного искусства? Я, например, современный художник, выставлялся на Документе, у меня типа штамп есть (*с иронией*). Я приезжаю во Флоренцию, смотрю на Микельанджело. Для меня Микельанджело «работает», я могу объяснить, почему его произведение работает, чего и как он добивается.

**Д. Гутов.** И это так, даже если мы ничего не знаем про жизнь итальянских городов-коммун конца XV—начала XVI века.

**А. Осмоловский.** А я ничего и не знаю. И мне плевать, что там изображен Давид, убивший Голиафа.

**Д. Гутов.** (*С иронией.*) Лишняя информация.

**А. Осмоловский.** Но я вижу этот объект и понимаю, как Микельанджело добивается этого эффекта. И если для меня, современного художника, это работает, значит, это работает в режиме современного искусства. Я под впечатлением от его работы придумал кое-что, что собираюсь использовать в своих скульптурах.

**Г. Леманн.** Ты воспринимаешь там только ремесло, приемы.

**А. Осмоловский.** В этом и был смысл Документы-12, вложенный туда Роджером Бюргелем. Может, не все у него получилось, но, выставив современное искусство в музее искусства классического, он и хотел сказать: современным является то, на что мы смотрим и что на нас влияет. Современное искусство — это не обязательно чугунный круг, подвешенный под потолком. Если на нас оказывают влия-

ние Джотто и Микельанджело, значит, они становятся современными художниками.

**Г. Леманн.** «Влияние» — это слишком неопределенное понятие. В современном искусстве очень важно, что у художника есть ощущение своего времени.

**Д. Гутов.** А у какого художника его нет?

**А. Осмоловский.** И разве его не было у Микельанджело? И разве не оказалось, что это чутье не только своего времени и что оно действует уже 500 лет?

**Г. Леманн.** Я бы четко разделил действие произведения, вошедшего в канон, и произведения, работающего в актуальном смысле, то есть меняющего мировоззрение человека, его нравственность...

**Д. Гутов.** А разве Микельанджело не изменял мировоззрение своего зрителя?

**Г. Леманн.** Это возможно, но надо заново усваивать себе традицию. Вообще античность была забыта. Потом пришел Винкельман, заново открыл античность, и был создан классицизм. Это пример того, как хорошие, античные, произведения искусства могли быть забыты и потом открыты снова, поэтому такая простая концепция, что произведение искусства не зависит от контекста, неправильна. Могут быть такие эпохи, которые не близки другим эпохам, а могут быть близкие эпохи. Постмодернизм, например, близок романтизму. А сегодняшние художники, заинтересованные в произведении, будут скорее ориентироваться на классику и Ренессанс. Значит, нет таких великих произведений, которые в музее будут действовать на всех и всегда.

**Д. Гутов.** Но я говорю о совершенно другом. Вот Толя сказал о независимости от контекста. Вопрос в следующем: вот это произведение потенциально может действовать независимо от контекста? Винкельман откопал античность, и она действует. А если ты откопаешь резиновую куклу, она не действует без контекста. Ирония вообще исчезает.

**Г. Леманн.** Все равно неверно говорить о действии без контекста. Исторический контекст должен прирасти заново.

**Д. Гутов.** Это нюансы. Суть сводится к следующему: мы откопали «Сердце» Кунса, и вся его бесконечная ирония по отношению к обществу потребления и еще к миллиону вещей улетучится, она не включена в материал. У нас нет счетчика Гейгера, чтобы ее зафиксировать.

**Г. Леманн.** Очень радикальная идея.

**Д. Гутов.** Она не радикальная, она принципиальная. Смотри, если мы от этой идеи отказываемся, то мы теряем возможность отличить...

**А. Осмоловский.** Открытое произведение от закрытого. Постмодернистское от реального произведения.

**Д. Гутов.** Посмотрим на твою схему. Согласно ей, в постмодернизме есть концепт и медиум. Ты приходишь к товарищу Кунсу и говоришь: «Блин, я офигительную вещь придумал». Он говорит: «Друзья, у меня есть произведение. Вот сердце, в нем три тонны, до фи́га работы вложено, денег, оно красное, отполированное». Вот что ты ему на это скажешь: «Да у тебя, парень, вообще произведения нет, оно улетело на фиг». Он говорит: «Как нет? Вот оно!» Ты ему: «А это не произведение». Почему? Как ты объяснишь? Твоя схема станет очень уязвимой.

**Г. Леманн.** Нет, схема не будет уязвимой.

**Д. Гутов.** Почему? Докажи мне сейчас, что в постмодернизме произведение улетело.

**Г. Леманн.** Постмодернизм создает открытые произведения, то есть псевдопроизведения, потому что комбинация форм не замыкается на себя. Как только формы идут друг к другу, они деконструируются.

**Д. Гутов.** Почему?

**А. Осмоловский.** Нам надо заканчивать.

**Д. Гутов.** Да, суть мы проговорили, но этот вопрос, о котором мы сейчас заговорили, еще надо прорабатывать...