

Предисловие

Как и многие другие, я пустился в свое интеллектуальное путешествие, чтобы лучше понять настоящее — а следовательно, недавнее прошлое. Для меня недавнее прошлое — это век двадцатый: сорок пять лет до моего рождения и те пятьдесят пять, что я в нем прожил. Именно эти десятилетия, а не события 11 сентября, изменившие настоящее, по преимуществу и сформировали мои сегодняшние взгляды. В ранних работах я рассуждал в рамках марксистской традиции, но стараясь очистить ее от идеологии. Я надеялся, что идеи некоторых лучших мыслителей-марксистов — А. Грамши, Т. Адорно, В. Бенямина и Ю. Хабермаса, получив должное развитие, смогут стать частью культурно-политического мировоззрения, соответствующего сегодняшней реальности. На мой взгляд, миру, в котором мы живем, присуще изобилие — но одновременно колоссальное и все растущее экономическое неравенство; прогрессирующая демократия — но при этом неумение реализовать ее потенциал в странах, где она прочнее всего; безграничное научно-техническое и культурное созидание — но также пугающая культурная пошлость и повсеместное рукотворное уродство; экономическая и техническая мощь — но при этом разрушение окружающей среды и экологические угрозы. Однако меня никогда не удовлетворяла трактовка этих проблем как глобальных, абстрактных идей, оторванных от опыта конкретных людей. Поэтому философии и политологии я предпочитаю интеллектуальную историю, основанную к тому же на биографическом методе. Следовательно, чтобы понять эмпирический мир XX века, я должен тщательно рассматривать поведение мыслящих, проницательных людей, которые жили в первые его десятилетия. Этот подход я исполь-

зовал в книге о группе итальянских интеллектуалов 1880-х годов рождения¹. Такой же подход я старался применить и в этом исследовании, но несколько в ином виде: здесь я рассматриваю то же поколение рожденных в 1880-е в более широком контексте и с большей тематической концентрацией.

В основе выбранной мною темы лежит одна из величайших загадок культуры XX века. Хотя исследователи неоднократно пытались ее разгадать, оказалось, что найти убедительный подход очень трудно в силу ее чрезвычайно эмоциональной природы. В самом общем виде ее можно сформулировать так: в конце XIX — первой половине XX века многих интеллектуалов из самых разных стран Запада тревожило явление, которое им казалось обесцениванием мировой культуры и которое сопровождалось упадком творчества. Этих людей принято называть модернистами². Однако после 1960 года модернисты стали подвергаться резким нападкам: в вину им вменялась слепота, вызванная их воинствующим элитаризмом. Сегодня часто высказывается предположение, что проблема авангардных модернистов заключалась не столько в них самих, сколько в том, с чем они стремились бороться. Модернизм, или, как зачастую выражаются недоброжелатели, «высокий модернизм», был якобы последним оплотом европоцентричной, элитарной, по преимуществу мужской культуры, которая чинила препоны демократизации и потому не заслуживает ничего, кроме забвения. В этой книге я встаю на защиту модернистов, хотя и не претендую на то, что решил великую загадку и что знаю, как должна выглядеть истинно демократическая культура. Вместо этого я попытался разобраться в опыте авангарда, а затем обратиться к более практическому вопросу: может ли он чем-то помочь нам сегодняшним, и если может, то чем?

¹ Речь идет о книге «Avante-Garde Florence: From Modernism to Fascism» (Harvard University Press, 1993), удостоенной в 1994 году престижной премии Американской исторической ассоциации *Helen & Howard R. Marraro Prize* за лучшую работу в области итальянской истории. — *Примеч. ред.*

² См. пояснения автора относительно используемых терминов на с. 22 — *Примеч. ред.*

За те долгие годы, что я потратил на изучение опыта модернизма, пытаюсь лучше его понять, многие оказали мне колоссальную помощь, порой сами того не ведая. Кристофер Батлер, Дэвид Коттингтон, Кристофер Грин, Мартин Джей, Питер Елавич, Лоуренс Рейни, Клаудия Саларис, Майкл Сейлер и Роберт Воль — их книги и статьи о модернизме или о конкретных модернистских движениях послужили для меня мощным стимулом, от которого, надеюсь, я только выиграл.

