

Леонид Чернов

Авангард: национальный, политический, рыночный аспекты

Рассуждать сегодня об авангарде чрезвычайно сложно. Необходимо уточнять, где: в искусстве, в политике, культуре в целом? В каком смысле? У каких авторов? Не исключено, что понятие авангарда, столь популярное несколько десятилетий назад и в XX веке в целом, сегодня размывается и теряет свою конкретику. Необходимо ставить предельно точный вопрос в отношении авангарда. Например, как мы понимаем то или иное стихотворение Маяковского? Что мы думаем и как оцениваем конкретное стихотворение Пригова? Понравилась ли нам последняя книга Веры Павловой и почему? Подобного рода уточнений требуют сами произведения авангардистов, специфика их творчества, эмоциональная провокация их речи. Приходится спрашивать конкретно и по возможности придерживаясь этой конкретности. В самой постановке вопроса, отчасти, уже содержится и ответ.

Художественная культура современности, в которой значения таких терминов, как авангард, модерн, постмодерн, современное искусство, часто употребляются как синонимичные, становится буквально привязанной к конкретному контексту, а потому применять к ней традиционные, наукообразные методы описания и анализа становится достаточно сложно.

Поводом для написания этой статьи послужили вопросы о русском авангарде, которые мне были заданы В. И. Панченко. В итоге эти вопросы я объединил в два самых общих: имеет ли авангард национальную специфику и какова она, это первый вопрос. И второй: каков сегодня разрушительный/созидательный потенциал авангарда? Из попыток ответа на эти вопросы содержательно сложилась работа. Учитывая конкретную специфику Альманаха как издания Гуманитарного семинара и зная определённый характер его публикаций, я позволил себе в некоторых случаях небольшие отступления информационного характера. Зачастую поступал и наоборот – тезисно формулировал основную мысль в надежде на понимание читателя.

I. Итак, на мой взгляд, авангард настолько же национально специфичен, насколько эту специфику можно обнаружить и в классическом искусстве, и в любой сфере человеческой жизни. Северный Ренессанс Босха и Дюрера отличается от итальянского Ренессанса Леонардо и Рафаэля. Немецкий романтизм XVIII века влияет на русский романтизм Жуковского и Гоголя, но в России творчество романтиков приобретает специфическую национальную окраску. Герцен и Огарёв, например, в молодости зачитывались Шиллером.

Авангард в искусстве в этом смысле ничем не отличается от всех других жанров, стилей и направлений художественной культуры. Где-то возникает новый стиль, новый язык, новая школа, – потом этот язык переводится, стиль приобретает новые оттенки, возникает конкретный национальный контекст, в котором переведённый язык обязательно специфичен и становится носителем новых смыслов и значений. Поэтому необходимо анализировать, например, конкретно – итальянский авангард, русский живописный авангард, испанский сюрреализм, вычленять их специфику и потом уже смотреть на диалог этих специфик, на культурную коммуникацию и т. д.

Особенность авангарда здесь заключается не в том, что он, а это, безусловно, имеет свою национальную специфику, а в том, что авангард поднимает в искусстве и культуре такие вопросы, которые, например, не ставились традиционно. И в этом случае мы, рассуждая об авангарде, во-первых, решаем классическую проблему переводимости, а во-вторых, проблему возникновения, появления нового на уровне индивидуальном. Под индивидуальным я здесь понимаю индивидуальную самобытную культуру, например, русскую. В этом случае мы предполагаем, что идеи и язык авангарда непереводаемы, поскольку в каждом конкретном случае художник-авангардист производит действительно новое и никогда до этого не существовавшее.

И прежде чем отвечать уже на вопрос о переводимости и специфичности авангарда, необходимо хотя бы приблизительно определить – что такое авангард. Сейчас, даже на уровне учебных исследований, нередко возникает путаница с понятиями, например, авангарда и модерна.

В «Словаре культуры XX века» его автор – В.П. Руднев, вслед за М. И. Шапиро предлагает выделять авангард семиотически, т.е. изначально подходя к нему как к тексту. Исходя из деления семиотики на три большие сферы: синтаксис, семантику и прагматику, в авангарде В.П. Руднев предлагает вычленять именно прагматический аспект, аспект воздействия и влияния авангардного текста на зрителей и слушателей. В.П. Руднев приводит в «Словаре» яркие примеры, суть которых можно свести к одной идее, а именно: авангард особое внимание уделяет речи авангардиста. Авангардист изначально задумывается над тем, чтобы поразить читателя, зрителя, слушателя. Даже непонимание, двусмысленное толкование произведения, изначально включены в само произведение. Прагматика учитывает контекст восприятия текста, авангардистского продукта.

В этом случае писсуар М. Дюшана, поставленный в музее, одним своим присутствием меняет контекст восприятия и за счёт этого становится авангардным произведением искусства. Происходит смешение контекстов, и это смешение становится условием того, что новый объект, являясь, по сути, бытовой вещью, претендует на статус произведения искусства.

После Дюшана такого рода эксперименты авангардисты производили бесчисленное количество раз, помещая в музейных экспозициях простые столы, стулья, предметы бытового обихода. Получается, что художник работает не с вещью, не с её смыслом, а с контекстом, в первую очередь, семиотически – с прагматикой.

Модерн, в отличие от авангарда, делает акцент на семантике и синтаксисе, проще говоря, на самом тексте, его смыслах и значениях. В.Н. Руднев поясняет отличие модерна и авангарда на материале психологии, что выглядит достаточно убедительно. Работая над текстом, в первую очередь, психологически (характерологически, как пишет В.Н. Руднев) модернист и авангардист даже по-разному выглядят, производят разное впечатление. Модернист «аутичен», замкнут на себе, он может работать «в стол» в надежде на признание будущих поколений. Так работали Ван Гог, Кафка, Пруст, Джойс. Авангардист же напротив, агрессивен, активен. Он, собственно, прагматик, каким был Сальвадор Дали. Или скандалист – Маяковский и Бюенюэль.

Признавая подобного рода деление авангарда и модерна в качестве некоторой чистой абстрактной модели, сейчас приходится признать, что и модерн, и авангард начинают сливаться, перетекать друг в друга. Если в начале XX века ещё можно было достаточно определённо сказать, что символизм, это, дескать, модерн, а футуризм – авангард, то сегодня подобного рода разделение провести бывает достаточно сложно. Например, американская певица Мадонна пользуется классическим авангардистским приёмом – «пусть обо мне говорят и пишут, что угодно, главное, пусть говорят и пишут». В этом смысле массовая культура пользуется авангардистской прагматикой в полной мере.

Если же вспомнить произведения Энди Уорхолла, то окажется, что он доводит авангардистский принцип смены контекстов до предела. Рисуя банки супа, снимая часами на киноплёнку статичные неподвижные предметы и объекты, он использует авангардистские приёмы и «ходы» в границах массовой и популярной культуры. Относительно Мадонны и Энди Уорхола невозможно сказать, кто они – авангардисты, модернисты, представители массовой культуры. Они – представители современного искусства, хотя, конечно, Уорхолл более концептуален.

Пожалуй, самым показательным примером того, как авангард «превращается» в повседневное, обыденное явление, стало использование сегодня в рекламе и «ширпотребе» произведений сюрреалиста Сальвадора Дали. Мы видим в магазинах детские тетради, дневники с репродукциями картин Дали, а в специализированных магазинах – духи и туалетную воду «Дали». Выражаясь

современным языком, «Дали» сейчас – это марка и бренд.

