

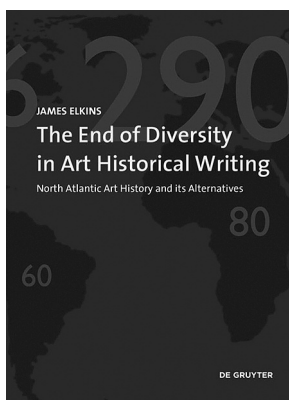
Глобализация и неравенство в современном искусствоведении

DOI: 10.53953/08696365_2022_178_6_397

Elkins J. *The End of Diversity in Art Historical Writing: North Atlantic Art History and Its Alternatives.*

Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2021. — 221 p.

Джеймс Элкинс, американский художественный критик и искусствовед, две книги которого уже переведены на русский язык¹, в своей новой монографии «Конец разнообразия в написании истории искусства: североатлантическая история искусства и ее альтернативы» утверждает: в то время как современные художественные практики становятся все более многообразными и инклюзивными, их исследование по всему миру, наоборот, стремится к единообразию. Доминирующим стал профессиональный язык, сложившийся в свое время в среде исследователей, близких к журналу «Октябрь» (Розалинд Краусс, Хэл Фостер, Ив-Ален Буа и др.), — они критически относились к послевоенному неомодернизму в США и способствовали рецепции деконструктивистских, неомарксистских и психоаналитических подходов в искусствоведении. Из-за преобладающего влияния американских и англоязычных европейских университетов эта модель исследовательского языка постепенно стала определять границы профессионального искусствоведения по всему миру.



До сих пор, отмечает Элкинс, функционирование такого унифицированного языка в глобальном масштабе практически не исследовалось²; в основном подходы к написанию искусствоведческих текстов обсуждаются по-прежнему в связи с локальными научными традициями. Предметом дискуссий может быть пересмотр художественного канона, включение в него новых, ранее не привлекавших внимания художественных практик, связанных с маргинальными социальными группами или регионами, но сам язык истории искусства и художественной критики воспринимается как нормальный и общепринятый, несмотря на то что, казалось бы, деконструктивистская теория должна была препятствовать такой стабилизации. Современные ис-

- 1 Элкинс Д. Исследуя визуальный мир / Пер. А. Денищик и др. Вильнюс, 2010; Он же. Почему нельзя научить искусству / Пер. И.Г. Усовой. М., 2015.
- 2 Как отмечает Элкинс, в последние годы появлялись работы, посвященные всемирной истории искусства в старом ее понимании (см., например: *Summers D. Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism.* L., 2001) и глобализации в искусстве (см., например: *Stallabrass J. Art Incorporated: The Story of Contemporary Art.* Oxford, 2004; *Demos T.J. Return to the Postcolony: Specters of Colonialism in Contemporary Art.* Berlin, 2013; *Jones C. The Global Work of Art: World's Fairs, Biennals, and the Aesthetics of Experience.* Chicago, 2017), а также критические исследования о том, как писать такие всемирные и глобальные истории, — однако тема глобализации самого языка искусствоведения в них не затрагивалась.

кустведческие тексты снабжены довольно единообразным набором историографических и теоретических отсылок, связанных преимущественно с французской послевоенной структуралистской и постструктуралистской философией и ее американскими или европейскими последователями; редко можно встретить молодого исследователя, ссылающегося на теоретика, которого никто не знает. В основном это одни и те же знаменитые авторы: Джорджо Агамбен, Джудит Батлер, Жак Рансьер и т.д. Считается, что их работы лучше всего подходят для интерпретации искусства по всему миру. Добавление в канон маргинальной художественной практики обычно не сопровождается включением в него тех локальных исследований, что сделали для нас эту практику известной.