Оригинальная концепция этой книги была впервые предложена мне Эмилио Джентиле, которому я глубоко благодарен за частый и плодотворный обмен идеями на протяжении многих лет. Я также в долгу перед Джонатаном Эберном, Кларком Полингом и Майком Сейлером, каждый из которых прочитал черновые варианты глав и высказал полезные замечания. В 2003 году в ходе обсуждения моей статьи на конференции Международного общества интеллектуальной истории в Стамбуле Иван Баргна высказал много вдохновляющих предложений о том, как мне подойти к модернизму, руководствуясь своей точкой зрения историка африканского искусства. Многие участники ежегодной встречи Ассоциации по изучению современной Италии в Лондоне в 1999 году задали мне наводящие вопросы по поводу первоначальной версии главы 6 — я до сих пор пытаюсь найти на них ответы. Особенно я благодарен Ричарду Беллами. Из многочисленных друзей, многие годы помогавших мне в решении вопросов, имеющих отношение к этой книге, я особенно хотел бы поблагодарить Лиз Гудштейн, Дэвида Робертса и Эрдмана Ваника. Есть и те, кто помогал мне разобраться в самых важных вопросах исторической теории и метода, — одни в процессе личного общения, другие в ходе семинаров, которые мы вели совместно. Я особенно благодарен Биллу Бейку, Джейми Мелтону, Джудит Миллер, Мэтту Пейну и Шарон Строккиа: каждый из них помог мне углубить восприятие истории как дисциплины саморефлексии, с помощью которой мы стремимся лучше понять самих себя.

Я также хочу поблагодарить редакторов и издателей журналов и сборников, в которых печатались ранние варианты отдельных

глав и фрагментов, впоследствии вошедших в настоящую книгу. Так, введение частично представляет собой переработанную статью «Модернизм в искусстве, литературе и политической теории», появившееся в книге «Кембриджская история политической мысли XX века» (ред. Теренс Болл и Ричард Беллами. Кембридж, 2003); перепечатано с любезного разрешения издательства *Cambridge University Press*. Фрагменты главы 2 являются переработанным вариантом статьи «Футуризм, массовая культура и женщина: переосмысление художественного призвания, 1909–1920», опубликованной в журнале *Modernism/Modernity* (1997. Vol. 4. Iss. 1); а глава 3 — «Политика Аполлинера: модернизм, национализм и общественная сфера в Париже авангардистов», вышедшей в том же журнале позднее (1999. Vol. 6. Iss. 3). Оба текста перепечатываются с любезного разрешения правообладателя, *The Johns Hopkins University Press*. Глава 6 частично составлена из статей «Культура итальянского фашизма и фашистский кризис современности: случай *Il Selvaggio*», напечатанной в *Journal of Contemporary History* (1995. Vol. 30. Iss. 3), и «Авангардный модернизм и итальянский фашизм: культурная политика во времена Муссолини» из *Journal of Modern Italian Studies* (2001. Vol. 6. Iss. 2). Они перепечатываются с любезного разрешения *Sage Publications, Ltd.* и *Taylor & Francis, Ltd.* соответственно.

Переработкой и дополнением текстов, а также написанием новых глав я занимался в основном во время академических отпусков, предоставленных мне Университетом Эмори в 2001–2002 годах и осенью 2005 года. Моя самая искренняя благодарность этому учреждению, которое почти тридцать лет служило мне духовным домом.

Наконец, я с радостью благодарю Роберта Воля и другого анонимного рецензента *University of California Press*, чьи комментарии к рукописи помогли мне увидеть ее по-новому во время подготовки к печати. И еще раз благодарю редакцию *University of California Press*, особенно Нильса Хупера, который руководил процессом публикации твердой рукой и с неизменной доброжелательностью.

Как всегда, с радостью признаю, что больше всех я обязан тем, кто поддерживает меня в повседневной жизни: это Лорен, мой самый пристрастный критик и щедрый источник любви, поддержки и ободрения; мои родители, чьей безграничной любовью и поддержкой я пользовался много лет и которые всегда были рядом, когда я в них нуждался; Дэниел, чьей способности конкретно мыслить о политическом действии я не устаю поражаться; Томас Нэш, чей расцветающий интерес к искусству и эстетической философии стимулировал меня гораздо больше, чем он о том догадывается.

Введение

В книге «О духовном в искусстве», опубликованной за два года до начала Первой мировой войны, В. В. Кандинский напоминает нам о битве другого рода: о бушевавшем уже несколько десятилетий сражении за европейскую душу, за культуру и искусство. Уже тогда его личными полями Фландрии была «злая, бесцельная игра», где «лишь слабый свет мерцает, как одинокая крошечная точка на огромном круге черноты» [Кандинский 1967: 16]. Хотя свет указывал вперед и разгорался все ярче, было очевидно, что европейская культура разрушена «кошмаром материалистических воззрений» и теперь «душа, если удастся ее затронуть, звучит как надтреснутая драгоценная ваза, найденная в глубине земли» [Там же]. Хуже того, разрушители никуда не делись: «Они называются иудеями, католиками, протестантами и т. д. В действительности же они атеисты, что открыто признают некоторые из наиболее смелых или наиболее ограниченных из них. “Небеса” опустели. “Бог умер”» [Там же: 33]. По политическим взглядам эти враги культуры чаще всего были республиканцами, сведущими в «парламентских обычаях»; в экономических вопросах они исповедовали социализм, а в науке — «позитивизм». Но самое печальное, что они вторглись и в область искусства под именем «натуралистов»: «В такие времена искусство ведет унижительное существование, оно используется исключительно для материальных целей» [Там же: 28].

