



Филипп Серс



ТОТАЛИТАРИЗМ
И
АВАНГАРД

Филипп Серс

**Тоталитаризм и авангард. В
преддверии запредельного**

«Прогресс-Традиция»

Серс Ф.

Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного /
Ф. Серс — «Прогресс-Традиция»,

В основу книги известного французского философа и историка искусства Филиппа Серса «Тоталитаризм и авангард» (2001) легла серия семинаров в Международном философском коллеже (Париж). В своей работе Ф. Серс анализирует природу тоталитарных установок, опираясь на характеристики иудаизма и авангардного искусства, одинаково отвергавшихся тоталитаризмом. Автор показывает, что истинным устремлением исторического авангарда были не чисто формальные инновации, а установление связи личности с абсолютом и преобразование мира. В книге разбираются произведения таких мастеров искусства XX века как С. Эйзенштейн, К. Швиттерс, М. Дюшан, В. Кандинский, Г. Рихтер, М.Рэй.

Содержание

| | |
|---|----|
| От переводчика | 5 |
| Введение | 6 |
| I | 8 |
| Радикальный авангард | 8 |
| Тоталитаризм | 14 |
| Проблема дегенеративного искусства | 19 |
| Примечания | 23 |
| II | 24 |
| Греческая модель и нацистское искусство | 26 |
| Конец ознакомительного фрагмента. | 28 |

Филипп Серс

Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного

От переводчика

Филипп Серс – французский философ, историк искусства, преподаватель эстетики и истории искусства (Институт сакрального искусства в парижском Католическом университете, Школа архитектуры Париж-Ля Вилетт). Ведет широкую деятельность по популяризации искусства авангарда (в частности, в собственном издательстве «Филипп Серс»).

Автор книг: «Кандинский: философия абстракции, метафизический образ» (1995), «Диалог с произведением: искусство и критика» (1995), «О Дада: очерк дадаистского переживания образа» (1997), «Иконы и святые образа: репрезентация трансцендентности» (2002), «Авангард: между метафизикой и историей» (книга бесед с Ж. Коньо, 2002), «Внутренний отзвук: диалог о художественном и духовном опыте в Китае и на Западе» (совместно с И. Эсканд, 2003).

Настоящая работа Серса является в значительной степени транскрипцией его семинаров, проводившихся в парижском Международном философском коллеже. Это отразилось как в собственно тексте книги, так в и относительно вольном – по научным стандартам – обращении с терминологией. Вводимые автором термины не всегда выделены графически, их оформление порой разнится даже в пределах одного абзаца. Чтобы не отходить от буквы оригинала, мы сохраняем авторское оформление рукописи.

Введение

В ходе исследований искусства первой половины XX столетия (основные разработки я посвятил именно этому периоду) проблема связи, которая возникает между искусством и тоталитаризмом, довольно быстро стала для меня приоритетной.

Некоторое время назад довольно интенсивная полемика противопоставила критиков и защитников современного авангарда. Одним из аргументов, который использовали в спорах поборники современного искусства, было обвинение оппонентов в тоталитарном стиле поведения – на основании одного лишь факта, что те критиковали художников-авангардистов. Это явное преувеличение. Вместе с тем оно вынуждает точнее определить понятие авангарда, поскольку авангардные движения, которые противостояли тоталитаризму в начале века, мало чем напоминают авангард, ставший предметом упомянутой полемики. Подобная аргументация может даже вызвать некоторое раздражение: современный авангард пользуется в наши дни слишком значительной поддержкой со стороны как общественных институтов, так и рынка, чтобы кричать о каком-то преследовании. При этом само указание на живучесть тоталитарных импульсов вовсе не выглядит необоснованным – уверенности в том, что тоталитаризм был полностью искоренен из нашего менталитета или поведения, нет. Именно этим отчасти и объясняется настоящий характер данного исследования.

Упомянутая полемика прекрасно демонстрирует потребность в точном определении терминов – потребность, которая становится настойчивой необходимостью в корпусе любых размышлений об искусстве и тоталитаризме, когда приходится оперировать понятиями, с большим трудом поддающимися строгой концептуализации: авангард, тоталитаризм, еврейство – если ограничиться лишь некоторыми. Одним из основных неудобств, которое таит в себе предмет нашего исследования, является то, что такое определение терминов – хотя бы в некоторой своей части – может производиться лишь попутно, по ходу рассуждения, ведь зачастую именно сопоставление тех или иных элементов способно прояснить их философский смысл. Реальное определение должно следовать за номинальным – это касается, в частности, понятия еврейства, к более глубокому изучению которого нас вынуждает такой гигантский, чудовищный вопрос, как Шоа (Холокост). Уподобление Гитлером еврейства и авангарда, на первый взгляд парадоксальное, при детальном рассмотрении может оказаться удивительно релевантным.

Другая сложность избранного метода заключается в необходимости постоянно соотноситься с личным опытом в оценке интересующих нас элементов, истоки и механизмы воздействия которых нам предстоит выявить, – касается ли это авангардного искусства и того, что мы могли бы назвать его «теорией автоверификации», согласно которой ничей посторонний авторитет не должен стеснять автономное суждение зрителя в его восприятии произведения искусства, – либо относится к тоталитаризму и тоталитарному искусству с их возможностями убеждать, а подчас и гипнотизировать. Тем самым значительная часть размышлений предполагает, что читатель сможет *на собственном опыте* проверить те гипотезы или суждения, которые будут следовать из нашего анализа.

Также осложняет наше исследование богатство исторических материалов, относящихся к тоталитаризму, и их крайне разнообразный характер – при том, что в ряде случаев это же богатство может и помочь нам лучше разграничить концепты, на которых основываются тоталитарные представления об исключительности (например, нация, класс или раса). Поначалу отношение нацистского тоталитаризма к искусству даже виделось мне своего рода образцом – казалось, что его анализ поможет вычленив некоторые общие правила, применимые ко всему интересующему нас процессу.

Вместе с тем некоторые аспекты подобного анализа не защищены от критики. Так, могут сказать, что сама тоталитарная установка с ее пониманием врага (выбирается ли на эту роль

авангард, еврейство или даже христианство) выдает подход упрощающий и даже грубый. В ответ я бы заметил, что опасно недооценивать проницательность и интуицию тиранов, впечатляющими примерами которых могут служить случаи Гитлера и Сталина: в своих действиях или заявлениях они не раз демонстрировали ясность ума и дар предвидения.

Вопрос здесь скорее в основополагающем выборе, нежели в подлинной или неподлинной культуре. Силы зла, без сомнения, способны развивать поразительную мощь интеллекта, однако основывается это могущество на своеобразной виртуозности обмана и подлога, обезвредить которые как раз и призван философский анализ. Как гласит одна арабская пословица, лжеца следует выследить до самой его двери. Стоит лишь открыть истинное лицо обманщика, разоблачить его измышления, опознать и назвать настоящими именами те элементы, на которых строился обман, как лжец теряет значительную часть своей вредоносной мощи.

И наконец, одно терминологическое уточнение. В следующих ниже рассуждениях «радикальным авангардом» я стану называть авангардные течения первой половины XX века, а современное нам так называемое авангардное искусство будет по преимуществу обозначаться как «современный авангард». В ходе нашей работы такое разграничение окажется полезным при выявлении различий между двумя этими феноменами.

I Первое приближение



Радикальный авангард

Как определить радикальный авангард, который самым непосредственным образом соприкасался с тоталитаризмом? Показательно, что именно там, где можно было бы – исходя из разношерстных этикеток, которыми критика наградила течения, объединенные под общей шапкой авангарда, – ожидать разнобоя голосов, выявляется как раз глубинное единство авангардистской позиции.

Общность различных школ и движений проступает прежде всего в единодушии коллективной мысли, в товариществе соратников – причем между столь, казалось бы, полярными позициями в искусстве, как, допустим, дадаизм и конструктивизм, искусство абстрактное и наивное или даже революционный активизм и поиск сакрального. Так, дадаист Ганс Арп публикует совместную теоретическую работу с конструктивистом Эль Лисицким, Кандинский вдохновляется Таможенником Руссо, а убежденные коммунисты Жан Люрса и Фернан Леже отвечают на призыв отца Кутюрье из церкви Богоматери в Плато д'Асси.

Единство интересов обнаруживается и в различных регистрах художественного творчества. Если революция первых лет авангарда – ее спровоцировал переворот в изобразительности, приведший к возникновению абстрактного искусства, – основывается прежде всего на освобождении живописи, то впоследствии она охватывает все виды искусства. Революция в области пластики и сопутствующих сферах разворачивается в четыре этапа, на четырех фронтах, являя собой четыре разновидности того единого потрясения, которое самым глубоким и радикальным образом преобразило весь мир искусства.

Прежде всего, это самая зрелищная из «битв» – упомянутая абстрактная революция в живописи. Идея живописи, ничем не связанной с реальностью, быстро берет верх над вошедшими в привычку принципами фигуративности. За термином «абстракция» в действительности

сти мало что стоит, однако со временем он прочно входит в критический обиход, как и прочие расплывчатые термины из мира искусства (в первую очередь сам «авангард», а также «импрессионизм», «футуризм», «конструктивизм» и пр.), обозначающие некий опыт, не являясь при этом самостоятельными понятиями, полностью подвластными контролю разума. Поскольку они отсылают к опыту, куда полезнее точных словарных определений оказываются описания тех пережитых реалий, которые они обозначают. По сути, изображение, которое отвергает абстрактная живопись, есть изображение мира видимостей, убедительная имитация природы, тяготеющая к миметическому подобию – или же иллюстративное изображение, пользующееся живописным образом для усиления уловок риторики, фигур стилиа, тропов языка, который необоснованно именуют «образным», придавая ментальному образу статус, эквивалентный зрительному.

Живописная абстракция – это реакция на привычку наделять образ незавидной ролью зрительной обманки или сводить его к ничтожному субпродукту речевого высказывания. Абстрактный проект ставит своей целью достижение ноумена внутри и посредством образа. Для первых абстракционистов – Кандинского, Мондриана или Малевича – образ, воспринятый в самодостаточной строгости, а не через прежнее соотнесение с внешней дискурсивной моделью, наделен достоинством непосредственного познания. Теперь он способен выражать реалии, с которыми связан сопричастностью: одной из его функций как раз и становится своего рода *вызывание* реальности. Задача состоит в изобретении нового языка, который дадаисты назовут *Paradiessprache*: языка «райского», поствавилонского, поскольку вавилонское смешение языков, по библейской традиции, прервало для человека череду райского именованья, привилегию Адама, которую разделяли с ним первые люди.

Во-вторых, благодаря абстракционистской революции мир авангарда открывает для себя то единство поэзии и живописи, которое уже давно с блеском выявила восточная традиция. Здесь можно вспомнить, например, высказывание Су Дунпо о Ван Вэе: «Каждая из его картин – точно поэма; каждое его стихотворение – целая картина». Революции в живописи и в поэзии с самого начала дышат одним воздухом. «Заумь» русских авангардистов – поэзия, выходящая за пределы интеллекта, – по своим устремлениям близка к той «поэзии», о которой будут говорить Да-да или сюрреалисты и которую они противопоставят «литературе», то есть дискурсу описательному. Поэтическое слово становится для его автора местом внутреннего события, способом непосредственного и немедленного переживания, а также конкретизацией этого опыта как следа неуловимого, но несомненного знания.

Заумное в авангардной поэзии – аналог за-предельного для зрения в абстрактной живописи. Это прорыв за пределы возможностей человека, попытка найти некий предмет знания, который обычные пути постижения оставляют в стороне. Согласно учению китайской философии, искусство тем самым приходит к своей высшей функции, позволяя индивиду в полной мере реализовать собственную человеческую природу, становясь при этом для мира завершающим этапом в созидании исконной гармонии.

Вместе с тем одной из отличительных черт этой революции становится ее мгновенное распространение на все виды искусства, и прежде всего на искусства синтетические – сценографию и архитектуру. Синтез искусств – основное устремление первоначального авангарда. Этот синтез пытается объединить различные способы выражения в некое органическое целое. Он предстает своего рода композицией композиций. Тем самым он становится испытанием для новых элементов, появляющихся в различных искусствах, – теперь они должны обладать способностью сочетаться, сливаться в единое целое. Синтез испытывает их на прочность: сопоставляя различные виды искусств, он объединяет их внутри единой проблематики репрезентации, где они неизбежно сталкиваются с вопросом содержания – в чем нам предстоит убедиться ниже.

В области архитектуры авангардная революция обыкновенно представляется как борьба функционализма с украшательством. Подобная оценка опирается на знаменитую присказку, согласно которой форма следует за функцией. Однако это утверждение на самом деле ни о чем нам не говорит, поскольку авангардные преобразования в архитектуре затрагивают функциональную сторону ровно в той же степени, что и формальную. Ставя акцент на декоративности и на взаимоотношениях формы и функции, мы отдаем предпочтение формалистическому прочтению новой архитектуры, довольствуясь выявлением той архитектурной логики, которая должна привести нас к новому стилю. Остальные вопросы и соображения остаются без ответа, поскольку мы говорим о «международном» стиле: том самом «современном», «модерном» (*moderne*) стиле, определять который должна новейшая (*contemporaine*) теория.

Однако с проблемой стиля мы привносим в архитектурную теорию первоначального авангарда нечто инородное. Самый глубокий и, возможно, самый влиятельный теоретик авангарда этих первых лет, Тео ван Дусбург, неоднократно подчеркивал, что модернность новейшего времени не обладает никаким стилем, тем более новым. Понятие стиля само по себе противоречит принципам той революции, к которой хотят прийти модернисты (*les modernes*).

На начальном этапе развития новой архитектуры мы наблюдаем феномен, как раз обратный формированию стиля, а именно – открытие внутреннего, его эвристической ценности. Внутреннее против стиля: скорее именно в этом состоит смысл существования, рабочая гипотеза новой архитектуры. Для нее характерен сдвиг к невещественному. Этот поворот выражается прежде всего в экономии средств – или, иными словами, осознании того, что исходный материал обладает некоторым внутренним значением, соответствием окружающему миру, собственной природой, которые следует принимать в расчет прежде его технических характеристик. Так, для своего «Памятника Третьему Интернационалу», замышлявшего как египетская пирамида новых времен, Владимир Татлин выбирает стекло и сталь – материалы прометеевские, рожденные в огне, – для того, чтобы продемонстрировать мощь появляющейся на свет цивилизации. Поворот к невещественному выражается также в большем внимании к свету. Реальность новой архитектуры, какой представляли ее себе первопроходцы, составляет уже не бездвижная масса, но активное пространство: в результате архитекторы выдвигают на передний план световую динамику и взаимопроникновение пространств; неподвижные элементы исчезают, уступая место мобильным перегородкам или занавесям. С другой стороны, взаимоотношение внешнего облика и интерьеров здания становится более гибким, появляется понятие архитектурной траектории, отдающей предпочтение траектории движения, а не объекту как таковому (здесь явно сказываются уроки живописного кубизма). Мы становимся свидетелями настоящей духовной революции в архитектуре, методологически обусловленной открытиями абстрактного искусства.

В том, что касается сценографии, самым тесным образом связанной с архитектурой, таким же синтетическим искусством (Кандинский называл сценографию «абстрактной мону-ментальностью»), новации авангарда носят столь же глубокий и радикальный характер. Антонен Арто стремится противопоставить психологическому театру театр жизни – метафизический театр, избранные средства выражения которого – уже не речь, прямое сообщение, а собственно театральные, постановочные ресурсы. Одной из доминирующих идей становится стремление проникнуть с помощью театра в переломные, исключительные моменты жизни. Новая сцена приближается к тотальному театру, о котором мечтают Кандинский и Гуго Балль, к сценографии Дада, некоторые элементы которой дошли до нас благодаря фильмам Ганса Рихтера. Речь идет здесь о достижении «пра-слова», того *Paradiessprache*, к которому стремились основоположники дадаистского кинематографа Эггелинг и Рихтер, а Балль и Кандинский называли новым синтетическим языком, способным задать вектор подлинного освобождения.

Таким образом, авангардные тенденции, давшие начало крупнейшим синтетическим движениям в искусстве первой половины XX века, можно свести в следующие четыре позиции: абстракция против фигуративности в живописи, вдохновение против профессионализма в сфере словесного творчества, внутреннее против стиля в архитектуре и метафизический театр против психологизма в сценическом искусстве. Музыка, со своей стороны, откликается на эту революцию собственными внутренними преобразованиями, которые укрепляют ее статус искусства, способного достигнуть качества «вещи-в-себе» (этот дар провидел в ней еще Шопенгауэр).

Теперь попытаемся выяснить, что сплачивало воедино ранний радикализм, сводя вместе таких людей, как Ман Рэй, Арп или Лисицкий, как Мис ван дер Роэ, Ван Дусбург, Рихтер, Бретон или Кандинский? Для того чтобы осознать это единство в динамической перспективе, следует рассматривать искусство, с одной стороны, не как зрелище, а как *мыслительный механизм*, способ познания, равный в этом смысле традиционным логическим инструментам, и с другой – как решение, имеющее практические последствия, как *моральный и философский выбор*. Рождение авангарда отмечено сомнением в правомерности эстетики, критериями оценки для которой являются категории прекрасного и возвышенного. Сам термин «эстетика», связанный исключительно с видимым, так же, как и любое суждение вкуса, опирается на внешние нормы, отступает теперь перед требованием содержательности и переносом интереса на субъект.

Соответственно, авангард постоянно находится в поисках данности, свободной от подтверждения извне. В этом он следует чисто картезианской модели: это Декарт внутренней достоверности, мыслитель идеального совпадения мысли и ее предмета – совпадения, отмеченного интуицией *Cogito*. Подобная установка объединяет всех участников авангардного движения, закладывая основы той культуры конфликта и прогресса, к которой отсылает сам термин «авангард».

Различные авангардистские группировки пользовались одним методом – сомнением. Их связывал общий подход к художественной данности как способу заново определить содержание искусства. Имеется в виду совпадение акта действия и его непосредственного смысла. Основным мотивом первоначального авангарда по всем четырем его решающим позициям, о которых шла речь выше, был поиск такого совпадения – именно он вносит в область творчества революционную идею обращения к внутренней достоверности; достигаемый при этом эффект данности можно вслед за Кандинским определить как «душевную вибрацию».

Именно так выстраивается парадигма искусства радикального авангарда, в глубине остающаяся единой при всем различии внешних проявлений. Определить ее можно, отталкиваясь от следующих принципов.

Прежде всего, это борьба против пластического формализма, стремящегося свести прогресс в искусстве к поискам структуры, новаторской исключительно по форме. Утверждение *постоянства внутреннего принципа* – то есть морфогенетической связности – в дальнейшем подчиняет определение формы требованиям содержания и противостоит *постоянству формы*, внешней неизменности, гарантом которой служит ее узнаваемость (оба термина мы заимствуем из китайской философии искусства). Примером постоянства внутреннего принципа может стать любая реальность, способная принимать разные обличья: это может быть туман, пары, водопады, дым, облака, корни, скалы с изломанными краями. Кому из нас не доводилось наблюдать за меняющимися формами облаков, становящихся то химерой, то расправившей крылья птицей, головой старика, распускающимся цветком ил и ветвящимся деревом? Постоянство формы, со своей стороны, есть облик неизменный, запертый в узнаваемой,

легко идентифицируемой реальности: нельзя быть, к примеру, одновременно и домом, и ткацким станком. Формальное постоянство воспроизводит лишь само себя, тогда как постоянство внутреннего принципа соотносится с ритмом Вселенной – это движение словно вбирает в себя его динамику. Постоянный принцип связывает человека с неподвластным выражению источником всех вещей.

Внутренний опыт позволяет идентифицировать элементы различных видов искусства и использовать их природу в различных сочетаниях (вспомним определение синтетического искусства как композиции композиций). Реализация внутреннего опыта ведет художника к процессу постоянной автоверификации и утверждению независимости личного творческого сознания от любых внешних оценок. Автоверификация и оценка переносятся теперь на внутреннее значение отдельных элементов и их соответствие тому содержанию, которое они призваны выражать.

Изношенность традиционных референтов языка искусства и стремление его обновить постепенно формируют у представителей авангарда готовность к восприятию отличий и приводят к систематическому освоению такого отличия в виде интереса к т. н. примитивным (или пока еще малоизвестным либо маргинальным) цивилизациям и произведениям: искусству Африки, доколумбовой Америки, Дальнего Востока, искусству византийско-славянскому, наивному, искусству душевнобольных и пр.

Это исследование иного сопровождается принятием его знаков или смысловых проявлений, а также открытостью по отношению к трансцендентному, в каких бы аспектах оно ни проявлялось.

Следует заметить, что, вопреки распространенному мнению, выход за пределы чисто духовных упражнений не был первостепенной заботой радикального авангарда, даже если сюрреалисты и могли порой произвести такое неудачное впечатление. Прямое обращение к элементам потустороннего, неподвластного обыденному знанию, готовность к контакту с ними присутствуют в большинстве авангардистских движений: Дада, абстрактном искусстве, Баухаусе и даже русском авангарде, будь то до революции или после нее. Характерно, что эту готовность отличает предельная широта: авангардисты вбирают воздействия самых разных источников, никогда не замыкаясь на какой-либо одной системе, не сводя жизненное богатство открытий в законченное учение. Здесь также определяющим является принцип автоверификации: каждый – художник ли, зритель – должен выполнить свою часть этой проверки на собственном опыте.

Художник радикального авангарда непременно устремлен в будущее. Им движет стремление стать деятельной силой мирового развития, исторического преобразования, этического совершенствования. Самым надежным, проверенным и эффективным средством добиться такой трансформации является для него искусство. Искусство обеспечивает совпадение цели и средств, которое, если воспользоваться выражением русских конструктивистов, превращает конечное произведение в «социальный конденсатор». Искусство не подчинено никакой внешней целесообразности, что придает ему свободу чистой спекуляции; вместе с тем практическая направленность искусства, перерабатывающего материальные элементы в ходе их компоновки, обеспечивает ему воздействие на мир. Такое воздействие начинается с «чистых» искусств (живописи, музыки и поэзии) и тем более развивается в синтетических и прикладных искусствах.

Художественная деятельность, определенная таким образом (и в рамках той разновидности авангарда, которую мы рассматриваем, авангарда радикального), выстраивает особые отношения с временем. Утопия (*ou topos* – «место, которого нет») живописного, сценического и архитектурного авангарда первой половины XX века, предполагает куда больше, чем простая изобретательность, предвидение или идеальная организация общества. Она по природе своей *ou-хронична*, т. е. выходит за пределы времени. Художник чувствует себя облеченным

ролью мессии, его творческий акт проникнут неудовлетворенностью, отсылающей к иному миру, что и выражается понятием вдохновения. Творчество и заодно с миром, поскольку связано с ним ритмом и гармонией, и внеположно ему, поскольку воодушевлено потребностью радикально его трансформировать. Как полагает Николай Бердяев, «созидательный акт эсхатологичен»¹. Сосредоточенность на эсхатос означает устремленность к последним пределам; искусство по своей природе обращено к пределу. Это особенно справедливо применительно к первому, основополагающему авангарду с его установкой на изменение и даже преображение мира. Мондриан посвящает свою центральную работу, текст о принципах неопластицизма, «людям будущего»². Кандинский, подобно Маяковскому, видел в русской революции начало «великой эпохи Духовного». Русские конструктивисты верили, что трансформация искусства преобразит человека. Необходимо обновить мир, и зло, связанное с устаревшими типами поведения и гнетущими формами жизни, исчезнет. Отметим присутствующую уже в авангарде основополагающую идею: искусство может быть и носителем зла.

Тоталитаризм

Мысль спотыкается о стену немоты, окружающую тоталитаризм; так называемое «молчание стыда» касается истребления шести миллионов евреев, в том числе полутора миллионов детей. Безмолвие в какофонии нацистской пропаганды, уничтожение улики – вплоть до того, что одно из направлений современной мысли дошло до отрицания самого факта Холокоста. Перед нами вновь – пустая могила, однако пуста она потому, что сокрыто тело, и не одно, а миллионы человеческих тел. Меж тем эту вторую пустую могилу в истории человечества окружают невыносимые в своей тяжести доказательства – вплоть до ее мистического статуса засвидетельствованной реальности. В Евангелии учеников Христа обвиняли в том, что они готовились сокрыть его тело после смерти, чтобы подкрепить гипотезу о воскрешении. В нашем же случае, применительно к Шоа, убийцы пытаются утаить саму смерть мучеников.

Однако этот груз невысказанного – все, что тоталитаризм стремится скрыть, истоки его собственного искусства, отношение к искусству «чужому», его анафемы – выдает природу тоталитарного лучше самых пространств речей. Для рассуждений о взаимоотношении искусства и тоталитаризма необходимо понимать природу тоталитарного, но также определить предназначение искусства. Гитлер и Сталин – как в свое время Нерон – были любимы своим народом и, подобно ему, считали себя художниками, хотя этот эпитет к каждому из них применим в различном смысле. Все три примера вместе с тем демонстрируют, что диалог между художником и властью проходит на равных. Искусство нацизма и искусство сталинизма близки по содержанию, которое можно идентифицировать либо напрямую, исходя из его собственных отличительных признаков, либо по контрасту с тем, что осуждают, через противопоставление ему. После пожара Рима Нерон ополчается на христиан. Гитлер обращает свою ненависть на евреев как таковых – но также конкретно на еврея Христа и еврея Карла Маркса. И хотя в сталинском своеволии образ врага переносится последовательно на крестьянство, элиту, нерусское население окраин или на православных, в итоге Сталин тоже приходит к очевидному и столь же убийственному антисемитизму, довести который до логического и полного завершения ему помешала лишь смерть.

Изучение связей между искусством и тоталитаризмом требует особых инструментов мысли, в частности иконографической герменевтики, которая бы рассматривала образ вне всякой зависимости от языка, а также оценки, свободной от рамок рецептивной эстетики (и способной, соответственно, обнажить непоправимую ограниченность последней). Все это позволяет заново подойти к тоталитарной образности и художественному проекту тоталитаризма, основываясь на достижениях художественного авангарда и его способности противостоять тоталитарному давлению. И задуматься, далее, о функциях искусства в контексте личного и коллективного опыта, а также по отношению к внутренним особенностям развития онтологии, эпистемологии – или хотя бы просто этики.

В то же время, знакомясь с историей гитлеровского или сталинского тоталитаризма, мы сталкиваемся с масштабным искажением концептуальных инструментов, а это требует довольно громоздких уточнений. Смысл таких, казалось бы, простых терминов как «вдохновение», «мистика», «сакральное», «мученик» или «избранность», систематически искажается, а сам тоталитарный язык демонстрирует очевидное смешение со сферой религиозного, выявить которое позволяет его отношение к искусству. Лучше всего парадигма тоталитаризма в его отношении к искусству прослеживается на примере Гитлера, почему и наши поиски в большей степени будут сосредоточены на наблюдении именно за эстетикой нацизма.

Эту эстетику можно разложить на несколько составляющих. Прежде всего, утверждается в правах основополагающая речь, произносимая от имени той единственной инстанции, которая дает начало любому слову и закону. За этим следует радикальное отвержение и устранение всяческих различий. Место различия занимает теперь убедительный и наглядный образ основополагающей речи, затмевающий прежние образы запредельного, фальсифицируя их. Этот новый фальсифицированный образ, в свою очередь, дает возможность использовать синтетический художественный инструментарий для поражающего глаз развития сценографии и архитектуры, которые превращаются в орудия тоталитарного созидания. Искусство, наравне с террором, становится излюбленным инструментом тоталитаризма.

Источник этого привилегированного использования сценографии и архитектуры тоталитарной властью следует искать в идеях Рихарда Вагнера и Василия Кандинского. *Gesamtkunstwerk*, тотальное произведение искусства, каким видел его Вагнер (признанный образец для Гитлера), вовлекает в себя всего человека – как его интеллект, так и способность чувствовать. Кандинский, размышления которого также подпитывались Вагнером (а точнее, опытом синестезии, который он почерпнул из вагнеровского «Лоэнгрина»³), называл синтетическим искусство, способное принимать две формы: абстрактного монументального синтеза (сценография) и конкретного монументального (архитектура). Переключки между архитектурой и сценографией вынуждают новейшую эпоху пересмотреть классификацию искусств с тем, чтобы учесть их взаимосвязь. В свою очередь, использование тоталитаризмом синтеза искусств, как абстрактного, так и конкретного, требует переосмысления границ искусства на основе близости между двумя этими формами синтеза.

В нацизме началом всему служит слово трибуна Гитлера – слово, взвинчивающее несколько простейших понятий, создавая вокруг них некое подобие концептуального вакуума. Гитлер видит себя пророком. Он чеканит утверждения, раз за разом повторяет их, подкрепляя примерами, которые варьирует до тех пор, пока не почувствует, что аудитория полностью в его власти. Параллельно он приводит возможные возражения – и тут же уничтожает их посредством аргументации, чередующей осмеяние, бешенство и угрозы. На самом деле он даже не обязан глубоко верить в исходную истину – его убеждения формируются по ходу действия в своего рода аутической демонстрации аргументов или, наоборот, их хаотическом переплетении. Он верит в себя, верит, что он – создатель, творец красоты, истины, даже просто Творец. Он призван сокрушить любые противоположные доводы и любого противника – если нужно, то и самого Бога, уж во всяком случае, Его свидетелей. Его речевая манера сродни художественной иллюстрации. Он использует силу искусства, которую часто (но вряд ли уместно) именуют мистической – что обязывает нас к точному определению мистики и ее отношения к искусству.

Итак, тоталитаризм опирается на основополагающее слово. Единственное оправдание гитлеровской речевой манеры – возможность привести мир в соответствие со словом, для чего необходимо убедить как ближайшее окружение, так и более широкие круги людей. Путь этого убеждения обладает капитальным значением. Это путь власти, неразрывно связанный с террором, так как все, не поддающееся убеждению, может быть решено лишь насильем. На самом деле, путь собственно убеждения недостаточно эффективен: с одной стороны, он предусматривает дискуссию, а с другой – основополагающее слово никогда не предстает логичной последовательностью идей, контролируемых разумом.

Глубинные корни нацистского искусства уходят в сферу магического – это вера первобытного человека в особую способность образа воздействовать на реальность. Для Гитлера дегенеративное искусство влечет за собой вырождение человечества и порождает в реальности таких же чудовищ, как на картинах. Образ таит в себе способность преобразовать реальное, и нацистская мысль намерена подвергнуть эту способность испытанию на уровне филогенеза. Именно в этом суть самой гитлеровской концепции дегенеративного искусства, провозглаша-

ющей необходимость использовать искусство для создания определенного типа человеческой реальности воздействием образа, образным устрашением, разработкой и внедрением образцов, на которые общество должно будет походить; насилие же устранил из его рядов типы, от этих образцов слишком отклонившиеся.

Тем самым тоталитарное слово по природе лживо. Оно провозглашает некую реальность, зная, что это лишь наспех сфабрикованное людьми построение, выдаваемое за вещественную реальность, а на самом деле обладающее лишь статусом виртуальной данности. В рассказах о повседневном существовании в странах, отмеченных влиянием тоталитаризма, часто упоминается официальная правда, которой не верит ни один человек, обладающий способностью думать – для него очевиден ее чисто заявительный, не проверяемый характер. В обиходе людей, подавленных владичеством тоталитаризма, эта постоянная ложь в конечном итоге расшатывает всю систему отсылок к возможной истине, порождая безграничную усталость мысли. Под пытками, на подстроенных процессах или под угрозой безудержного насилия сознание начинает колебаться: свидетели говорят о происходившем в них раздвоении, когда самым мучительным было чувствовать, как внутри зарождается малодушный двойник, становящийся сообщником лжи и жестокости палача. При этом поразительнее всего то, что самим истязателям недоступно учение, которому они служат. Они лишь подчиняются сменяющим друг друга диктатам центральной власти. Тоталитаризм, таким образом, пожирает собственных детей. Никто не защищен от всегда возможного нарушения или от простой смены настроений единственного распорядителя, как это случилось во время гражданской войны в Испании – или происходило сплошь и рядом в истории сталинизма в СССР. Все выглядит, как если бы исполнитель тоталитарного замысла спешил присоединиться к непроверяемой доктрине в опьянении непосредственным действием. Такой поспешный, а порой и откровенно лживый характер тоталитарного слова устанавливает разрыв между человеком и всяким возможным знанием, вводит зазор между ним самим и какой бы то ни было моралью, оставляя не затягивающиеся по сей день раны в странах, недавно освободившихся от гнета тоталитаризма, – раны, которые обнаруживает любой, кто приезжает в современную Россию, и которые во многом объясняют сбой медленно восстанавливающейся социальной организации. Официальное искусство было здесь способом выдать лживое утверждение за истинное, средством усилить его эффективность. Как показывает анализ нацистского искусства или произведений социалистического реализма, тоталитарное искусство оформляло официальную доктрину, опираясь на суггестию образов, заимствованных из религии и обращенных им в свою пользу.

Вопрос о границах искусства раскрывает истинную природу тоталитаризма, а тоталитарное искажение истины проясняет предназначение искусства. Для того чтобы глубже осознать эту сложную связь, недостаточно обычной оценки искусства, основанной на принципах формальной гармонии и эффективной передачи образного содержания. Эстетика восприятия должна уступить место герменевтике образа, которая смогла бы продемонстрировать предназначение искусства как чувственного и онтологического опыта, а также его этические импликации. Гитлеровская парадигма тоталитаризма и основополагающее слово, отрицающее любые различия и проиллюстрированное убеждающим образом, работающим на фальсификации, сливаются в единый процесс архитектурного и сценографического устрашения. Задача этого фиктивного мистического опыта – овладеть человеческим сознанием, лишиться свободы суждений. Он требует магического переустройства реальности в соответствии с волей узкого клана избранных. Этот принцип фальсификации по-прежнему служит основанием для создания образов, которые в силу технической воспроизводимости и поныне окружают нас повсюду. В соответствии с теми же установками формируется большая часть образов из мира рекламы (именующей себя *publicité* – публичностью, общественностью) или массовых коммуникаций. Вот почему важно научиться анализировать механизм этих фальсификаций и понимать процесс извращения художественного творчества в практике тоталитаризма.

Определить тоталитаризм пытались многие видные мыслители – такие, как Ханна Арендт, Реймон Арон, Карл Фридрих или Леон Поляков. Необходимость такого определения объясняется тем, что границы тоталитаризма могут оставаться размытыми. Переход от сильного правительства к тоталитарному режиму быстр и зачастую даже незаметен. Осознание такой перемены, как правило, приходит слишком поздно – что, собственно, и случилось в Германии во времена нацизма. Все тогдашние свидетельства сходятся на том, что многие люди доброй воли осознали дрейф в сторону тоталитаризма со значительным опозданием. Из-за недостаточной информированности или потеряв способность к оценке под воздействием коварной пропаганды, люди становились сообщниками стратегии, сама мысль о которой должна была бы внушать им ужас. Короче говоря, точная идентификация природы тоталитаризма обеспечивает необходимую ясность перед лицом намеренно поддерживаемой неопределенности.

Конкретная модель тоталитарной системы, установившаяся в гитлеровской Германии эпохи национал-социализма и в Советском Союзе при Сталине, отличается, с одной стороны, процессом раздробления общества, т. е. уничтожением традиционных социальных связей, а с другой – формированием единой партии, которая опирается на идеологию, выступающую в качестве официальной истины Государства. Идеология же представляет собой комплекс представлений, относящийся больше к области верований, нежели знаний – однако ее основной характеристикой является немедленное продолжение в виде материальной практики. Альтюссер определял идеологию как «(обладающую своей логикой и строгой организацией) систему представлений (образов, мифов, идей или понятий, в зависимости от случая), наделенную самостоятельным существованием и исторической ролью в рамках конкретного общества». Он добавлял также, что «идеология как система представлений отличается от науки тем, что социально-практическая функция преобладает в ней над функцией теоретической (или познавательной)»⁴. В тоталитаризме, как мы уже говорили, идеология распространяется на все аспекты личной и коллективной жизни и устанавливает монополию на применение как силы, так и убеждения. Единственная партия овладевает всеми общественными рычагами, вся экономическая и профессиональная деятельность становится частью Государства. Способами воздействия в данном случае являются прежде всего пропаганда и террор, поскольку высшей точкой развития – и логическим завершением – режима является террор одновременно и политический, и идеологический, осуществляемый в отношении инакомыслия или вообще любой инаковости. Эту идеологию мы и называем *словом* «тоталитаризм».

Возьмем пример Гитлера, в некотором смысле образец тоталитаризма. Имя Гитлера ассоциируется прежде всего с радикальным антисемитизмом. Чем же он пытается оправдать истребление еврейства, проект коллективного уничтожения еврейского народа? Феномен, обозначаемый туманными словами «нацизм» или «национал-социализм», следует рассматривать как поведение, а не как мысль, поскольку между сплавленными в нем разнородными элементами никакой строгой ил и сознательной связи нет. Точно так же истинный смысл этого явления – несомненно, связанного с личностью фюрера, но при этом выходящего за ее рамки – мы можем открыть, основываясь скорее на наблюдениях за поступками Гитлера ил и других нацистов, на свидетельствах современников. Можно сказать, что нацизм сводится к *Fuhrerprinzip*, выражающему абсолютную невозможность сомнения в политической линии, заданной вождем, а также критики его решений и поступков. Одной из первых мер Гитлера после прихода к власти стало требование торжественной клятвы безусловной верности от солдат вермахта: поручившись своим словом, армия отныне в подавляющем большинстве чувствует себя связанной с решениями военачальника. Таким образом, философии нацизма попросту не существует, а есть группа приближенных к власти (зачастую, кстати сказать, настоящих сутенеров), поддерживающих вождя, чье утверждение не может быть поставлено под сомнение, поскольку

известно, что он обладает высшим знанием. Почти теми же словами можно было бы описать секту – и, в некотором смысле, нацизм представляет собой приход к власти своего рода секты, гитлеризма. Однако есть здесь нечто, сектам и не снившееся: Гитлер бросает вызов всему человечеству, стремясь *истребить* всех евреев.

Какова же гитлеровская позиция, которая проявляется в столь неукротимой ненависти, – в чем смысл всех этих планов «окончательного решения» так и не сформулированной проблемы?

Проблема дегенеративного искусства

Комментарии в каталоге *Entartete Kunst* – организованной по приказу Гитлера масштабной выставки искусства, которое он считал «дегенеративным», – посвящены раскрытию «еврейского» характера современного искусства⁵. Пожалуй, именно в этой формулировке стоит искать подступы к смыслу гитлеризма, для которого существует два неустрашимых врага, единственных, с которыми невозможно никакое примирение, никакой пакт о ненападении: авангардист и Еврей, которые часто объединяются в одном лице. Как одно лицо выступают они и для авторов каталога.

Текст каталога выставки дегенеративного искусства призывает всех германцев к племенной сплоченности против сил вырождения, вызванных к жизни анархистом, большевиком и Евреем. Выдает этого многоглавого врага авангардное искусство: его установки и ведут к такому вырождению. Дегенеративным же это искусство является постольку, поскольку оно затрагивает исконные ценности племени: варварством изобразительных средств – извращением восприятия формы и цвета, сознательным искажением рисунка, бессмысленностью сюжетов – оно посягает на саму германскую кровь. Большой мозг авангардиста, читаем мы в этих заметках, позволяет себе оскорблять окружающих вызывающе дерзкими поделками, которых не потерпели бы в былые времена. Он покушается на ценности самосохранения сообщества – будь то ценности боевые или моральные. Немцы в его изображении выглядят тупыми похотливыми скотами. Идеализируется потаскуха – в противовес женщине из буржуазного общества, которая, по мнению этого порочного творца, нравственно куда более распушена, чем проститутка. Он воспекает уродство. Наконец, расовым идеалом ему видится негр или уроженец островов Южного полушария.

В своей речи на открытии Дома немецкого искусства (*Haus der Deutschen Kunst*) в Мюнхене, пространно цитируемой в каталоге, Гитлер заявляет:

«Что же они производят? Бесформенных ублюдков, идиотов, женщин, способных внушать лишь ужас, мужчин, в которых больше звериного, чем человеческого, и детей, которых, будь они обречены и дальше жить в таком виде, следовало бы счесть карой Божьей! И эти закоснелые дилетанты осмеливаются выдавать подобное за искусство нашего времени – то есть выражение того настроения, что формирует нашу эпоху, оставляет на ней свой след!»

Рассуждения Гитлера становятся особенно вдохновенными, когда речь заходит о деформациях в живописи авангарда. Помимо африканца как расового идеала, в «современном» искусстве вырисовывается другой образец: идиот, дебил, паралитик или же человекоподобная фигура, которая, по мнению авторов каталога, скорее подошла бы горилле, а не человеку. Повсеместное превознесение подобного искусства можно объяснить лишь засильем евреев в прессе. Гитлер убежден: за всем этим стоит Еврей, идет ли речь о мнимых художниках или иных глашатаях дегенеративного (читай: еврейского) искусства. Среди этих неуравновешенных умов – поди знай, что они имели в виду, когда брались за кисть или карандаш, – находятся и такие, что «творят» лишь при помощи отбросов (Курт Швиттерс). Эти так называемые художники объединяются вокруг показных, дутых лозунгов, которые на деле являются отговорками, глупой и лживой болтовней: чего стоят хотя бы фразы типа «внутренний опыт» (*inneres Erleben*), «глубокое убеждение» (*starke Besinnung*), «мощная воля» (*kraftvolles Wolleri*), «чувство, залог грядущего» (*zukunftstra-chtige Empfindung*), «поза героя» (*heroische Haltung*), «знаковое отождествление» (*bedeutsames Einfuhlen*), «переживаемая эпоха» (*erlebte*

Zeitordnung), «исконная примитивность» (*ursprung-liche Primitivitat*) и пр. Все это суть измышления и уловки.

Таким бесплотным умствованиям необходимо противопоставить исходящую от Государства строгость. Художник должен уметь творить и знать, что он творит. Новые времена создает не искусство, а жизнь народов, организованная по-новому, – именно она ищет новые средства выражения, которые и обязано предоставить ей искусство. В центре новой эпохи вовсе не литераторы, а воины, бойцы – иначе говоря, фигуры по-настоящему организующие, ведущие за собой народы и тем самым творящие историю. Место искусства – не в арьергарде народного шествия, оно должно символизировать это живое движение вперед. Вместе с тем, гласит текст каталога, нынешняя эпоха постепенно формирует человека нового типа. Огромные усилия прикладываются к воспитанию народа, с тем чтобы мужчины – наши мужчины! – подростки и юноши, девочки, женщины были здоровее и чище, а значит, сильнее и прекраснее.

Примечательно, однако, что это будущее описывается в терминах возвращения к прошлому. Авторы каталога объясняют, что никогда еще человечество не было столь близко к Античности, как сегодня, будь то по внешнему сходству или же сродству чувств. Спортивные схватки, игры и битвы закаляют миллионы молодых тел, наглядно демонстрируя, как они приближаются к облику и телосложению, каких не видело и о существовании которых даже не подозревало последнее тысячелетие. На наших глазах рождается человек, лучащийся красотой.

Те же несчастные, что тиражируют уродства ил и отталкивающих, опустившихся персонажей, должно быть, страдают дефектом зрения. Гитлер заявляет об этом без обиняков:

«Среди присланных сюда картин мне довелось видеть несколько работ, которые заставляют с уверенностью предположить, что глаза явили их создателям нечто совсем отличное от реально существующих вещей».

Власть, таким образом, должна со всей ответственностью

«именем немецкого народа запретить самую возможность того, чтобы эти жалкие калеки, со всей очевидностью страдающие расстройством зрения, могли навязывать согражданам результаты своих ошибок как истину или пытались представлять их под личиной искусства».

Необходимо установить, продолжает фюрер, является этот дефект следствием травмы или наследственным заболеванием, и по меньшей мере попытаться предотвратить дальнейшее распространение столь ужасных нарушений зрительных функций. Другое дело, если эти художники и сами не верят в реальность своих изображений, но по каким-либо причинам стремятся подобными глупостями посеять смятение в сердцах народа, – тогда их махинации напрямую подпадают под действие уголовного кодекса. Так или иначе, народ должен сам быть судьей своего искусства.

К бесспорным достоинствам изложенной схемы относятся ее простота и убедительность. Выдержками из работ самих авангардистов точно обозначается направление поисков авангарда, картины разбиты по категориям. Так, первая группа иллюстрирует варварский характер авангардистского изображения мира; в терминах расовой теории отмечается преобладание негроидного и еврейского типа. Во второй представлена деформация в трактовке религиозных сюжетов, которая рассматривается как разрушительное кошунство, – особенно отмечается тот факт, что эта предполагаемая насмешка не затрагивает иудейскую религию, поскольку искусство иудаизма еще по ветхозаветному запрету на изображение принципиально нефигуративно. Третья группа, отведенная анархии и классовой борьбе, призвана смутить и ожесточить рабочий класс (обогащая одновременно евреев, торгующих произведениями искусства). Четвертая категория посвящена антивоенной пропаганде: здесь высмеиваются воинские ценности и весь немецкий народ как таковой. Следующий раздел представляет моральный распад и восхвале-

ние проституции. Шестая группа превозносит идеалы низших рас. Седьмая множит уродства, восьмая говорит о новом человеке – но каким его видят евреи, – и, наконец, в девятой объединены совершенно несуразные произведения, за которые меж тем платятся немалые суммы (полотна кубофутуристов, картина «Merz» Курта Швиттерса и абстрактные полотна Оскара Шлеммера, одного из членов Баухауса).

В цитатах, которые иллюстрируют этот мнимый портрет авангарда, две достойны особенного внимания. Первая принадлежит Людвигу Рубинеру, редактору журнала «Акцион»:

«Итак, ты хочешь рисовать – так переворачивай мир, будь политиком!
Или оставайся частным ничтожеством... Искусство ради искусства – все равно
что ткацкий станок в спальне».

На это предложение, напомним, Гитлер заочно уже ответил, провозгласив, что лицо нового времени определяет не искусство. Для него роль искусства сводится к точному и ответственному выражению той эволюции, которую претерпевает жизнь народа (точно так же, как организация жизни – дело не литераторов, а воинов). Миссия искусства – лишь неотступно следовать за этим живым движением в роли надежного пропагандистского символа. Назревающее здесь противоречие пронизывает весь комплекс отношений искусства и тоталитаризма. В сходных терминах оно было сформулировано в рамках той дискуссии, которая возникла между властью и конструктивистами в пореволюционной России. Художники оказываются отстранены от процесса трансформации мира – их основного проекта в 1910–1920 годах – и вынуждены ограничиваться ролью иллюстраторов новой политики, которая была определена без их участия. Однако в глазах Сталина авангардисты, ввиду их неспособности договориться между собой, решительно не подходят и для этой задачи. Они лишь подают дурной пример паразитической свободы и выхолощенных келейных споров. Прояснить для нас эту полемику может на редкость красноречивое изображение скульптора-еврея, застигнутого за работой Гитлером, который сам одет в блузу ваятеля. Незадачливый творец представляет фюреру какой-то бесформенный ансамбль – хаотическую свалку спорящих о чем-то миниатюрных персонажей. Гитлер ударом кулака сминает еще сырую скульптуру и, перемешав глину, вылепляет из нее атлета, победно высящегося над ошеломленным Евреем.

Вторым отрывком, который следовало бы отметить – он также опубликован в каталоге дегенеративного искусства и также заимствован из «Акциона» (где напечатан в 1921 году), – является текст Розы Люксембург, которая представлена в каталоге как еврейка и большевичка одновременно:

«Русская литература облагораживает проститутку, искупает преступление, совершенное против нее обществом... освобождает ее из чистилища продажности и душевных мук, вознося до сияния истинной моральной чистоты и женского достоинства (*Heldentum*)».

Осмеяние этого прекрасного текста особенно симптоматично для методов гитлеровского тоталитаризма – да и тоталитаризма вообще. Иллюстрациями к нему служат три полотна художников-экспрессионистов: ню, пара проституток в характерном одеянии, одна из которых играет на балалайке, и, наконец, еще одна полуодетая проститутка с разведенными ногами. И если ню в целом довольно целомудренна, а музыкантша и ее товарка, несмотря на незавидное социальное положение, даже выражают некоторую радость жизни, то героиня третьей картины встречает взгляд зрителя призывной и двусмысленной позой. Потаскуха как раз и воплощает этот призыв – порицаемый, но повсеместный. Для нацистов она – растлительница расы, а значит, недостойна прощения. Напрашивается сравнение этого изображения с частым в гитлеровской иконографии образом «хранительницы расы» – женщины, безупречной с расовой точки зрения и совокупающей лишь с чистокровным арийцем для воспроизводства рода. Внутренний смысл этого осмеяния выглядит тем более непристойным, если вспомнить, что

в нацистской Германии существовали лагеря специально отобранных девушек, которые располагались близ казарм гитлерюгенда, с тем чтобы юные гитлеровцы во время своих ночных «мальчишеских» эскапад осеменяли именно будущих «хранительниц расы». Как еще, если не шокирующим, можно назвать это лицемерное отношение, которое рассматривает женщину лишь с точки зрения репродуктивной функции, видит в ней только расово примерную самку?

Роза Люксембург в своем тексте говорит также о традиции русской литературы, прослеживающейся с Пушкина: традиции изображения женщины униженной, использованной и преданной обществом, ее величия, достигаемого душевными муками и искуплением в глазах Другого. Здесь можно вспомнить о дочери станционного смотрителя Дуне, о героинях Достоевского – Сонечке, жертвующей собой ради отца и детей будущей свекрови, Грушеньке из «Братьев Карамазовых» ил и Настасье Филипповне из «Идиота» – и, конечно, о персонажах драмы Горького «На дне».

Однако в тоталитаризме механическое использование человека как инструмента отмечает искупление в принципе: любой, кто выпадает из рамок нормы, отклоняется от генеральной линии, приобретает статус пропащего – и расценивается как звено, которое необходимо физически удалить из общей цепи. Такой подход не совместим с идеей ответственности общества за исключенных из него, идеей их искупления. Под сомнение ставится даже сама принадлежность таких людей к человеческому роду.

Во всем каталоге дегенеративного искусства мы не встретим и малейшей попытки представить позицию современного авангарда. Его понятия, якобы описанные в тексте, на самом деле лишь осмеиваются, выставляются как лживые и жульнические, отменяются за ненужность. За исключением понятия «внутренний опыт», предложенного Кандинским, все остальные упомянутые термины принадлежат не самим художникам, а заимствованы из словаря критики.

Тоталитаризм одержим идеей развенчания. Он отказывает искусству в миссии разведывать возможное; право решать, что подходит народу, закреплено за вождем; отклонения суть симптом болезни или признак мошенничества. Залогом будущего для искусства является отражение решений власти.

С точки зрения тоталитаризма любой авангард нарушает порядок, и причиной тому не его содержание, а дерзкий факт самого его существования и претензий на индивидуальную мысль.

Примечания

¹ Бердяев Н.А. Опыт эсхатологической метафизики (Творчество и объективация). // Бердяев Н.А. Царство Духа и царство Кесаря. М., 1995. С. 200–205.

² Mondrian P. Le Néoplasticisme. P., Leonce Rosenberg, 1920.

³ Ср.: наст. изд. разбор, непосредственно посвященный Кандинскому, гл. X.

⁴ Althusser L. Pour Marx. P., Maspero, 1965, p. 238.

⁵ Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst. München/Berlin, Reichspropa-gandaleitung/Amstleitung Kultur, 1937.

II Тоталитарная фальсификация



Наш первый подход к материалу начинался с нескольких оговорок методического характера, связанных с необходимыми законами искусствоведческого анализа. Эта работа должна сочетать связность истолковывающего дискурса с экспериментальной проверкой – следствием чего становится постоянная необходимость подкреплять по мере рассуждения номинальные определения перечнем вовлеченных в обсуждение элементов. Таким образом, используемые термины будут постепенно проясняться в сравнении с таким слепком действительности.

Мы также пришли к выводу, что основной характеристикой авангарда первой половины XX столетия – того, который напрямую противостоял тоталитаризму и который мы станем называть авангардом радикальным, – является совместная борьба различных творческих групп, а также общность устремлений в разных регистрах художественного творчества. Суть авангардной революции можно свести к четырем следующим позициям: абстракция против фигуративности в живописи, поэзия против литературы в словесном творчестве, обращенность вовнутрь против внешнего стиля в архитектуре и метафизический театр против психологизма в области сценографии.

В том же, что касается связующих элементов этого единства, нам показалось правомерным определить их следующим образом: установление постоянства внутреннего принципа, который противопоставляется постоянству формы и ориентирует искусство на исследование извечных движущих сил природы; утверждение автономности личного творческого сознания перед лицом любой оценки – такая самостоятельность устраняет директивы авторитета и приводит субъекта к личностной верификации; стремление к систематическому освоению всех форм инаковости, не позволяющее художнику замкнуться в рамках одной культурной традиции и открывающее творчество для произведений искусства и достижений отдаленных географически или же так называемых примитивных цивилизаций; открытость трансцендентности во всех ее формах, перерастающая в общий замысел обращения к элементам, чуждым обыденному знанию и превосходящим его; стремление преобразить мир средствами искусства – где искусство приобретает статус специфического и избранного инструмента такой трансформации; наконец, вера в то, что созидательный акт таит в себе неудовлетворенность, выходящую за

рамки обычного эстетического переживания и вызывающую к рассмотрению этическому вкупе с поистине эсхатологической требовательностью.

Искусство становится основной сферой интересов и для тоталитаризма. Базовую схему тоталитарной эстетики мы можем наметить, основываясь, в частности, на примере формулируемой нацизмом основополагающей речи, которая отрицает всякую возможность отличия. Наглядной иллюстрацией такого заявления становится убеждающий образ, принцип действия которого строится на фальсификации любой инаковости. Механизм такого искажения воспроизводится в мире массовых коммуникаций, что подкрепляет необходимость данного анализа.

В определении тоталитаризма идеология играет центральную роль. Особенности ее функционирования в гитлеровском искусстве может прояснить перечень того, что она отвергает. Весьма точное представление об этих исключениях дает каталог выставки, посвященной дегенеративному искусству, *Entartete Kunst*. Авангард уподобляется там еврейству, а современное искусство описывается исключительно как еврейское. Авторы текста призывают к пробуждению древнего племенного согласия немцев против такого искусства: германский народ являет собой модель совершенства, и дегенеративное искусство может нанести ущерб его врожденным «ценностям» – как варварством своей репрезентации, так и прямым стремлением посягнуть на оборонные добродетели – военные или нравственные, и разрушить их, заменив на антимодель, основанную на инаковости или уродстве. Авангард либо является следствием заболевания, либо должен проходить по ведомству уголовной полиции, поскольку он извращает истинное предназначение искусства: оно же состоит не в том, чтобы самому создавать новую эпоху, а в том, чтобы придать ей надлежащее – определенное волей племени – выражение. На этом этапе нашего рассуждения мы можем заключить, что тиран ставит в упрек художнику прежде всего именно его стремление быть художником, как если бы эта функция являлась исключительной и законной прерогативой самого тирана: ведь и он верит в возможность преобразования мира при помощи искусства – но лишь в том смысле, который устраивает его!

Греческая модель и нацистское искусство

Книга Альфреда Розенберга «Революция в изобразительном искусстве?», опубликованная в 1934 г. в Мюнхене¹, посвящена официальной доктрине нового немецкого искусства – возвращению к Античности. Розенберг ставит перед собой задачу объяснить «новую философию художественного творчества германского народа и основания новой немецкой эстетики». Для него возрождение наследия греческой античности в национал-социализме объясняется осознанием того, что греки и германцы были ветвями одной и той же нордической расы; примером такого открытия Греции – и пионером нового искусства – для Розенберга становится Гелдерлин. Однако расцветающая цивилизация нередко увядает перед заносчивостью низшего существа («раненое создание год за годом все больше сковывается броней холодной отверженности»), Именно такой, наверное, и была реакция греков при встрече с варварами Ближнего Востока – болтливой, полиморфной, чужой.

Греки, продолжает Розенберг, должны восприниматься немцами не как инородцы, но как зрелые, старшие братья. Двигаясь из долины Дуная, они вознесли бога света нордических племен вровень с богом земли Средиземноморья; они – мы верно следуем здесь за Розенбергом – сами были идеалом гиперборейской красоты; в их умах сохранилась форма жилищ их предков: деревянных домов, принцип строения которых они претворили затем в каменных храмах Эллады. Из этих конструкций на столбах, выстроенных прямоугольником, родились сверкающие храмы Акрополя – настоящий протест против Азии; на круглых фундаментах средиземноморских домов греки воздвигли прямоугольные строения нордического человека. Урок этой эволюции заключается в том, что холодное совершенство формы представляет собой защиту против азиатского, восточного буйства. В наши дни, утверждает Розенберг, эту жестокую битву греков за выживание продолжают немцы. Несколько раньше, в 1931 году, ошеломленный Ле Корбюзье записывает в своем дневнике: «Некто, вхожий в высшие круги, сообщил мне – Сталин постановил, что пролетарская архитектура вдохновлена греко-латинским духом!»²

Стиль грядущего, по Розенбергу, должны отличать «исполиньские силуэты солдат, высеченных в камне», «множество погребальных монументов» – с тем, чтобы посредством искусства он создавал условия для «монументальности» в жизни и в политике. Архитектура призвана стать демонстрацией обновления немецкого народа. Она органически связана с натиском этого нового порядка: «Из неразличимого смешения интересов и противоречия разобщенных групп вознесутся колонны органического происхождения (*die organisch bedingten Säulen*), которым предстоит принять дом, созданный трудом немцев». Здесь Розенберг, умело сочетающий вдохновенное описание немецкого искусства с критикой разнообразных перевоплощений угрожающего ему разложения – азиатского, ближневосточного, сирийского ил и африканского, – должен был бы оказаться в крайне неудобном положении, заговаривая о Баухаусе, который нацисты закрыли годом раньше и который, при всем своем функционализме и рационализме, определенно представлял собой вотчину дегенеративного искусства. Однако никакой неловкости Розенберг не испытывает. С его точки зрения, Баухаус как раз и ставит акцент исключительно на функциональной и рационалистичной стороне своих работ – так чрезмерно схематичный ум инженера дает в итоге монотонные, скучные строения, – но, главное, он сочетает такую исключительно рассудочную сухость с хаотичной и иступленной живописью: это «лишний раз доказывает, что истоки жизненного характера творений этих революционеров по природе своей недостоверны, поскольку, произрастая они из одного полного жизнью корня, внешний характер проявлений духа и души был бы всюду одинаковым». Неудивительно, продолжает Розенберг, что в Баухаусе нам видится «смесь магии и интеллектуализма»: «когда раса и душа Греции растворились в эллинизме, ими овладело поклонение демонам и хаотическая, лишенная ясных очертаний живопись; сама же эта эпоха оказалась отмечена господством

абстрактного и умственного софизма. Поскольку воля была отравлена бессилием, ее охватило буйство; поскольку разум заблуждался, он выродился в голую рациональную схему. Неопровержимым свидетельством исцеления является освобождение от обоих этих симптомов».

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.