

Борис
Гройс

Gesamtkunstwerk Сталин

Вся проблематика «элитарного» и «популярного» искусства, искусства для избранных и искусства для масс, столь важная для западного модернизма, абсолютно нерелевантна для художников русского авангарда, стремившихся уничтожить элиты и создать новые массы. <...> Русский авангард рассматривал себя не как искусство критики, а как искусство власти, способное управлять жизнью российских граждан и всего мира. Эта установка полностью совпадает с установкой социалистического реализма. Соцреализм тоже не пытается понравиться массам: его задача — создать такие массы, которым он будет нравиться. Обычно публика получает такое искусство, какого она заслуживает. Но социалистический реализм стремится сформировать публику, которая его заслуживает.



Борис Гройс **Gesamtkunstwerk Сталин**

Текст книги предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=6352081

Gesamtkunstwerk Сталин. Второе издание: ООО «Ад Маргинем Пресс»;

Москва; 2023

ISBN 978-5-91103-723-9

Аннотация

Взяв за основу ключевое понятие вагнерианской эстетики Gesamtkunstwerk (в русском переводе – «законченно-единое произведение искусства»), Борис Гройс радикально меняет точку зрения на художественный авангард XX века и его отношение к так называемой «тоталитарной эстетике». Гройсовский «Сталин» выступает метафорой не преодоления, а завершения авангардного проекта, его «отрицанием отрицания», то есть, по сути, является утверждением главного пафоса авангарда – революционного пересоздания не столько формы произведения, сколько самого зрителя.

Содержание

Предисловие к американскому изданию	5
Введение	19
Конец ознакомительного фрагмента.	28

Борис Гройс **Gesamtkunstwerk** **Сталин**

*** * ***

© Борис Гройс, 2023

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2023

Предисловие к американскому изданию

Эта книга была написана в 1987 году. В то время закат Советского Союза стал очевиден, а его близкий крах – легко предсказуем. В этот исторический момент представилась прекрасная возможность для написания книги, резюмирующей историю советского коммунистического проекта. Речь не идет об истории Советского Союза, советской культуры или советского искусства – пусть даже в моей книге обсуждаются проблемы, в основном связанные с искусством. Эта книга не задумывалась как исторический нарратив, описывающий и интерпретирующий важные факты советской истории. Перед ней стояла несколько другая задача: выяснить, что же случилось с проектом построения абсолютно нового общества, который был выдвинут Октябрьской революцией и затем реализован советской властью.

Мой первый шаг состоял, разумеется, в том, чтобы дать определение этому проекту, поскольку коммунизм вообще и советский коммунизм в частности могут быть определены (и в разное время определялись) самыми разными способами. В процессе написания книги я в основном концентрировал внимание читателей на том, что представлялось мне – и до сих пор представляется – решающим и при этом ис-

торически уникальным аспектом советского эксперимента. Главная цель этого эксперимента заключалась в том, чтобы разорвать связь с природой, включая природу человеческую, и построить новое общество, представляющее собой полностью искусственную конструкцию. В этом состоит основное отличие советского проекта от большинства других революционных и контрреволюционных проектов, известных нам из истории.

Французская буржуазная революция апеллировала к природе как источнику вдохновения и идеологической легитимации. Своими интеллектуальными корнями она была связана с идеей «естественного человека» и «естественного права», противопоставляемого праву божественному. Нацистское движение идеологически базировалось на расовой теории, для которой природа также служит конечным горизонтом любого исторического действия. В отличие от них, советская власть постоянно и на разных уровнях своей политической и экономической практики демонстрировала глубокое, почти инстинктивное отвращение ко всему естественному. Характерны в этом отношении кампании против генетики и психоанализа, равно как и проводимая в 1930-х годах коллективизация сельского хозяйства, направленная на искоренение крестьянства и уничтожение его традиционной, глубокой привязанности к земле. Некоторые из корней этой антипатии к природе можно найти уже в Русской православной церкви и интеллектуальной традиции XIX ве-

ка, а некоторые восходят к марксизму, который делит общество не на расы, а на классы. В контексте марксистской философии место, занимаемое человеком в рамках технически организованного процесса производства, оказывается важнее, чем внешний вид и анатомия человеческого тела. С точки зрения советских теоретиков, проделанный Марксом анализ общества предвосхищает разрыв со всем, что есть в человеке природного, и формирование абсолютно пластичных, гибких людей, способных занимать разные позиции в системе социалистического производства. В лучшей гегельянской традиции человеческое существо понимается советской идеологией как чистая потенциальность, изменчивое ничто, которое становится чем-то, лишь получая определенную функцию, определенную роль в процессе социалистического строительства.