При этом, провокативно заявляет Элкинс, не существует никакого «ожидающего открытия континента» (с. 10) иного искусствovedческого письма — локальных традиций, способных обогатить западное знание и сделать его более разнообразным. Те, кто занимается изучением искусства, заведомо вписаны в глобальную систему искусствovedения, центрами которой являются немногочисленные американские и в меньшей степени западноевропейские университеты. Несмотря на все стремление к многообразию, в них все еще доминируют «пожилые белые мужчины». Иностранные исследователи, которым удастся попасть в эти научные центры, должны обладать требуемыми там навыками, соответствовать строгим критериям профессионализма, так что в конечном счете их появление создает лишь иллюзию многообразия: допускаются лишь те, кто соответствует требованиям. В этом смысле, отмечает Элкинс, академическая среда схожа с глобальным художественным рынком: не включенные в него, не принимающие его условий остаются невидимыми.

Способность институции быть международным центром искусствovedческих исследований во многом зависит от размера ее финансирования — возможности приобретать новые книги, оплачивать командировки сотрудников или подготовку публикаций, в том числе их качественный перевод и редактирование на английском языке. Элкинс обращает внимание, что это могут самостоятельно делать далеко не все ученые за пределами англоязычного мира, даже если они читают профильную литературу или выступают с устными докладами на английском. Работая вне основных международных центров, исследователи зачастую не имеют информации о грантах, стипендиях и конференциях, не знают, как правильно написать заявку. Не во всех научных учреждениях за пределами «первого мира» есть даже стабильный доступ в интернет, не говоря уже об институциональном доступе к платным информационным ресурсам. В некоторых странах Африки исследователи пользуются в основном мобильным интернетом — и тексты, и изображения они видят только в масштабе экрана смартфона.

О сложности доступа к новейшим исследованиям, продолжает Элкинс, говорят и ученые из таких стран, как Испания, Польша, Финляндия, Сербия или Эстония, то есть принадлежность к «первому миру» отнюдь не является гарантией равенства в обладании ресурсами. Даже в странах ЕС годовой бюджет университетских библиотек может быть весьма скромным, и в этом случае у студентов есть лишь ограниченный выбор исследовательской литературы. Приобретение дорогих иностранных книг на собственные деньги не всегда может быть решением проблемы. Так, отмечает автор, в России сроки доставки почтовых отправок таковы, что можно не дожидаться нужной книги до конца семестра.

Решение проблемы доступа к платным ресурсам обычно видится в публикации исследований на условиях открытого доступа или в размещении авторами своих работ или их фрагментов в социальных сетях, в том числе специальных академических. Однако и в них преобладают и пользуются вниманием в основном североатлантические исследования. Таким образом, эти альтернативные формы распро-

странения знания не подрывают тенденцию к гомогенизации искусствоведения, а скорее усиливают ее.

В результате то, как выглядит история искусства в конкретном месте, прямо зависит от доступных ресурсов, и потому она может быть весьма странной на взгляд американского профессора из богатого университета. О многих исследованиях коллегам из менее обеспеченных научных учреждений будет известно лишь понаслышке, в не вполне адекватных пересказах. В своих работах они будут допускать несуразные сочетания имен малоизвестных им авторов, смешивать профессиональное и непрофессиональное знание. Так, по словам Элкинса, один профессор из «развивающейся страны» с гордостью рассказывал, что основную часть сведений для своего исследования почерпнул из «очень сложного теоретического источника», которым оказался «Код Да Винчи» (с. 25). Даже очутившись благодаря гранту или стипендии в хорошей библиотеке, такие исследователи едва ли способны с толком использовать эту возможность, так как плохо ориентируются в современной исследовательской ситуации. При этом вообще возможность много ездить, посещать выставки, библиотеки, архивы, конференции — необходимое условие профессиональной компетентности современного искусствоведа. В большинстве исследовательских центров за пределами США и Западной Европы ситуация с оплатой командировок, однако, не лучше, чем с приобретением новых книг и журналов. Это образует, по мнению Элкинса, замкнутый круг, когда в бедных университетах не может быть хороших специалистов, а потому эти университеты и остаются бедными, не способными привлекать хороших специалистов, гранты и платежеспособных студентов.

