

*Посвящается моей семье, а также памяти
Митибы Тиканобу и Кацурагавы Хирочи*

Благодарности

Эта книга никогда не появилась бы без помощи многих людей. Она представляет собой продукт сети знаний и стремлений к коллективным исследованиям, которые, как хочется думать, чем-то похожи на те, что встречались в сообществах, о которых пойдет речь. Я сердечно благодарю своих преподавателей из Университета Чикаго — Майкла Рейна, Норму Филд и Джима Кетелара — за их щедрость, поддержку, заинтересованность и высокие ожидания. По мере работы я осознавал, насколько иной стала бы эта книга в иных условиях, и я все еще опираюсь на их советы и благосклонность. Благодаря тщательнейшим работам Рэйко Томии эта книга становилась лучше и лучше, от самых ранних замыслов и до чистовика. Ее независимое мышление и преданность исследованиям, а также отзывчивость в ходе моей работы продолжают служить мне источником вдохновения.

Не менее важную роль сыграли те обитатели Японии, которые также делились своей страстью и своими познаниями. Терпение, энергия и находчивость Масаки Мотои помогли мне рассмотреть вопросы, на которые я бы в противном случае не обратил внимания. Он открыл для меня множество дверей, и я смог изучить лишь то, что таилось за весьма небольшим их количеством. Оптимизм и неустанная поддержка Икэгами Ёсихико продемонстрировали, что искренняя любознательность — один из драгоценнейших даров, которым человек может поделиться с другими. Комори Ёити, Ивасаки Минору и Моримура Осаму оказывали мне как интеллектуальную, так и институциональную поддержку. В отношении документализма и ксилографии я хотел бы поблагодарить Икэгами Ёсихико, Митибу Тиканобу, Тобу Кодзи, Томоцунэ Цутому и Ириэ Кимиясу; Масаки Мотои, Одзаки

Масато, Исидзаки Такаси, Хару Майко, Такэи Тосифуми и Токунагу Кэйту, Такэмото Кацуко, Нагасаки Юми и Нагасаки Юрико; а также Сирато Хитоясу, Мондэна Хидэо и Синкая Такаси. Канэко Кадзуо и Ямамото Ацуо оказывали мне поддержку во время исследований «Соби». Что же касается «Кюсю-ха», КуроДалайДзи (Курода Райдзи), Ямагути Ёдзо и Каванами Тидзуру неустанно наставляли меня, Сакагути Хироси оказался незаменимым источником знаний, а «Галерея 58» и культурный отдел «Нисинипон Симбун» оказали мне поддержку.

Люди, биографии и работы которых я изучал, оказались исключительно любезны. Говоря о репортажном искусстве, я хочу поблагодарить Кацурагаву Хироси, Икэду Тацуо, Накамуру Хироси, Маруяму Тэруо, Ямаситу Масако, Мацумото Тосио, Сэги Синъити и Хариу Итиро за их открытость и поддержку. Кацурагава и Икэда приложили особенные старания, чтобы моя работа стала максимально точной и полной. Поддержка со стороны Симадзаки Киоми, Такамури Сюна, Такако Сайто, Ай-О и неподражаемого Хани Сусуму оказалась незаменимой для моего понимания «Соби», с учетом того, как мало внимания уделялось этому движению до сих пор. Табэ Мицуко, участница «Кюсю-ха», во многих беседах делилась своими глубокими познаниями и щедрым чувством юмора, а также познакомила меня с Сэндой Умэдзи. Танигути Тосио, Сакураи Таками, Кикухата Мокума, Оти Осаму, Хатараки Дзюн, Ямаути Дзютаро, Обана Сигэхару и Моринага Дзюн уделили мне много времени, как и Осака Кодзи вместе с Маруямой Идзуми, которые рассказывали мне о поэтических кружках на Кюсю. Я хочу поблагодарить Хираяму Ясукацу, Васими Тэцухико, Маэду Цунэо, Наканиси Сигэру и Китауру Акиру за их познания о Бибай. Абэ Сэйги и Сакаситы Масамити помогли мне понять «Сёкуба Бидзюцу Кёгикай».