Эта воля к радикальной искусственности помещает советский коммунистический проект в художественный контекст. Как предполагали те, кто его задумал, русский пролетариат будет освобожден от отчуждающего труда, которым он вынужден заниматься в условиях капиталистической эксплуатации, и превратится в коллективного художника, творящего новый мир и в то же время самого себя как художественное произведение. Там, где была природа, должно стать искусство. Поэтому обсуждение советского политического проекта в эстетических терминах вполне допустимо и даже необходимо. Собственно, к этому я и стремился в своей книге. В

ней не идет речь о советском искусстве. Само советское государство рассматривается здесь как произведение искусства и одновременно как его автор. И прежде всего я концентрирую внимание на основных художественных проблемах, с которыми столкнулось это государство и которые по сути совпадают с проблемами, встающими перед любым современным художником, берущимся за реализацию аналогичного проекта. Все эти проблемы в конечном счете могут быть сведены к одной-единственной: каково отношение между индивидуальной художественной практикой и исторической традицией? Модернистское искусство отвергало традицию и стремилось порвать с ней. Но модернизм достаточно рано обнаружил свою зависимость от прошлого по крайней мере в двух аспектах: во-первых, по той простой причине, что мы неизбежно зависим от того, что отвергаем, а во-вторых – что более важно, – поскольку само прошлое может быть описано как история разрывов с прошлым и новых начинаний. С этой точки зрения начинание модернизма оказывается повторением предыдущих начинаний. Мы знаем, к каким трудностям и парадоксам приходило современное искусство в результате осознания этого факта. То же самое можно сказать о советском коммунистическом проекте.

В контексте русской культуры XX века, да и в интернациональном культурном контексте, русский художественный авангард занял самую бескомпромиссную и одновременно влиятельную позицию, направленную против приро-

ды и естества. Еще до революции художники-авангардисты провозгласили окончательную «победу над солнцем» – то есть над природой, олицетворяемой солнечным светом, заменой которому должен был стать новый, электрический свет. Эти художники утверждали, что в основе их искусства лежит ничто и что они вышли за нулевую точку, за которой искусственное полностью освобождается от естественного. Они называли себя футуристами. Но, в отличие от итальянского футуризма, русский авангард не имел ничего общего с традиционной концепцией нации и не испытывал особого восторга перед современными технологиями и современной войной. Основной целью русского авангарда было создание Нового Человека, нового общества, новой формы жизни. Вся проблематика «элитарного» и «популярного» искусства, искусства для избранных и искусства для масс, столь важная для западного модернизма, абсолютно нерелевантна для художников русского авангарда, стремившихся уничтожить элиты и создать новые массы. Проблема состояла не в том, как создавать искусство, которое нравится или не нравится элите или массам, а в том, как создать массы, которым нравится хорошее, то есть авангардное, искусство. Русский авангард не пытался предложить публике свою художественную продукцию с тем, чтобы та вынесла эстетическое суждение по ее поводу – сама эта публика должна была стать предметом его собственного эстетического суждения. И его целью было не критиковать власть, но учредить собственную

власть и осуществлять ее максимально радикальным способом. Русский авангард рассматривал себя не как искусство критики, а как искусство власти, способное управлять жизнью российских граждан и всего мира. Эта установка полностью совпадает с установкой социалистического реализма. Соцреализм тоже не пытается понравиться массам: его задача – создать такие массы, которым он будет нравиться. Обычно публика получает такое искусство, какого она заслуживает. Но социалистический реализм стремится сформировать публику, которая его заслуживает.