Кандинский был человеком необычайно бурного политического и художественного темперамента, но в целом его взгляды разделяли многие социально активные интеллектуалы начала XX века, так или иначе связанные с искусством. Они считали

себя не просто ценителями прекрасного, с беспрецедентной свободой бороздящими моря чистого искусства, — они видели в себе истинных носителей европейской культуры. А потому полагали, что именно им принадлежало уникальное право решать, какой должна стать публичная жизнь нарождающегося современного мира. Будет ли она основываться на эстетическом воображении, творчестве и духовной глубине? Или на функционализме, пользе и перекраивании традиционных форм? А может быть, она вовсе выльется в опошленную культуру потребления, в которой само понятие «искусство» скомпрометировано критериями развлекательности и рыночной стоимости итогового продукта? Как бы то ни было, эти интеллектуалы осознавали, что культура переживает глубокий кризис, и были готовы за нее бороться. Они придерживались разных политических взглядов и по-разному относились к традициям, но большинство верило, что современная культура должна быть устремленной в будущее и демократически открытой. А главное, они были убеждены, что преодоление культурного кризиса необходимо начать с искусства, поскольку именно оно несло в себе качественный аспект жизни, почти полностью задавленный материализмом XIX века и порожденными им институтами промышленности, науки и рыночной экономики.

Эти художники-интеллектуалы были авангардом «модернизма», явления, о котором в последнее время написано столько исследований. Конечно, не все интеллектуалы и художники военного и послевоенного поколений разделяли эти идеи; однако взгляды эти были достаточно влиятельными, чтобы то время повсеместно вошло в историю как эпоха «модернизма». Интеллектуалы-модернисты работали во всех видах искусства — от традиционных, таких как литература, живопись, скульптура, архитектура, музыка, танец и драма, до недавно появившихся, в частности фото- и киноискусства; кроме того, они участвовали в становлении новых форм культурной критики и журналистики, широко распространившихся после 1900 года. Особое место в модернистских теории и практике занимало изобразительное искусство: почти каждый модернист сознательно или бессозна-

тельно отмечал в формирующейся культуре и политике современности главенство визуального образа. Оглядываясь назад, мы в очередной раз убедимся, что доминирующий с 1730-х годов дискурс Просвещения — литературной культуры для образованной, досужей публики, воспитанной в традиции классических текстов, — после 1880 года начал сменяться культурной средой, которую объединяла бомбардировка «информацией» из газет, рекламы и зарождающейся индустрии развлечений¹. В новом мире демократизировавшейся культуры — мире, где пространство и время сжимались, а темп жизни ускорялся, где аудитория расширялась и попутно фрагментировалась, где больше нельзя было рассчитывать на единый культурный тезаурус, — в этом мире именно визуальный образ лучше всего годился для того, чтобы стать главным средством культурной и политической коммуникации².

В настоящей книге я не ставлю цели написать интеллектуальную историю модернизма. Эта история уже написана, причем с разных точек зрения, которые в совокупности дают достаточно полную картину всех ее основных аспектов³. Проведены как углубленные исследования каждого отдельно взятого авангардного движения, так и прекрасные страноведческие труды, затрагивающие интеллектуальную культуру эпохи модернизма, чаще всего в плане изобразительного искусства или литературы⁴. Теперь перед нами стоит новая задача: критическая оценка и интерпретация истории модернизма в связи с изменениями в обществе, политике и культуре после 1880 года.

¹ О литературной культуре прошлого и отходе от нее см. [Steiner 1971; Беньямин 2012: 11–12].

² О сжатии пространства и времени после 1880 года см. [Kern 1983].

³ См. взаимодополняющие исторические исследования, где рассматриваются соответственно модернизм в литературе и в архитектуре/декоративном искусстве, см. [Nicholls 1995; Weston 1996]. О визуальных искусствах см. [Smith 1998; Clark 1999]. См. также общие исторические обзоры [Butler 1994; Sheppard 2000; Jay 1996; Wohl 2002].

⁴ Из работ последних десятилетий особенно информативны [Blum 1996; Cottington 1998; Harris 2004; Green 2000; Fritzsche 1996; Saler 1999].