Многие другие коллеги, друзья и наставники помогали мне в ходе работы. Мори Ёситака, Нарита Рюити, Мицуда Юри, Накадзима Идзуми, Адати Гэн, Хирасава Го, Фукудзуми Харуо, Уэсли Сасаки-Умэура, Лаура Хэйн, Райан Холмберг, Джулия Аденей Томас, Абэ Марк Норнс, Асато Икэда, Намико Кунимото, Стив Риджли, Анн Шэриф, Линда Хоаглунд, Мидори Ёсимото,

Джон Трит, Тед Мак, Девиндер Бхоумик, Пол Аткинс и Кэн Тада-си Осима — все они предоставляли мне руководство и поддержку, как и Камидзоно Хироаки, Фудзикава Кодзо, Ёсими Тиндзэй, Яmano Синго, Чой Чэхюк, Кай Сигэто, Фурукава Мика, Пэк Рым, Игути Дайскэ, Ито Нори и Оура Нобуюки. Наконец, Мията Тэцуя, упомянутый в конце, но не менее от этого важный, был для меня постоянной опорой и источником сил.

Исследование и написание работы стали возможны благодаря диссертационному гранту Японского фонда, гранту Международного фонда Университета Хосэй для иностранных исследователей, диссертационному гранту имени Меллона Американского совета научных обществ, аспирантской ассистентуры от Совета по изучению Восточной Азии при Йельском университете и многочисленным грантам на поездки и исследования Центра Восточноазиатских исследований и отдела гуманитарных наук в Университете Чикаго и Японской программы Университета Вашингтона. Я также хотел бы выразить признательность Симпсоновскому центру гуманитарных наук за исследовательскую стипендию Общества ученых и его директору Кэтлин Вудворд за ее жизнеутверждающее видение и талант руководителя. Особая благодарность — факультету азиатских языков и литератур, а также Университету штата Вашингтон: если бы не их чрезвычайные усилия, чтобы поддержать меня, я, возможно, не остался бы в этом поле деятельности.

Я благодарю Роджера Хейдона из Издательства Корнелльского университета за готовность взять на себя риск и заняться этим проектом, а также анонимных читателей, один из которых, несмотря на дисциплинарные барьеры, поделился особенно проницательным взглядом на рукопись.

Напоследок, я хочу сказать спасибо Хикён за все и Терин за то, что она такой замечательный учитель.

Введение

«Гэмбаку-но дзу» («Панно атомной бомбы») представляют собой гигантские панно 1,8 метра в высоту и 7,2 метра в ширину. Всего их пятнадцать. Супруги Маруки Тоси и Ири работали над ними в течение тридцати двух лет¹. Со времени появления первой панели в 1950 году их смогли увидеть миллионы людей из разных стран на выставках разнообразных движений за мир и кампаний за ядерное разоружение (см. илл. на цв. вклейке 1 и 2) [Кодзава 2002; Окумура 2015].

Сильнее всего в панно поражает то, что все пространство этих огромных холстов заполняют люди. На них можно увидеть животных, корабль и несколько плавающих фонарей, но на ранних панно все пространство занято и удерживается исключительно людьми — около двух сотен изображено в одной лишь «Воде». На них нет ни пейзажа, ни объективной перспективы, ни постоянства масштаба. Фигуры не идут по прочной территории, и вид с самолета-бомбардировщика не может охватить все их свидетельства. Это не снимки каких-то моментов: композиции слишком бессвязны. Но они и не похожи на коллаж; картины, выстроенные из отдельных деталей, выглядят как неуклюжая совокупность индивидуально представленных человеческих фигур, а не упражнение в их ловком соединении друг с другом. Хотя сюжет картин ясен современной публике, первым зрителям панно он был доступен не полностью: между разгромленностью на первом панно «Призраки» (1950) до начала работы над «Спасением» (1954) прошло четыре года. Но даже с учетом ретроспек-

¹ Название данной серии работ обычно переводят как «Панели Хиросимы», однако «Атомная бомба» ближе к японскому названию.

тивного взгляда на серию в целом трудно утверждать, что «Спасение» как-то уравнивает чрезмерность «Призраков» и делает образы этого панно близкими и понятными.

Хотя «Панно атомной бомбы» пренебрегают изяществом, возникающим от соответствия пространственно-временным условностям, они не отказываются от драматичности. По большей части на них представлены женщины и дети. К моменту бомбардировки в Хиросиме действительно осталось мало взрослых мужчин, но уместнее сказать, что образы матери и ребенка издавна являются популярными метонимиями насилия и разрушенных уз. На панно изображены горы трупов, части людских тел, разбросанные у ног стоящих живых людей, чья кожа лоскутами свисает с протянутых рук. Но некоторые фигуры не полностью обезличены голодом или даже ранами. Многие интерпретаторы замечали, насколько хорошо они сложены, что они скорее обнаженные, чем голые. Это смело, даже трансгрессивно. Осмелимся ли мы пересечь этот рубеж? Осмелимся ли мы олитературить красоту среди трагедии? И хотя это, бесспорно, рискованно, возможно, именно такое мелодраматическое напряжение между живым и мертвым, неуверенность между успехом и провалом, служит источником очарования, которое заставляет людей смотреть на эти картины². Так ли бы сильно впечатлила нас работа, написанная с более брутально-реалистической позиции или на более высоком уровне мастерства? Так ли бы она обращалась к нам или притягивала нас? Не поставила ли бы она под угрозу свой эмоциональный заряд?