Все это, однако, не становится предметом обсуждения в профессиональном сообществе. В качестве примера Элкинс рассматривает деятельность Международной ассоциации искусствоведов (*l'Association Internationale des Critiques d'Art*), а именно проводимые ею конгрессы, на которых при всем стремлении к интернационализации остаются без внимания особенности интерпретативных стратегий, стилистики аргументации участников из разных стран, а также влияние на них глобализации. Так, на секции по художественной критике на конгрессе в Братиславе в 2013 г. восточноевропейские исследователи вовсе не касались тем, которые, казалось бы, составляют предмет художественной критики, — оценки качества произведений или отношений между произведением и зрителем. Вместо этого украинская докладчица рассказывала про успехи в борьбе с русификацией и провинциализацией модернистского искусства в своей стране, румынская — о сопротивлении местного искусства его узурпации западным художественным рынком и т.п. В секции по истории искусства делались доклады, которые были сугубо философскими, но и здесь разительные различия в представлениях о профессиональном поле не становились предметом обсуждения.

Примером сравнительного изучения языка для искусствоведов могли бы стать, по мнению Элкинса, современные исследования всемирной литературы, в которых обращается внимание на различные последствия глобализации. Так, филологи отмечают, что многие романы сегодня пишутся изначально в расчете на перевод на множество языков, и это влияет на их стилистику и содержание: язык упрощается, в тексте делается меньше отсылок к реалиям, известным жителям только одной страны, и т.д.³ Те произведения, которые не следуют этим правилам и оказываются слиш-

3 См.: Parks T. The Dull New Global Novel // *The New York Review of Books*. 2010. February 9 (<http://www.nybooks.com/daily/2010/02/09/the-dull-new-global-nove>). См. также: Walkowitz R. *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. N.Y., 2015; Watroba K. *World Literature and Literary Value: Is "Global" The New "Low-brow"?* // *Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry*. 2018. Vol. 5. № 1. P. 53—68.

ком сложными и регионально специфичными, вытесняются с рынка. От авторов требуются лишь легко считываемые знаки местного колорита. По мнению Элкинса, в искусствоведении и художественной критике можно заметить те же самые тенденции: ожидается, что текст исследования будет легко переводимым, понятным даже неспециалисту в данной узкой области; содержать локальные примеры, но такие, которые не дезориентируют англоязычного читателя. Автор соглашается с писателем и литературоведом Тимом Парксом, что нужно сопротивляться таким нивелирующим разнообразие тенденциям, однако это, по его мнению, чревато тем, что отклоняющиеся от тенденций глобализации тексты будут просто оставаться без внимания.

Впрочем, пишет Элкинс, сама идея истории искусства — европейская, и едва ли можно изгнать из нее европоцентризм, не уничтожив при этом саму академическую дисциплину⁴. Автор ссылается на дискуссии в Южной Африке о преодолении наследия колониализма и апартеида в высшем образовании: в какой-то момент возник вопрос о том, нужно ли вообще сохранять университеты с их британской моделью преподавания, это наследие колониального владычества. Их упразднение, однако, сделает сомнительным выживание академического искусствоведения.

Элкинс с сожалением отмечает, что у современных искусствоведов нет книг вроде составленной Дэвидом Дэмрошем антологии мировой литературы или написанной им же истории историй всемирной литературы⁵. В отличие от филологии история искусства в значительной мере смогла избежать тех войн вокруг канона, что бушевали в 1980-е гг. Включить в презентацию несколько дополнительных картинок гораздо легче, чем несколько романов, и это позволило не задаваться более сложными методологическими вопросами. Впрочем, в работе с канонами у филологов и искусствоведов имеются и сходства. Так, по Дэмрошу, в старом литературном каноне существовали фигуры первого плана (такие, как Уильям Вордсворт), а фоном для них служили менее известные фигуры (например, Роберт Саути или Уильям Хэзлитт), и пересмотр канона происходит именно за счет этих фигур второго плана, основные же фигуры литературной истории остаются неприкосновенными. То же самое, указывает Элкинс, можно найти и в работах искусствоведов.

Однако не все современные историки искусства стремятся к ревизии культурного архива, пусть даже в такой ограниченной форме. В монографическом исследовании можно вполне легитимно ограничиться выбранным традиционным объектом, не помещая его в более широкие межкультурные контексты. В их совокупности, однако, такие исследования на частные темы способствуют поддержанию старых «больших нарративов». Но также и новая доминирующая модель повествования, созданная публикациями журнала «Октябрь», отличается множеством заметных умолчаний, что особенно хорошо видно в масштабном коллективном труде «Искусство с 1900 г.»⁶. Его критики отмечали недостаточное внимание

4 См. об этом (применительно также к более широкому кругу гуманитарных наук): Чакрабартти Д. Провинциализируя Европу / Пер. П. Бавина. М., 2021.

5 См.: Longman Anthology of World Literature / Ed. by D. Damrosch, D. Pike, A. Alliston et al.: In 6 vols. L., 2008; Damrosch D. What Is World Literature? Princeton, 2003. О работах Дэмроша см.: Венедиктова Т. Институт мировой литературы по-гарвардски (Обзор) // Новое литературное обозрение. 2018. № 152. С. 313–323; Савицкий Е. Тревожное мастерство: сопоставление литератур в постколониальную эпоху (Рец. на кн.: De Gennaro M. Modernism after Postcolonialism. Baltimore, 2020; Damrosch D. Comparing the Literatures. Princeton, 2020) // Новое литературное обозрение. 2021. № 168. С. 327–336.

6 Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б.Х.Д., Джослит Д. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм / Пер. Г. Абдушелишвили, А. Бобрикова, О. Гавриковой и др. М., 2015.

к антимодернистскому искусству, в том числе тоталитарному, к разным формам неоэкспрессионизма и многому другому. Но главные проблемы «Искусства с 1900 г.» Элкинс видит не в этом. Так, он соглашается с Терри Смитом, одним из рецензентов издания, что переломным в нем представляется конец 1960-х гг., когда авторы тома были студентами, когда происходило формирование их взглядов, отчего история искусства второй половины XX в. оказывается как бы проекцией личной истории. Элкинс добавляет, что особый акцент на конце 1960-х он находит не только у этих американских авторов, но и у марокканских, египетских, иранских, корейских и других искусствоведов, хотя в их странах не происходило чего-либо сопоставимого с событиями 1968 г. в США и Западной Европе. Эти авторы тем не менее всячески старались найти у себя искусство, подобное западному искусству 1968 г., порой толкуя его расширительно как вообще всякое оппозиционное искусство. По мнению Элкинса, в современном глобализированном искусствоведении стало своего рода рефлексом рассматривать конец 1960-х где бы то ни было как формирующий момент для позднейшей истории. 1968 г. превратился в то, чем некогда был 1945-й. Дело, по мнению Элкинса, не только в биографиях авторов, но и в том, что именно тогда сформировались основы профессионального языка, на котором говорят искусствоведы сегодня, и поскольку они остаются в этом языке, то и формирующими годами для них неизбежно оказываются поздние 1960-е, когда, как стало принято считать, создавались самые интересные произведения искусства, писались важнейшие теоретические тексты, возникала институциональная критика и т.д. В результате история искусства оказывается ее осовремениванием, наделением особой ценностью того, что все еще важно для нас. Поэтому в конечном счете не так уж важно, что включено в «Искусство с 1900 г.», а что нет. По-настоящему имеет значение используемый язык: именно он структурирует повествование, его ценности и характер аргументации.

Другой цитируемый Элкинсом критик, Мэтью Коллингс, писал об «Искусстве с 1900 г.», что эта книга ведет читателя от доверчивости к утрате иллюзий, поскольку авторы постепенно ставят под вопрос все, что только можно, включая визуальное удовольствие. С этим, однако, связана слепота авторов ко всему сугубо визуальному, в частности к такому искусству, которое рассчитано просто на аполитичный гедонизм. Но и обсуждение серьезного критического искусства обходится без визуального анализа, и отсылки к иллюстрациям в тексте мало что проясняют. Как отмечает Элкинс, авторов обсуждаемого труда уже давно обвиняют в антивизуальности, и ее можно считать общим свойством ориентированного на французскую послевоенную теорию искусствоведения⁷. Не всегда ясно, впрочем, что именно для критиков является альтернативой: прямое эстетическое удовольствие, объективный анализ непосредственных ощущений или что-то еще, но зачастую требования вернуться к визуальному анализу означают допущение, будто он может быть свободен от теоретической и политической нагруженности. По мнению Элкинса, аргументация Коллингса была бы убедительней, если бы он критиковал авторов не вообще за отсутствие визуального анализа, а за отсутствие анализа историзированных визуальных впечатлений (и визуальных удовольствий) как других людей, так и самих авторов. Ведь даже у последовательных противников визуальности есть вкус к идеям, который тоже нуждается в историзации.

Еще один критик, Роберт Сторр, писал (откликаясь на первое издание книги в 2004 г.), что за последние тридцать лет мы были свидетелями строительства новой

7 Эта проблематика в свое время рассматривалась Мартином Джемем в «Опущенных глазах»: *Jay M. Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Los Angeles, 1993.

истории искусства, и вот наконец этот объемный том встает на свое место как замковый камень величественного свода, венчающего все здание, замыкающего его, и теперь все, кто активно участвовал в оппозиционных движениях 1960—1980-х гг., способствуя появлению новой истории искусства, вдруг оказались в однопартийном государстве. Так, в списке литературы к каждой главе приводятся преимущественно или работы самих авторов книги, или их учеников, — возможности иных подходов к рассмотрению искусства не учитываются. Элкинс соглашается: книга конструирует довольно узкий новый «большой нарратив», который, по-видимому, в обозримом будущем останется доминирующим в университетах. Но он отмечает также, что Сторр, по сути, сам является частью этой новой ортодоксии, ведь то, в чем он упрекает Краусс, Фостера и др., это отход от «настоящей» критической программы журнала «Октябрь» 1970—1980-х гг. По мнению Элкинса, более или менее все пишущие сегодня об искусстве XX в. находятся в том же положении, что и Сторр. Познания Сторра шире, чем авторов коллективного труда, он упоминает и о Бальтусе, и о советских нонконформистах, и об афроамериканском искусстве в США, которым не нашлось места в «Искусстве с 1900 г.», но его концептуальный аппарат тот же. В сущности, пишет Элкинс, Сторр желает экспансии нового искусствоведческого языка на все недостаточно освоенные им объекты.

«Искусству с 1900 г.» предпосланы четыре методологических введения, посвященных психоанализу, социальной истории искусства, структурализму и постструктурализму, однако, по мнению Элкинса, они не пригодны для использования студентами, поскольку подразумевают знание как более ранних работ авторов книги, так и упоминаемых ими работ других исследователей. Этой недостаточной проговоренности методологии в начале соответствует то обстоятельство, что в каждой главе выбор одного конкретного метода никак не объясняется, он появляется как нечто единственно возможное, исключающее другие толкования рассматриваемых произведений. При этом теоретические пристрастия отдельных участников тома различны, и те, кто хорошо знаком с их работами, могут, например, узнать в статье о 1907 г., подписанной Буа, аргументы, характерные скорее для Краусс или Фостера. Однако различия во взглядах никак не проблематизируются, разного рода аргументы просто приводятся друг за другом без пояснений, единство текста достигается механически, и в нем едва ли что-то поймет тот, кто не умеет вычленять позиции отдельных авторов. Не объясняется и отсутствие в упомянутой статье марксистского подхода в духе Бухло, еще одного автора этой книги. По этой причине, считает Элкинс, «Историю с 1900 г.» нельзя даже назвать «разговором между своими», как писали о ней некоторые критики: никакого разговора, сопоставления позиций там не происходит. Наконец, не обсуждается и то, как подходы, использовавшиеся в течение XX в. художниками, соотносятся с теми четырьмя подходами, что применяют ко всему авторы тома. Языковая ортодоксия не допускает каких-либо складок внутри дискурса.

К замечаниям Элкинса можно добавить, что, в отличие от времен однопартийной системы, когда советские редакторы снабжали переводные западные тексты своими комментариями в форме введений или подстрочных пояснений, порой весьма обильных⁸, так или иначе вступая в дискуссию с критикуемыми текстами, издатели русского перевода «Искусства с 1900 г.» воздержались от этого даже там, где, казалось бы, такие комментарии напрашивались. Например, когда в книге утверждается (в связи с автобиографией Йозефа Бойса), что «использование жира и войлока, самых знаменитых материалов его скульптурных работ, восходит

8 Как один из самых ярких примеров см.: *Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма* / Пер. А.В. Рябушкина, М.В. Уваровой. М., 1985.

к встрече художника на территории СССР с одним из татарских племен, представители которого спасли ему жизнь во время Второй мировой войны, обмазав его, сбитого пилота Люфтваффе, жиром и обернув войлоком»⁹. Бомбардировщик, на котором Бойс был стрелком-радистом, был сбит над Крымом, где татары живут не племенами, как, впрочем, и волжские татары. Указание на истоки искусства Бойса в практиках «племенных» целителей не выглядит требующим пояснений для редакторов русского перевода, не решающихся противопоставить свое локальное знание авторитетному тексту.

И все же: возможно ли противопоставить что-то этому не подлежащему оспариванию искусствоведческому нарративу? По мнению Элкинса, если где и можно еще найти многообразие, так это во множестве «мелких неравенств» между практиками изучения искусства в разных концах мира, о которых говорилось в начале книги: неравенств в доступе к современной литературе и адекватным переводам, в применении теорий, даже если они одни и те же, в представлениях об уместных ссылках, в различных стилях аргументации, в тоне рассуждений, в использовании архивов. Например, то, что считается вполне удачным, демократичным началом статьи в одном месте, в другом сочтут слишком неформальным; или вполне достаточные для одной страны ссылки на литературу в другой могут восприниматься как зияющие лакунами. Исправлением такого рода «недостатков» заняты как научные руководители студенческих работ, так и редакторы академических журналов, это их повседневная работа. Между тем такие мелкие различия, по мнению Элкинса, — то единственное, что у нас осталось от разнообразия в написании истории искусства, поэтому и относиться к ним стоит внимательно и бережно, вместо того чтобы пытаться их искоренить.

Таким образом, и сам Элкинс в конечном счете остается в рамках французской теории 1970-х гг., а именно — «тактик повседневности» Мишеля де Серто с их расшатыванием нормативного порядка в мелких, не всегда осознанных, ошибочных действиях¹⁰. Разрушительная работа над языковой ортодоксией оказывается возможна лишь изнутри нее¹¹ *.

9 *Фостер Х. и др.* Указ. соч. С. 525.

10 См.: *Серто М. де.* Изобретение повседневности: В 2 ч. Ч. 1. Искусство делать / Пер. Д. Калугина. СПб., 2013. С. 100—117.

11 Ср.: *Чакрабарти Д.* Указ. соч. С. 73—74.

* Работа написана при поддержке гранта РНФ № 20-18-00482.