



О ПОЛИТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Валерий Савчук

Санкт-Петербургский государственный университет

В статье речь идет о кризисе современного политического искусства, обусловленного гипертрофией политической функции искусства в XX – начале XXI в. Показывается, что сегодня политическое искусство характеризуется навязчивой прямолинейностью и простотой решений неоднозначных социальных и политических процессов: всевозможные обливания краской живописных полотен, протестные приклеивания, приковывания, прибивания, обнажения и т.п. вызывают сейчас равнодушные, перерастающее в скуку. Феномен скуки в истории искусства впервые описали архитектор А. Гёллер, утверждавший, что скука выступает причиной смены стиля в архитектуре, и Э. Юнгер, связавший возникновение скуки с «растворенной во времени болью». В этой перспективе понятны слова Ж.-Л. Годара: «Нужно снимать фильмы политически, а не снимать политические фильмы». Осознав это, мы понимаем, что политическая функция не исчезает, а растворяется во всех жанрах и во всех жестах художников. Нельзя не замечать политическое, а его чрезмерность (политические фильмы, политические жесты художников) – не отторгать. Творить же – это значит преодолевать диктатуру господствующих образов и разрушать старую конструкцию взгляда, тем самым свидетельствуя о кризисе существующих форм репрезентации. С одной стороны, мы восприняли как догму, что мир, утрачивая центр, децентрализуется, каждый топос говорит своим языком, с другой, известность и цена работ художника требуют универсальных критериев, глобального рынка. Найти, укрепить и сохранить свой авторский стиль художник может как находясь в оппозиции государству (немецкий экспрессионизм, передвижники), так и идеологически разделяя его фундаментальные цели (советский авангард, поп-арт).

Ключевые слова: политическое искусство, акционизм, скука, стиль, конструкция взгляда, Адольф Гёллер, Эрнст Юнгер.

The article deals with the crisis of contemporary political art. It is shown that this crisis results from the hypertrophy of the political function of art in the 20th and early 21st centuries. The author states that today political art is characterized by obsessive straightforwardness and simplicity of solutions to ambiguous social and political processes: all sorts of dousing paintings with paint, protest gluing, chaining, nailing, nudging, etc. cause indifference nowadays of mass consumers of works of art, growing into boredom. The phenomenon of boredom in the history of art was first described by the architect Adolf Göller, who claimed that boredom was the cause of a change of the dominant style in architecture, and then Ernst Jünger, who linked the emergence of boredom with “pain dissolved in time”. In this perspective, Jean-Luc Godard's words might be better understood: “One should make films politically, not make political films”. Once we realize this, we can conclude that the political function does not disappear at all, but dissolves in all genres and in all gestures of artists. We cannot ignore the political content of works of art, but at the same time we cannot help but oppose this political content being expressed openly and intrusively (political films and other political gestures by artists). To create means to overcome the dictatorship of dominant images and to destroy the old construction of the perspective, thereby testifying to the crisis of existing forms of representation. On the one hand, we have accepted as dogma that the world, losing its center, is decentralizing, each topos speaks its own language; on the other, the fame and price of an artist's work require universal criteria, a global market. An artist can find, strengthen and preserve his authorial style both in opposition to the state (German Expressionism, the *Peredvizhniki*) and ideologically sharing its fundamental goals (the Soviet avant-garde, Pop Art).

Keywords: political art, actionism, boredom, style, construction of the perspective, Adolf Göller, Ernst Jünger.

Картина мира являет себя не ставшей, но перманентно становящейся и изменяющейся в настоящем моменте; складывающаяся из разнонаправленных тенденций, среди которых есть и далекое прошлое, и зарождающееся будущее, и образы, к которым стремятся различные общественные силы, и локальные особенности культуры, и глобальные тенденции, она являет собой итог борьбы хаоса и порядка, времени и вечности, добра и зла. Исток противостояния разнонаправленных сил залегает на такой глубине, что не схватывается художником. Тем более, что институциональная, консюмеристская, медиальная форма существования современного искусства требует от художника простого решения, является дополнительным ограничением понимания настоящего. Гипертрофия политической функции искусства в XX – начале XXI века – результат отмеченных условий. Совпав на время с темпами трансформации мира, сегодня политическое искусство отвращает навязчивой *прямолинейностью и простотой* решений неоднозначных социальных и политических процессов: всевозможные обливания живописных полотен, протестные приклеивания, приковывания, прибывания, обнажения вызывают сегодня равнодушие, перерастающее в скуку в том значении, которое придал ей архитектор Адольф Гёллер (1846–1902), связавший смену стиля в архитектуре со скукой, которую вызывает господствующий стиль, а затем Эрнст Юнгер, связавший возникновение скуки с «растворенной во времени болью». В обливании фермерами из брандспойтов мэрий французских и немецких городов жидким навозом, пожалуй, больше энергии и искренности, чем в самоназванных «художественных» акциях, и, тем более, от них не веет скукой.

Феномен же скуки, на первый взгляд незначительный, но в действительности играющий существенную роль в истории искусства, требует большего внимания, чем он того заслуживает, в теории искусства. Редукция задач художника к политическому высказыванию затмила традиционные его функции, среди которых важной остается постановка предельных метафизических вопросов, ответ на которые неминуемо требует трансформации не только формы искусства, но и языка, на котором можно размышлять о нем. Примечательно, что политический жест искусства – это конвертированный эквивалент претензии на власть под маской свободного творческого акта. Но благодаря все той же скуке метафизический план, отменяя прямолинейность и нетерпение политического высказывания, актуализирует экзистенциально значимые сюжеты. Вопреки тому, что современное общество политизирует событие смерти, наделяя его статусом исключения [1, с. 75–79], искусство дает возможность почувствовать связь с историей культуры, актуальным социальным и природным контекстом и ощутить присутствие неочевидного.

Художественные стратегии репрезентации в модусе политического жеста входят в противоречие с актуальной картиной мира. А схватывающее существо новой картины мира искусство привлекает внимание много меньше, чем остроактуальная художественно-политическая повестка, обладающая внушительным медийным потенциалом. Размышления о политическом искусстве не приводят к мысли о его неизбежной легитимности. Часто радикальные деструктивные жесты против общест-

ва и государства спонсируются как тем же государством, так и фондами крупных корпораций и фирм. Объяснение этому противоречию дал в 1932 г. Эрнст Юнгер: «Общество (бюргерское) обновляется в ходе мнимых нападков на самое себя... Свойственный ему образ мыслей сказывается в том, что всякую противоположность оно стремится не отторгнуть, а вобрать в себя. Где бы не встретилось ему то или иное притязание, заявляющее о своей решимости, оно идет на утонченный подкуп, объявляя его очередным выражением своего понятия свободы и таким образом придавая ему легитимность перед судом своего основного закона, то есть обезвреживая его. Это придало слову “радикальный” его невыносимый бюргерский привкус, и, кстати говоря, благодаря тому же сам по себе радикализм становится прибыльным занятием, которое было единственным пропитанием одному за другим поколениям политиков и художников» [7, с. 76].

Индивидуальная свобода самовыражения в случае с эмансипацией меньшинств, хиппи, зеленых, обществ защиты животных и т.д. апроприруется и включается в набор морально-идеологических конструктов. А что же происходит в сфере изобразительного искусства? Переприсвоение и включение в рыночные отношения с большой прибавочной стоимостью произведений таких художников-бунтарей, как Венские акционисты, Баския, Бенкси и т.д., свидетельствует о правоте Юнгера. Но есть еще одна сторона «протестного» искусства, раскрывающая себя в том, что художник является универсальной и самой чистой (не осуждаемой, а порой до сих пор предстающей в качестве героической позиции) формой публичного протеста, или, по сути, доноса на самые горячие формы сопротивления господствующей власти. Иное дело, когда мнимая, т.е. художественно освоенная, а посему узаконенная радикальность уступает место реальному, не апропрированному искусством радикальному сопротивлению или бунту, протесту – за границами нормы, смысла и искусства; она не приобрела еще бюргерского привкуса нормы дозволенности и поэтому интересна не только художнику, но и философу. Вопрос о границах протеста в искусстве (взятого широко, т.е. не только внутри собственного общества) весьма актуален. Острым он остается в двух противоположных моментах: первый – границы морали, правовые границы, второй – границы самого искусства, за которыми искусство исчезает. В разнообразных контекстах идея соединения искусства и жизни сталкивалась с неразрешимостью: в жизни художник аннигилирует, уступая место обычному человеку или необычному: политику, политтехнологу, активисту. Иными словами, чем отличается художник под маской политического активиста от политического активиста под маской художника? Есть ли у них, пусть и гипотетическая, точка встречи? Может ли последняя, подобно столкновению частиц в Большом адронном коллайдере, запечатлеть зародыш новой картины мира?

Когда происходит сращивание денег и власти под личной бунтарского художественного жеста, искусство, как пространство экзистенциального вызова и интеллектуального парадокса, утрачивает свое значение. И не известно, чего здесь больше: наивной веры или циничного прагматичного расчета. Политический активизм, рядящийся в тогу ис-

куства, остается все тем же активизмом, поскольку политические ставки бьют художественные. Равным образом, как стремление философа быть воспитателем, теологом, ученым, идеологом, поэтом и художником давало результат лишь на время, уступая место новому собеседнику, новой фигуре, воплощающей актуальность, так и художник, увлеченный чистотой прямого действия, мгновенностью реакции и силой резонанса политического жеста, политиком если и становится, то лишь на время новостной ленты.

В этой перспективе понятны слова Жана-Люка Годара: «Нужно снимать фильмы политически, а не снимать политические фильмы». Осознав это, мы понимаем, что политическая функция не исчезает, она растворяется во всех жанрах и во всех жестах художников, подобно тому, как вербальная пропаганда уходит в развлекательные и коммерческие фильмы, а эротика – в рекламу. Прозрев единожды, мы не можем не замечать политическое, а его чрезмерность (политические фильмы, политические жесты художников) – не отторгать. Художник – редко осознавая и даже решительно отрицая публично – *всегда транслирует свои политические взгляды*, но для того, чтобы оставаться в поле *изобразительного* ему необходимо скрыть политическое под, например, маской метафизического, познавательного, эстетического. Способ существования искусства активно сопротивляется изменениям до тех пор, пока не разрушается «энергия заблуждения» (М. Бахтин) старой формы. При этом новая форма, новый язык искусства не возникают из желания новизны ради новизны, они возникают как ответ на изменения в обществе. Так, переход от футуризма, среди прочего, прославлявшего войну, ускользящую приход будущего, к метафизической живописи произошел после Первой мировой войны.

Новая ситуация в искусстве – это уникальная конфигурация как новаций искусства, так и языка его описания. Но как отличить беззаботную игру формотворчества, тяготеющую к дизайну, от мучительных поисков ответа на важнейшие вопросы времени? Искусство – это умение скрыть искусство (*ars est celare artem*), а в смене форм явлено то, что истине должно скрываться, – его форма. Тот, кто занят чистым формотворчеством, утрачивает связь с изменяющейся реальностью, которая требует новой формы, нового языка, новой интонации, новой конструкции взгляда, новых концептов и позы логоса. Но ангажированность формой не может изжить особенности национального менталитета. И причина не в осознанном искании, а, скорее, в невозможности творить иначе, ибо воспитание, строй мысли и чувства, эмоциональная вовлеченность, телесные реакции – все в целом не давало иной возможности творчества. Самоотчет русскости в своем и по форме, и по стилистике интернациональном творчестве дает участница отечественной группы «AES+F» Татьяна Арзамасова: «Искусство несет на себе печать национального характера. Произведение француза нетрудно отличить от произведения черного американца. Различны темы работ, подходы к художественным задачам, точки зрения. Мы используем международную лексику, оперируем интернациональной проблематикой (в центре внимания – взаимодействие реального и виртуального, политических и со-

циальных контекстов). Но в наших работах всегда ощутимо русское восприятие жизни» [2, с. 119]. Акцентирование критической функции, ангажированность ею ведет к утрате связи с искусством. Оно превращается в назидательность, плакатную прямоту и *эмоциональную диктатуру*, не отбрасывающую тени сомнения.

Особенно остро это проявляется в годы исторической нестабильности, когда в первую очередь и весьма ярко проявляется бунтарская нетерпимость, опирающаяся на сиюминутный эмоциональный отклик. Затмевая реакцию первопроходца, формирование актуального высказывания взыскует не только внутреннего, но и внешнего тела, иными словами, подлинно актуальное есть род собранности видимого и мыслимого, перцептивного и концептуального. И, как афористично пишет историк искусства Джордж Кублер, «то, что делает первопроходец, обязательно должно быть новым; то, что делает бунтарь, – старым» [5, с. 126]. Бунтарское нетерпение, опираясь на уже известное, бывшее («первобытное равенство», «естественного человека», «общину»), приводит к чрезмерности, на что обращает внимание Кант: «Эти чрезмерности я подвожу под следующие основные понятия: легкоеверие, суеверие, фанатизм, индифферентность». При этом, по Канту, «фанатизм следует всегда отличать от энтузиазма. Первый воображает, будто чувствует непосредственное и удивительное общение с высшим существом; второй означает то душевное состояние, когда душа возбуждается сверх меры каким-то принципом – патриотической добродетелью, дружбой или религией, причем представление о сверхъестественном общении не имеет здесь никакого значения» [4, с. 176].

Следует ли напоминать, что художник – это не только призвание, но и профессия, приносящая доход? Не потому ли «художественные организации так же склонны к истерии, когда им не достается заказ, когда отклоняются заявки на грант или когда инвесторы при удобном случае вкладывают средства во что-то другое» [3, с. 272]? Заказ на критическую – бунтарскую – позицию художника в итоге оплачивается. Если художник не находит финансовый источник внутри общества (и неважно, каков этот источник – государство, частные компании, организации или индивидуальные спонсоры), тогда он ищет его вовне. Но в исторической перспективе парадокс критики состоит в том, что наиболее сильная критика существующего порядка происходит не столько тогда, когда откровенно заявлена критическая позиция художника, а когда его апологетически-комплементарная позиция доводится до предела здравого смысла и художественного вкуса: тогда на сцену выходит саморазоблачение художественных практик, а карикатура нравов проявляется недвусмысленно. Следовательно, закономерно, что со временем критика оборачивается эстетикой, а глорификация – критикой, что, собственно, и использовал соц-арт. Исторический контекст заявляет о себе линией конформизма. Восхвалять – значит критиковать. Искусство, связавшее себя апологией, вскоре саморазоблачается. Подлинное же искусство (у него много имен: вне- и несвоевременное, глубокое, истинное, метафизическое – все имена, впрочем, давно отправлены в разряд ригидности) во-

преки всему являет себя несвоевременному же зрителю, ценителю, котирующему и воспринимается ими.

Творить же – это значит преодолевать диктатуру господствующих образов и разрушать старую конструкцию взгляда, тем самым свидетельствовать о кризисе существующих форм репрезентации. С одной стороны, мы восприняли как догму, что мир, утрачивая центр, децентрализуется, каждый топос говорит своим языком, с другой, известность и цена работ художника требуют универсальных критериев, глобального рынка. Найти, укрепить и сохранить свой авторский стиль художник может как находясь в оппозиции государству (немецкий экспрессионизм, передвижники), так и идеологически разделяя его фундаментальные цели (советский авангард, поп-арт).

И, наконец, не могу, обратившись к петербургскому контексту, избежать искушения привести слова историка Новой академии Андрея Хлобыстина: «Тем не менее, по возвращении на родину после первых поездок и выставок критика Новиковым современного искусства, по его мнению, зашедшего в тупик, обретает еще более четкие черты. Он говорит о разочаровании в свободе современного искусства на Западе, где игнорируются и репрессируются не совпадающие с ним версии прекрасного. Стало очевидно, что в мировом контексте, утвердиться в котором так стремились многие годы неконформисты, нам уготована роль учеников, но надо решать свои проблемы, а не чужие. Впоследствии Тимур говорил, что все престижные “ниши”, вся синекура в мировом искусстве была давно поделена, освоена и опошлена политкорректностью. Чуть ли не единственным свободным местом, которым все брезговали, оставалась классика, униженная клеймом тоталитаризма и китча. И неоакадемизм занял эту “помойку”, бывшую на самом деле сокровищницей и пространством свободы» [6, с. 140].

Формула успеха Тимура Новикова рассудочна, с элементами тактического прозрения, изживающего эмоционально захватывающую и оттого такую привлекательную позицию бунтаря-неконформиста, упивающегося скольжением на высокой волне эмоциональной нетерпимости. В такой критике нет разума, но есть рассудок, легко переходящий в нетерпимость и фанатизм. Поэтому жест политического художника (он же эмоциональный – назову его так – художник) «ярок, но не глубокий». Схватывая пену явлений, он оперирует, комбинирует, сращивает разнородные и разновременные стили. Художник же, который пробивается к сути вещей, к реальности, у которой еще нет ни имени, ни образа, ни концепта, но которая позволяет экстатическую (понятую онтологически) позицию – идет против себя, против своей эмоциональной реактивности, комфорта простых решений и безграничной диктатуры аффективного состояния.

Литература

1. Агамбен Дж. Политизация смерти // Новое литературное обозрение. 2000. № 4 (44). С. 75–79.
2. Арзамасова Т. Образ не требует перевода / Беседу ведет и комментирует Сергей Анашкин // Искусство кино. 2010. № 6. С. 113–119.

3. Гилен П. Бормотание художественного множества. Глобальное искусство, политика и постфордизм. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.
4. Кант И. Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного // Кант И. Сочинения. В 6 т. Т. 2. М.: Мысль, 1964. С. 176–177.
5. Кублер Дж. Форма времени: заметки об истории вещей. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023.
6. Хлобыстин А. Шизореволюция. Очерки петербургской культуры второй половины XX века. СПб.: Борей Арт, 2017.
7. Юнгер Э. Рабочий. Господство и гештальт. СПб.: Наука, 2000.

Savchuk, Valery V. *On political art*

References

1. Agamben, G. (2000), Politicisation of death, *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 4 (44), pp. 75–79 (in Russian).
2. Arzamasova, T. (2010), The image does not require translation / The conversation is moderated and commented by Sergey Anashkin, *Iskusstvo kino*, no. 6, pp. 113–119 (in Russian).
3. Gielen, P. (2015), *Bormotanie khudozhestvennogo mnozhestva. Globalnoe iskusstvo, politika i postfordizm* [The Mutterings of the Artistic Multitude. Global Art, Politics and Post-Fordism], Ad Marginem Press, Moscow (in Russian).
4. Kant, I. (1964), Observations on the sense of the beautiful and sublime, in: Kant, I. *Sochineniya* [Works], in 6 vols., vol. 2, Mysl, Moscow, pp. 176–177 (in Russian).
5. Kubler, G. (2023), *Forma vremeni: zametki ob istorii veshhey* [The Shape of Time: Remarks on the History of Things], Ad Marginem Press, Moscow (in Russian).
6. Khlobystin, A. (2017), *Shizorevolutsiya. Ocherki peterburgskoy kultury vtoroy poloviny XX veka* [Schizorevolution. Essays on St. Petersburg Culture of the Second Half of the Twentieth Century], Borey Art, St. Petersburg (in Russian).
7. Jünger, E. (2000), *Rabochiy. Gospodstvo i geshtalt* [Worker. Domination and Gestalt], Nauka, St. Petersburg (in Russian).