Такого рода инверсия, трансформация происходит в современном обществе постоянно за счёт того, что массовая культура очень быстро включает в себя всё авангардистское с целью получить прибыль, сделать бизнес на всём, что каким-то неординарным образом себя проявляет. Ведь массовой культуре не хватает главного, при том, что всё остальное у неё есть. Ей не хватает эмоций, живого настроения и состояния искренности. А авангардист, ведая об этом, или не ведая, снабжает массовую культуру этими компонентами. Как только подлинная искренняя эмоция «пускается в производство», она рискует омертветь, что, как правило, и случается. Но может и выжить при благоприятных условиях.

И в этом смысле скандальность и эпатаж авангардистов для массовой культуры очень выгодны и удобны. Но не смотря на такое сегодняшнее слияние в культуре постмодерна авангардного и массового, авангардного и модернистского, тем не менее, обращённость авангарда именно к прагматике, к вопросу коммуникации авангардного текста – подмечена Рудневым и Шапиро очень правильно и точно. Данный принцип работает и в современных условиях.

Пытаясь понять авангард сегодня, его сущность и общественную задачу, первым делом обращаешь внимание на связь авангарда XX века и революционных общественных преобразований. Эта связь очевидна. Фактически, с одной стороны, и логически – с другой. Если брать революционные общественные преобразования в России в начале XX века, то с необходимостью следует признать, что эти преобразования не могли произойти вдруг, на неподготовленной почве. Конечно, элемент мистицизма в русской истории присутствует, и не малый. Но то, что авангардисты, модернисты всех школ, направлений, объединений подготовили события двух русских революций, Февральской и Октябрьской – это, повторяю, очевидно.

Когда мы рассуждаем о русской революции, мы почему-то ставим проблему ответственности интеллигенции перед Отечеством, народом, проблемы, которые в то время звучали в «Вехах», а до этого – у Ф.М. Достоевского, К.Н. Леонтьева. А ведь и интеллигенты, и народники, и разночинцы, и сам Ф. М. Достоевский, и В.С. Соловьёв, поэт-символист, были и художниками, представителями определённого стиля в искусстве и как бы общо это ни звучало, они были модернистами. Модернистами в языке, в области формы и модернистами в содержании, в области идей. Л. Толстой, например, являясь классиком в сфере литературной формы, в области содержания «дошёл» до того, что был отлучён от Русской Православной Церкви.

Проблема здесь в том, что в общественной оценке духовной культуры того времени, как правило, читатели обращают внимание именно на аспект оригинальности, «великости» таких «персонажей» эпохи Серебряного века, как Соловьёв, Бальмонт, Блок, Хлебников, Мандельштам. И совсем не обращают внимание, как бы забывают, что эти люди жили именно в эпоху революции

онных преобразований в России. По сути, они эти преобразования и делали.

Существует, на мой взгляд, показательный «пример с Ф.М. Достоевским», который в 1861 году крайне отрицательно оценил одну из картин («Нимфа и сатир») Эдуарда Мане, попавшую на выставку в Санкт-Петербург. Негодование Достоевского распространилось не только на изображение, в частности, он называет изображённую на полотне нимфу «пятнадцатидневным трупом», но и на то, что Мане оценил картину в тысячу рублей серебром. С точки зрения авангардного языка и вообще нового в искусстве, данный пример достаточно показателен. Ведь Достоевский, являясь для нас сейчас классиком, при жизни таковым не являлся. И он вполне мог подходить под категорию модерниста с точки зрения тех тем и проблем, которые он описывал и решал в своём творчестве. (К.Н. Леонтьев, к примеру, посвятил Ф.М. Достоевскому и Л.Н. Толстому брошюру под названием «Новые христиане»).

И в этом модернистском смысле он – Достоевский, куда более радикальный автор, нежели вполне безобидный Мане. Хотя радикализм Достоевского находится более в области содержания (т.е. идей), нежели формы. Вспомним, как, например, низко оценивал творчество Ф. Достоевского В. Набоков. Почему? Именно за небрежность языка, как пишет другой современный автор (М. Ямпольский), – за излишнюю «скорость письма». Я лично соглашусь, – по сути, у Достоевского нет языка, а есть «сплошная» философия и психология. И рассуждает он таким образом, и показывает таких персонажей, что на их фоне, например, сугубо формальные «Олимпия» и «Завтрак на траве» Эдуарда Мане кажутся вполне безобидными и традиционными.

В конце жизни в работе «Бар в Фоли-Бержер» Эдуард Мане приблизится к философичности Ф.М. Достоевского, но только отчасти.

Таким образом, сопоставляя внешний модернизм Мане и подлинный внутренний модернизм Достоевского, мы делаем вывод об их непереводимости и противоречивости. Хотя, конечно, мне могут возразить, что один – художник, а второй – писатель. И я соглашусь с тем, что действительно, живописный авангард в России – явление совершенно особенное. Именно потому, что для его появления потребовалось «преодолеть» колоссальнейшую традицию русской иконописи, как это не прискорбно.

Так или иначе, авангард сталкивается с проблемой социальной ангажированности. Мы знаем, что лидер итальянских футуристов Ф.Т. Маринетти был личным другом Муссолини и, фактически, поставил знак равенства между футуризмом и фашизмом. Русский футурист Маяковский, которому в 1942 было бы 49 лет, мог бы, гипотетически, конечно, я сейчас фантазирую, встретиться с Маринетти под Сталинградом, куда он неизвестно зачем приезжал в пожилом возрасте и был ранен. При этом оба имеют отношение к футуризму, оба – радикалы и революционеры.

На уровне заявлений и манифестов они близки, но как граждане своей Родины и как говорящие на разных языках – они разные, и их авангардизм нивелируется их национальной принадлежностью. Хотя, в качестве

реплики, вспомним «Манифест» Маркса и Энгельса, в котором написано, что «у рабочего нет отечества». И знаменитый принцип партийности искусства, который в данном случае, в случае сравнения Маяковского-коммуниста, русского, и Маринетти-фашиста, итальянца, работает в полной мере. У футуризма есть отечество, и это отечество противостоит тотальной его авангардности и революционности.

Сравним для наглядности футуристические манифесты Маринетти и Маяковского. В качестве примера «возьмём» у Маринетти «Первый манифест футуризма» (1909 год) и «Технический манифест футуристической литературы» (1912 год), у В. Маяковского – работу 1913 года «Театр кинематограф футуризм».

Вот некоторые характерные цитаты и сравнения из работ итальянского футуриста: «первые ангелы взмывают в небо на крыльях аэропланов», «словно голодные дикие звери, взревели автомобили». Заря «алым мечом пронзает вековечную тьму». Трамвай сравнивается с «деревушкой в праздник». Заря сравнивается с «мечом», машина – живой «гроб», который можно «похлопать по загривку». Налицо – заигрывание со смертью – «смерть была бы нами довольна», переплетение живого и искусственного, профанного и сакрального. Машина – и гроб, и акула, которую можно поймать сетью. Автор «бросает вызов звёздам», противопоставляет себя «раскисшим друзьям природы». Присутствует переплетение эротики, урбанистического ража, темы детства: «Ох уж мне эти заводы и их сточные канавы! Я с наслаждением припал к этой жиже и вспомнил чёрные сиськи моей кормилицы-негритянки!»¹

Сегодня, спустя почти столетие, содержание этих манифестов Маринетти воспринимается как излишне пафосное, нарочито эпатажное, авангардистки детское. Нигилистическое настроение данного манифеста напоминает состояние подростка, покрасившего волосы в синий цвет и пришедшего в школу в ожидании восторга одноклассников и готовясь к праведному возмущению учителей. И восторги, и критика будут здесь, в школьных кабинетах и коридорах. Подросток, руководствуясь интуицией, приходит в школу в шапке, чувствуя, – если он снимет её на улице, одной критикой дело может не обойтись. Но сам искренне полагает, что новой причёской бросает вызов всему миру, «всем звёздам».

