

ФИЛОСОФСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК: 7.01

DOI: 10.25991/q5401-4148-7957-b

С. Т. Кругликов*

РАБОТА БЕЗ АВТОРСТВА: МИСТИЦИЗМ АВАНГАРДА И МИСТИКА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА**

Аннотация: В статье рассматривается различие структур отношений автора, произведения и зрителя в искусстве авангарда и социалистического реализма. С помощью анализа произведений искусства Д. Агамбена и М. Фуко демонстрируется принципиальное сходство авангарда, модернизма и классического искусства в плане размытия смысла отношений образа и зрителя при сохранении безусловной власти автора. На ярких примерах заимствований авангардной живописью форм и образов из актуальных эпохе эзотерических течений демонстрируется внутренний авторитаризм и агрессия классической парадигмы искусства. В противовес данным тенденциям формируется логика социалистического реализма, искусства без автора, направленного на изображение типического, а не фактического, реального, а не действительного, ставшего своего рода повторением структуры раннехристианского искусства. Данные различия позволяют сделать вывод о мистицизме авангарда и парадоксальной мистериальности социалистического реализма.

Abstract: The article examines the difference in the structures of the relationship between the author, the work, and the viewer in the art of the avant-garde and socialist realism. Using the analysis of art pieces by G. Agamben and M. Foucault, the fundamental similarity of the avant-garde, modernism, and classical art in terms of blurring the hierarchy of the relationship between the image and the viewer while maintaining the absolute power of the author is demonstrated. Using vivid examples of forms and images borrowed from contemporary esoteric movements by avant-garde, the internal authoritarianism and

*Кругликов Сергей Тимофеевич, кандидат философских наук; kruglikov-s@mail.ru; канал «Таким образом».

** Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-01007, <https://rscf.ru/project/23-18-01007/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

aggression of the classical paradigm of art are demonstrated. In contrast to these trends, the logic of socialist realism is formed as art without an author, aimed at depicting the typical, not the factual, the real, not the actual, which has become a kind of repetition of the structure of early Christian art. These differences allow us to draw a conclusion about the mysticism of the avant-garde and the paradoxical mystery of socialist realism.

Ключевые слова: авангард, эзотерика, социалистический реализм, власть, автор, музей.

Keywords: *avant-garde, esotericism, socialist realism, power, author, museum.*

В фильме Флориана Хенкеля фон Доннерсмарка «Работа без авторства» мы следим за историей художника, который бежит от жестких канонов соцреализма из ГДР в ФРГ, где он может экспериментировать с формой, содержанием, техниками и творить «свободно». Драматическое напряжение в данном случае прозрачно: художник хочет быть именно художником, то есть автором, творцом, и для этого ему необходимы условия для творчества. Однако сюжетная коллизия приводит его к тому, что, освободившись от канонов, получив все возможные условия, он начинает создавать произведения, которые описываются как работы без авторства. То, от чего художник бежал, в некотором смысле возвращается на новом витке его рефлексии, так что между социалистическим реализмом и классической художественной практикой, высшей декларацией которой становятся авангардистское и модернистское искусство, возникает любопытное напряжение авторства и его отсутствия.

Когда мы говорим о классической художественной парадигме авторства, мы имеем в виду некоторую избыточность, манеру, которая отличает данную работу и выделяет ее сильнее, чем любая подпись, не важно, на фоне ли других работ, или на фоне стилистического идеала этой работы. Д. Агамбен описывает манеру как дрожь руки мастера вопреки своему умению и полной свободе распоряжаться понятными стилистическими средствами. Именно эта дрожь, несовершенство, которое характеризует работу мастера, определяется философом как мистерия, таинство творческого акта, которое вторгается в историю, то есть наличную ситуацию художника[1, с. 19], но при этом не может быть к ней редуцировано. С другой стороны, само умение художника и его деятельность, то есть то, что положительно принадлежит ему как индивиду, обнаруживает его «руку» — манеру как след на своем произведении, вырывающий его из порядка божественного творения (авторства по преимуществу) или стилевой определенности, так что мистериальное как необъяснимое и нередуцируемое к ситуации легко превращается в просто индивидуальное. Если безымянный средневековый автор стремился устраниТЬ свое Я и, следовательно, авторство в художественном акте или, по крайней мере, как ван Эйк, подписывал свои работы от имени самого произведения, добавляя, что его создание было санкционировано Богом, художник новоевропейский сам является автором, и его произведение почти всегда носит на себе печать его индивидуальной манеры, равно как и наоборот: коль скоро произведение является его «рукой», именно он является его мастером, господином.

Радикальным примером этого отношения является «Черный квадрат» Казимира Малевича. Несмотря на то, что в этом произведении Малевич подходит к тому, что можно считать кенозисом художника, — форма произведения превращается в само содержание, причем невозможно представить себе иного способа вернуть ему форму, чем выход за пределы чисто художественной презентации, например, позиционировать «Квадрат» как икону, — то, что он создает, — это безусловно авторская работа и, значит, работа, претендующая на власть. Самая мысль Малевича о «Квадрате» при этом подчеркнуто ортодоксальна. В программном тексте «Бог не скинут» он утверждает:

«Ничто было Богом, пройдя через совершенства, стало тем же ничто, ибо и было им. „Ничто“ нельзя исследовать, ни изучить, ибо оно „ничто“, но в этом „ничто“ явилось „что“ человек, но так как „что“ ничего не может познать, то тем самым „что“ становится „ничто“, существует ли отсюда человек или существует Бог как „ничто“, как беспредметность» [12, с. 39].

Супрематическая композиция тем самым становится беспрецедентно дословным выражением слов Дионисия Ареопагита о Божественном Мраке, оставляя позади любыеfigurative попытки Его осмысления:

«Ты же, дорогой Тимофей, усердно прилежа мистическим созерцаниям, оставь как чувственную, так и умственную деятельность и вообще все чувственное и умозрительное, все не сущее и сущее, и изо всех сил в неведении устремись к соединению с Тем, Кто выше всяких сущностей и ведения. Неудержимым и абсолютным из себя и из всего исступлением, все оставивший и от всего освободившийся, ты безусловно будешь возведен к пресущественному сиянию божественной тьмы» [7, с. 738–739].

Кроме того, иконичность Черного квадрата заключается в том, что он является двойной демонстрацией невидимого — и невидимого содержания, и невидимого принципа презентации. То, чем являлись супрематические композиции в авторском определении, — это «живописный реализм в четвертом измерении», то есть ничуть не скрываемая отсылка к теософским и антропософским духовным поискам. Как блестящее было показано, например, Е. Андреевой [5] и А. Курбановским [9], предпосылками супрематических построений Малевича стали работы Ч. Г. Хинтона и К. Ф. Брэгдона, посвященные четырехмерному пространству. В работе Хинтона «Четвертое измерение и новая эра мысли» был представлен четырехмерный гиперкуб, тессеракт, изображенный посредством повторения различных его проекций, выделенный разными цветами, на двухмерной странице. К этой работе прилагались также и объемные кубы, операции с которыми позволяли, согласно Хинтону, «сбросить оковы ментальных презентаций» [28, с. 121] и развить четырехмерное мышление, которое должно вывести человека за пределы привычных ограничений мысли и чувства.

Идея Хинтона, научная составляющая которой была воспринята математикой и физикой намного позже, практически сразу была интегрирована в современный

ему спиритизму и теософию, поскольку наличие четырехмерного пространства позволяло относительно непротиворечиво объяснить сверхъестественные явления [8, с. 31]. К одной из таких интеграций относится и работа К. Ф. Брэгдона «Первенец высшего пространства: четвертое измерение», в которой построения Хинтона демонстрируются с замечательной наглядностью: вместо того, чтобы пытаться представить четырехмерный объект в трехмерном пространстве, в ней были представлены проекции объемных тел на плоскости, профили высшего измерения в двухмерном, плоском мире — своего рода иконы. На иллюстрациях из этой книги даны изображения падающих кубов, которые оставляют на поверхности различные отпечатки — первичное (archetypal) пространство или существо отражается на феноменальном плане [27, с. 61]. Профиль этих следов при сопоставлении с некоторыми произведениями Малевича поражает совпадением интуиций, с той лишь разницей, что Брэгдон использует математическую модель в эзотерическом поле, а Малевич — в эстетическом. Тем не менее, формально они демонстрируют одно и то же — то, что невидимое и истинное может быть узнано именно тем способом, каким это демонстрируется. И если канон традиционной иконы задается историческим порядком репрезентации незримого, в котором образ и образец в определенном смысле совпадают [15, с. 107], то в случае с Малевичем мы сталкиваемся именно с авторской претензией на владение образом, утверждающей в качестве подлинного именно то, что утверждается автором.

Важно понимать, что четвертое измерение Малевича — это лишь единичный пример общей тенденции: «Духовное в искусстве» Кандинского, например, также является теософской экспликацией учения А. Безант и Ч. Летбитеера. В их работах «Человек видимый и невидимый» 1902 г. и «Мыслеформы: данные ясновидческого анализа» 1905 г. приводятся иллюстрации, которые показывают цветовые профили духовных и астральных состояний человека, а также нематериальных предметов — страстей, переживаний и даже музыки, например, Гуно или Вагнера. Прихотливые смешения линий и цветов, которые мы находим здесь, безусловно напоминают и сложные полотна Кандинского, который также стремился изобразить духовные переживания и состояния, делая невидимое — видимым.

«Кандинский считал искусство одним из самых могущественных посредников духовного движения к Знанию. Кажется, он хотел доказать, что то, чего теософия и близкие ей духовные практики пытаются достичь своими методами, искусство стремится обрести собственным путем» [17, с. 466].

И снова та же разница, что между работой Брэгдона и Малевича: Безант и Летбитеэр выстраивают квазинаучную парадигму духовного зрения, тогда как Кандинский берет ее как художественную форму, эстетизируя эзотерическое содержание, но и одновременно присваивая способность подобного видения исключительно собственному взгляду.

Точно так же и другие «измы» авангарда: лучизм Ларионова, ставивший целью эксклюзивную демонстрацию невидимого состояния материи, воспроизводя

актуальные научные открытия в эстетической форме собственного произведения, поскольку

«если мы относительно некоторых вещей будем знать, что они должны быть такими, то благодаря тому, что это нам открывает наука, то, несмотря на то что мы своими чувствами непосредственно этого воспринять не можем, все-таки у нас остается уверенность, что это так и не иначе» [10, с. 16–17],

аналитизм Филонова, вопреки названию, синтезирующий многообразие тонких взаимодействий в духе более материалистичном, чем материализм, «включающим в живопись жизнь как таковую» [18] и т. д. Мистериальная, нередуцируемая к ситуации природа творческого акта становится здесь настолько спекулятивной, что самое ее существование всецело замыкается на ситуации выставки и кураторском тексте автора, что превращает мистерию, таинство — в мистику, загадочность. Супрематизм и, шире, сам авангард в этом смысле может быть рассмотрен как нечто среднее между политическим авторитаризмом и сектантством: покорность авторской доктрине обещает обладание тайным знанием, соответствующим глубинной истине мировых процессов, знанием, которое в конечном счете должно будет «сделать жизнь», создать новый мир.

Проблема этих и подобных им направлений, программ и интуиций заключается в том, что всякий зритель всегда оказывается в роли оглашенного, который должен принять или отвергнуть логику авторского взгляда. Если научная картина или даже эзотерическая модель мира предполагают некоторую общность единомышленников, разделяющих на равных установленную в обществе доктрину, авангардные «измы» внутренне исключают социальное измерение, даже если и предполагают его собственную доктринальную потенцию. Тем самым русский авангард более склонен к мистицизму, чем сам мистицизм, что обусловлено не только тем, что его ключевые проявления генетически восходят к актуальным для начала XX века эзотерическим учениям и практикам, но также и тем фактом, что множество школ и направлений, претендующих на преобразование жизни творчеством, на тотальность художественного акта, требовали не зрителей, а адептов, не сочувствующих, а подчиненных.

Безусловно, подобное отношение к искусству и его зрителям в масштабах культуры целой страны — беспрецедентно. Однако оно все же не выходит, в сущности, за рамки классической парадигмы картины как зрелища, какой ее вскрыл М. Фуко в своем каноничном анализе «Менин» Веласкеса. Универсальность его анализа тем показательнее, что, приступая к нему, Фуко намеренно замалчивает название картины, не называет имени автора, не оговаривает ни контекста, ни истории создания полотна, игнорируя классические практики искусствоведческого анализа, — но лишь описывает видимое. В этом смысле философ, с одной стороны, как бы пытается дать изображению возможность говорить самому за себя, не казаться, а именно «казаться», то есть быть чем-то самим по себе, вне зависимости от ситуации, от зрителя, от места демонстрации и т. д., быть в себе и для себя замкнутым и герметичным пространством, допускающим иное

себе только в том качестве, которое этому иному предписано изнутри. С другой стороны, видимое здесь — всегда лишь опыт увиденного, неизбежно чей-то, выраженный посредством языка. Он описывает не художественный образ, а специфическую практику взгляда, вообще свойственную классическому искусству. Зрителю, вслед за Фуко, кажется, что он включен в пространство картины, однако, — и Фуко играет на этом обмане, — на самом деле он абсолютно исключен, потому как зеркало в глубине изображения, очевидно, замыкает пространство изображенного на само себя.

«Мы, зрители, — лишние. Попав под этот взгляд, мы изгнаны им, замещены тем, что все время находилось здесь до нас: самой моделью. Но и наоборот: взгляд художника обращен в пространство вне картины, в пустоту, что позволяет ему принять столько моделей, сколько придет зрителей: в этом конкретном, хотя и безразличном месте созерцающий и созерцаемый без конца меняются местами» [21, с. 42].

Тем самым достигается эффект и включенности и исключенности зрителя, происходит размытие и релятивизация и его положения, и статуса полотна, на которое, или которое, он или на него смотрит. Точно так же и зритель «Квадрата», «Композиции VI» или «Формулы весны» неизбежно оказывается лишен собственной определенности: если, созерцая картину, он не видит духовного или высшего плана бытия — он не видит картины; если же он видит их, это не он, а взгляд и текст автора, вытеснивший зрителя под действием образа.

Сама практика этой живописи — прекрасный пример того новоевропейского поворота мысли, который Хайдеггер охарактеризовал как «время картины мира», а точнее — время мира как зрелища. Картина в классическом ее понимании является знаком дроби, «междой», демонстрацией специфического отношения зрителя и изображения, в котором то и другое постоянно меняются местами, так что в каждый момент каждый является зрелищем для другого. В этом отношении нисколько не удивительно, что итогом всего анализа Фуко становится констатация отсутствия субъекта и утверждение власти самого пространства. Согласно чистой структуре — место власти, даже если оно свободно, властвует само по себе, посредством того порядка, которое оно означает. «Менины» или «Черный квадрат», таким образом, демонстрируя пустое место власти, становятся манифестом принуждения, а точнее — принуждением взгляда к соответствию зрелищу. «Зрелищность» как сущностная природа классической живописи — это просто паноптикум, в котором место власти отводится самому пространству присутствия объектов, и в котором власть осуществляется посредством линий взгляда, проникающих всюду и пронизывающих все. В «Надзирать и наказывать» цель паноптикума определяется как

«приведение заключенного в состояние сознаваемой и постоянной видимости, которая обеспечивает автоматическое функционирование власти. <...> чтобы заключенные были вовлечены в ситуацию власти, носителями которой они сами же являются» [20, с. 294].

В случае живописи мы имеем дело с даже более изощренным включением зрителя в эстетическую игру, ведь то, что ему навязывается, должно еще и принести чувственное и интеллектуальное удовольствие. Тем самым, какими бы демократическими ни казались ценности авангардного искусства, эта демократичность всегда остается чистой декларацией, ведь сама логика его восприятия основана на отчуждении. Более того, чем более «пролетарским» становится авангард, чем активнее изображаются рабочие, орудия и результаты труда, тем ярче выражается антидемократический характер авангардной эксплуатации пролетариата одновременно и как предмета, и как объекта, вынужденного в который раз отказаться от собственной субъектности в пользу навязанной логики восприятия. Еще до какого-либо политического принуждения само авангардное искусство поставило рабочего в ситуацию существования в чем-то среднем между фабрикой и общежитием, законы которых известны только их проектировщикам. Собственно, именно таким братьями Бентам и задумывался паноптикум [24, с. 210]. Самое же существенное состоит в том, что смерть субъекта очевидна в отношении созерцания произведения и его наличия, но совершенно недействительна в смысле авторской позиции. Фигура автора, рукой которого всякий раз мимо устраниются различия между зрелищем и зрителем, но авторитет которого никогда не колебляется, является подлинной причиной невозможности нерепрессивного искусства.

Подведем промежуточный итог. Авангардистские художественные проекты предполагали инсталляцию зрителя в собственную действительность, приватизацию его способности к ощущению, самой эстетики, одновременно доводя до предела исключительность авторской манеры. Несмотря на принципиальную «демократичность» образов Малевича или материалов Татлина, само множество художественных направлений приводит к своего рода скрытой квазирелигиозной войне, поскольку по ту сторону деклараций о свободном творчестве неизбежно проступает базовая установка авторства на эксклюзивное обладание истиной не просто искусства, а самой жизни. Авангардные «измы» — суть враждующие партии, стремящиеся к приватизации истины мироустройства. И если в условиях рыночной конкуренции, неизбежно присваивающей искусству статус продукта, подобная война всех против всех естественна, то в случае претензии искусства на оформление самого бытия это в лучшем случае перманентная революция, что по-своему объясняет выраженную симпатию Троцкого к левому авангардному искусству. В худшем же случае речь идет о латентной агрессии образа, которую М. Лифшиц в пламенном тексте «Почему я не модернист?» прямо связывал с природой фашизма, указывая на ее характерные черты: «культ силы, радость уничтожения, любовь к жестокости, жажда бездумной жизни, слепого повиновения» [11, с. 40–41]. К этому выводу исследователя привели отнюдь не эмоции или официальная конъюнктура, как показалось современникам, а вполне строгое исследование логики искусства, результаты которого во многом предвосхищали оптику Фуко. Целью же подлинного искусства, согласно Марксу, должно было стать формирование новой, человеческой — а не авторской — чувственности, нового порядка «очеловеченного» эстезиса: чувственности «человека со всем

богатством его существа, богатого и всестороннего, глубокого во всех его чувствах и восприятиях» [14, с. 594]. Углубление человеческого, очевидно, недостижимо в классической парадигме устранения субъекта как отчуждения собственного взгляда. Тем самым оно должно быть достигнуто в устраниении фигуры автора — и здесь в полной мере актуализируется дискурс социалистического реализма.

Как справедливо указывает Б. Грайс:

«если для авангарда и его современных поклонников принцип социалистического реализма означает своего рода художественную реакцию и “впадение в варварство”, то при этом не следует забывать, что сам социалистический реализм рассматривал себя как спасителя России от варварства, от гибели классического наследия и всей русской культуры, в которые ее хотел ввергнуть авангард» [6, с. 70].

Спасение это, правда, заключалось не только и не столько в сохранении классических образцов — ведь только при их сохранении возможно была бы их деактивация в невозможности повториться, — а в принципиально новой парадигме взгляда и творчества.

Во-первых, установление единой доктринальной манеры соцреализма автоматически удаляло авторское притязание на власть над взглядом. Диктатура художника неприемлема в ситуации диктатуры пролетариата, поскольку она неизбежно является отпадением от единства магистральной линии, которая заключается не в навязывании воли и осуществлении власти, а в углубленной демократизации самого творческого акта как возможного. Художественное творчество в рамках социалистического реализма должно быть не выражением способности автора к творчеству, а выражением самой человеческой способности творить. Так, анализируя смысл способности как таковой, Д. Агамбен, следуя за Аристотелем, вводит парадоксальное определение: способность «определяется возможностью ее нереализованности» [1, с. 50]. Если, ввиду этого определения, мы сделаем шаг назад и снова посмотрим на те же «Менины», наш взгляд уже должен быть другим. В отличие от Фуко, который сразу «вбрасывает» нас в пространство изображения, мы должны задержаться на осознании того, что, в строгом смысле, мы способны не смотреть вообще и, следовательно, вообще ничего не увидеть. Способность вторична по отношению к бездействию, а взгляд — к его отсутствию. Более того, наше индивидуальное проявляется в противовес над или величественному именно в той мере, в какой мы воздерживаемся от применения своих способностей. Нечто подобное выразил Даниил Хармс в образе Чудотворца, который не сотворил ни одного чуда, хотя с легкостью мог бы избавиться от всех несчастий и недугов, постигших его. Парадоксально, но Чудотворцем его делает именно воздержание от творения чудес, поскольку только здесь в полной мере реализуется сам смысл способности, которая не просто и банально переходит в действие, как чек — в деньги, но именно есть способность, бывающая к творению чудес. Точно так и способность к творчеству — это удержание личного творчества, которым оказывается возможной реализация чего-то большего — мистерии самого искусства.

«Произведение, создаваемое в результате этой приостановки способности, представляет не только свой объект: вместе с ним оно представляет способность — искусство, — при помощи которой оно было написано. <...> Живопись — это приостановка и демонстрация способности взгляда, как поэзия является приостановкой и демонстрацией способности языка» [1, с. 64].

Живопись в картине — «это не объект пишущего его субъекта <...> Напротив, живопись живописи означает только то, что живопись (способность к живописи) выражается и застывает в акте живописи» [1, с. 66].

Однако как этого достигнуть, если произведение автора новоевропейской эпохи почти немыслимо вне принадлежности им? В действительности живопись живописи может быть реализована в полной мере только в случае отсутствия субъекта, пишущего картину, — что и достигается в парадоксальной эстетике социалистического реализма: имена художников сливаются в неразличимое единство, поскольку все они, в сущности, пишут одну единственную картину. Равно и наоборот: только тот, кто неразличим в создании этого бесконечного полотна, по-настоящему является художником.

Здесь «всякий индивидуальный проект социален, а любой социальный проект должен стать индивидуальным и в том и в другом случае достигая своего подлинного, исходного смысла. Это восстановление не может быть каким-то конечным состоянием, а есть постоянно возобновляемое духовное усилие» [16, с. 108].

Иными словами, вопреки распространенной критике, смысл социалистического реализма не в рутинном следовании догме и канону, а в усилии упразднить границу между социальным и индивидуальным, в духовном делании, ради «достижения внеличной зоны неразличимости, где пропадают любое имя собственное, любое авторское право и любая претензия на оригинальность, которое наполняет меня радостью» [1, с. 46].

Данный троп радостного творчества и творчества как радости, столь очевидный в отношении официального советского искусства, — формально происходит из вполне парадоксального источника: из павликянской аналитики приостановки действия. Речь идет о соборных Посланиях апостола Павла, подробно анализируемых Агамбеном в книге «Оставшееся время», и конкретно Кор. 7: 30–31: «И плачущиеся, якоже не плачущии; и радующиеся, якоже не радующиеся; и купующии, яко не содержаще: и требующии мира сего, яко не требующе: преходит бо образ мира сего». Речь здесь идет о том, что любая значимость, означенность человека перед лицом Мессии должна быть снята ей самой — плачущий должен быть как не плачущий, радующийся как не радующийся, покупающий как не приобретающий. «Мессиическое призывание лишено какого-либо собственного содержания: оно является лишь реактивацией тех же фактических или юридических состояний, в которых или в качестве которых оказываешься призванным» [2, с. 36–37]. Тем самым, время и принципы соцреализма выстраивается по лекалам времени мессианского: утверждающего и упраздняющего — упразднив субъекта

в авторе, социалистический реализм возвращает властные полномочия и авторитет самому порядку, который, в свою очередь, наделяет человека вообще потенцией авторства.

Во-вторых, реформировав субъект живописи, социалистический реализм строго устанавливает и ее объект. Любые визуальные и стилистические совпадения «критических реалистов», передвижников или позитивистов от живописи с произведениями соцреалистов являются не более чем следствием ошибочной трактовки различия действительности и реальности. Первые ориентированы на свою ситуацию, действительность, которая дана автору и которую он в творческом акте присваивает как собственную, лишая историю свойства мистерии. Эта специфика классического реализма в 1934 году стала причиной осуждения творческого метода художников передвижнического толка как «допролетарского» [4, с. 17]. В подлинном же смысле пролетарским, социалистическим творчеством должно было стать отображение не действительного, а реального, не наличного — а типического. Как утвердил Маленков Г. на XIX съезде партии,

«наши художники, писатели и артисты должны при их работе над созданием художественных образов постоянно думать о том, что типичное есть не то, что встречается чаще всего, но то, что выражает с наибольшей убедительностью сущность данной социальной силы» [6, с. 86].

Следовательно, не феномен и даже не факт, а сущность является предметом художника социалистического реализма, что ставит его не в ряд позитивистов XIX века, а скорее роднит с оптикой средневекового мастера, выражающего реальную божественную красоту мироздания. На это неожиданное совпадение социалистического реализма с духом раннего христианского искусства указывает и Чайковская В.: «тут открылась такая же бездна, как та, что возникла между утонченным искусством времен эллинизма и новыми, быть может, более примитивными, но искренними и обжигающими творениями раннехристианской поры» [22, с. 26].

К этим двум характерным для социалистического реализма чертам следует добавить и третью, естественно вытекающую из них. Страшным сном авангардного художника было помещение его произведения в музей, поскольку в этой ситуации оно неизбежно вступало в конкуренции с местом власти: в качестве субъекта культурной политики музей изначально формировался как таковое. Только ранние индивидуальные собрания различных объектов подразумевали некоторое метафизическое почтение к божественному творению, отдавая должное его красоте, — отчего их состав напоминал китайскую энциклопедию Борхеса. Позднейшие, в том числе и современные коллекционеры с особым щадением разыскивали и приобретали, помимо элегантных и прекрасных вещей, вещи сугубо ущербные и единичные, как, скажем, заспиртованные эмбрионы или неправильные жемчужины, ведь всевозможные странные, уродливые или отвратительные отклонения от нормальной (т. е. божественной) природы означали своеобразную статусную единственность коллекций, в которой они находятся. Точно так же и различные классификации, очевидно, демонстрировали не божественную, а сугубо инди-

видуальную и единичную волю к упорядочиванию и обладанию. Тони Беннет, ссылаясь на Хупер-Гринхилл, отмечает в этом отношении, что основной функцией коллекции как космоса в миниатюре стала демонстрация величия и власти ее владельца, символическая манифестация господства над действительностью [26, с. 59]. Конфликт произведения и пространства в данном случае совершенно очевиден, равно как и то, что пространство музея всегда побеждает размещенную в нем вещь, лишая ее как претензии на власть, так и какого-либо революционного потенциала. Собственно, именно в этом статусе мы и наблюдаем сегодня все, что осталось от авангарда, явления, конечно, вполне подразумевавшего «полное исчерпание утилитарных и эстетических качеств в перспективе удовлетворения соответствующих потребностей и трансформации неудовлетворенных желаний» [23, с. 175], но никак не их прерывание музеификацией.

В свою очередь, характер социалистического реализма был прямо противоположным, и заключался он, наоборот, в тотальной музеификации, которая производилась, однако, не посредством пространства, а именно посредством произведений: размещение всюду предметов и образов социалистического и предшествовавшего ему искусства преображало любое пространство в музейное. Это, с одной стороны, могло бы означать, что «все сегодня может стать Музеем, потому что этот термин просто обозначает экспозицию невозможности пользоваться, проживать, испытывать» [3, с. 92], это опыт «безвозвратной утраты всякого использования, абсолютной невозможности профанировать» [3, с. 93]. К слову, именно в этом смысле о музеификации целых городов говорит М. Ямпольский — как о принуждении населения и гостей города существовать в пространстве тем же утилизированным и стерильным способом, как это принято в музее [25]. Это, впрочем, лишь половина правды, касающаяся как раз капиталистической парадигмы музея, у которого есть владелец, получающий доход от демонстрации пространства собственной власти. В случае же социалистической музеификации речь идет о неприсваиваемых вещах, которые наполняют любые пространства аурой музея без владельца. В работе «Музей, его смысл и назначение» Н. Федоров описывает это следующими словами:

музей «нераздельно от храма, есть сила, переводящая общество из юридико-экономического строя в родственно-нравственный. Обращая силы, растрачиваемые в борьбе гражданско-экономической, на общее дело и по останкам, сохранившимся от этой борьбы, восстановляя образцы погибших в ней, музеи воспроизводят погибших телесно, действительно, путем регуляции природы» [19, с. 73].

Музей становится местом надежды, что

«смерть может стать символом свободы, ибо ее необходимость не уничтожает возможность окончательного освобождения. Как и другие формы необходимости, она может стать rationalной — безболезненной, и люди смогут умирать без тревоги и терзаний, если будут знать, что все ими любимое защищено от бедствий и забвения» [13, с. 205].

ФИЛОСОФСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

Музей — это и есть предельная форма именно такой защиты, поскольку он является единственным местом, где время перестает иметь значение и смерть означает безусловного конца. И если авангардное искусство не может по определению пройти испытание музееификацией, то искусство социалистическое создает музей как пространство нравственной ориентации просто вокруг себя, поскольку, во-первых, подразумевает работу человечества, а не индивида, во-вторых, изображает не действительное, а типическое, и, в-третьих, несмотря на первые два пункта, должно выполнять вполне утилитарную функцию украшения, вследствие ни одно пространство советской действительности не было мыслимо без искусства, которым, конечно, было единственное искусство по преимуществу — социалистический реализм.

Таким образом, в отличие от мистицизма авангарда, логика соцреализма, напротив, строится как мистерия: у нее есть порядок, в ней есть конкретное единство общности, она тотальна и направлена на реальность, преобразующую любую наличную ситуацию. Неизбывная сила социалистического реализма заключается в том, что он не может быть, в сущности, деактивирован — это конкретный стиль искусства, который не только постоянно профанируется, но и не может быть профанирован. Тем самым сюжет, с которого мы начинали, указывает на принципиальную жизнеспособность той парадигмы творчества и мировоззрения, которая в моменте своего осуществления казалась наиболее архаичной. Подобно времени ритуала, которое течет противоположно онтическому времени, так и время мистериального искусства без автора всегда лишь приближается к собственной действительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агамбен Д. Костер и рассказ. М.: Издательство Грюндриsse, 2015. 192 с.
2. Агамбен Д. Оставшееся время. Комментарий к Посланию к римлянам. Время. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 224 с.
3. Агамбен Д. Профанации. М.: Гилея, 2014. 112 с.
4. Андреева Е. Ю. Соцреализм: от расцвета до заката. СПб.: Jaromir Hladik Press, 2019. 136 с.
5. Андреева Е. Ю. Все и ничто. Символические фигуры в искусстве XX века. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2011. 584 с.
6. Грайс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. 192 с.
7. Дионисий Ареопагит. О мистическом богословии / Дионисий Ареопагит. Сочинения. Толкования Максима Исповедника. СПб.: Алетейя; изд-во Олега Абышко, 2002. 854 с.
8. Кулиану Й. По ту сторону. Посещение иных миров от Гильгамеша до Эйнштейна. М.: Касталия, 2022. 248 с.
9. Курбановский А. Хищный глаз. новые очерки по археологии визуальности. СПб.: АРС, 2015. 310 с.
10. Ларионов М. Лучизм. М.: Изд. К. и К., 1913. 21 с.
11. Лифшиц М. Почему я не модернист? М.: Искусство — XXI век, 2009. 606 с.
12. Малевич К. Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика. Витебск: УНОВИС, 1922. 42 с.
13. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. М.: Издательство АСТ, 2003. 312 с.
14. Маркс К. Экономически-философские рукописи 1844 года // Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М.: Государственное издательство политической литературы, 1956. 690 с.

15. Мондзен М.-Ж. Образ, икона, экономия. Византийские истоки современного воображаемого. М.: V-A-C Press, 2022. 328 с.
16. Преображенский Г. Смысл коммунизма: опыт ретроспективного исследования. СПб.: Алетейя, 2011. 224 с.
17. Рингбом С. Искусство в «Эпоху великой духовности». Оккультные элементы в ранней теории абстрактной живописи // Мир образов. Образы мира: антология исследований визуальной культуры / ред.-сост. Н. Мазур. СПб., М.: Новое издательство, 2018. 544 с.
18. Филонов П. Канон и закон. 1912. ИРЛИ, ф. 656
19. Федоров Н. Музей, его смысл и назначение // Грайс Б. Русский космизм. Антология. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 320 с.
20. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 383 с.
21. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: A-sad, 1994. 405 с.
22. Чайковская В. Дух подлинности. М.: Искусство-XXI век, 2019. 280 с.
23. Чубаров И. М. Коллективная чувственность: теории и практики левого авангарда. М.: ИД ВШЭ, 2016. 344 с.
24. Эткинд А. Внутренняя колонизация. Имперский опыт России. М.: НЛО, 2013. 448 с.
25. Ямпольский М. Парк культуры. Культура и насилие в Москве сегодня. М.: Новое издательство, 2018. 198 с.
26. Bennet T. The birth of the museum: history, theory, politics. London, New York: Routledge, 1995. 289 p.
27. Bragdon C. F. A Primer of Higher Space (The Fourth Dimension). New York, Rochester: The Manas Press, 1913. 87 p.
28. Hinton C. H. The Fourth Dimension. Leeds: Celephais Press, 2004. 281 p.

BIBLIOGRAPHY

1. Agamben D. Koster i rasskaz. М.: Izdatelstvo Gryundrisse, 2015. 192 s.
2. Agamben D. Ostavsheesy vremya. Kommentarij k Poslaniyu k rimlyanam. Vremya. М.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2018. 224 s.
3. Agamben D. Profanacii. М.: Giley, 2014. 112 s.
4. Andreeva E. Yu. Socrealizm: ot rascveta do zakata. SPb.: Jaromir Hladik Press, 2019. 136 s.
5. Andreeva E. Yu. Vse i nichto. Simvolicheskie figury v iskusstve XX veka. SPb.: Izdatelstvo Ivana Limbaha, 2011. 584 s.
6. Grojs B. Gesamtkunstwerk Stalin. М.: Ad Marginem Press, 2023. 192 s.
7. Dionisij Areopagit. O misticheskem bogoslovii / Dionisij Areopagit. Sochineniya. Tolkovaniya Maksima Ispovednika. SPb.: Aletejya; izd-vo Olega Abyshko, 2002. 854 s.
8. Kulianu J. Po tu storonu. Poseshenie inyh mirov ot Gilgamesha do Ejnshtejna. М.: Kastaliya, 2022. 248 s.
9. Kurbanovskij A. Hishnyj glaz. novye ocherki po arheologii vizualnosti. SPb.: ARS, 2015. 310 s.
10. Larionov M. Luchizm. M.: Izd. K. i K., 1913. 21 s.
11. Lifshic M. Pochemu ya ne modernist? M.: Iskusstvo — XXI vek, 2009. 606 s.
12. Malevich K. Bog ne skinut. Iskusstvo, cerkov, fabrika. Vitebsk: UNOVIS, 1922. 42 s.
13. Markuze G. Eros i civilizaciya. M.: Izdatelstvo AST, 2003. 312 s.
14. Marks K. Ekonomicheski-filosofskie rukopisi 1844 goda // Marks K., Engels F. Iz rannih proizvedenij. M.: Gosudarstvennoe izdatelstvo politicheskoy literatury, 1956. 690 s.
15. Mondzen M.-Zh. Obraz, ikona, ekonomiya. Vizantijskie istoki sovremenennogo voobrazhaemogo. M.: V-A-C Press, 2022. 328 s.
16. Preobrazhenskij G. Smysl kommunizma: opyt retrospektivnogo issledovaniya. SPb.: Aletejya, 2011. 224 s.

ФИЛОСОФСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

17. Ringbom S. Iskusstvo v «Epohu velikoj duhovnosti». Okkultnye elementy v rannej teorii abstraktnoj zhivopisi // Mir obrazov. Obrazy mira: antologiya issledovanij vizualnoj kultury / red.-sost. N. Mazur. SPb., M.: Novoe izdatelstvo, 2018. 544 s.
18. Filonov P. Kanon i zakon. 1912. IRLI, f. 656
19. Fedorov N. Muzej, ego smysl i naznachenie // Grojs B. Russkij kosmizm. Antologiya. M.: Ad Marginem Press, 2015. 320 s.
20. Fuko M. Nadzirat i nakazyvat. Rozhdenie tyurmy. M.: Ad Marginem Press, 2018. 383 s.
21. Fuko M. Slova i veshi. Arheologiya gumanitarnyh nauk. SPb.: A-cad, 1994. 405 s.
22. Chajkovskaya V. Duh podlinnosti. M.: Iskusstvo-XXI vek, 2019. 280 s.
23. Chubarov I. M. Kollektivnaya chuvstvennost: teorii i praktiki levogo avangarda. M.: ID VShE, 2016. 344 s.
24. Etkind A. Vnutrennyaya kolonizaciya. Imperskij opyt Rossii. M.: NLO, 2013. 448 s.
25. Yampolskij M. Park kultury. Kultura i nasilie v Moskve segodnya. M.: Novoe izdatelstvo, 2018. 198 s.
26. Bennet T. The birth of the museum: history, theory, politics. London, New York: Routledge, 1995. 289 p.
27. Bragdon C. F. A Primer of Higher Space (The Fourth Dimension). New York, Rochester: The Manas Press, 1913. 87 p.
28. Hinton C. H. The Fourth Dimension. Leeds: Celephais Press, 2004. 281 p.