Вопросы речи, притяжения и разделения опыта являются главными в созидании и восприятии картин. Ири родился в Хиросиме, но в момент бомбардировки был в Токио. Когда он узнал о кошмарном новом оружии из газет, то спешно направился домой и приехал туда через три дня после взрыва. Тоси присоединилась к нему несколько дней спустя. Они не видели собственными глазами сцены, изображенные на первых трех панно. Ис-

² На это указывают и Кодзава Сэцуко, и Джон Дауэр. См. [Кодзава 2002: 119–128; Dower 1985: 9–26].

точниками служили истории выживших свидетелей, многие из которых были родственниками Ири. Таким образом, изображенные супругами Маруки сцены основывались на устных рассказах, многие из которых были собраны в 1949–1950 годах. Но были и другие источники. Как продемонстрировало исследование Кодзавы Сэцуко, моделями для матери и ребенка в центре «Воды», а также мертвого ребенка внизу «Огня» послужили фотографии, которые, избежав американской оккупационной цензуры, распространялись по каналам Коммунистической партии. Поэтому эти панно — не свидетельство личного авторского восприятия, но рассказ, который уже сделался частью общества: амальгама историй и тайно распространяемых, запретных фотографий.

Но эти панно являются коллективными еще и в более непосредственном смысле: Ири и Тоси писали их вместе, хотя Тоси работала в жанре масляных картин (*ёга*), а Ири — в современном переосмыслении японской живописи тушью (*нихонга*). Традиции *ёга* и *нихонга* соединить непросто, как непросто смешать масло и воду, краски и чернила. Особенно на протяжении первых нескольких панно художники экспериментировали со способами объединить эти несходные традиции. Для понимания действительных ролей обоих художников Кодзава предлагает следующую метафору: Тоси, опытная художница обнаженной натуры, создавала телесные фигуры определенного объема на основании устных свидетельств, а Ири, который находился в Хиросиме ближе ко времени взрыва, набрасывал на них вуаль воспоминаний при помощи водянистых серых чернил [Кодзава 2002: 138].

Шатающиеся, неправильные человеческие фигуры расположены слишком близко — или слишком далеко друг от друга. Выражение напряжения между смертью и выживанием, злобой и гуманизмом, оплакиванием и мелодрамой в таких дисбалансированных композициях, в месиве стилей и образов служит главным свидетельством человеческого масштаба этого мемориала. Здесь нет ни доминирующего подхода, ни главенствующего опыта. Ни единый штрих полностью не определяет всю законченность или все единство столь многогранного и неуправляемого события в сообществе памяти.

Кроме сообщества, которое стояло за образами на картинах, существовало другое, более широкое, которое позволяло воспринимать их как картины. Вообще образы долгое время находились под подозрением и гонением из-за теории, в которой зрение рассматривалось как неоспоримо отчуждающее чувство, которое одновременно и репрезентирует, и поддерживает бесчеловечность и жестокость модерности [Jay 1994]. Бесспорно, у образов есть своя сила, которая часто ощущается как прямая или непосредственная [Ibid.]. Но они также крайне громоздки и хрупки. Для их воспроизведения, изображения и сохранения требуются огромные усилия и ресурсы. Чтобы нейтрализовать идею о субъектности или силе, заключенной в самих образах, следует помнить о масштабах капитала, системы обеспечения (infrastructure) и труда, необходимых для созидания и поддержания видимости данного образа. Каковы были сообщества поддержки (communities of support), возникшие, чтобы продемонстрировать «Панно атомной бомбы» всему миру, чтобы они, в свою очередь, сами послужили свидетельствами?

Первые пять панно были созданы в годы американской оккупации, при которой публичные упоминания атомной бомбардировки были запрещены. Если бы полиция или комендатура обнаружили первые выставки, то панно могли бы конфисковать. Оккупационная цензура запретила книжку-картинку о бомбардировке под названием «Пикадон» («Вспышка-грохот»), которую супруги Маруки произвели в 1950 году, и полиция на регулярной основе конфисковывала пиратские экземпляры из магазинов. До знакового выпуска журнала «Асахи гурафу» от 6 августа 1952 года, который вместе с окончанием оккупации смог наконец-то сообщить «свежую» новость семилетней давности, многие японцы не знали о том, что произошло в Хиросиме и Нагасаки, и мало кто видел фотографии.

«Панно атомной бомбы» могли рассказать об этом, однако их нужно было как-то показать. В 1950–1951 годах сами супруги Маруки перевозили панно с одного места на другое во время общенациональной выставки, которая прошла на пятидесяти одной площадке. Они перевозили холсты, не пользуясь ничем,

кроме железной дороги и своих двоих. Конечно, им оказывали помощь, особенно Коммунистическая партия Японии (КПЯ) и Комитет защиты мира (Нихон хэйва иинкай). Эти организации помогали супругам налаживать контакт с местными жителями, которые могли бы помочь с организацией выставки. Сами выставки проходили на рынках, в деревенских трактирах, школах, университетах и храмах. Местные группы — студенты, члены профсоюза учителей и участники движения за мир — помогали осветить выставку и изменить программу под нужды местного сообщества заинтересованных людей. Каждый экспонат находился на месте три или четыре дня, и каждый день один из супругов Маруки, обычно Тоси, рассказывал о нем. Истории Тоси принимали форму драматического перформанса. Она рассказывала о панно иногда импровизированным речитативом в стиле, который напоминал традиционные устные жанры, где тон голоса менялся в зависимости от персонажа. Также она часто выступала со стенаниями от лица мертвых. Такие представления создавали пространство крайнего эмоционального вовлечения и участия. В сообщениях того времени говорится, что выставки посетило 649 тысяч человек [Кодзава 2002: 148–149].

Ближе к концу 1951 года двое молодых активистов согласились принять на себя заботы о передвижениях выставки. В 1952–1953 годах Ноносита Тору и Ёсида Ёсиэ показали картины 794 200 людям на 96 площадках. Хотя они не могли повторить речевые импровизации Тоси, когда панно были выставлены, они устраивали от четырех до пяти диспутов в день. Так они обнаружили, что жертвы атомной бомбы жили по всей Японии, и если такой человек присутствовал среди аудитории, то он или она иногда рассказывал о том, что случилось. Зрителям предоставляли возможность выразить эмоции. Позднее Ёсида описывал, как у некоторых ломался кончик карандаша, когда они пытались писать о своих чувствах. Известен по меньшей мере один случай, когда эти описания были собраны и вручную напечатаны в брошюре [Ёсида 1982: 50].

Таким образом, «Панно атомной бомбы» — это не просто изображения, и явно не те картины, которые запечатлевают ре-

альность или задают ей тон. Скорее они представляют собой фрагмент расширяющейся сети, часть сообщества и средства коммуникации, которые были таковыми только пока люди их поддерживали, вносили в них вклад и делали изображения видимыми. Хотя сами панно возникли из-за непрямолинейности людских сообществ, памяти и возможностей, выставки сделались площадкой, на которой можно было солидаризироваться с изображением и отреагировать на него. Шеннон Джексон, которая изучала перформанс, утверждала, что институциональность искусства — понятие, которое я бы расширил до его социального существования — лучше всего воспринимать как длительный, перформативный процесс, а не статическую структуру: «...скорее не скульптура, а драма» [Jackson 2011: 125]. Здесь мы можем воспользоваться этой идеей: то, что мы видим, и то, что мы воспринимаем как искусство, всегда опирается на деятельность людей и сообществ. И это подчеркивает работа художников, о которых пойдет речь в данном исследовании. Они творили пером, красками, на пленке или в виде перформансов, и их произведения существуют как искусство и поныне. Но их работа представляла собой жест внутри движения; жест, который художники должны были донести до аудитории и который, как они надеялись, до них дойдет. Туда входит не только художественное мастерство, но и действия, предпринятые ими для создания условий, которые сделали бы их работу видимой и значимой. Только при этих условиях мы можем понять свидетельства, заключенные в их работе.

Цели

Эта книга представляет собой культурологическую историю отношений между искусством и политикой в конкретном времени и месте: Японии с 1945 по 1960 год. У данного исследования две главных цели. Первая состоит в том, чтобы переосмыслить историю того времени и ее отношение к сегодняшнему дню, которое напрямую связано с Японией, но также в более широком

смысле затрагивает понимание холодной войны, путем напоминания о возможностях, заслоненных последующей консолидацией политической и культурной жизни. Другая состоит в том, чтобы продемонстрировать метод изучения взаимосвязей между искусством и политикой, в котором искусство предстает как способ вмешательства (intervention), выходящего за рамки идеи о том, что только само произведение искусства или его автор отвечает за его политическую значимость, чтобы проследить, как плоды творчества и акты самовыражения на самом деле могут (или не могут) взаимодействовать с понятиями общего смысла и ценностей.

В отношении обеих целей проекта мне помогает — а точнее, я опираюсь на — формирование искусства и культуры в ранний послевоенный период. То было время гигантских коренных изменений. Многие люди по всей Азии и в Японии встретили окончание так называемой Пятнадцатилетней войны (1931–1945) в нужде или вне родных мест. Однако к концу следующего пятидесятилетия Япония поспешно заключила союз с бывшим врагом и оккупантом; мечты о всеобщем благосостоянии вот-вот готовы были сбыться, а в общественной памяти едва ли оставалась даже и тень империи. Эта трансформация не была совершенно аккуратной и равномерной, а ее результаты были далеко не предрешенными. На протяжении 1950-х годов ее элементы оказывались предметом споров, а порой и длительной политической борьбы. В ходе этой борьбы культура играла центральную роль, особенно на низовом уровне. Распространялись практики самовыражения и саморепрезентации. Вокруг литературы, перформанса, пения, визуальных искусств, критики фильмов и музыки возникали сотни небольших сообществ, которые стали площадками для объединения творческой и экспрессивной деятельности в виде полупубличной субъектности, которая подпитывала самые разнообразные общественные движения и формировалась из них. Такое взаимодействие с культурой, ныне сохраняемое на страницах мимеографических брошюр и журналов (гарибан), ресурсы на которое с трудом выкраивались из череды рабочих дней и материальных невзгод, предпринима-

лось с очевидной серьезностью намерений, явно не от избытка времени и денег, но как нужное именно сейчас. Таким образом, в поле культуры существуют вполне достаточные доказательства серьезного низового взаимодействия с важными вопросами, которые стояли перед Японией, как и идея о культуре как об инструменте трансформации страны.

В историях послевоенной Японии и кризис, и взаимодействие раннего послевоенного времени часто опускаются. Вместо этого определяющими чертами становятся социальная стабильность, политическая пассивность и экономическая экспансия, характерные для периода 1960–1990 годов. Теоретики модернизации приветствовали послевоенную трансформацию Японии в процветающую, капиталистическую и демократическую страну как свидетельство ее освобождения от ошибок фашизма. Более позднее поколение критически важных «трансовоенных» историков, охватывающих довоенное, военное и послевоенное время, старательно искореняло этот взгляд путем утверждения, что истоки послевоенного устройства страны лежат в мобилизации и рационализации времен войны, а не в либерализации послевоенного периода³. Одна из общих черт таких нарративов заключается в том, что ни в одном из них не нашлось достаточно места для гибридности и прямых конфликтов раннего послевоенного периода и ни в одном не рассматривается реальность альтернативных возможностей. В данной книге послевоенный период рассматривается как отличный от того, что последовало сразу за ним, но также, как и имеющий очевидную связь с настоящим, где открыто конфликтуют несколько видений будущего, а основания для стабильности куда менее очевидны.

В этой книге я также пытаюсь переосмыслить взаимоотношения между искусством и политикой. Некоторое время в теоретическом дискурсе политики модернистского и авангардного искусства доминировали идеи вмешательства, дестабилизации и критики, которые часто уравнивают политическую значимость

³ См. дальнейшее обсуждение этих вопросов в эпилоге, в том числе в примечании 176.

произведения искусства с той остротой, с которой оно порицает мейнстримные системы ценностей и смыслов, а также с его дестабилизацией этих систем через провокацию, выражение антагонизма или пародии. Формы искусства, о которых рассказывается в этом исследовании, время от времени прибегают к этой логике, но она одна не может отвечать за их политику. Проще говоря, вместе с дестабилизацией (и ее более амбициозными сестрами, разрушением и революцией) художники сами находились в ситуации, нестабильность которой требовала некоторых творческих усилий. Хотя в их работах можно найти достаточно критики фашизма, капитализма и холодной войны, рядом с ними есть и попытки выстроить что-то иное в настоящем. Поэтому наши теории искусства и его политики должны объяснять ту конструктивную и творческую работу, которая велась как на уровне фактического действия, так и в области теорий и художественных практик. Недавно такие авторы, как Грант Кестер, Шэннон Джексон и Дорис Соммер стали говорить о необходимости признания эстетической и политической ценности длительности, приверженности, взаимосвязи, солидарности и продолжающегося диалога между художниками и нехудожниками [Kester 2011; Jackson 2011; Sommer 2014]. В этом исследовании демонстрируется, как искусство — и культура в более широком понятии — становятся одновременно и полем, и инструментом для воображения и претворения четко ограниченных социальных преобразований, а не просто обозначения необходимости в них.

Обе цели тесно взаимосвязаны. Задача их достижения следует схожей логике. История Японии периода с 1960 по 1990 год вполне естественным образом сосредотачивалась на доминирующих тенденциях экономического развития, деполитизации общественной жизни и поразительной стандартизации повседневной культуры. Аналогичные тенденции наблюдаются во Франции, Великобритании и США. Политические художники, которые остро воспринимали эти тенденции, начали обращаться к ним еще в конце 1950-х. Из их произведений возникла и стала развиваться политическая эстетика отчуждения, дестабилизации, критики и пародии, по мере того как художники и теоретики

сталкивались со все более скрытыми и всепроникающими силами социальной организации в отсутствие организованных радикальных альтернатив. В киноведении эта эстетика получила название политического модернизма. Вероятно, самым известным ее теоретиком в западной истории искусства стал Ги Дебор, в то время как Уильям Маротти продемонстрировал важность Акасагавы Гэмпэя в контексте Японии [Marotti 2013; Дебор 1999; McDonough 2002; Rodowick 1995]. Кроме этих примеров, большинство исследований политики авангарда в «долгие» 1960-е годы опирается на ту или иную версию эстетики дестабилизации и критики, предполагающей четко определенную и явно доминирующую мейнстримную культуру, которой для достижения политических целей противопоставляется творчество небольшого критически настроенного меньшинства художников. Такой эстетикой в значительной степени наделяются произведения искусства и самих художников как привилегированных носителей политической значимости, однако чаще всего она приводит к незначительным реальным изменениям. Как замечает Ребекка Солнит, «иногда радикалы довольствуются тем, что ругают стену за то, что она такая большая, такая прочная, такая ровная... вместо того чтобы увидеть дверь» [Solnit 2016: 22].

Хотя я действительно считаю такую политическую эстетику ограниченной по ее природе, мой проект прежде всего исторический. Я стремлюсь к историзации интервенционизма 1960-х годов путем предложения альтернатив. Рискуя сильно упростить ситуацию, мы все-таки можем охарактеризовать контраст, используя недавнее исследование Юрико Фурухаты об имиджевой политике японских авангардных кинематографистов 1960-х годов. Она демонстрирует, как «кино — само по себе аппарат спектакля — стало испытательной площадкой для рефлексивной критики медиаспектакля», именно когда на стыке культуры и политики стали доминировать новые медийные структуры (особенно это касается телевидения) [Furuhata 2013: 3]. Однако указанная здесь политическая эстетика развивалась в другом контексте. Охват визуальных медиа был не так широк, как в 1960-е годы, а вопрос того, что такое мейнстрим, сам сделался предметом

споров на фоне борьбы многочисленных гегемонических артикуляций (hegemonic articulations) смысла и ценностей. В области культуры производство было менее капитализированным, менее централизованным и более проницаемым, чем станет в 1960-е годы. Поэтому труднее было провести и сохранить различия между производителем и потребителем, высоким и низким, авангардным и мейнстримным. Но важнее всего то, что нестабильность в культурной сфере была наделена ценностью. Идея «испытательной площадки», чего-то узаконенного путем выделения из другой области культуры, была отвергнута (как на практике, так и риторически), в то время как — если придумать термин для сравнения — действующая эстетика характеризовалась скорее *флексивностью*, чем рефлексивностью — идеей о том, что и искусство, и действие были неизбежной частью трансформации реальности.

Эстетические и политические убеждения движений, исследуемых в этой книге, значительно различаются, но их объединяет общая нить — важность, которую они придавали тому, что я называю демократической культурой. Мы неоднократно увидим, что в тех идеях и мероприятиях, о которых пойдет речь, творческое самовыражение считается фундаментальным аспектом взаимодействия. Кроме того, идеи и творческие практики сочетались с конкретными усилиями по расширению права на творческое авторство (franchise of creativity) и самовыражение путем создания пространства и возможностей, где любой человек мог сформулировать идею или позицию. Таким образом, в дополнение к идеалу творческой деятельности мы видим вклады в практики и организации, благодаря которым плоды *любого* авторства могли найти некоторую степень публичности. Понятие демократической культуры в то время не использовалось так, как использую его я, и обозначаемое им проявлялось по-разному. Но преимущество использования этого понятия в том, что оно позволяет увидеть основополагающие общие черты между различными культурными движениями раннего послевоенного периода, где самовыражение, самопрезентация и их структурированный обмен служили ключевыми модусами политической субъектив-

ности и действия. В качестве рабочего определения я использую его для обозначения той организации ценностей и компетенций, которая стремится сделать возможным участие как можно большего числа людей в качестве публичных авторов собственных идей и которая стремится создать материальные и институциональные формы, с помощью которых эти идеи могли бы получить максимально широкое распространение. Это исследование того, как производители культуры задумали этот идеал и воплощали его в ранние послевоенные годы.

Исследование также касается истоков вдохновения этих попыток в опыте и оценке войны и фашизма. Вопросы ответственности возникали из конкретного и глубоко личного опыта войны, поражения, потерь и выживания. Художники имплицитно и эксплицитно сопоставляли, с одной стороны, мир и демократию, которые служили катализаторами многочисленных послевоенных споров, а с другой — политическое устройство с его мрачными тенями войны и фашизма. Для групп в этом исследовании, которые тяготели к либеральным и радикальным левым идеям, фигуры войны и фашизма двоились: холодная война оживила призраки только что закончившейся войны. Стремление сменявших друг друга консервативных правительств 1950-х годов «исправить эксцессы» ранних либеральных реформ времен оккупации было неотличимо от возрождения фашизма. Корейская война, повторная милитаризация Японии американскими войсками и начало ее собственного перевооружения возродили социально-экономические структуры военного времени, а также воспоминания людей о них. Таким образом, неустроенность ранних послевоенных лет принимала злободневный характер. И тем не менее — хотя оптимизм в данном контексте может ввести в заблуждение — она была пронизана надеждой на то, что вмешательство в настоящее поможет изменить будущее.

Хотя вместе с консолидацией и гомогенизацией культуры в 1960-х годах исчезли и модели демократической культуры раннего послевоенного периода, ее некоторые аспекты могут предоставить ресурсы для понимания текущей плюрализации политической эстетики, о чем свидетельствует возобновивший-

ся интерес к комьюнити-арту, любительскому творчеству и экспериментам по стимулированию гражданской активности с помощью искусства. Как ранний послевоенный период, так и настоящее время характеризуются массовой децентрализацией культурной власти и депрофессионализацией производства. Оба отмечены осознанием потенциального расширения прав (empowerment) и прогрессивных изменений, сама возможность которых, однако, находится под угрозой консолидации новых моделей военной экспансии и конфликтов, а также политических репрессий. И оба, по-видимому, также характеризуются расширением понятий того, что такое искусство и кто может им заниматься, в то время как понимание вовлеченной в искусство политики сосредотачивается как на создании контекстов для изменения условий культуры, так и на протесте против ее предполагаемой неподвижности. И то и другое, по-видимому, требует новых моделей для понимания взаимосвязи между искусством и политикой.

Конкретные примеры и метод их изучения

Каждое из трех течений, рассматриваемых в данном исследовании, сосредотачивалось на визуальных искусствах, но их объединяла неотъемлемая характеристика, общая для многочисленных культурных групп раннего послевоенного времени: в каждом движении находились люди, которые посвящали себя и художественной деятельности, и поиску новых условий существования искусства и культуры в обществе. Художники экспериментировали с ситуативными, неиерархическими и ненасильственными способами установить связь друг с другом и пробовали различные материалы и техники исполнения и различные выставочные форматы для поиска новых способов взаимодействия с публикой. Подобные эксперименты знакомы авангардным движениям на протяжении всего XX века, но не только художники искали новые способы принять участие в созидании новой культуры в ранний послевоенный период, о чем говорится в главе 1. К ним присоединилось огромное количество творцов,

producers-любителей, которые объединялись в группы по месту работы, жительства или же благодаря какому-либо общему интересу или опыту, чтобы заниматься творческой деятельностью и самовыражением. Часто такие группы получали название кружков, а наиболее распространенными занятиями в них была поэзия, театр, танец, пение, рисование, критика фильмов и музыки. Кружки служили неформальными площадками, где люди могли встречаться за пределами своих обычных социальных ролей. Многие кружки устраивали перформансы, выставки или выпускали самодельные издания. Хотя все они были небольшими — обычно несколько человек, которые собирались вместе несколько раз в неделю, чтобы поделиться своими произведениями и обсудить их, — именно такие кружки служили расширению идеи авторской принадлежности (franchise of authorship). Их участники овладевали культурными средствами производства при помощи собственных рук и голосов, и изменяли — пусть и постепенно — сами условия культуры, которую они распространяли. С одной стороны, в кружки входили художники, режиссеры и интеллектуалы, а с другой — рабочие, учителя, домохозяйки. Все они участвовали в экспериментах по поиску новых структурирующих условий и новых модусов творческой и экспрессивной субъектности. И на пересечении этих двух траекторий, между широко распространенным импульсом к экстернализации плодов творческой деятельности и более знакомой сферой творческого выражения, то есть искусством, я помещаю движения, о которых буду рассказывать.

В части 2 рассматриваются художники-репортажисты, которые представляли собой свободное движение, и работы которых послужили тому, что 1950-е годы стали золотым веком документального искусства. Движение зародилось около 1950 года, когда консервативный сдвиг в политике американской оккупации Японии был на грани перелома. Уже в конце 1940-х США стали отходить от демократических и демилитаризующих целей в сторону восстановления сильной, капиталистической Японии как бастиона против распространения коммунизма на Востоке. Но в 1949–1950 годах, с началом чисток предполагаемых коммуни-

стов и Корейской войны, обратное движение сделалось программным, и художники-репортажисты могли воочию наблюдать, как общество возвращается к военно-промышленному авторитаризму, столь знакомому еще несколько лет назад. И пусть те, кто еще недавно требовал полноценной жертвы ради нужд войны и Японской империи, теперь с легкостью рассуждали о «демократии», репортажисты не видели в этом разрыва с фашистским прошлым. Вместо этого они видели зловещее воспроизведение структур войны и угнетения, которое и пытались выявить в своих произведениях.

В практику репортажа входили путешествия в такие места, как военные базы США и фабричные районы, где буквально сгущалось насилие милитаризма и военного капитализма. Но для художников истоки проблемы, перед которой стояла Япония, находились и внутри. Как видел это Кацурагава Хироси, миссия репортеров была такой: «...разворошить те побуждения (cause), которые в таком многообразии форм двигали нами последние двадцать лет, привели нас к ненавистной войне и так решительно пожрали нашу молодость. Нам нужно забраться внутрь и выразить это» [Кацурагава 2004: 154–157]. Истоки таились не только в глубине общественных структур, но и человеческих душ, и репортажисты прибегали к сюрреалистическим техникам деформации и монтажа, чтобы забраться в самую гущу этого переплетения. Их произведения часто перегружены деформированными, перезрелыми телами, толпами, гетто, стройплощадками и базами. Несмотря на нагруженность, их воплощение нестабильно: оно разрывается на части и соединяется в гротескных модификациях. Схожим образом сплошные, монтажные композиции лишены устойчивости — они разболтано шатаются, как бы навстречу неизвестному будущему, затянувшийся миг которого, по всей видимости, только и способен запечатлеть художник. Пока многие искали способа отмежеваться от ответственности за фашизм, избавиться от любого статуса, кроме жертвы, репортажисты выискивали компрометирующие истории и находили, что в настоящем их стало только больше. Под внешним слоем японского «послевоенного» общества они вскрывали изобильную

гниль, которая, как им и казалось, обуславливала политические неудачи настоящего. В своих работах они настаивали на возвращении темы в историю и вскрытия ее уязвимостей в процессе, ставя перед публикой задачу столкнуться лицом к лицу с глубинными причинами войны и беззакония, как внутренними, так и внешними, которые иначе было никак не изгнать.

Такая разрушительная критика послевоенного общества посредством искусства сочеталась с конкретными — и на удивление оптимистичными — усилиями воплотить в жизнь нечто, что действовало бы на иных условиях. Эта стратегия разыгрывалась на нескольких уровнях. На одном художники предпринимали эксперименты с целью изменить место и роль их произведений. Как и в случае других течений, о которых пойдет речь, они интересовались проблемой того, как и при каких условиях их работа становилась видимой. Они организовывали собственные выставки и публиковали на мимеографе небольшие критические издания, чтобы оказаться вне иерархических структур более престижных выставочных обществ, которые существовали еще с довоенных времен. На другом уровне художники предпринимали попытки воплотить новые условия общественных отношений в своих отношениях с другими. Они поддерживали друг друга посредством гибкой сети недолговечных групп-попутчиков. Такие группы намеренно избегали иерархии и разделения по ролям, которое могло бы лишить людей доступа к некоторым видам творчества. Хотя нам может показаться, что их влияние ничтожно, именно благодаря таким ситуативным группам художники получали бóльшую часть своего значимого культурного образования, и их произведения вообще сохранились. Они также выходили за привычные границы и работали с поэтами и художниками-любителями, которые, в свою очередь, создавали кружки. Подобные контакты являлись определяющим элементом практик репортажа, поскольку исследование можно было проводить только через сеть отношений, которая составляла альтернативу (по общему признанию, мимолетную) более стратифицированной и концентрированной организации производства культуры. Таким образом, репортаж состоял как из художествен-

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru