

“

*европейский субъект самостоятельно
конструирует свою реальность, создает свой образ,
свое искусство, свой бизнес, свой гендер*

”

Анатолий Рыков

ОЧЕРКИ ВИЗУАЛЬНОСТИ

ПОЛИТИКА
АВАНГАРДА

Анатолий Рыков
Политика авангарда
Серия «Очерки визуальности»

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=43034400

Политика авангарда: Новое литературное обозрение; Москва; 2019

ISBN 978-5-4448-1098-9

Аннотация

Книга посвящена искусству авангарда XIX – XX веков на Западе и в России. Теоретические тексты и художественные практики авангарда рассматриваются в их интенсивном взаимодействии с политическими идеологиями и движениями рубежа веков. На конкретных примерах модернистской теории и практики автор выстраивает единое поле интерпретации искусства от Эдуарда Мане до Джексона Поллока, прослеживая сложную взаимозависимость искусства и политики начиная с эпохи Великой французской революции и вплоть до тоталитарных режимов и американской демократии середины XX столетия. А.В. Рыков – теоретик и историк искусства, доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского государственного университета.

Содержание

Предисловие	5
Введение	8
1. Теории авангарда	22
Эстетизм/тоталитаризм. Вальтер Беньямин	22
Молчание модернизма. Теодор Адорно	32
Конец ознакомительного фрагмента.	34

Анатолий Рыков

Политика авангарда

© А. Рыков, 2019,

© Е. Габриелев. Оформление, макет серии, 2019,

© ООО «Новое литературное обозрение», 2019

* * *

*Памяти Ирины Анатольевны Рыковой, моей
матери*

Предисловие

Искусство авангарда – один из наиболее сложных для интерпретации феноменов мировой культуры. Несмотря на то что историография традиционно идентифицируемых с понятием авангарда явлений художественной культуры труднообозрима и исключительно богата подчас диаметрально противоположными концептуальными подходами, очередная волна исследований в данной области свидетельствует о начале совершенно нового этапа в изучении этой проблематики. Выработке и настройке сложнейшего методологического инструментария сопутствовали раскрепощение исследовательских практик и установление новой междисциплинарной научной парадигмы. Искусство авангарда таким образом приобрело множество неизвестных доселе теоретических измерений, а также исторических и бытовых контекстов, которые сделали репрезентацию этого явления в мировой науке более конкретной и многогранной.

Исследовательская практика последних десятилетий позволяет с полным основанием говорить о том, что ключевым препятствием и одновременно одним из основных стимулов в осмыслении авангардистской революции остается не подлежащая сомнению теснейшая связь «современного искусства» с политическими процессами. При этом «слепым пятном» в исследованиях авангарда был, разумеется, не инте-

рес к политическому как таковому. Скорее речь может идти о серии посттравматических синдромов, вытеснении из исторической памяти целых пластов рецепции современного искусства. Этими вехами стали мировые войны, революции и противостояние идеологических систем, ознаменовавшие собой эпоху диктата «политики», ставшую эпохой догматичного и непримиримого диктата различных типов «эстетики».

Отвлеченные теории авангарда перестали казаться приемлемыми именно в тот момент, когда теоретический подход к современному искусству возобладал окончательно. Исследование исторической обусловленности «теорий авангарда», их психологических и бытовых корней максимально конкретизировало наши представления о рецепции современного искусства. Вероятно, будущее принадлежит работам гибридного типа, в которых термины «история» и «теория» будут заключены в кавычки. Эмансипация исследовательских практик на рубеже XX – XXI вв. определяется осознанием того, что любой «факт» истории искусства конструируется в рамках тех или иных теоретических или идеологических дискурсов. Отказ от эссенциалистских представлений о неизменной природе искусства явился наиболее плодотворным сдвигом для современного искусствознания, открыв новые пути к осмыслению давно волновавшей ученых проблематики.

Поскольку «сущность» искусства оказалась подвижным

продуктом разнообразных процессов производства и потребления «художественных произведений», никакая «теория» не может подменить собой богатство опыта, равно как и никакой «опыт» не вправе претендовать на независимость от теории. Авангард всегда находился в эпицентре интеллектуальной и социальной истории, открывая бесконечную череду метаморфоз, переходов между различными дискурсами. Возможно, в будущем именно исследования в области исторического авангарда приведут к созданию новой парадигмы социальной истории XX в., новой концепции современности.

Введение

Историография искусства XX в. – порождение эпохи глобальных теоретических концепций. Вопрос «Что такое искусство?» находился в фокусе внимания искусствоведов и философов правой и левой ориентации по обе стороны «железного занавеса». При этом как правые, так и левые дискурсы выработали целый ряд клише, институционализация которых в рамках университетской традиции надолго задержала развитие эмпирических исследований. Гипнотическая сила этого набора ложных оппозиций, навязанных схем мышления, заранее детерминирующих выводы той или иной искусствоведческой работы, разумеется, проявляется и в современной науке. Одним из примеров подобного рода оппозиций может служить дихотомия искусство/экономика, в свое время определившая «сакральный» статус произведения искусства в рамках формалистической парадигмы. Искусственное исключение художественного творчества из сферы производства и потребления, вынос за скобки его маркетинговых, рекламных стратегий сужает символический потенциал научных реконструкций авангардистского движения.

Другая оппозиция, буквально парализовавшая на некоторое время исследовательскую работу в данной области, – искусство/политика – игнорировала многие примеры взаимо-

проникновения этих двух форм символического поведения, политического и художественного дискурсов в «реальной» и «интеллектуальной» истории XX в. Исходя из неких «готовых», «закрытых» концепций искусства и политики, авторы отказывались от исследования конкретных форм контаминации этих сложных явлений. Между тем искусство и политика – не сферы с четко очерченными границами, и разделение их в конкретных исследовательских практиках зачастую представляется проблематичным. Абстрактные рассуждения о пользе и вреде «истории» для «искусства» не должны отвлекать нас от тщательного изучения социальных и политических контекстов художественного творчества. Многообразие документов и культурных памятников XX в., не вписывающихся в какую-либо из имеющихся в наличии «общих теорий авангарда», «деконструирует» тенденциозные подходы к проблеме, выступающие в роли иллюстрации того или иного «мировоззрения».

Искусство и религия – еще одна требующая деконструкции оппозиция. Квазимагические практики современного искусства, его способы «подключения к сакральному» невозможно изучать исходя из неких эссенциалистских концепций религии и художественного творчества. Общая неопределенность в вопросе о природе искусства и сакрального опыта служит естественным фоном для любых исследований в данной области. Поскольку целью изучения специфики того или иного примера как раз и является

определение конкретных механизмов трансформации «общего» (искусство/религия) в «реальной» арт-практике, изменчивая «сущность» искусства, варьирующаяся в зависимости от объекта, контекста и интерпретации, и есть подлинный предмет искусствоведческих исследований, непредсказуемых в своих конечных выводах.

Расизм, национализм, милитаризм накануне 1914 года обладали богатейшей «художественной» родословной, без учета которой невозможно формирование сколько-нибудь объективной картины развития современного искусства. Традиционные представления об искусстве как союзе истины, добра и красоты, уходящие в конечном счете в область религиозных верований, препятствовали беспристрастной оценке этого аспекта истории авангарда. Приходится признать, что экстремистские и даже преступные теории легко интегрируются («вчитываются») в интерпретационную ткань произведений искусства различного художественного ранга, а сами авторы шедевров мировой культуры вполне могут являться носителями тех или иных идеологических «инфекций». Это не отменяет «нейтральности» и принципиальной открытости любого искусства. «Считывая» некий «тоталитарный» код, мы раскрываем лишь определенный аспект бытия произведения, заставляющий, впрочем, полноценно функционировать все его «художественные» компоненты.

В некоторых случаях колоссальное суггестивное воздействие политических символических систем позволяет гово-

ритель о том, что их формы рецепции в области изобразительного искусства приближаются к определенным типам религиозного опыта. Вполне логичной поэтому представляется гипотеза о том, что беспрецедентное вторжение политики в художественную сферу в «коротком двадцатом веке» и было в конечном итоге обусловлено этим смешением религиозного и политического, то есть возникновением в XIX – XX вв. целого ряда светских/политических религий.

Особого внимания в этой связи заслуживает оппозиция эстетическое/политическое, появляющаяся задолго до известной работы Вальтера Бенямина. Уже в XIX в. эстетизм был неразрывно связан с политической сферой и был возможен только в рамках детально артикулированной социальной философии искусства. В дальнейшем эстетическое неоднократно маркировалось с помощью идеологического словаря понятий, превратившись в настоящее «яблоко раздора» в западной политической теории, неотделимой от искусствознания. «Эстетическое» ассоциировалось с фашизмом, капитализмом, либеральной демократией, историзмом, национализмом, различными активистскими или пассивно-созерцательными практиками и мировоззренческими установками. Центральное место в современной концептуализации феномена эстетического занимает проблема отчуждения: синтез чувственного и рационального как идеальная утопическая модель эстетического опыта сменилась образами дистанцированного, «садистского» восприятия действительно-

сти, «модернистскими» и «тоталитарными» версиями эстетизма.

Долгое время эстетика рассматривалась как символ освобождения от всевозможных форм онтологизма и «мира данности», альтернатива религиозному мышлению. Процесс постепенной «виртуализации» жизненного мира в этой концепции оценивался как важнейший симптом становления мышления «западного типа». «Прогрессивность» подобных изменений связывалась с обретением независимости от «неизменных законов бытия», созданием человеком «собственной», «третьей» реальности, отличной от природной действительности и пространства религиозных представлений. Европейский субъект самостоятельно конструирует свою реальность, создает свой образ, свое искусство, свой бизнес, свой гендер. Эстетическое в данном случае предполагает своеобразный эффект дематериализации, отсылающий к мифу о всемогуществе человека, антропоцентризму эпохи Возрождения.

Дискуссия об исчерпанности возможностей капиталистического метанарратива и легитимировавших его концепций «технологического мистицизма» (объединявших «эстетический проект» с «виртуальной реальностью» позднего капитализма) породила волну нового критического переосмысления феномена эстетического. Необходимость очередного парадигматического разворота в исследованиях в данной области также диктовалась дискредитацией связанных с тоталитаризмом эстетических концепций.

литарным мышлением разновидностей активизма и антропоцентризма.

В этом контексте глубоко символичным представляется тот факт, что такие отцы-основоположники модернизма, как Бодлер, Ницше или Уолтер Патер, в то же самое время были ключевыми фигурами в истории эстетизма как особого феномена культуры XIX столетия. Особенно показателен случай Бодлера, автора одной из наиболее последовательных и провокационных версий эстетизма: соединение религиозного и политического измерения, включавшего игру с дискурсами классицизма, сексизма, расизма и милитаризма, в текстах Бодлера исключительно важно для дальнейшего развертывания модернистского синтеза политического и художественного. Ирония, всегда присутствующая у французского поэта, не отменяет того факта, что мифологема «искусство для искусства» конструируется им как особая политическая экстремистская позиция, игровое «зеркальное» отражение «иконоборческих» стратегий.

Необходимо помнить об условности терминов «авангард», «модернизм», «реализм», «современное искусство». Изучая «авангард», мы исследуем различные риторические системы, их функционирование в тех или иных контекстах. С этой точки зрения «форма» есть такой же конвенциональный термин, как и «реальность», а оппозиция реализм/модернизм абсурдна, будучи никак не связанной с конкретикой истории современного искусства. Термин «реализм» в на-

стоящее время – это «западный» термин, лучше всего разработанный в западном искусствознании. На Западе «реализм» до сих пор моден и ассоциируется с борьбой против господствующих и коррумпированных идеологий. От Караваджо до Рона Мьюика и Дэмиена Херста здесь обнаруживается своеобразная преемственность. В России «реалистическое» измерение авангарда, равно как и его «классическое» измерение, не прочитываются, их символические коды остаются чужими для отечественных исследователей.

В истории искусства Нового и Новейшего времени авангард и реализм трудно разделить. В XIX столетии реализм/авангард получил благословение от многочисленных «светских религий» современности (сенсимонизм, фурьеризм и т. д.). Свобода от заданных программ и идеологий, отсутствие метафизического ядра и «второго измерения», работа с шоковым опытом объединяют эти явления мировой культуры. В этом отношении можно согласиться с расширительной трактовкой реализма в работах Линды Нохлин, утверждавшей, что под знаком реализма проходит вся история современного искусства. Современный исследователь занимается «символами» реализма, его «ярлыками» и кодами. По своему символическому капиталу, «литературности» реализм отнюдь не уступает, к примеру, символизму, но парадокс реализма/авангарда как раз и заключался в «программной» борьбе со всякими теориями и программами, исключении из искусства идеологического измерения. Отно-

шение к реализму в современной России, в позднем Советском Союзе представляет собой особый частный случай и тяготеет к религиозным или, по крайней мере, онтологическим формам рецепции этого феномена.

В современном искусстве «реализм» понимается очень широко, это своего рода пуристская установка. Он может интерпретироваться как «буквализм», «чистый опыт», «чистое действие», «чистое искусство», то есть как способы сопротивления коррумпированному символическому (вербальному, идеологическому) измерению. «Реальность» становится неким «откровением», скрытым от взора обывателя, погрязшего в схемах и конвенциях. Именно в свободе от риторики, «культуры», в «правде» видели, по мнению авторитетного американского исследователя Томаса Кроу, радикализм Жака-Луи Давида его революционно настроенные современники. Утонченность, искусственность, конвенциональность противопоставлялись архаике, примитивизму, «правде», террору, смерти.

Начиная с Караваджо, а может быть, и раньше реализм оказывается «терроризмом»; им объявлен беспощадный террор по отношению к обывателю и культурным нормам. Вместе с тем «терроризм» современного искусства с самого начала имел архаические черты, он переплетается с ритуалом и мифом. «Полнота реальности», к которой апеллирует «реализм», может отсылать к прошлому. Фантазм «полноты реальности» становится частью мифа о регенерации, возрож-

дении неких утраченных культурных ценностей и тем самым может приобретать реакционные черты.

Иконоборческая составляющая реализма в его широком значении проявит себя в наиболее радикальных направлениях современного искусства. «Истина» – центральное понятие поэтики реализма – понимается здесь негативно, как *отсутствие* лжи, идеологии, *идеального*. Авангардистская концепция свободы подразумевает этот диалог с неинтеллектуальным, негативным, в конечном итоге опирающийся на гегельянскую традицию и отсылающий прежде всего к «романтической» диалектике раба и господина в «Феноменологии духа». Борьба с метафизикой, благодушными идеалистическими системами, находящими в мире «смысл» и «гармонию», стала лейтмотивом современного искусства, от реализма до минимализма. Авангард ценит опыт, а не законченные доктрины, и в этом отношении он часть современной научной картины мира.

История классического немецкого искусствознания началась с отрицания возможности «простого подражания» действительности. Наука об искусстве, таким образом, рождается, по сути, как опровержение «реализма». То, что мы имеем в виду сейчас, говоря о «реализме», есть его скрытая иконологическая программа, связанный с его легитимацией «корпус текстов». Мифология или иконология реализма – важнейшая составляющая мифологии современного искусства, существенно дополняющая его «формалистическую»

составляющую. Экстремистские стратегии авангарда/модернизма, строившиеся вокруг понятия формы, как некоего квазирелигиозного, утопического субстрата, типологически близки аналогичным стратегиям, группировавшимся вокруг терминов «материя» или «реальность». Вера в проникновение к «реальности», в возможность обретения некой «полноты жизни», аутентичности существования есть часть квазирелигиозной модели мышления в той же мере, что и потребность отречения от профанной действительности в утопическом пространстве «формы».

Освобождение «правды» или «формы» от наслоений «культуры» или «цивилизации» – утопический лозунг авангарда, который оценивается критически современной наукой именно в силу сложности характера тех неэссенциалистских, вербально-визуальных концепций искусства, которые лежат в ее основе. «Чистота» формы или «невинность» реальности мгновенно маркируется современным искусствоведением как протототалитарные, утопические конструкторы, дискриминирующие интеллектuaлизм и рациональные способы познания действительности. В то же время «реализм» и «формализм» интересны как определенные системы ценностей, опирающиеся на свою мифологию, иконологию, серию литературных источников. У «реализма», разумеется, нет привилегированного доступа к «реальности», равно как у «формализма» нет единства с «формой». Речь идет о символах «телесного», неинтелигибельного, формального,

конкретного, материального, недоступного «инструментальной рациональности», всегда неуловимого, недостижимого. «Природа», «форма», «стихия», «жизнь» – это мифологические понятия, которыми питались метанарративы авангарда.

В эпоху холодной войны формализм стал «официальной» теорией искусства на Западе, в то время как термин «реализм» использовался советской пропагандистской машиной для определения «прогрессивных» тенденций в мировой культуре. Но все эти сами по себе показательные примеры апроприации авангардистской риторики – не более чем частные случаи, отдельные интерпретации «реализма» и «формализма». Абсолютная идентификация «реализма» или «формализма» с полуофициальными доктринами СССР или США нанесла ущерб полноценному исследованию риторических систем авангарда. Необходимо учитывать симпатии элиты (боровшейся с господствующими идеологиями) в России и на Западе к «формализму» и «реализму» соответственно, принимая во внимание существование различных подходов к данной проблематике.

«Полнота жизни», «подлинная реальность», «ауратичное бытие» – все эти фантазмы так называемой «философии жизни», «консервативной революции» и других модных течений рубежа XIX – XX вв. превратились в источники виталистических мифологий авангарда. С момента своего возникновения авангард был связан не только с утопическими политическими проектами, но и с попытками создания

«светских религий», тяготеющих к мифическому концепту «чистого действия». В России теория реализма зачастую онтологизируется в рамках религиозной философии (Павел Флоренский) или советского марксизма (Михаил Лифшиц). На Западе на первый план выходит экзистенциальная сторона этого феномена, индивидуальные творческие поиски. «Реализм» не был официальным стилем нацистской Германии, фашистские теоретики не использовали этот термин. В то же время любой тоталитарный режим основывался на вере в реальность определенного сакрального типа, поэтому однозначное противопоставление фашизма реализму представляется некорректным.

Западное искусствознание рубежа XX – XXI вв. радикальным образом изменило наши представления об авангарде, который, утратив в глазах ученых свой элитарный характер, оказался вовлеченным в политическую и культурную историю XX в. с ее мощными тоталитарными и националистическими движениями, массовым искусством и современными пиар-технологиями. У авангарда не было иммунитета по отношению к вирусам сексизма, классизма или расизма; что касается границ между элитарным и массовым искусством, то они в современном научном дискурсе фактически снимаются. Водоразделы между классикой, авангардом и массовой культурой не кажутся в настоящее время ни самоочевидными, ни абсолютными. «Классическое искусство» – такой же условный и проблематичный термин, как и «авангард»; чет-

кая граница между классикой и авангардом существует лишь в воображении обывателя.

Классика – один из главных фантазмов авангарда. Наряду с «архаикой» и футуристическими проектами «классика» в ее различных изводах противопоставлялась представителями модернизма филистерской и «дегенеративной» современности. Давид, Ницше, Бодлер, Сёра, Сезанн, Пикассо создали свои версии «классики», неотделимые от истории современного искусства. Параллельно в искусствознании XIX – XX вв., становление которого проходило под знаком все тех же модернистских мифов, формировались концепции классического искусства, мало чем отличавшиеся от современных авангардистских теорий. Теории классического, представления о Ренессансе и барокко, Древней Греции и Риме сами по себе были частью модернистской эпохи, что осложняет исследование данной проблематики.

Искусство авангарда – такая же бесконечная череда «индивидуальностей», «исключений» и «частных случаев», как и классическое искусство. Ни одна теория не сможет предсказать особенности дискурсивного поля того или иного конкретного текста, его семиотического механизма. Искусство нельзя подменить теорией. Вместе с тем в широком смысле искусство и есть теория, стратегия – маркетинговая или идеологическая – в той мере, в какой оно является частью «большой истории искусства» и, в частности, составляющей школьной или университетской учебной программы. Иссле-

дователи, как правило, имеют дело с искусством как социальным и идеологическим феноменом, известность и влияние которого «куплены» ценой его отнюдь не бескорыстной включенности в мировые властные механизмы. «Источники» и «референты» искусства авангарда – это не «истина, добро и красота», а конкретная историческая действительность с ее противоречиями и конфликтами. Переход от «истории» и «идеологии» к «музею» и «вечности» и есть подлинный предмет исторической интерпретации искусства. Эта «институционализация» индивидуальна, если речь идет о «большом искусстве», но ее интеллектуальная изоционность не застрахована от цинизма и «двойного кодирования». Идеализация искусства – авангардистского или классического – ни на шаг не приближает к его пониманию. Хотя искусство, начиная с эпохи романтизма, нередко воспринимается в качестве некоего суррогата религии, «реальная» история искусства жестока и бессмысленна, как и сама жизнь.

1. Теории авангарда

Эстетизм/тоталитаризм.

Вальтер Беньямин

Один из создателей нового типа дискурса, объединившего искусство, политику и философию, Беньямин деконструирует саму категорию эстетического. Он усомнился в «естественности» оппозиции ангажированного тоталитарного искусства и свободного авангардистского эстетизма/абстракционизма. Его теория демонстрирует, что авангард не обладал иммунитетом к вирусам тоталитаризма; метафоры насилия, воли к власти, расизма, классизма и сексизма легко соприкасаются с модернистским формализмом и эстетизмом.

Дискурс эстетизма относится к числу ключевых составляющих авангардистской парадигмы. «Эстетическое» не признает физической и метафизической данности; его рождение ознаменовано радикальной субъективизацией реальности: косный, материальный мир, традиционно противостоявший человеку, перестает существовать. В то же время «эстетическое» обладает и целым рядом «негативных» свойств, особенно ярко проявивших себя в XX в. Уже в классическую эпоху «эстетическое» отрывается от когнитивного и исполь-

зуется в качестве «подрывной» стратегии: «смутные ощущения», рафинированная чувственность воспринимались в качестве альтернативы прямолинейным вербальным стратегиям государственных и церковных идеологий. Современное искусство развивалось, следуя логике вычитания, последовательно исключая из своей сферы элементы «человеческого, слишком человеческого». Со временем отстраненное, эстетическое видение действительности стало символизировать высшую стадию отчуждения человека от социальных процессов. Породив эстетизм и формализм, автономное зрение приближалось к дистанцированному взгляду на мир, свойственному современным средствам массовой информации.

В рамках тоталитарной культуры категории эстетического и художественного приобретают репрессивный нормативистский характер. «Логика вычитания», как правило, доминирует в период сложения тоталитаризма. В дальнейшем «художественное» воспринимается как «нейтральный» и «вечный» синтез идеального и чувственного в духе неоплатонизма. «Автономия эстетического» в рамках тоталитарной культуры на практике означает отрицание интеллектуальных подходов к искусству, господство националистической и расистской мифологии.

В своем известном сочинении «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» Вальтер Беньямин противопоставил «коммунистическую» политизацию искусства «фашистской» эстетизации политики, тем

самым маркировав «эстетический дискурс» современности как протофашистский. Беньямин исходил из предположения, что в историческом развитии меняется и чувственное восприятие человека¹. Так, с появлением новых репродукционных техник, с изобретением фотографии трансформируется сам характер искусства, его понятие. Репродукционная техника, с одной стороны, выводит репродуцируемый предмет из сферы традиции, заменяя его уникальное бытование массовым, а с другой стороны – актуализирует репродуцируемый предмет, приближая его к зрителю. Эти процессы, подчеркивает Беньямин, вызывают глубокий кризис сложившихся форм восприятия искусства. Речь идет о ликвидации традиционной ценности в составе культурного наследия.

Произведение искусства лишается своей ауры, «уникального ощущения дали»², ритуализированного статуса подлинника, напоминающего о том, что древнейшие произведения искусства были связаны с религиозными обрядами. Но когда мерило подлинности перестает работать, преобразуется вся социальная функция искусства: «Место ритуального основания занимает другая практическая деятельность: политическая»³. Беньямин предлагает отказаться от таких «устаревших» понятий, как творчество и гениальность, веч-

¹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Пер. С.А. Ромашко. М., 1996. С. 23.

² Там же. С. 24.

³ Там же. С. 28.

ная ценность и таинство, неконтролируемое использование которых ведет, по его мнению, к интерпретации культуры в фашистском духе⁴. Вводимые в научный оборот новые понятия отличаются от привычных тем, что их использование в фашистских целях, в представлении немецкого теоретика, невозможно. Вместе с тем они пригодны для формулирования революционных требований в культурной политике. Фашистская эстетизация политики, эстетизация войны, по Беньямину, есть доведение принципа *l'art pour l'art* до его логического завершения⁵. Коммунизм, полагает автор, отвечает на это «политизацией искусства».

Одним из первых Беньямин связал развитие искусства с новейшей техникой. Обязанные последней своим возникновением новые художественные медиа создают новый тип восприятия искусства, имеющий мало общего с традиционным «созерцанием». Киноаппаратура сделала предметом анализа вещи, до того остававшиеся незамеченными в общем потоке впечатлений. Таким образом, кино с его «десятыми долями секунд» и акцентированием скрытых деталей (то есть ускоренной съемкой и крупным планом) взрывает тот мир-тюрьму, к которому мы привыкли, вскрывает новые структуры организации материи. В этом утраченном в постренессансную эпоху тождестве научного и художественного и состоит, по Беньямину, революционное значение ки-

⁴ Там же. С. 16.

⁵ Там же. С. 65.

но⁶. Природа, открывающаяся камере, – иная, чем доступная глазу. Поэтому кино открывает область визуально-бессознательного.

Вместе с тем кино с его эффектами быстрой смены кадра является инструментом тренировки рассеянного восприятия, которое занимает доминирующее положение не только в художественной сфере, но и в других областях человеческой деятельности⁷. Кино впускает в искусство шоковое воздействие современности, вызванное возросшей угрозой жизни, с которой приходится сталкиваться человеку, живущему в ускоренном, «рваном» ритме больших городов⁸.

Ключевой аспект модернизации, по Беньямину, заключается в том, что техническая воспроизводимость снимает проблему противостояния элитарного и массового. Из наиболее консервативного (по отношению к Пикассо) массовый вкус превращается в самый прогрессивный (по отношению к Чаплину). Для прогрессивного отношения, по словам Беньямина, характерно сочетание зрительского удовольствия с позицией экспертной оценки. Чем сильнее утрата искусством своего социального значения, тем больше расходятся в публичке критическая и гедонистическая установки. В этой связи Беньямин ссылается на опыт восприятия массовым зрите-

⁶ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 52–54.

⁷ Там же. С. 61.

⁸ Там же. С. 58.

лем современной живописи, когда традиционная форма потребляется без всякой критики, а новое с негодованием отвергается. В кино, напротив, критическая и гедонистическая установки совпадают: реакция отдельного человека обусловлена предстоящим перерастанием ее в массовую реакцию.

С момента своего возникновения в эпоху Великой французской революции авангард был теснейшим образом связан с обоими обозначенными Беньямином проектами (политизации искусства и эстетизации политики), основываясь не только на левых «утопических» течениях (сенсимонизме, фурьеризме, прудонизме) и марксизме, но и на «потенциально правой» теории «искусства для искусства».

Особую вирулентность эстетизма Беньямин связывает с его способностью к отчужденному, «незаинтересованному» созерцанию: в этом эстетический взгляд родствен эффекту, производимому киноаппаратурой. Основная оппозиция Беньямина (аура – новые технологии) здесь не работает: новейшие технические средства аккумулировали в себе идеологию эстетизма, апеллирующую к сакральным истокам искусства. Немецкий теоретик остро чувствовал религиозную природу фашизма, его связь с эстетизмом и консервативными формами современного искусства (во второй половине XX в. эти интуиции Беньямина были подкреплены множеством культурологических и искусствоведческих исследований). По его мнению, фашизм опирается на мифологизированные концепты (аура, гениальность, уникальность), ис-

пользуя «нерасколдованную», не затронутую процессами рационализации (модернизации) сферу искусства в качестве плацдарма для реакционного реванша в политике. «Консервативная» область искусства становится заповедником для реакционных идеологий, представляющих реальную угрозу для социума.

На первый взгляд Беньямин солидаризируется с точкой зрения рационалистов, выступает за «демифологизацию» и «демократизацию» искусства. Он обосновывает новые способы производства и потребления в художественной сфере, релятивизируя понятие авторства («Автор как производитель»). Но простой оппозиции «старого» (фашизм, эстетизм, аура, сакральные концепты) и «нового» (коммунизм, новые технологии, искусство кино и коллажа, интеллектуальная прозрачность) немецкий теоретик нам не предлагает. Дело в том, что Беньямин был не только «исследователем» сакральных вирусов современной культуры, но (в определенной степени) и их «носителем»: его творчество можно считать связующим звеном между культурой германской «консервативной революции» и современными социальными и гуманитарными науками на Западе.

Так, к примеру, технический прогресс в интерпретации Беньямина приобретает иррациональные, почти мистические свойства и описывается в энергетических категориях. Порождая империалистические войны, техника выходит из-под контроля человека и воскрешает эффект ауры (дистан-

цированного видения) в нацистской пропаганде: опираясь на возможности современной аппаратуры, фашизм, с точки зрения Бенямина, эстетизировал войну и агитационные массовые мероприятия. Футуристы не случайно называли войну «прекрасной»; они воспринимали ее как идеальный перформанс, разрушающий привычную для обывателя реальность. Так принцип «искусства для искусства», по Бенямину, доводится до своего логического завершения – абсолютного отчуждения от действительности.

Беньямин известен также своей теорией коллажа – одного из центральных явлений «революции современного искусства». Долгое время коллаж и фотомонтаж рассматривались в качестве антитезы «эстетического» восприятия действительности. Вслед за Петером Бюргером известный исследователь Рассел Берман в своей статье 1989 г. противопоставляет беняминовскую концепцию коллажа тоталитарному пониманию произведения искусства как органического единства, отличающегося постоянством, полнотой присутствия, замкнутостью⁹. Коллаж с его фрагментарностью символизировал активную социальную позицию, аналитическое отношение к реальности, дробящейся на ряд дискурсов. В последнее время коллаж, напротив, все чаще интерпретируется как «пространство рассеянного восприятия», идеаль-

⁹ *Berman R.B. The Aestheticization of Politics: Walter Benjamin on Fascism and the Avant-garde // Modern Culture and Critical Theory: Art, Politics, and the Legacy of the Frankfurt School. Madison: University of Wisconsin Press, 1989. P. 27–41.*

ное оружие для подавления критической способности (Эмили Браун, Симонетта Фаласка-Дзампони). Лишенные логической связи между собой образы коллажа апеллируют к бессознательному, отражая реалии современного «общества спектакля».

Вальтер Беньямин стоял у истоков обеих концепций коллажа. С одной стороны, он приравнивает эстетическую созерцательность к пассивности и асоциальности, по сути призывая к ликвидации старого механизма восприятия искусства. Позицию публики в кинематографе Беньямин называет оценивающей, критической, проводя параллели с дадаистскими коллажами и ассамбляжами. С другой стороны, эта позиция обозначается как гедонистическая, а кино и коллаж интерпретируются как инструменты тренировки рассеянного восприятия. Новые формы искусства Беньямин связывает с шоковым воздействием современности, парализующим мысль, лишаящим человека целостного опыта.

Немецкий теоретик прекрасно понимал, что эстетическое переживание в чем-то сродни воспоминанию и в той или иной степени включает в себя обращение к прошлому, к традиции. «Современность» враждебна традиции и ауре, разрушая их посредством «шока», доминирующего в повседневной жизни при капитализме. Но отношение Беньямина к ауре не является однозначным. Его тексты были синтезом марксизма и религиозной философии: сакральную глубину он прозревал в вопросах политики, искусство в его работах

предстало в новом свете – как средоточие наиболее важных тенденций современности.

Молчание модернизма.

Теодор Адорно

Авангард враждебен прогрессу, согласно «Эстетической теории» Адорно; современное искусство – это нечто отторгнутое обществом, гонимое и подавляемое цивилизацией: «Пока изуродованный утилитаризмом прогресс творит насилие над землей, обезображивая ее поверхность, никогда до конца не исчезнет ощущение, вопреки всем доказательствам от противного, что все, что не поспевает за тенденцией современного развития, все, что находится по эту сторону ее и до нее, в своей отсталости гораздо гуманнее и лучше ожидающего нас будущего»¹⁰.

Авангард интересуется то, что скрывается за фасадом цивилизации, – «дикое», «первобытное», «регрессивное». Современное искусство «хотело бы с помощью человеческих средств заставить заговорить нечеловеческое»¹¹. С этой точки зрения можно по-новому взглянуть на историю искусства XIX – XX вв. В этот период художественная сфера развивалась путем включения в свою орбиту того, что было объявлено буржуазным обществом вне закона, – «нечеловеческого», «стихийного», «возвышенного», сопротивляющегося

¹⁰ Адорно Т.В. Эстетическая теория / Пер. А.В. Дранова. М., 2001. С. 97.

¹¹ Там же. С. 115.

ся бюргерскому здравому смыслу. Не случайно центральной темой авангарда становится вначале природа (романтизм, реализм, импрессионизм и постимпрессионизм), а затем и техника (футуризм, конструктивизм, дадаизм и т. д.).

Антитеза природа/техника, по Адорно, неверна: симптоматично, что груды индустриального мусора напоминают горный ландшафт, сохранившийся в первозданной дикости. Технологическое овеществление приближает к идее природы, уничтожающей примат человеческой духовности¹². Более того, именно философия примата технического, по утверждению Адорно, всегда пронизывала собой искусство: вопреки «идеологии спонтанности» она позволяет художнику заговорить, причем речь эта не несет в себе ничего «человеческого», никакой психологии. Так, дикая окаменелость этрусского Аполлона виллы Джулия, обусловленная «техническими» или «формальными» моментами, и является, согласно Адорно, конституирующим содержание началом.

¹² Там же. С. 91.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.