Футурист Маринетти «делает упор» на технику, машинерию, на движение, на радикальную критику прошлой традиции. По сути, лидер и идеолог итальянских футуристов в данных двух работах даёт образ не столько нового искусства будущего, сколько человека будущего, того, кто это искусство производит и воспринимает. Каков этот человек? Это – человек механический, не боящийся уродства, интуитивный, презирающий музеи, молодой, сильный и т.д.²

¹ Филиппо Томмазо Маринетти «Первый манифест футуризма» // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М. – Прогресс, 1986. С. 159.

² Там же... С. 162-168

Очевидно, что подобного рода противоречивые характеристики и свойства нового человека и нового искусства в логическом смысле в принципе несоединимы. Их невозможно свести в единую целостность. Они противоречат сами себе, друг другу и являются чистыми декларативными лозунгами желающего обратить на себя внимание писателя. Единственное место и пространство, где подобного рода противоречия могут ужиться и сосуществовать вместе и воедино, помимо пространства фантазии-утопии авангардиста – это революционная, мистифицированная социальная реальность. И именно такого рода реальность итальянского фашизма смогла принять в себя идеологию футуризма Маринетти.

Задумавшись, почему так противоречиво описывали эту реальность итальянского фашизма режиссёры – итальянцы Ф. Феллини в «Амаркорде» и П. Пазолини в «Сало». В «Амаркорде» видна ностальгия по детству, атмосфера милого и смешного безумия. Фашист – это тот, кто проплывает мимо на невидимом Большом Пароходе и силой вливает в отца бутылку касторового масла. Образ фашизма в «Сало» Пазолини концентрирует в себе помимо фактического ужаса фашизма исторического, ужас теоретический, ужас-модель, дальше и глубже которой смотреть, снимать и идти некуда.

Таким образом, я делаю вывод, что противоречивость, абсурдность, путанность заявлений футуризма Маринетти находят своё историческое воплощение в противоречиях того политического и социального устройства, в котором сам футуризм оказался. Футуризм-авангард эти противоречия усилил, но, вместе с тем, и был вынужден принять ту политическую реальность, автором которой он сам же и оказался. Хотя первоначально футуризм противопоставлял себя любой власти, любому режиму, любой организации. Принимая же эту реальность, футуризм становится банальным идеологическим орудием нового политического режима. И здесь у него появляется партийная позиция, классовая характеристика и национальная составляющая. Хотя, вновь напомним, подобного рода ограничения со стороны общества изначально футуризмом отрицаются.

В. Маяковский в работе «Театр – кинематограф – футуризм» пишет о новом театре, который должен прийти на смену театру старому, театру декораций, который, по его мнению, скрывает актёра и не даёт возможности передать его полноценное движение. Движению, как мы знаем, футуристы, как итальянские, так и русские, уделяли особое внимание. Оно было для них некоторой антитезой старому классическому искусству. Маринетти обращает внимание на автомобильное, мотоциклетное, техническое движение, Маяковский – на кинематографическое, визуальное движение вообще.

Обновление нового театра должно случиться через кинематограф, по мнению В. Маяковского. Характерно, что, доказывая необходимость подобного рода обновления, поэт аргументирует свои идеи обоснованием того, что за окном – новая эпоха, эпоха достаточного «свободного времени», развития демократии. Люди могут

заниматься творчеством, полагает поэт, у них есть свободное время, они могут и должны посвятить себя искусству.

Подобного рода аргументация крайне близка обоснованию так называемого «греческого чуда», а именно: эпохи возникновения Высокой Античной Классики времён Эсхила, Софокла, Сократа, Платона.

Театр привносит в жизнь греческой культуры элемент чистой теоретической созерцательности. Ф. Ницше именно за это – созерцательность, абстрактность, не участие зрителей в театральном действии – критиковал данную греческую эпоху. Не считая нужным здесь обосновывать положение о том, что театр играл в жизни античного полиса крайне важную роль³, обратим внимание на значение театра в культуре для футуриста Маяковского. Через обновление театра Маяковский предугадывает и прогнозирует новую революционную эпоху. Не раскрывая её содержания, поэт предвидит тотальность, радикальность тех изменений, которые новая эпоха с собой принесёт. И в этом смысле радикализм Маяковского более революционен, более глубок и философичен, на мой взгляд, нежели радикализм Маринетти, остающийся во многом в рассматриваемых здесь манифестах – подростковым.

По мнению Маяковского, новое искусство должно стать общественно полезным. Театру необходимо избавиться от декоративности, обстановочности, с одной стороны, и с другой, необходимо обновить подход к слову. Отныне слово должно стать «самовитым» словом-целью, а не словом-средством. Маяковский пишет, что «интонация даже не имеющего значения слова может выразить величайшее внутреннее напряжение». Таким образом, это должен быть театр интонаций, театр движения, театр слова. Собственно, это очень неопределённая перспектива, из которой можно предположить, что этот новый театр должен стать другим театром и этому новому другому театру поможет кинематограф. Содержательно и по существу в этом манифесте мы видим, кроме традиционного футуристического настроения враждебности к традиции, признание значения театра для нового искусства. И эта роль театра во многом совпадает с его ролью в античности. Маяковский объявляет отныне приход в культуру «диктатуры глаза».

«Диктатура глаза» – на первый взгляд, не более чем очередное футуристическое новшество. Слово «диктатура» в 1913 году не обладало ещё тем конкретным смыслом, которым оно наполнилось в русской истории позже. Однако же Маяковский использует именно это слово. При этом «диктатура глаза» в смысловом, семантическом отношении прямо противоположна тому, что он сам же пишет об интонации и «самовитом» слове. Слово ведь произносится, оно слушается. Как слушается интонация, речь актёра со сцены или речь политика с трибуны. В рамках одной небольшой работы Маяковский соединяет две разные вещи: слух и зрение, оставляя, как

³ Сошлюсь только в этом вопросе на исследования О. М. Фрейденберг, М. Л. Гаспарова, А. В. Ахутина

поэт, первенство за глазом. Хотя, зная стихи Маяковского, можно было бы подумать, что уж он-то поставит слух выше зрения. Читатели Маяковского знают, что его поэзия именно слушается, произносится вслух. Между театром и кинематографом существует непреодолимая пропасть и, манифестируя первоначально театр, Маяковский в смысловом отношении полностью необъяснимо переходит на точку зрения кинематографа.

В этой работе, поверхностной и декларативной, как все Манифесты, Маяковский провозглашает, что новая эпоха – эпоха нового зрения по преимуществу, эпоха новой оптики и новой визуальности, нового зрелища. Новый глаз ориентирован в первую очередь на напряжение, на борьбу. И новое зрение видит, соответственно, только то, что считает достойным напряжения. Отсюда, например, мы можем понять страсть будущих режимов (советского и фашистского) к демонстрациям, маршам, зрелищам-съездам. Здесь футуризм и новая тоталитарная политика – «близнецы-братья». Глаз связан с теорией, буквально с «созерцательностью», но глаз – это и орган зрения, способ и «инструмент» физиологического видения. В этом смысле Маяковский предугадывает будущего человека (советского, итальянского, немецкого), человека не только с новыми глазами, но и человека с новыми ушами, руками и новым телом.

Принято считать, что футуризм итальянский более идеологизирован и политизирован, нежели русский. Русскому футуризму не было места в эпоху социалистического реализма и потому эксперименты русских футуристов по большей части остались в сфере языка и словесного формотворчества.

Однако основываясь даже на тех кратких примерах, которые были приведены выше, мы понимаем, что футуризм Маяковского прозревает будущую эпоху достаточно далеко, в т.ч. – будущую зрелищность Л. Рифеншталь, будущую визуальную виртуальность эпохи телевидения и персонального компьютера. В руках «диктатуры глаза» сегодня находится современная улица любого крупного города. Ведь реклама не спрашивает нас, смотреть нам на неё или нет. Она в этом смысле – диктаторски заставляет нас на неё смотреть. Ведь человек не может идти по улице с закрытыми глазами.

Созерцательность новой эпохи, увы, «не открыла», а закрыла путь к мышлению и теории в её античном понимании. Созерцательность и визуальность новой эпохи, нового человека и нового искусства сегодня и со времён Маяковского (а до Маяковского о новых массовых зрелищах писал Руссо) фундированы в идеологических программах новых партий, вождей и политических режимов. Новая вещественность, новые тела, новые зрелища, новые шоу и спектакли – всё это становится подчинённым партийной злобе дня, классовому аспекту и конкретным задачам захвата и удержания власти.

Как известно, Маринетти приезжал в Россию в 1914 году и читал лекции о футуризме в течение двух недель. Основная масса слушателей приняла лидера мирового футуризма и восторженно ему рукоплескала. Однако такие русские футуристы, как М. Ларионов, В. Хлебников и Б. Лившиц отнеслись к самому появлению в России

Маринетти крайне скептически и на его вечерах распространяли протестные листовки, называя приём Маринетти в них «холопством» и «предательством», а самого метра – «чужеземцем». Маринетти отплатил русским футуристам той же монетой, высказываясь в их адрес по большей мере негативно и считая недоростками футуризма подлинного аутентичного варианта. Уже много позже, в тридцатые годы о Маяковском итальянец, напротив, высказывался уважительно, полагая, что тому удалось «футуризировать большевизм».

Ни близость, ни различие общих и частных взглядов итальянского и русского футуризма не отменяют тезиса о том, что им присуща национальная специфика. Рассматривать эту специфику можно по темам, основным сюжетам, ключевым словам того и другого литературного течения. Обнаружилась бы масса деталей, тонкостей, нюансов, но, в конечном счёте, она (национальная специфика) замкнётся, на мой взгляд, на партийную ангажированность, растворится в социальной жизни Советского Союза и Италии Муссолини тех эпох.

II. Любопытна аналогия между творчеством немецкого философа М. Хайдеггера и дадаизмом. Рюдигер Сафрански⁴ проводит эту аналогию в недавно вышедшей книге о Мартине Хайдеггере на русском языке в серии ЖЗЛ. Мне никогда подобного рода сравнение «в голову не приходило». Хайдеггер был и остаётся примером академизма в философии. Однако в книге Сафрански можно найти массу фактов и страниц, которые при определённом их прочтении могли бы подвести нас, как читателей его книги, к тому, что в работе Хайдеггера, как лектора, преподавателя, имелись элементы и дадаизма, и экспрессионизма, и авангардизма вообще. (Отмечу, здесь нет возможности содержательно углубляться в философию М. Хайдеггера, поэтому я буду писать о ней так, как будто что-то читателям о ней известно).

Действительно, Хайдеггер в Германии конца 20-х годов двадцатого века вёл себя отчасти авангардистски. Он ставил и решал философские классические вопросы нетрадиционно, буквально переворачивая устоявшиеся представления о науке и метафизике. Он сумел сделать феноменологический метод достоянием широкой студенческой аудитории. Например, начинать лекцию с вопроса – что есть та кафедра (?), за которой он стоит во время лекции, и постоянно возвращаться к этому вопросу на протяжении чтения лекции. Аудитория при этом поддавалась гипнозу хайдеггеровской речи, как пишет Р. Сафрански, его личному настроению и настроенности на углублённое изучение философии. Р. Сафрански подчёркивает, что Хайдеггер не просто преподносил некоторое знание о предмете, он «инсценировал» это знание и его лекции были провокациями вполне в «дадаистском стиле».

⁴ Сафрански Р. Хайдеггер М. Германский мастер и его время. М. Молодая гвардия, 2005. (Я использую второе этой издание книги, – все исторические и фактические данные о Хайдеггере взяты в ней.)

М. Хайдеггер ходил со своими студентами в походы, где его ученики пели песни под гитару. Во времена своего ректорства он лично проверял, как студенты занимаются строевой подготовкой и требовал, чтобы инструктор, проводивший занятия, обращался к нему официально, по правилам. Новый немецкий «Союз доцентов» М. Хайдеггер планировал организовать в духе платоновского идеального сообщества, с общими спальнями, строгой дисциплиной и концепцией нацистского «гляйхшталтунга».

Весной 1929 года Хайдеггер и другой известный философ – Эрнст Кассирер, публично дискутировали в Давосе на самые сложные и абстрактные философские темы: в чём предназначение человека, какова предельная задача философии, как относиться к миру культурных (символических) форм и т.д. На этих дискуссиях и докладах присутствовала интеллектуальная элита Германии и Европы. Современники, бывшие на этих выступлениях, высказывались о них в самых возвышенных и торжественных тонах. О.Ф. Больнов писал, что у него «перехватывало дух от возвышенности ощущений». При этом Хайдеггер, по его собственным высказываниям и письмам, а также присутствовавшие на этом мероприятии зрители отмечали некоторое несоответствие обстановки, внешнего вида Хайдеггера и всего его стиля поведения. О себе философ писал, что ежедневно совершал часовые лыжные прогулки с «длинными напряжёнными спусками» и в «лыжном снаряжении вторгался в скопище элегантных вечерних туалетов».

Хайдеггер подошёл к дискуссии с Кассирером порабочему, прихватив с собой в командировку лыжный костюм. Сафрански пишет по этому поводу: «Ему хотелось, чтобы его видели именно таким: непреклонным тружеником в гигантских каменоломнях философии, презирающим элегантно светское общество, но вместе с тем спортсменом и дитятей природы, который покоряет вершины и дерзко преодолевает опасные спуски»⁵.

Средоточием дискуссии, по словам Сафрански, был вопрос о соотношении философии и страха. Хайдеггер, в духе своего философствования и в духе личных убеждений полагал, что страх – это некоторое позитивное состояние, которое только и может вывести человека в состояние подлинного бытия, заставить его действовать решительно и твёрдо. А Кассирер, напротив, считал, что мир культуры, искусства должен человеку помочь отбросить страх перед чем бы то ни было и сам страх, собственно, оценивал негативно.

Если мы соединим те немногие факты о Хайдеггере и его философии, которые были изложены на страницах книги Сафрански, и попытаемся создать целостный образ учёного, мыслителя, философа и атмосферы, его окружающей, то у нас вполне может получиться портрет в дадаистическом стиле: шахтёр философских каменоломен, спортсмен-лыжник, апологет страха, феноменолог, турист, знаток философской классики, ректор университета. Этакий «Пророк» Пауля Клее.

В одном из дадаистских манифестов написано: «Быть дадаистом – значит, при других обстоятельствах, быть больше купцом, партийцем, чем художником (и только случайно быть художником). Быть дадаистом – значит давать вещам овладеть собой, быть противником отложения солей. Просидеть лишь мгновение на стуле, – значит подвергнуть жизнь опасности... Ткань под рукой рвётся. Жизни, которая посредством отрицания стремится стать возвышенной, говорят – да! Говорить «да», значит говорить «нет»⁶.

Налицо, пусть внешнее, но всё же сходство. Хайдеггер похож на дадаиста. Хайдеггер пишет о решимости, подлинности, совести, о вещах, о настоящем, о поэзии, о Штефане Георге, о Гёльдерлине, о Платоне, о Ницше, об истине. И при этом он – лыжник, спортсмен, дремучий провинциал в коротких штанах, член партии национал-социалистов, профессор, ректор, изгой, популярный и модный философ.

Попытаемся усилить предполагаемую связь фундаментальной онтологии Хайдеггера и дадаизма. Используем для этого толкование обложки книги Сафрански о Хайдеггере и полное название его книги. Данная работа может послужить практическим примером толкования положения о том, что Хайдеггер – дадаист. Очевидно, что само оформление и издание книги о М. Хайдеггере на русском языке представляет собой некоторый авангардистский объект, заслуживающий истолкования знак. На примере данного знака здесь демонстрируется специфика авангардистского объекта в принципе, совмещение в нём различных контекстов и смыслов.

Серия ЖЗЛ (“Жизнь замечательных людей”), основанная в 1890 году и активно поддерживаемая уже в советское время М. Горьким, отсылает потенциального читателя к тому времени, когда книги этой серии были достаточно редкими и иметь их на книжной полке было престижно и респектабельно. Однако за последние 10-15 лет в разряд «замечательных людей» попадает излишне широкий контингент писателей, политиков, учёных и вообще – разных людей. Например, есть книги этой серии, посвящённые Дж. Леннону, А. Микояну, Бруту, В. Высоцкому, Сен-Симону, Марату, Робеспьеру, Н. Желябову, С. Кирову и многим другим деятелям науки, искусства, политики. Итог – книгу не покупают именно потому, что она издана именно в этой серии, под данной обложкой. Согласимся, по меньшей мере странно видеть рядом на книжной полке и в смысловом отношении соотносить коммуниста Кирова и философа Хайдеггера. Воистину «да» означает «нет» и «нет» означает «да».

Очень странно оформление обложки книги. На ней изображено лицо Хайдеггера и зад человечка (похожего на чертёнка). К сожалению, в книге не указано, откуда художник-оформитель заимствовал изображение.

Обложка, без сомнений, достаточно двусмысленна. Лицо философа, каменная колокольня, кривляющаяся фигурка с выпяченным задом. Возможно, и скорее

⁵ Сафрански Р. Германский мастер и его время ... С. 260.

⁶ Рихард Хюльзенбек. Дадаистский манифест 1918 года // Называть вещи своими именами ... С. 320

всего, колокольня эта – та самая, в Мескирхе, где жил Хайдеггер в детстве. Окна его дома как раз и выходили видом на церковь Святого Мартина. Почему бы об этом не написать в таком серьёзном издании, как серия ЖЗЛ?

Человек, фигура которого изображена сразу под лицом философа, как я уже сказал, похожа на чертёнка, хотя достоверно утверждать об этом невозможно. Подобного рода изображениями переполнены полотна Босха и братья за расшифровку того, что данная фигурка значит без того, чтобы знать, кто это точно и с какого храма сделана фотография – дело пустое и бесполезное. Мы может отчётливо видеть только выпяченный зад и лицо человечка с гримасой. Однако, три фотографии, помещённые в едином периметре обложки книги: лицо Хайдеггера крупным планом по центру и чуть справа, фотография колокольни издалика и, наконец, кривляющийся человек задом, и создают определённое смысловое поле. Над всем ним надпись: Хайдеггер. Внизу: жизнь замечательных людей.

Подобного рода рекламный знак, каковым является данная обложка, обладает крайней степенью двусмысленности. Те, кто что-то знает о Хайдеггере, в первую очередь скептически отнесутся к самой серии ЖЗЛ, в которой вышла книга. Те, кто ничего о Хайдеггере не знают, вряд ли заинтересуются книгой, на которой изображено крупным планом лицо незнакомого человека и ниже – фигурка с выставленным задом. В обоих случаях результат один – не покупать. Но заметим, в современном обществе, в изобилии книг и потоков печатной продукции выпускать книгу с заведомо опасной – двусмысленной обложкой крайне странно. Вновь проявлено дадаистское «да, это нет, а нет, это да». Применимо к книге это можно представить так: покупать книгу не покупая и не читать читая.

Попробуем понять подзаголовки книги Р. Сафрански о М. Хайдеггере. Он такой: «Германский мастер и его время». Эти слова не явно, скрытно, но вместе с тем – настойчиво отсылают к известному стихотворению Пауля Целана «Фуга смерти». Вот последние пятнадцать строк из этого стихотворения⁷:

...сладко о смерти играть нам велит смерть маэстро
немецкий
скрипки мрачнее чтоб голос ваш дымом густым
воспарил
тогда в облаках обретёшь ты могилу там где не тесно

Чёрное млеко рассветной зари пьём мы ночью
пьём тебя днём смерть маэстро немецкий
пьём тебя утром и вечером пьём
смерть маэстро немецкий глаза голубые
пуля его попадает без промаха в вас

в доме золото кос
Мargarita твоих человек поселился

свору спускает на нас одаряет могилкой небесной
с гадюками ладит и грезит о смерти маэстро немецкий

золото кос Margarita
пепел волос Суламифь

Из самого стихотворения видно и слышно, что «немецкий маэстро» – предельно зловещий образ. Сравнивая несколько переводов этого стихотворения Целана, сталкиваешься с тем, что немецкий «Meister aus Deutschland» – это и «маэстро немецкий», и «немецкий учитель» (так переводит Ольга Седакова), и «из Германии мастер», и, наконец, «германский мастер».

П. Целан, трагически ушедший из жизни в 1970 году, будучи тогда известным поэтом и переводчиком, не смог, как считается, вынести груза пережитых лет и личного опыта немецкого лагеря для евреев. «Фуга смерти» не может читаться без содрогания всяким нормальным человеком и Мастер из Германии в данном произведении – это и смерть, и освобождение от смерти, и танец смерти, и молоко смерти, пьющееся днём и ночью. Иными словами, «маэстро немецкий» данного стихотворения – это средоточие судьбы и еврейского народа, и лирического «мы», пережившего ужас подобного опыта. Самым же существенным является то, что стихотворение не воспринимается как «еврейский плач» о своём народе. Интонации, настроение, ритмика данного произведения погружают всякого читателя в состояние некоторой мрачной неизбежности, даже не страха, а именно неизбежности такой смерти.

От руки германского мастера с револьвером в руке, который велит веселиться, танцевать, копать могилу и снова танцевать любому, читающему «Фугу смерти».

Из книги Сафрански мы узнаём, что Хайдеггер был знаком с Целаном, и, более того, искал с ним дружбы. Но Целан, если доверять Сафрански, этой дружбы и подобного рода знакомства избегал.

Называть книгу о Хайдеггере «Германский мастер», а по-немецки она полностью называется так: «Ein Meister aus Deutschland: Heidegger und sein Zeit», и указывать на то, что Целан боялся общения с Хайдеггером именно потому, что дескать, Хайдеггер запятнал себя сотрудничеством с национал-социалистами, значит однозначно вставать на позицию тех, кто осуждает Хайдеггера по этому вопросу. Причём делать это не в самой книге, не по ходу аналитической работы о Хайдеггере, о Целане, а сразу, заранее, уже на этапе обложки книги, подзаголовка. Но спрашивается, а зачем тогда читать? Если и так всё ясно. И какое послание будет нести в себе и собой знак подобного рода? С кривляющимся человечком, с намёком на уже вынесенный приговор, и всё это – в серии ЖЗЛ, рядом с С.М. Кировым? Послание будет, с одной стороны, дадаистическое, т.е. крайне противоречивое. Потенциальный покупатель не будет знать, как ему ориентироваться в выборе, покупать или не покупать книгу. А с другой стороны, однозначное – «со мной и так всё понятно, меня не нужно и читать, одним названием и внешним видом я всё о себе сказал».

Тот, кто называет книгу о Хайдеггере подобным образом, и тот, кто помещает на её обложку выпяченный

⁷ Цитата по изданию: Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX – XX веков в русских переводах. М. 1988. С.С. 489 – 490. В этом сборнике представлены два русских перевода «Фуги смерти».

зад каменного человечка, изначально вписывают Хайдеггера в контекст авангардной парадоксальности. А тот, кто называет книгу о Хайдеггере цитатой из Целана, поступает «замечательно» антифилософски, заранее навешивая на мыслителя оценку определённого рода.

Что остаётся читателю данного авангардного знака?

Не обращать внимания на его внешнюю сторону. Не дать себя обмануть, и при внимательном чтении действительно попытаться понять что-то в философии Хайдеггера. Не подпасть под кричащую провокацию откровенно авангардного и противоречивого оформления книги. Пропустить внешний показной авангард знака и углубиться во внутренний смысл текста. Семиотически, «по Рудневу», не застопориться на прагматике, а сделать шаг в сторону семантики. Пропустить «мимо ушей» эклектику контекстов, короче говоря – подойти к книге как к классическому знаку, в котором есть внешнее и внутреннее, форма и содержание.

И такого рода подход следует осуществлять ко всем авангардным текстам и знакам, усматривая за внешним эпатажем наличие или отсутствие содержания. Возможно, окажется, что авангардный текст мало чем отличается от текста классического и модернистского.

Ангажированность Хайдеггера, сотрудничество с режимом национал-социализма ничего не прибавляет и не убавляет в его философии. Он, как и Маринетти, и Маяковский остаётся в первую очередь жителем своей земли, страны, носителем своего языка, членом своей партии. Как Г. Кароян был и остаётся классиком дирижёрского искусства, а Я. Сибелиус был и остаётся национальным композитором Финляндии. Оба, как известно, активно сотрудничали с национал-социалистами в 30-е годы XX века.

Что даёт нам ассоциация философии Хайдеггера и дадаизма? Какое приращение знания получаем мы, если скажем, что да, Хайдеггер авангардист, экспрессионист и отчасти дадаист. Принизит ли, собьёт ли серьёзный пафос с философии Хайдеггера его «дадаистическая составляющая»? А именно на это принижение, видимо, рассчитывали издатели и оформители обложки книги Р. Сафрански.

Думаю, самым важным будет установление не случайной связи философии Хайдеггера и проблемы интонации, настроения. Сафрански прав, когда отмечает, что Хайдеггер инсценировал своё знание во время лекций и публичных выступлений. Эта инсценировка видна сейчас даже в переводах Хайдеггера по-русски. И он сам неоднократно подчёркивал важность настроения, состояния, в котором исследователь приступает к расшифровке той или иной проблемы. И если Р. Сафрански предлагает читателю увидеть дадаизм в философии Хайдеггера, то мы видим дадаизм самой «высшей пробы», фактически полностью соответствующий лозунгам классического дадаистского манифеста: «Всё дело в связях, в том, чтобы вначале слегка их нарушить. ...У каждого дела своё слово, здесь слово стало делом ... Слово ... боль сосредоточилась в нём»⁸.

⁸ Хуго Балль. Манифест к первому вечеру дадаистов в Цюрихе // Называть вещи своими именами ... С. 317.

Промежуточный вывод, который я делаю из приведённых примеров (Достоевский, Маринетти, Маяковский, Хайдеггер) заключается в следующем – авангард в период своего становления достаточно сильно привязан к идеологии и через идеологию – к национальному. Национально-патриотический, партийный компоненты авангарда были использованы идеологией как мощнейший стимулятор и катализатор социальных процессов. Так, например, было он в Италии, отчасти – в Советском Союзе и Германии. В отдельных случаях идеология с помощью авангарда реализовывала свои идеи, но, как правило, когда авангардист переставал быть ей нужен, идеология его либо забывала, либо уничтожала.

Так случилось с В. Маяковским. М. Хайдеггер в период «после-ректорства» оказался слишком академичным и сложным автором для официальной власти Германии.

К середине XX века авангард выполнил свою революционную общественную задачу и уже во второй его половине послужил своеобразным тараном, который открыл в культуре дверь массовому распространению различных молодёжных, субкультурных, нетрадиционных течений. Сегодня без преувеличения можно спокойно констатировать, что авангард, в каком-то смысле создал современную культуру потребления и сформировал психологию и менталитет массового покупателя. Превратившись в бренд, имя Сальвадора Дали перестаёт быть манифестом революционного авангарда, а становится просто синонимом всего странного и непонятного в искусстве. Сегодня «в духе» Дали, Миро, Кандинского, Малевича встречаешь оформление деловых кабинетов. В детских «пазлах» собираются картины А. Мухи и Г. Климта, а откровенные репродукции с картин Эгона Шиле красуются с витрин киосков Российской печати, на автобусных остановках.

III. «Привязка» авангарда к почве, к национальному, к идеологическому, религиозному становится ничтожно малой и вовсе исчезает. В глобальном мире художник начинает говорить только от своего имени, только в себе черпать ресурсы творчества и нового языка. И в этом случае автор-художник, живущий в эпоху «смерти автора», руководствуется сугубо рыночными механизмами при создании нового произведения (текста). Наркотические и психоделические опыты Бодлера, Хаксли, Моррисона, с одной стороны, «как бы» ушли в прошлое, ибо сегодня ценится умение грамотно цитировать классику, а с другой стороны, они стали неотъемлемой частью современной художественной культуры.

Воспользуюсь здесь некоторыми положениями Бориса Гройса, которые он высказывает о современной культуре и специфике языка современного художника. То, что пишет Б. Гройс о современной художественной культуре, мне достаточно близко. Хотелось бы здесь подчеркнуть, что специфические рыночные, «постдискурсивные», как пишет Гройс, капиталистические отношения (между искусством и идеологией) в современном искусстве приходят на смену тем отношениям, о которых было написано на предыдущих страницах.

Б. Гройс очень правильно, на мой взгляд, обозначил суть проблемы существования художественного языка в современных условиях. А именно: капитализм в современном обществе не аккумулирует знание о прошлом, чем, собственно, всегда и был музей. Попутно заметим, даже самые авангардистские музеи, как правило, имеют своего основателя, автора, и в этом смысле они – продукты и порождения классической культуры. Сегодня же, заботливо и культурно приглашая на очередную выставку современное молодое поколение, «мягкий голос капитализма», по выражению Б. Гройса, отнюдь не озабочен повышением культурного уровня молодёжи. Капиталу нужна прибыль, и только. И в этой заботе о прибыли совсем исчезает архивная, собственно аккумулирующая функция музея. Кому интересно сегодня смотреть на древние рукописи или каслинское литьё? Интересно увидеть очередную новую инсталляцию или поучаствовать в авангардном хепенинге. Тем более, что это – априорно провозглашается искусством, раз проводится в музее в окружении профессоров и критиков. И самое главное – раз это продаётся. А если продаётся, значит востребовано, актуально, модно, легитимно, т. е. жизненно. Такого рода ситуацию Б. Гройс и называет постдискурсом.

Наличие постдискурса – это фиксация того, что мы живём в мире «безъязыком», в мире, где нет нужды быть специально образованным человеком в отношении языка. Любой язык приемлем и востребован: язык SMS-сообщений, язык вечерних репортажей, язык подросткового сленга, язык заумного интеллектуализма, язык цитирования и цитирования цитирований. Критерием понимания и уяснённости смысла является не то, на что язык указывает, а указывать он может на вещь, настроение, идею=эйдос, а то, что этот язык используется, и то, что на этом языке можно продавать как художественный продукт, так и любой другой.

Почему, например, перестаёт удивлять употребление современными политиками жаргонных слов и принижённых выражений? Потому что именно этими словами власть пытается показать (продемонстрировать) свою функциональную состоятельность. В этом смысле власти не важен язык, а важна функция, действие, степень и мера эффективности. В то время, как для Л.И. Брежнева было важно, чтобы от его имени выходили произведения о войне. А К. Маркс и В. Ленин были блестящими стилистами, великолепно владея искусством словесного разоблачения.

Б. Гройс приводит очень показательный пример того, что в современном обществе любого рода язык становится просто ненужным, лишним. Взять, например, современного киногероя. От себя добавлю – не только голливудского, но и российского. Самыми яркими, запоминающимися и симпатичными персонажами окажутся полицейские, главы преступных группировок, маргиналы, изгой и т. д. Те, кто не говорят, но действуют. Вспомним «мистера Вульфа» К. Тарантино. Он тот, кто решает проблемы. Майкл Корлеоне, начиная говорить, думать, размышлять о жизни, тут же становится жертвой. Леон Л. Бессона буквально не может связать двух слов даже в разговоре с девочкой-подростком.

Почему российским телезрителям так запомнился персонаж фильма «Ликвидация» Давид Маркович Гоцман? И в чём была одна из составляющих успеха фильма в целом? Ответ – в языке. Создатели фильма сумели, если и не воссоздать аутентичную атмосферу послевоенной Одессы, то во всяком случае создать особенную языковую атмосферу того времени. А вот диверсант-шпион Апостол из одноименного сериала вынужден сменить язык учителя-интеллекта на язык вора в законе для достижения поставленной задачи. Цель в его случае оправдала смену языковой идентификации. Примеров подобного рода исчезновения языка в современном художественном процессе и его изоцирированность в прошлую эпоху здесь можно привести множество. Добавлю только один.

В фильме Алексея Германа «Двадцать дней без войны» военный корреспондент едет в тыл, на юг, в рабочую командировку. Он выступает консультантом на съёмках фильма о войне. В тылу он знакомится с женщиной, которую встречает ещё в поезде. Военного корреспондента играет Ю. Никулин, женщину – Л. Гурченко. Алексей Герман, рассказывая бытовую историю на фоне войны, предваряет фильм, на первый взгляд, странным и очень длинным диалогом, а фактически – монологом попутчика офицера, которого встречает главный герой в купе. Попутчика играет убедительный А. Петренко. Из его монолога зритель узнаёт о том, что пока офицер воюет на фронте, его жена дома открыто при детях живёт с комиссованным, иначе – с другим, чужим мужиком. Собственно, весь смысл этой туманной истории о попутчике прояснится только к середине фильма. Оказывается, что и у самого военного корреспондента в жизни произошла подобная история. Фиксируем формальный (структурный) момент. А. Герман снимает фильм о войне, снимает авангардно. Но идеология, при внешней не акцентированности, в кино о войне присутствуют пусть и незримо, но обязательно. И как важна в таком фильме рассказанная история, – сбивчивая, путанная, эмоциональная, но произнесённая «в языке», в устной речи, при тусклой свече. Режиссёр усиливает значение языка – попутчик просит военного корреспондента написать письмо жене. Перед героем встаёт сложный вопрос – что писать? Ведь офицер только что уехал из дома, где он встретился с женой и детьми. И что-то там произошло. Но что? Этого не может понять сам рассказчик. Нужен кто-то, кто оформит произошедшее (прошлое) в слова и от кого будет зависеть отношения попутчика и его семьи (будущее).

Если воспользоваться образом «чёрного квадрата», то получится, что ни современной власти, ни культуре язык становится не нужен. Чистая «белая доска» Просвещения ждала начертанного на ней знания. Бэкону, Локку, Веласкесу, Андерсену было так важно показать роль зеркала в современной им культуре. Сознание и восприятие художника было тем зеркалом и чистой белой доской, на которой отпечатывалось новое знание. Искусство после «чёрного квадрата» обо всём уже сказало, всё нарисовало. Чёрный цвет квадрата указывает на то, что под ним уже всё есть, ведь это цвет закрашивающий, цвет конца, а не начала.

Б. Гройс указывает, что современный художественный язык обращён не к власти, не к её оправданию или критике, а к деньгам, к эффективности продаж, к потребителю, к окупаемости. «Чёрный квадрат» сегодня нейтрален в отношении смысла. Сам по себе он ничего уже не выражает. Функцию выражения возьмут на себя его менеджеры, кураторы той выставки, на которую его привезут, журналисты, которые будут о нём писать, критики, которым заплатят за хорошие отзывы о выставке, спонсоры, которые инвестируют деньги в экспозицию, политики, которые благосклонно отнесутся к выставке и даже выделяют деньги из муниципального бюджета в её поддержку.

Таким образом, постдискурс, по мнению Б. Гройса, предъявляет к современному художественному языку довольно заниженные требования, приучая художников писать проще и примитивнее, чем они могут «по большому счёту». И с такого рода тезисом, к сожалению, приходится соглашаться.

Однако идеология продолжает влиять на язык художника и его понимание зрителем (читателем) даже вопреки рыночной выгоде. Такого рода влияние было продемонстрировано на примере совершенно некоммерческой книги Р. Сафрански о М. Хайдеггере. В данном случае рынок поступил иррационально, создав объект и вложив в него деньги, но с намерением не получить прибыль от подобного рода инвестирования. Иррационализм подобного рода вложений позволяют в некоторых случаях рассматривать и политические, и экономические события с позиции заранее спланированного художественного проекта. Что и позволило К. Штокхаузену назвать события 11 сентября 2001 года совершенным произведением искусства.

И уже завершая данную работу, вновь вернусь к вопросу о переводимости языка авангарда. Ещё раз его удобно проиллюстрировать на примере более современных и простых, чем поэтический футуризм начала века, а именно: фильмов Т. Гиллиама «Бразилия» и Г. Данелия «Кин-дза-дза». Терри Гиллиам – американский режиссёр, долгое время работавший в Британии. Георгий Данелия – режиссёр таких фильмов как «Джентльмены удачи», «Осенний марафон», «Мимино». Оба фильма вышли в кинопрокат с разницей в один год, соответственно, в 1985 и 1986 годах. Они сходны по стилистике и, что самое важное – по тематике.

«Бразилия» погружает зрителя в мир антиутопии, в общество недалёкого будущего. В этом обществе странным гротескным образом переплетены и элементы архаики, и компьютерные технологии, язык острой социальной сатиры и романтических сновидений. Зритель весь фильм может смеяться, удивляться, восхищаться фантазией режиссёра, поражаться его воображению и остроте взгляда, пока в самом конце не обнаружит, что где-то в последней четверти фильма всё происходящее – сон главного героя. Он спит этим сном-фильмом безумия, пока его мучает бывший товарищ и нынешний коллега по Департаменту Извлечения Информации, врач-садист. Гиллиаму удаётся в этом фильме за счёт пристального внимания к мелочам, к

каждой детали интерьера, дизайна, всего окружающего пространства добиться поразительного эффекта сюрреалистичности происходящего, оставляя зрителя в пределах здравого смысла. В итоге – зритель понимает и ощущает, что фильм про него, про нас, не про какое-то фантастическое будущее, а про сегодняшнее настоящее. Ужас, восторг и жалость – вот те ключевые эмоции, над которыми будет думать зритель «Бразилии» и пытаться их анализировать.

В фильме «Кин-дза-дза» Г. Данелия два простых человека попадают на загадочную планету далёкой галактики. Планета живёт абсурдной жизнью, в которой опять же переплетены и элементы космического будущего, и откровенно бессмысленные правила человеческого поведения. Космические корабли похожи на перевернутые чугунные ступы с откровенно комичными пропеллерами. Бытовые предметы, будь-то скрипка, спички, зубные щётки, бутылка из-под уксуса, используются не по назначению, они потеряли свой смысл, они могут значить всё, что угодно. Многообразие языка сведено к минимуму. Любой смысл, любое предложение, любое обращение, эмоцию можно заменить одним словом «Ку!». Земляне пытаются вернуться домой и в результате множества перипетий им это удаётся. Собственно, у Г. Данелия сама история сведена к минимуму: появились (прибыли), путешествуют, возвращаются. Изюминка фильма заключена в форме показа, в диалогах, смешных сценках, в деталях.

Оба фильма очевидно авангардны и заслуживают самой высокой оценки по всем статьям и параметрам. Они смотрятся актуально и сегодня, спустя двадцать лет после выхода на экраны. И с той, и с другой стороны в фильмах задействованы «актёры-звёзды» И в том, и в другом фильме критикуется и разоблачается бесчеловечная тоталитарная идеология. И в том, и в другом фильме единственным орудием в борьбе с этой идеологией выступает смех. Но какой?

Смех «Бразилии» – мрачный, злой, критикующий, именно разоблачающий. Так высмеивают проворовавшего чиновника и зануду-бюрократа. Конкретно в «Бразилии» этот смех уходит в сон, в мечту, в безумие, из которого нет выхода. В фильме Г. Данелия смех весёлый, наивный, внешне примитивный. Этот смех тоже разоблачает, но делает это мягко, журуя, как бы при этом хлопывая зрителя по плечу и говоря, «вот так-то брат». Итогом фильма является возвращение героев домой, на Землю. Они спасают своих космических товарищей-астронавтов и слушают из космоса их благодарную песню. Можно назвать последнюю сцену фильма тоже, как и в «Бразилии», – безумной. Но это сюрреалистическое безумие имеет продолжение, за ним видна перспектива, жизнь. И эту жизнь никак нельзя соотносить с той жизнью, которая ожидает Сэма Лаури, главного героя «Бразилии».

В жизни русского режиссёра Андрея Тарковского был случай, когда ему представилась возможность встретиться и побеседовать с шведским режиссёром И. Бергманом. Оба были уже известными авторами в мировом кинематографе и, что характерно, оба до встречи высказывались друг о друге крайне уважитель-

-но, почтительно и даже восторженно. Но, как отмечают свидетели той встречи, ни диалога, ни простого разговора не получилось вовсе. Бергман и Тарковский просто посидели друг рядом с другом и молча разошлись, не произнеся ни слова, кроме вежливых ритуальных фраз. А между тем Тарковского сравнивали и продолжают сравнивать с Бергманом. Их фильмы действительно похожи и по тематике, и «по языку».

Диалог «Бергман – Тарковский» не состоялся лично, но продолжает осуществляться в восприятии зрителей, в истории кино. Диалог «Бразилия – «Кин-дза-дза», безусловно, присутствует как факт, но не исключает того различия в смехе, о котором написано. Диалог «Маринетти – Маяковский» опосредован идеологией и «упирается» в политику и идеологию. Диалог современного зрителя и читателя опосредуется с современным произведением искусства мягким вежливым голосом капитализма. Такой голос, как правило, присутствует в различного рода рекламах, особенно банковских услугах.

Выводы. Понятие авангарда, возможно, следует применять сегодня сугубо в учебных, школьных целях как некоторый инструмент классификации и методического упорядочивания. Его место в словарях, энциклопедиях и диссертациях. Указывать же на то, что есть авангард сегодня и какой он, зачастую, бывает, крайне сложно, а порой и не нужно вовсе.

В реальном художественном процессе всё перемешано. Современное искусство может быть разным. В рамках одной галереи или одного сборника мы можем встретить и авангардистов, и импрессионистов – кого угодно.

Содержательно авангард – скорее, идеологический феномен, нежели художественный. Принцип

идеологичности, партийности помогает видеть авангард там, где пытаются рушить старые основания, устойчивые ценности. Радикализм авангардных произведений во многом подпитывается чистым отрицанием, детской негативностью. Понятно и просто оценивать радикализм подобного рода произведений. Если за ними просматривается борьба политическая, партийная, конъюнктура грантов, спонсоров, премий, номинаций, классовая неудовлетворённость, социальная агрессивность – ищи рядом авангардистов, авангардные тексты и настроения. Качество такого рода произведений будет соответствующим, я подразумеваю – низким. Авангард отрицающий и авангард провозглашающий позитивное при внешнем сходстве совершенно различны, как классика и графомания.

Не нужно делать социологических опросов, чтобы понять революционность ситуации: коли авангардисты легитимно уполномочены хоть на какое-то время управлять культурной ситуацией в стране, значит, в обществе происходит радикальный слом общественных устоев.

В XX веке авангардное искусство не просто сотрудничало с тоталитарными режимами Германии, Италии, Советского Союза, оно помогало этим режимам ментально формироваться. Но это сотрудничество, эта связь – ни в коем случае не уничтожала национальную специфику авангарда. В этом смысле идеи авангарда – непереводимы, они остаются специфичными в каждой конкретной культуре. (Как непереводимы с русского «Мёртвые души» Н.В. Гоголя). Что, собственно, и позволяет, при попытках их перевода, обогащать каждый конкретный авангардный язык, а значит и язык вообще.