В последние годы делается немало попыток рассмотреть модернизм как поле противостояния позиций внутри «института искусства». Речь идет о наборе норм, ожиданий и ценностей, которые определяют, что считать «искусством», служат связующим звеном между произведениями искусства и публикой и, таким образом, структурируют формы производства, распространения, потребления и оценки искусства в конкретных исторических условиях⁵.

Цель этой книги — понять, какие вызовы бросал модернизм нарождавшейся современности, и в связи с этим рассмотреть авангардные практики ряда влиятельных модернистов, от довоенного футуриста Ф. Т. Маринетти до сюрреалиста межвоенных десятилетий А. Бретона и его более академичного, менее «рассерженного» (но не менее авторитетного!) современника, английского критика Г. Рида. В книге поднимаются основные тревожившие их темы: фрагментация, коммерциализация и демократизация культуры; потенциал добра и зла в публичной сфере, трансформированной массовой политикой и национализмом; соотношение между «высоким искусством» и новой культурой развлечений, создаваемой поточным методом; и наконец, стремление поставить искусство в центр современной культурной жизни вопреки тенденциям, низводящим его до уровня товара, ценность которого в конечном счете определяется меновой стоимостью.

Герои этой книги — мужчины и женщины, посвятившие жизнь борьбе за культуру. Они громко заявляли о том, чего, по их мнению, не хватало современной им культуре и чем, как они наделись, она могла бы стать. Мы увидим, как они старались приобщать публику к искусству, не только издавая манифесты, но и участвуя во всевозможных авангардных акциях, нередко выливавшихся в целые культурные движения. Я надеюсь таким образом показать, как различные смежные, но часто соперничающие между собой

⁵ На мою концепцию института искусства особое влияние оказали формулировки П. Бюргера и С. Фиша [Buerger 1984: 22; Buerger, Buerger 1992: 3–29; Fish 1980: 1–17, 338–355]. О модернизме с этой точки зрения см. [Rainey 1998].

формы модернизма становились кредо, образом жизни и политической стратегией культурных преобразований. В основу большинства глав положен биографический принцип, призванный на конкретных примерах показать, как модернисты бросали вызов современным им институтам искусства.

Своих героев я выбирал, руководствуясь не столько масштабом их личности или вкладом в искусство, сколько возможностью проиллюстрировать разнообразие «позиций» в дискурсивном «поле» — текучем, постоянно меняющем очертания под воздействием событий и новых позиций, порожденных прежними⁶. Дополнительная цель книги — углубить наше представление о том, как развивалось это поле модернистских позиций в Европе примерно с 1900 года и далее, в межвоенный и послевоенный периоды. Многолетние размышления о модернистских движениях убедили меня в том, что модернизм в целом невозможно понять, если не уделять пристального внимания его историческому развитию — особенно всему, что связано с Первой мировой войной и ее последствиями. Явление, которое я в этом исследовании называю «авангардным модернизмом», — то есть стратегия, призванная максимально усилить влияние интеллектуалов-модернистов в сфере создания, распространения и оценки искусства и культуры, — достигло своего расцвета в довоенный период, когда иллюзия, будто интеллектуалы могут самостоятельно направлять развитие культуры, была жива, а масштабы сил, с которыми они вынуждены были бороться, еще плохо осознавались.

Однако в военные и послевоенные годы появились факторы, заставившие модернистов пересмотреть стратегию «автономного» или «чистого» авангардного модернизма: новые мощные политические движения, такие как большевизм и фашизм, растущее могущество капиталистической промышленности, засилье культурного консерватизма, проповедующего «возвращение к порядку», и прогрессирующая склонность националь-

⁶ В своем методе я здесь следую за П. Бурдьё [Bourdieu 1993]. О том, как я понимаю метод Бурдьё, см. [Adamson 1993: 4–6].

ных государств вмешиваться в вопросы эстетики. Под таким давлением приверженность автономии искусства зачастую давала позиции: ее адепты разрабатывали основы для тактических союзов, направленных на то, чтобы модернистская эстетика функционировала либо как конструктивный принцип институций, на которые модернисты надеялись повлиять, но которыми не могли управлять, либо как набор революционных концепций, способных обогатить политические движения и режимы. Этот переход от эпохи чистого авангардного модернизма к эпохе альтернативных стратегий, ориентированных на сотрудничество, и служит главной темой данной книги. А в заключительных главах подробно рассматривается дальнейшая эволюция авангардного модернизма после того, как эти его разновидности — как автономные, так и ориентированные на сотрудничество — пришли в упадок.