После публикации этой книги меня часто критиковали за тематизацию сходства между русским авангардом и сталинским соцреализмом. Некоторые читатели восприняли эту тематизацию как атаку на русский авангард, попытку возложить на него ответственность за сталинский террор, в то время как другие интерпретировали ее как попытку эстетизировать сталинский режим, подавить память о его преступлениях. И почти все мои критики сочли сравнение авангарда и соцреализма невозможным в силу визуального различия между художественной продукцией того и другого. В самом деле, *Черный квадрат* Малевича, кажется, не имеет ничего общего, скажем, с портретом Сталина работы Александра Герасимова. Тот факт, что сам Малевич в 1920-х и 1930-х годах написал множество фигуративных картин, в основном истолковывался как его уступка «тоталитарной эстетике» – несмотря на то, что «пассеистическая» фигуратив-

ная живопись Малевича, оплакивающая участь русских крестьян или прославляющая гуманистические идеалы Ренессанса, в действительности гораздо более радикально противостоит художественной стратегии социалистического реализма, нежели его более ранние супрематистские работы с их футуристическим, оптимистическим духом. Одно это обстоятельство достаточно наглядно иллюстрирует опасность сопоставления авангарда и соцреализма, проводимого в чисто формалистических терминах, без адекватного понимания конкретных политических проектов, в контексте которых используются те или иные формы. То, что я сравниваю в своей книге, – это не художественные произведения, созданные русским авангардом и социалистическим реализмом, а их политические стратегии. А эти стратегии вполне сопоставимы – и, как я пытаюсь показать, во многих отношениях схожи. Именно это сходство привело к подавлению авангарда сталинской культурой. Такое насильственное подавление может быть применено только к политическому противнику в борьбе за власть – противнику, чьи цели совпадают с вашими. Уже это историческое обстоятельство служит доказательством сходства между русским авангардом и социалистическим реализмом.

Конечно, кто-то скажет, что как раз репрессивные меры, политическое запугивание и террор отличают сталинскую культуру от эпохи авангарда: в конце концов, никто из художников-авангардистов никого не убил, зато некоторые из

них сами были уничтожены сталинским режимом или по крайней мере оказались под мощным политическим, экономическим и социальным давлением. На это можно ответить, что теоретики, писатели и художники – представители соцреализма тоже никого не убили. Они лишь соглашались с физическим уничтожением своих противников и оппонентов политическим режимом – причем многие из них впоследствии сами оказались жертвами этого режима. И следует заметить, что художники русского авангарда тоже были как минимум безразличны к физическому уничтожению своих противников в период постреволюционного красного террора, предшествующего сталинскому террору. Разумно будет предположить, что и эти их противники вряд ли сильно протестовали бы против уничтожения своих оппонентов в случае возможной победы белого террора. Этот фактический и воображаемый подсчет жертв можно продолжать до бесконечности, сопровождая его обычными в подобных случаях взаимными обвинениями. Русская культура породила множество текстов, посвященных этой теме, – и продолжает порождать в огромных количествах. Как и всякий русский читатель, я прочел немало таких текстов – и уже по этой причине не хотел писать еще одну книгу в том же роде. Некоторым из моих читателей может показаться, что это решение демонстрирует моральную индифферентность или цинизм автора. Но если считается морально дозволенным писать о тех или иных аспектах христианской теологии без упо-

минания жертв инквизиции и Крестовых походов или рассуждать о демократии и правах человека, не вспоминая при этом массу людей, гильотинированных во имя этих ценностей, стало быть, можно также писать о советском коммунистическом проекте в надежде, что читатели, которых интересует количество жертв этого эксперимента, смогут удовлетворить свой интерес, прочитав обширную литературу, посвященную данной теме.

Таким образом, темой этой книги является не столько история советской реальности, сколько история советского воображения. Трудности и проблемы, связанные с тем или иным проектом, начинаются вовсе не на стадии его реализации. Они возникают уже в тот момент, когда этот проект только формулируется. Для того чтобы сформулировать проект преодоления природы, установленного порядка вещей, реальности-как-она-есть, требуются определенные медиа – язык или изображение. Кто-то делает отсюда вывод, что построение нового мира предполагает трансформацию медиа, формирующих образ этого мира, – создание нового языка и нового искусства путем исключения всего, что связывало бы их с историей этих медиа. Таким был проект русского авангарда. Он намеревался строить новый мир, избавившись от балласта прошлого – прошлых слов и прошлых изображений. Революция понималась авангардом как полный разрыв с прошлым, включая прошлое тех медиа, посредством которых он собирался сформулировать свое пред-

ставление о будущем.

Однако Коммунистическая партия видела в революции не разрыв с прошлым, но акт возобновления революционных традиций и представлений о будущем, которые были аккумулированы в культурной памяти человечества и которые теперь должны были стать действенными и продуктивными. Вот почему социалистический реализм нашел поддержку со стороны руководства Компартии. Для теоретиков соцреализма представление о будущем, полностью очищенном от культурных традиций, выглядит слишком бедно, ограничено, одномерно и репрессивно. Переход от 1920-х годов к эпохе соцреализма часто описывался как переход от периода творческой свободы и плюрализма художественных течений к политике подавления, цензуре и навязанной сверху эстетической гомогенности. Не следует, однако, забывать, что это многообразие течений и широкая панорама художественных стилей 1920-х годов открывается лишь глазам пассивного, незаинтересованного наблюдателя. Как раз такая беспристрастная, созерцательная позиция вызывала резкое неприятие как со стороны разных направлений русского авангарда, так и со стороны социалистического реализма. Каждый советский гражданин должен был участвовать в построении социалистического будущего – а это означало, что он должен примкнуть к одной из сторон, высказаться за или против того или иного представления об этом будущем. И если смотреть не с точки зрения внешнего наблюдателя, а

с точки зрения активного участника этого процесса, то придется признать, что парадигма социалистического реализма менее репрессивна и более плюралистична, нежели, к примеру, парадигма супрематизма, поскольку соцреализм позволяет использовать гораздо более богатый лексикон художественных форм, включая формы, заимствованные из исторических традиций. В центре конфликта между авангардом и соцреализмом стоит принципиально важный для всего искусства XX столетия вопрос о легитимности художественной апроприации. Для авангарда апроприация равна плагиату. С точки зрения художника-авангардиста, артикулировать представление о будущем с помощью слов и изображений, взятых из прошлого, означает заразить это будущее наследием прошлого. В контексте соцреализма апроприация рассматривается как легитимная художественная практика.

Судьба любого утопического проекта определяется тем языком и теми образами, которые он использует. Эти медиа позволяют утопическому представлению явиться на свет и в то же время налагают на него свои ограничения еще задолго до всякой попытки его реализовать. Субъект утопического и революционного воображения стоит перед трудным выбором: какие средства, какие медиа ему использовать для манифестации этого воображения. Мы хорошо знаем, что необходимость сделать такой выбор во многом предопределила расхождение между левыми политическими и художественными движениями не только в Советском Союзе, но

и на Западе. В этой книге предпринята попытка объяснить суть этого выбора и описать драму революционного воображения, разыгравшуюся в XX веке в России, где выбор, сделанный в сфере воображаемого, мог стоить жизни тому, кто его совершил. В третьей части книги я анализирую современное русское искусство, тематизирующее визуальный язык утопического воображения. К тому моменту, когда я опубликовал книгу, имена Ильи Кабакова и Эрика Булатова мало что говорили западному читателю, и поэтому эта часть моей книги осталась почти не замеченной критиками, сосредоточившими внимание на более знакомой тематике русского авангарда и социалистического реализма. Но лично для меня эта третья часть была самой важной, поскольку моей главной целью было представить западным читателям неизвестное в ту пору современное русское искусство. Надеюсь, теперь, когда Запад познакомился с этим искусством, эта книга тоже будет прочитана по-другому: как историческая генеалогия проблематики, с которой работало русское искусство позднесоветского периода.

Можно, конечно, спросить: что хорошего в том, чтобы создавать новое, искусственное общество, вместо того чтобы позволить каждому национальному государству развиваться своим естественным путем? Неужели революция предпочтительнее эволюции? В самом деле, сегодня в странах Восточной Европы, некогда входивших в социалистический лагерь, эпоха советского коммунизма чаще всего описывается как

интервал, пауза или задержка в процессе «нормального» развития этих стран – задержка, единственным следствием которой, стоило ей завершиться, явилось желание «наверстать упущенное». С этой точки зрения коммунизм вновь предстает как призрак коммунизма, как привидение, просто растаявшее в воздухе после краха коммунистического проекта. Из-за искусственного характера советского коммунизма оказывается крайне трудно вписать его в «естественную» историю национальных государств. Предполагается, что у любой истории должен быть субъект. Однако «коммунистической» или «социалистической» нации больше не существует. Они исчезли вместе с учредившим их коммунистическим проектом, распались на отдельные нации, определяемые в этнических терминах, – русскую, украинскую, албанскую и т. д.

Однако, хотя говорить об искусственных обществах и трудно, забыть о них тоже невозможно. Современные западные общества также всё менее склонны видеть в себе продукт естественного исторического развития и вместо этого описываются как реализация демократической политической «модели», базирующейся на универсальных ценностях. А понимание западных демократий как универсальных моделей напоминает об их революционном, насильственном происхождении и означает возможность их экспортировать – мирным способом, как в посткоммунистических странах Восточной Европы, или насильственно, как это происходит в Ираке или Афганистане. Можно, конечно, посетовать на

наивность такой политической модели. Но, с другой стороны, существуют иные социальные модели, представленные на глобальном политическом рынке: социалистическая, исламская или фашистская. И единственный способ избежать выбора между ними – это изобрести новую искусственную социальную или политическую модель. Советский эксперимент по построению искусственного общества стал началом новой эпохи в истории политического воображения – и эта эпоха далека от завершения. Искусство политики трансформируется в политику искусства и посредством искусства – перед нами политическое воображение, ассимилировавшее воображение художественное.

Перевод с английского Андрея Фоменко

Введение

Историзировать сталинскую культуру

Мир, который обещала построить установившаяся в России после Октябрьской революции власть, должен был стать не только более справедливым или гарантировать человеку бóльшую экономическую обеспеченность – он, быть может даже в большей степени, должен был стать прекрасным. Неупорядоченная, хаотичная жизнь прошлых эпох должна была смениться жизнью гармонической, организованной по единому художественному плану. Тотальное подчинение всей экономической, социальной и просто обыденной жизни страны единой плановой инстанции, призванной регулировать даже ее мельчайшие детали, гармонизировать их и создавать из них единое целое, превратило эту инстанцию – партийное руководство – в своего рода художника, для которого весь мир служит материалом, притом что его цель – «преодолеть сопротивление материала», сделать его податливым, пластичным, способным принять любую нужную форму.

В начале своего *Рассуждения о методе* Декарт сожалеет о том, что не в состоянии, вследствие слабости своих сил, рационально организовать жизнь целой страны или хотя бы

одного города и что он принужден поначалу упорядочить лишь собственные мысли¹. Марксистское учение о надстройке отрицает, как известно, возможность изменить состояние собственного мышления без изменения определяющего это мышление общественно-экономического базиса, то есть типа организации общества, в котором живет мыслящий. Человек вместе с его мышлением и «внутренним миром» вообще есть для революционера-марксиста лишь часть материала, подлежащего упорядочиванию: новое рациональное мышление не может возникнуть иначе как из нового рационального порядка самой жизни. Но в самом акте создания нового мира есть, следовательно, нечто иррациональное, чисто художественное: ведь сам создатель этого нового мира не может претендовать на полную рациональность своего проекта, поскольку он был сформирован в еще не гармонизированной действительности. Практику художника-властителя оправдывает, по существу, лишь выделяющее его из толпы простых смертных знание того, что мир эластичен, и поэтому все, кажущееся обычному человеку устойчивым и непреходящим, в действительности относительно и может быть изменено. Сама тотальная власть над обществом гарантирует творца новой жизни от любой возможной критики: ведь критикующий занимает лишь определенное место в обществе,

¹ Декарт Р. Рассуждение о методе, чтобы верно направлять свой разум и отыскивать истину в науках [1637] / пер. Г. Слюсарева // Р. Декарт. Соч. В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1989. Р. 256–262.

лишающее его возможности того общего взгляда на целое, которое открывает лишь власть, и потому его критика может быть вызвана либо наличием в его мышлении элементов, сформировавшихся при старой организации общества, либо односторонностью взгляда, не способного охватить художественное целое нового мира.

Такой проект новой эстетической организации общества не раз предлагался и даже опробовался на Западе, но впервые вполне удался только в России. На Западе каждая революция так или иначе сменялась контрреволюцией, и дело кончалось установлением порядка, преемственного от старого, хотя и включающего в себя элементы нового. Революция не могла быть на Западе столь радикальной, как на Востоке, поскольку сама западная революционная идеология слишком ощущала свою преемственность от традиций, слишком опиралась на ранее сделанную интеллектуальную, социальную, политическую и техническую работу, слишком дорожила теми обстоятельствами, которые ее породили и в которых она впервые артикулировалась. Поэтому ни одна западная революция не была способна на такое безжалостное уничтожение прошлого, как русская революция. Революционная идеология была импортирована в Россию с Запада, она не имела собственно русских корней. Русская же традиция ассоциировалась с отсталостью и унижением по отношению к более развитым странам и поэтому вызывала у большинства интеллигенции, да, как выяснилось в ходе револю-

ции, и у народа отвращение, а не сожаление.

Уже петровские реформы начала XVIII века показали готовность русского населения сравнительно охотно отказаться от своих даже весьма укорененных, как казалось, традиций в пользу западных новшеств, если такой отказ обещал быстрый прогресс страны. Эта чисто эстетическая нелюбовь к старому, поскольку оно ассоциируется с отсталостью и чувством неполноценности, сделала Россию в XIX веке исключительно восприимчивой к новым художественным формам и готовой ассимилировать их быстрее, чем это имело место даже на самом Западе, ибо таким образом русская интеллигенция оказывалась способной компенсировать свой комплекс неполноценности и рассматривать сам Запад, в свою очередь, как культурно отсталый. Русская революция часто оценивалась с рационально-марксистских позиций как парадокс, поскольку совершилась в технически и культурно отсталой стране. Но Россия куда больше Запада была подготовлена к революции эстетически, то есть в куда большей степени была согласна организовать всю свою жизнь в новых, еще невиданных формах и с этой целью позволить организовать над собой художественный эксперимент ранее невиданного масштаба.

Первые проекты этого эксперимента, созданные практиками и теоретиками русского авангарда, остались нереализованными, но зато прочно вошли в историю искусств, вызывая повсеместное и заслуженное восхищение своей смелой

радикальностью. Правда, русский авангард продолжает быть еще очень малоизученным, так как многое из созданного им было, начиная с 1930-х годов, уничтожено или обречено на гибель, но всё же – прежде всего заботами западных исследователей – он, особенно в последние годы, стал общепризнанным объектом серьезного внимания. Иная судьба сложилась пока у искусства социалистического реализма, то есть искусства сталинской эпохи, пришедшего в 1930-х годах на смену авангарду. Лозунг социалистического реализма обычно рассматривается независимой историографией как вне Советского Союза, так и внутри него лишь как цензурный жупел, с помощью которого преследовалось и уничтожалось «подлинное искусство» и его творцы. Вся сталинская эпоха предстает в этой перспективе исключительно как мартиролог, как история гонений, какой она несомненно и была. Вопрос заключается лишь в том, во имя чего эти гонения происходили, какое искусство и почему утверждалось как каноничное? Как это ни может на первый взгляд показаться странным, ответ на эти вопросы дать намного сложнее, нежели в случае классического русского авангарда.

Прежде всего, искусство сталинского периода сейчас официально табуировано в Советском Союзе не меньше, чем искусство авангарда. Газеты, книги и журналы того времени большей частью находятся в недоступных обычному исследователю отделах «специального хранения». Картины также висят в недоступных посетителям запасниках музеев рядом

с картинами русского авангарда. Многие из них были позднее переписаны художниками с тем, чтобы устранить с них фигуры Сталина и других скомпрометированных вождей того времени. Множество скульптур, фресок, мозаик, архитектурных сооружений того времени были в процессе «десталинизации» просто уничтожены. Сравнительно с ситуацией авангарда дело, однако, еще более осложняется тем, что доктрина социалистического реализма по-прежнему остается официальной, обязательной для всего советского искусства с сохранением всех ее формулировок, данных еще в сталинские годы. Правда, эти формулировки толкуются сегодня более «либерально», так что в них оказывается возможным уложить художественные явления, которые в сталинские годы были исключены. Эти новые трактовки не признаются советской критикой в качестве новых, а объявляются изначально присущими социалистическому реализму, который в сталинские годы был только «искажен» — без упоминания о том, что он в эти годы и был создан. Таким образом, история формирования и эволюция социалистического реализма неизменно искажаются с тем, чтобы каждый раз приспособить их интерпретацию к актуальным политическим потребностям «текущего момента». К тому же изобилие официальной литературы по теории социалистического реализма может вызвать впечатление, что о нем уже достаточно сказано, хотя на самом деле вся эта литература является не рефлексией его механизмов, а их простой манифестацией — совет-

ская эстетическая теория, как это часто имеет место и в случае других художественных движений XX века, представляет собой интегральную часть социалистического реализма, а не его метаописание.

Но даже помимо всех этих затруднений интерес к эстетике и практике социалистического реализма парализуется вопросом, возникающим, впрочем, и в отношении некоторых других художественных течений 1930-1940-х годов, как, например, в случае нацистского искусства в Германии, а именно: идет ли здесь речь действительно об искусстве? Является ли морально допустимым рассматривать в одном ряду с другими направлениями в искусстве нашей эпохи такие художественные движения, которые поставили себя на службу репрессивным режимам и добились гегемонии путем физического устранения своих оппонентов?

Вопросы эти, несомненно, вытекают из того несколько наивного и «розового» отношения к искусству, которое постепенно сложилось в искусствознании XX века, привыкшем рассматривать искусство как деятельность, независимую от всякой власти и утверждающую автономию индивидуума и связанные с ней добродетели. Между тем, исторически, искусство, которое привычно признается хорошим, нередко служило украшению и прославлению власти. Однако еще более важно, что непризнание искусства авангарда, обрекшее его творцов на положение аутсайдеров, отнюдь не означает, что они сознательно стремились к такому положению и что

им была несвойственна воля к власти. Напротив, внимательное изучение их текстов и практики свидетельствует об обратном: именно в искусстве авангарда художественная воля к овладению материалом, его организации по утверждаемым самим художником законам обнаружила свою прямую связь с волей к власти, что и послужило источником конфликта художника с обществом. Признание художника историей искусств, помещение его работ в музей и т. п. являются, скорее, свидетельством поражения художника в этом конфликте и в то же время компенсацией этого поражения, окончательно его закрепляющей со стороны победителя, то есть общества. Победа художника, хотя бы и в союзе с государственной властью, естественно вызывает негодование общества и стремление исключить художника из пантеона своих героев. Получается, что именно искусство социалистического реализма (равно как, скажем, и нацистское искусство) оказывается в положении, к которому изначально стремился авангард, – вне музея, вне истории искусства, как абсолютно другое по отношению к любым социально установленным нормам культуры. В качестве такой абсолютной альтернативы это искусство сохраняет свою вирулентность, и потому его следует историзировать так же, как и авангард, неизбежно подчиняясь логике современной постмодерной культуры, более не признающей за искусством права быть вирулентным. Такая историзация, разумеется, не означает отпущения этому искусству его грехов. Совсем напротив, она озна-

чает необходимую рефлекссию относительно предполагаемой абсолютной безгрешности павшего жертвой этой культуры авангарда, равно как и безгрешности модернистской художественной интенции как таковой, для которой авангард XX века является лишь одной из самых ярких исторических манифестаций.

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.