Однако, чтобы понять любую из разновидностей модернизма, мы должны сначала рассмотреть вопросы, поставленные перед модернистами «долгим периодом материализма», о котором говорил Кандинский. Модернисты, конечно, расходились в понимании причин, ускоривших ощущение *fin de siècle*, и способов, которыми им следовало бы на него реагировать. Их заботили одни и те же исторические вопросы — те, что занимали их более практичных современников, стоявших у истоков современной социологии, и по сей день продолжают занимать социологов истории. Важнейшей из этих проблем было имевшее место в последние два или три столетия беспрецедентное развитие и распространение всех тех институтов и процессов — современного государства, рынков капитала, индустриализации, науки и техники, с которыми мы привыкли связывать рационализацию и размах жизни в сегодняшних обществах.

Столь же фундаментальным и еще более масштабным был нормативный сдвиг от вертикальных принципов организации общества, основанных на традиционном религиозном, метафизическом и монархическом миропонимании, к представлениям о горизонтальном устройстве, диктуемом демократическими и научно обоснованными формами экономики, культуры и по-

литики⁷. В философии этот сдвиг в первую очередь нашел отражение в кантовской критике метафизики. Последняя, как недавно показал Ж.-М. Шеффер, вызвала романтическую и объективно-идеалистическую реакцию, согласно которой искусство стало считаться привилегированным пространством смыслов, иным образом непостижимых в секуляризованной современности, и следовательно, приобрело ореол священной инаковости по отношению к тотальной разочарованности Нового времени [Schaeffer 2000]. Наконец, еще одной проблемой — возможно, меньшей, но все же важной — стала эстетизация капитализма и, следовательно, склонность индустрий и правительств рассматривать свою национальную конкурентоспособность с эстетической точки зрения. Модернисты, безусловно, осознавали эстетическую подоплеку национальной конкурентоспособности и, как мы увидим, часто увязывали собственные эстетические интересы с вопросами национализма.

Все эти способы осмысления современности вызвали острые вопросы о том, какие возможности может предоставить эпоха для демократизации культурной жизни. Кто, например, служил бы духовным авторитетом в культуре, законы которой диктуются демократией и наукой? Насколько и в чем еще актуальны традиции и художественные произведения прошлого, созданные при вертикально ориентированном общественном устройстве? Обусловлен ли культурный творческий потенциал укорененностью в издавна существующей местной культуре или же культурная традиция скорее бремя, которое следует сбросить и похоронить, чтобы расчистить путь новому, более демократичному творческому воображению? Как сохранить или трансформировать социальные роли, отвечающие за создание и оценку произведений искусства в мире, где почти все становится товаром, вещью, произведенной (или потенциально доступной) для продажи на обезличенном рынке? Не выйдет ли так, что преимущество в установлении критериев вкуса и ценности в таких обществах получают потребители, а не производи-

⁷ Об этом сдвиге см. [Манхейм 2000: 167–229; Андерсон 2001: 52–69].

тели? Должны ли модернисты стремиться нейтрализовать или свергнуть новую рыночную культуру или же следует попытаться использовать ее в собственных целях? Наконец, как сохранить высокие стандарты, присущие европейской художественной традиции, когда уже объявлен переход от иерархического общества, в основном аграрного, с ограниченной грамотностью и причастностью к культуре, — к обществу, которое становится все более демократичным, урбанистическим, грамотным и инклюзивным?

Если посмотреть, как современные историки оценивают культурное развитие после 1880 года в свете подобных вопросов, можно увидеть по меньшей мере две разные и, на первый взгляд, противоречащие друг другу точки зрения. Некоторые ученые, рассматривающие это развитие в долгосрочной ретроспективе, отсчитывая примерно от 1650 года, — например Ю. Вебер, склонны считать, что после длительного разрыва между культурой грамотных и неграмотным населением, цепляющимся за «старые порядки», народная и элитарная культура снова объединились в 1880-е годы [Weber 1976: 495–496]. Другие историки, предпочитающие смотреть сквозь призму пяти десятилетий, а не трех столетий, склонны видеть усугубление и окостенение культурных иерархий, по мере того как крупная и средняя буржуазия искала надежные или «сакрализованные» культурные формы, которые отличали бы ее от неотесанных масс. В отличие от атмосферы 1840-х — начала 1850-х годов, когда общество в целом наслаждалось Шекспиром, а интеллектуалы превозносили культурные вкусы народа, после 1880-х высшие классы в целом и интеллектуалы в частности в ужасе отшатнулись от «вульгарной культуры»⁸. Предполагаю, что обе точки зрения содержат определенную долю истины, ведь именно длительная тенденция к демократизации, которую подчеркивает Вебер, особенно глубоко объясняет тревоги *fin de siècle* и тот самый отход к иерархии, который акцентируют другие историки.

⁸ Такую точку зрения см., напр., в [LeMahieu 1988; Levine 1988; Bourdieu 1995; Rainey 1998].

Опасения в среде интеллектуалов, безусловно, имели место. Возможно, их лучше всего иллюстрируют исследования гендерных страхов, присущих эпохе *fin de siècle* [Dijkstra 1986; Walkowitz 1992; Felski 1995: 74–79]. Но важно четко представлять себе природу этих опасений. Это не была боязнь «современности» как глобального явления — по крайней мере, не для модернистских поколений. В целом модернисты признавали, что простой путь к отступлению, каким бы привлекательным он ни выглядел, не решит проблему. К тому же, хотя многие виды «религии искусства» развились в XIX веке как своеобразная реакция на разочарование в современности, они вовсе не сыграли для модернизма главной легитимирующей роли, как это утверждалось еще не так давно [Schaeffer 2000: 8]. Как мы увидим, модернистский вызов современному институту искусства, напротив, предполагал скорее разрыв с религиозно-художественными движениями, особенно со свойственной последним идеей замыкания в «эстетической касте», несмотря на то что религиозное понимание искусства в модернистской культуре не исчезло. Опасения модернистов по большей части были связаны с формирующейся массовой культурой потребления, носителями которой, как справедливо отмечают современные исследователи, представлялись в первую очередь женщины [Felski 1995; Huyssen 1986: x, et pass.].

И все же страх, запечатленный в трудах модернистов, был не столько глобальным — перед потреблением или массовым вкусом как таковым — сколько конкретным, касавшимся их личных интересов как производителей культуры. Больше всего модернисты боялись, что утратят ведущие позиции в культурном строительстве из-за появления большого количества коммерческих окологендерных СМИ, предназначенных для обслуживания массовой публики. Они опасались, что традиционная функция искусства в обществе будет утеряна; или что искусство сохранится, но они больше не будут законодателями его производства и оценки; или что искусство опошлится и на его место придут развлечения, а индивидуальные творения сменятся поточной продукцией. Но в первую очередь они боялись, что жизнь худож-

ника в новых социально-политических условиях окажется вне закона, а новой экономике попросту не будет нужна — что она станет невозможной.

Одну из главных идей этой книги можно выразить так: модернисты боялись коммодификации искусства, то есть превращения его в товар. Далее я продемонстрирую, что все поведение основателей и приверженцев модернистского движения после 1880 года можно уложить в формулировку «сопротивление коммодификации». Моя мысль не нова⁹: она вытекает из классической интерпретации модернизма, разработанной Т. В. Адорно. Его точка зрения основывалась на парадоксе: в современном мире искусство обрело автономность как ценностная сфера только благодаря его коммодификации, однако условия для разрушения его автономности были заложены в том же процессе, так как со временем меновая стоимость предметов искусства стала все больше преобладать над потребительской стоимостью [Адорно 2001: 8–36, 247–248]. С этой точки зрения модернисты одновременно и поддерживали коммодификацию, и сопротивлялись ей тем сильнее, чем яснее становилась ее истинная природа. Многочисленные дальнейшие исследования в этом направлении акцентировали в основном второй процесс¹⁰. Но некоторые ученые не соглашались, заявляя, что модернисты не столько сопротивлялись превращению искусства в товар, сколько превращали произведение искусства в «товар особого рода, временно освобожденный от требований немедленного потребления... и... интегрированный в другую экономическую схему спонсирования, коллекционирования, спекуляции и инвестиций» [Rainey 1998: 3]. Другие пошли еще дальше, утверждая, что модернисты просто заняли антиком-

⁹ Тем не менее влиятельный исследователь модернизма Д. Белл так и не понял этого даже в 1970-е, так как упустил из виду рост товарной культуры. Более того, в книге «Культурные противоречия капитализма» [Bell 1976] Белл доходит до того, что обвиняет в возникновении культуры гедонистического потребления самих модернистов, поскольку отождествляет «технично-экономический мир» капитализма исключительно с производством.

¹⁰ См. [Jameson 1979], где модернизм открыто рассматривается как «сопротивление товарной форме», а также [Иглтон 2004: 302–303].

мерческую позицию, а на самом деле выделили для себя элитарную нишу в товарной культуре, чтобы повысить собственный статус и благосостояние [Jensen 1994].

Без сомнения, коммодификация — и ее усиление в «товарной культуре» конца XIX века, которую мы рассмотрим в главе 1, — предоставила модернистам множество реальных возможностей. Как утверждал К. Грин применительно к французскому изобразительному искусству, «пронируемость торговцев была двигателем модернизма» и основной причиной, по которой модернистские художники и скульпторы одержали верх над своими соперниками-традиционалистами [Green 2000: 52]. Как это ни иронично звучит, модернисты часто преуспевали на том самом рынке, катастрофического влияния которого на культуру они так опасались. Более того, манифесты авангардистов, постоянно превозносящие тот или иной новый «-изм», оказались превосходной стратегией саморекламы, что неоднократно подтверждал опыт Маринетти и его бесчисленных последователей. Более того, как мы увидим в главе 2, Маринетти осознанно научился перенимать многие ценности и маркетинговые стратегии рынка, стремясь победить растущую индустрию развлечений на ее собственном поле.

Тем не менее идея, будто модернисты сознательно приветствовали коммодификацию, стремясь превратить свои произведения в товар особого рода или основу эксклюзивной рыночной ниши, кажется мне не вполне приемлемой даже в случае Маринетти — ведь одним из пунктов, по которому он и все другие модернисты проявляли единодушие, было стремление не допустить, чтобы меновая стоимость стала критерием оценки искусства. Только художники как личности или как профессиональное сообщество могут оценивать эстетическую ценность — утверждали модернисты, ничуть не сомневаясь в том, что художники способны разработать критерии этой оценки. Кроме того, представители модернизма были весьма последовательны в стараниях отобрать право главной оценки у критиков, зрителей и всех тех, кого они считали слугами прибыли. Разногласия внутри модернистского движения в основном касались того, как именно реагировать на

угрозу товарной культуры. Некоторые модернисты, например В. В. Кандинский, по-прежнему были полны решимости спасти то, что авангардисты называли Искусством с большой буквы, от подчинения рыночным силам, в то время как другие, включая Ф. Т. Маринетти и футуристов, желали сами повелевать новыми культурными морями¹¹. Присваивая некоторые приемы рынка и пользуясь ими, чтобы вывести искусство к широкой демократической аудитории, довоенные футуристы надеялись ассимилировать новые индустрии массовых развлечений в футуризм, а не наоборот. Ведь даже самые нетерпимые к рыночной культуре авангардные модернисты в целом стремились к демократизации искусства, даже если они не всегда соглашались в том, насколько широкой должна быть аудитория с точки зрения участия в процессе производства и потребления искусства.

В этом отношении модернисты придерживались традиции, восходящей по меньшей мере к эпохе Просвещения. Как показал Т. Кроу, художники впервые начали брать в расчет расширение своей аудитории в XVIII веке, в период стремительной коммерциализации французского общества. Идеал публичной сферы, центром которой должно было стать искусство, мыслится в те годы как «республика вкуса» [Crow 1985; Crow 1987: 1–8]. Это также стало реакцией на определенные опасения интеллектуалов. Например, художник Дж. Рейнольдс (1723–1792) полагал, что искусству в коммерциализованном обществе Нового времени грозит опасность, поскольку в таких обществах поощряются частные интересы, разъединяющие людей, а не объединяющие их на основе всеми разделяемых ценностей. Поэтому Рейнольдс, как и многие его современники, стремился противостоять этой тенденции.

Мечты об искусстве как центре идеальной публичной сферы сохранялись на протяжении всего XIX века — согласно Т. Кроу, вплоть до К. Гринберга с его модернистской критикой. Однако

¹¹ Когда Ж.-М. Шеффер пишет, что «спекулятивная теория Искусства... теория Искусства с большой буквы... играла легитимирующую роль для... модернизма» [Schaeffer 2000: 7–8], он все же забывает о футуризме.

всем этим попыткам было свойственно противоречие между тенденцией к демократизации, при которой аудитория «искусства» неуклонно росла, и отказом художников предоставить публике хоть какую-то роль в формировании критериев оценки их произведений. Особенно отчетливо это противоречие проявилось у модернистов.

* * *

Перед тем как подробно представить наш подход к модернизму, будет полезно хотя бы вкратце рассмотреть историю самого понятия. Термин «модернизм» используется как в литературоведении, так и в искусствоведении. В англо-американской критике этот термин начал употребляться в 1920-е годы, но широкое хождение получил только спустя двадцатилетие после Второй мировой войны, в период господства формалистской критики [Sultan 1987: 97]. Тогдашняя «новая критика» называла модернизмом метод в литературе и искусстве, возникший незадолго до Первой мировой войны и преобладавший в межвоенный период; его основные характеристики — выраженная эстетическая автономия, формализм, отстраненность и ирония, внимание к мифологическим темам и подчеркнутая авторефлексия по поводу актов творчества и сочинительства. Образцами считались романы Дж. Джойса и В. Вульф, пьесы Л. Пиранделло и У. Б. Йейтса, музыка А. Шёнберга и И. Ф. Стравинского, а также абстрактная живопись П. Мондриана и В. В. Кандинского.

Позже этот термин взяли на вооружение западные марксисты, обсуждавшие «правильный» революционный подход к эстетике и культурной критике. В обеих критических традициях непропорционально большая роль в понимании модернизма отдавалась эстетике, не только в плане применявшихся к нему критических методов, но — что важнее всего — потому, что политические цели авангардистов не воспринимались всерьез. Их либо игнорировали, подобно «новым критикам», либо клеймили за реакционность, как это делали марксисты-антимодернисты, такие как Г. Лукач. Даже марксистские защитники модернизма, например

Э. Блох, В. Беньямин и Т. Адорно, как правило, считали цели модернистов утопическими и зачастую ошибочными.

Важно иметь в виду, что интеллектуальная среда, в которой начал всерьез обсуждаться модернизм, в свою очередь, сама возникла в рамках модернизма. Как справедливо утверждал М. Калинеску, модернизм был не столько новой реальностью, ментальной структурой или мировоззрением, сколько способом исторического вопрошания [Calinescu 1987: 279]. Правда, выдвинутые им вопросы со временем менялись, хотя сами участники не всегда это осознавали. Авангардный модернизм предвоенных лет яростно отвергал коммодификацию культуры и задавался вопросом, как расширить аудиторию искусства, сохранив при этом гегемонию интеллектуалов в его производстве. Однако в военные и первые послевоенные годы становилось все более очевидно, что главенство модернистов в культуре — не что иное, как химера. Более того, явная причастность по меньшей мере некоторых довоенных разновидностей авангардного модернизма к разразившейся катастрофе насторожила многих прежних приверженцев и сочувствующих. В такой атмосфере перед политизированными модернистами встал уже другой вопрос: как репозиционировать себя по отношению к более могущественным элитам — промышленным, торговым и политическим, — чтобы максимально усилить свое влияние на послевоенную культуру, если не фактически начать контролировать ее.

В таких странах, как Россия и Италия, где к власти пришли открыто революционные правительства, ответ для модернистов был достаточно прост: следовало политизировать себя через альянс с властями, в котором они выступали бы законодателями эстетики нового режима. В других странах, где революционные движения были слабы или не сумели прийти к власти, ответ часто сводился к тому, что в этой книге названо «дизайн-модернизмом». Эта авангардная стратегия, примерами которой можно назвать Баухауз в Германии, «Де Стейл» в Нидерландах и французский пуризм, была направлена на переориентацию модернизма в сторону объективной, зачастую «научно» обоснованной эстетики дизайна, с помощью которой модернисты могли бы наладить

партнерство с промышленными, торговыми и правительственными элитами. Конечно, у многих модернистских групп дизайн-модернистские стратегии вызвали только гнев или презрение. В первую очередь противниками таких полумер были сюрреалисты, последователи А. Бретона, которые видели во французском пуризме лишь набор функционалистских, утилитарных и коммерческих компромиссов, не менее коварных и вредных, чем индустрия культуры, от которой пуристы якобы стремились отмежеваться. В такой обстановке сюрреалисты скрепя сердце предприняли попытку заключить союз с социалистическими группами и коммунистическими партиями, как бы ни были малы их шансы на успех в этом альянсе. В их защиту можно сказать, что никакой другой политический союз и ни одна из дизайн-модернистских стратегий в конечном итоге не достигли большего успеха.

Таким образом, критическая дискуссия о модернизме обрела форму в последние межвоенные годы — годы, когда Гитлер находился у власти, сюрреализм разорвал союзы с революционными силами, а отношение к «дегенеративному искусству» стало враждебным как слева, так и справа. В этих условиях больше не существовало единой авангардной стратегии, которая позволила бы надеяться на создание демократической культуры, в которой центральное место отводилось бы модернистам и их ценностям. И в этой атмосфере вновь заявила о себе менее авангардная, более индивидуалистичная ветвь модернизма. Если модернизм и сохранял в те годы политическую повестку дня, то в основном в лице независимых критиков, таких как Т. Адорно, К. Гринберг и Г. Рид, которые оставались верны долгосрочной цели — защитить искусство от коммодификации — и отказывались решать сиюминутные политические задачи. Все это привело к росту скептицизма относительно эстетических последствий демократизации культуры, таких как размывание критериев стандартов вкуса.

Эти тенденции усугублялись политической тьмой, царившей в годы войны, хотя они не ослабли и в относительно «солнечный» послевоенный период, когда дальнейший подъем индустрии развлечений, основанной на кино, радио и телевидении, сделал

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru