

Тимур Новиков

ИДЕЯ “ТОТАЛИТАРНОГО ИСКУССТВА” И АНТИЧНОСТЬ

Сейчас, в конце XX века широко репрезентативна концепция “Тоталитарного искусства”. Падение СССР позволяет исследователям подвести черту, по крайней мере, в Европейской истории “Т.и.”, поскольку политизированные критики, сформировавшие эту мифологию, связывают эстетику тоталитарного с политической системой государств, где это искусство бытовало: Италия, Германия, Австрия, СССР.

До перестройки отечественное искусствознание изредка решалось коснуться вопроса сходства между искусством Третьего Рейха и СССР сталинской эпохи, преодолевая табу на сравнение фашизма и коммунизма; зато западные исследователи периода холодной Войны много поработали в этом направлении уже в 1950-1970 гг. Теперь, когда Он от нас ушел (тоталитаризм), мы можем рассмотреть его повнимательней.

Даже при беглом взгляде на памятники культуры 1930-1950 годов в Европе и в Америке можно заметить стилистическое сходство. “Перебесившийся” авангард в это время “притих” не только в странах “Тоталитарного списка”. Неоклассицизм проявляется уже в конце двадцатых годов в творчестве Пикассо или Де Кирико, сомнения закрадываются даже в “горячие головы” Малевича, Татлина, Маяковского, Родченко и др.

В то же время искусство фашистской Италии изначально было именно футуристическим и только позднее стало приобретать неоклассические черты: в быту национал-социалистической Германии важное место занимал “Югендштиль”; советский “социалистический реализм” в живописи недалеко ушел от передвижников и, по моему мнению, в сущности, не был врагом импрессионистов - реалистов (см. творчество Сергея Герасимова, Ленинградский пейзаж 1930-х годов и т.д.). Если лично Гитлер настаивал на античных образцах для эстетики н.-с. Германии, то другие “вожди” не всегда разделяли его художественные пристрастия. Так Геббельс любил немецкий экспрессионизм типа группы “Мост” и предлагал его в качестве “наилучшего выразителя нордического духа”. Широкий и не самый широкий зритель тридцатых годов (в Европе и Америке, в Берлине, Чикаго, Риме, Варшаве и т.д.) не подозревал о “тоталитарности” искусства, считал эту эстетику просто “современной”.

Появляются “Круг”, “Ост”, противопоставляющие себя авангардизму “производственников”. На Западе “бушует” Ар Деко, формируется спортивная мода, ширится олимпийское движение, чуть ли не в каждом городе возводится неоклассический фонтан с фигурами стройных юношей и гибких девушек, а убранство американских небоскребов этого периода как две капли воды схоже с декорацией Московского метро даже в мелких деталях: мрамор, “золоченая” бронза, решетки, копыта, витражи, связки ликторских копий и пр. Одними из самых знаменитых скульпторов Америки становятся серб Мештрович и швед Миллес -

представители интернационального неоклассицизма с тем или иным этническим оттенком.

В 1937 г. в Париже на Всемирной выставке, где в испанском павильоне Пикассо представил ныне столь знаменитую “Гернику”, гран-при получил не этот “шедевр”, а живописное панно нашего Самохвалова, очень понравившегося французам. Он получил также премию за книжную графику и золотую медаль за живопись - “Девушка в футболке”. Не Пикассо!

Советский тоталитарный режим несколько раз в корне менял эстетику государственного искусства: сначала это был большевистский авангард, потом горьковский и ждановский социалистический реализм, позднее соцреализм «оттепели», суровый стиль; в 1960-1980-х гг. социалистический реализм переходит в “социалистическое искусство” и в “реализм 20 в.”, можно было бы состричь так: соцреализм “вышел из берегов” вследствие половодья “оттепели”. Да и в 1930-е гг. в архитектуре бытовало “разностилье”, неоклассические дома отдыха соседствуют во времени с конструктивистскими зданиями. Таково, например, КГБ - Большой дом на Литейном. В советском дизайне и легкой промышленности успешно работали “производственники”, авангардисты Родченко, Степанова, Попова, Суетин был директором фарфоровой фабрики. В Германии архитектор-романтик Вильгельм Крейз особо почитался министром вооружений, архитектором и выдающимся инженером (конструктором?) А.Шпеером. Таким образом, с этой точки зрения евро-американское искусство середины XX в. не так-то легко поделить географически. Послевоенная идеология холодной Войны нуждалась не только во враге идеологическом, но и во враге эстетическом, - тут-то и прошло время модернистского “реванша”. Именно тогда в Европе и Америке начинает меняться система художественного образования, до Войны модернистские школы были единичны (ВХУТЕМАС, БАУХАУС), модернизм распространялся в основном через частные галереи и ателье художников, пропагандировался в малотиражных журналах, но государствами не финансировался. В послевоенный период художники-модернисты, отсидевшиеся в основном в США, вернулись в Европу вместе с армией-победительницей. С модернистской легкостью они интерпретируют политическую победу над Германией как победу над классическими пристрастиями Гитлера, постоянно дискутировавшего с модернизмом и боровшегося с ним всеми средствами (выставка “Дегенеративное искусство” 1937 г.).

К концу пятидесятых годов Европа восстанавливается и может снова позволить себе искусство. Но какое искусство? Искусство победившей демократии. Это искусство должно было стать “другим”. Тут и вынута была из сундуков поеденная молью войлочно-шагреновая шкура модернизма, с самого своего рождения, направлявшего свой “неведомый шедевр” на главного врага - античную идею Прекрасного. Не была ли эта кожа, эта шерсть той самой, что Аполлон содрал с Силена Марсия в наказание за его поползновения утвердить искусство лесного безобразия? Как известно по мифу, высохнув, шкура еще долго издавала причудливые звуки.

Получив возможность сводить счеты с классикой на государственном уровне, модернистские мыслители сформировали клеветническую мифологию, которая в сильно упрощенном виде выглядит так:

Греки поклонялись исключительной красоте, не признавали “варварское” искусство, в Спарте убивали младенцев-уродов, в Греции было множество тираний-диктатур, именно античность породила чудовище-Гитлера, она и виновата во всем этом

тоталитаризме и фашизме. Вся Европа попала под жуткое влияние “Возрождения”, один Делакура во тьме этого “страшного сна Европы” смог сказать: “Не только греки могут указывать нам на то, что считать прекрасным”. Он разбудил импрессионистов, они - Ван Гог, а за ним и всю Европу. Европа открылась “новому”, модернизм зацвел, но пришли фашисты-античники, сломали прекрасные цветы модернизма. Появилось “Тоталитарное искусство”. Возродился античный языческий монстр. Но из-за океана прилетел светлячок с фонариком модернизма, осветил мрак послевоенной Европы, долгие годы ждавшей только его, своего прекрасного избавителя. Запад был спасен, а Восток Европы остался под тоталитарным игом классики, и так продолжалось до “перестройки”, но падение Берлинской стены изменило Мир. Античный призрак растаял навсегда.

Здесь позволю себе привести несколько пространных цитат. Бонито Олива, директор Бьеннале в Венеции, римский публицист лево-демократической ориентации и друг модернизма, в одной из своих статей писал, что в наши дни традиционное противостояние Восток-Запад (коммунизм-капитализм) начинает сменяться новым противостоянием по линии Север-Юг. Он говорит: “Я думаю, что европейская культура вплоть до недавнего времени находилась в некоторой оппозиции к Америке. Теперь же, после падения Берлинской стены, ликвидировано не только военное противостояние Америки и России, но и культурное противостояние Америки и Европы. В принципе, Европа всегда представляла собой форпост античного искусства, тогда как Америка - оплот искусства современного. Теперь этой поляризации, как мне представляется, больше нет, и перед Европой открываются возможности преодоления международных границ в новых направлениях и впитывания новых впечатлений. А именно, европейская идея - это идея космополитическая: идея совместности, мультикультурности, многоязычия, мультиэтничности. И поэтому именно Европа - в силу своих природы, истории и традиции - является тем континентом, который наиболее полным образом может открыться влиянию других культур. В позитивном смысле слова”.

Клаудио Мутти, - филолог, профессор Туринского университета, публицист радикально-консервативный и враг модернизма - отвечает на вопрос: “Каков основной конфликт современного западного общества, и какое влияние он оказывает на современную культуру и искусство?” - “Прежде всего, необходимо уточнить, что западная культура - это не европейская культура, но ее монстрический отпрыск. Более того, квинтэссенцией западной цивилизации, получившей исходные импульсы из Америки, является ее разрыв с европейской цивилизацией. Вообще говоря, величайшая трагедия состоит в том, что основной конфликт с Западом, просто отсутствует в Европе. Факт отсутствия этого конфликта, который был бы спасением для Европы, оказывает большое влияние на культуру и художественные направления Европы в том смысле, что Европа, восприняв культурные образцы Запада, отказывается от своих собственных художественных форм. Теоретически единственным европейским обществом, способным к развитию культурных образцов и направлений в искусстве, соответствующих его собственному особенному характеру, является восточное общество, которое до самого недавнего момента сохраняло, благодаря райским условиям существования социалистического реализма, надежную дистанцию от всепоглощающей машины Запада. Сегодня, однако, Запад пытается наверстать потерянное время”.

В рамках столь скромного изложения невозможно, конечно, глубоко рассмотреть идеологическую и эстетическую базу “тоталитарного искусства”, тех государств, которые его финансировали и насаждали, в первую очередь фашистской Италии, нацистской Германии и социалистической России. Приведу лишь несколько примеров, которые смещают популярные представления о сущностной ориентации на классику. В фундаменте германского нацизма лежат, в частности, идеи Германа Вирта, первого директора института СС “*Ahnenerbe*” (по исследованию наследия предков), идеи скорее антиантичные: нордическая раса, руны, нибелунги, атланты, варяги, но не греки и римляне; искусство идолов, камней, звериных шкур, деревянной резьбы, магических знаков, - но не прекрасных человеческих образов.

(Герман Вирт, германист и археолог, создал после Первой Мировой войны одну из теорий Атлантиды, которую он “нашел” не в Средиземном море, а в Атлантическом океане, между Европой и Америкой, примерно там, где разошлись между собой Канада и Скандинавия. Следы этой древнейшей цивилизации он обнаруживал в Норвегии и Швеции, в Ирландии, в Нижней Саксонии, особенно - в торфяных болотах по нижнему течению реки Везер и вокруг Бремена. Тезис *ex oriente lux* заменяется на *ex occidente lux* и на поклонение Северу. В 1928 году Г.Вирт познакомился с богатейшим бременским торговцем кофе Людвигом Розелиусом, который был коллекционером и меценатом искусства, создавшим вместе со скульптором и архитектором-экспрессионистом Б.Хеттгером знаменитую “Беттхер-штрассе”. Вместе они задумывают построить на этой улице “Хаус Атлантис” для размещения в нем археологических коллекций музея “отчеведения” - *Väterkunde* (ныне находится в деревне Ворпсведе, близ Бремена). Здание было построено в ультра-современных формах стальной каркасной архитектуры, но с фасада было украшено гигантским тотемом - вырезанным из дерева изображением древа жизни, солнечного колеса и наложенного на него креста с распятым богом Одином, все было покрыто руническими знаками. Идея и образ здания сознательно включали в себя ориентацию на Запад, на Америку, которую Розелиус и Вирт считали страной осуществления идеала, - но в центре мира для них оставался древний германский Бремен. Гитлер осудил весь ансамбль “Беттхер-штрассе” и “Хаус Атлантис” в частности (закончен в 1931 г.). Для него это был пример интеллигентского, мистического извращения практического духа национал-социализма и отклонения от идеала “здорового человека” сильной расы, которая не могла зародиться в болотах Нижней Саксонии. Его природный идеал был связан с альпийскими лугами и солнечным плоскогорьем Пелопонесса. Хотя Вирт и руководил в дальнейшем специальным институтом, его положение в Рейхе оставалось маргинальным. (дополнение редактора).

Итальянские футуристы, столкнувшись с национализмом, вспоминали Священную Римскую империю германской нации, и имперский идеал времен Муссолини скорее можно сравнить с воззрениями типа “Москва-Третий Рим”, за ним стоял “псевдоримский футуризм”, близкий псевдо-нео-и-глубинно-русскому стилю последних лет. Российской империи от мертво-рожденного византизма архитектора Тона до некрофила П.Н.Филонова. Это отнюдь не тяга к новому ренессансу античности, к грациозной и светлой Классике. В то же время в современном традиционалистском дискурсе, столь близком к неофашизму, античность встречается лишь эпизодически и только на вторых ролях, как правило, уступая местным языческим культурам. Враждебность же тоталитарных государств к модернизму является скорее

проявлением демократии, то есть вкусов большинства народа, так как демократическое большинство налогоплательщиков даже теперь, после “окончательной победы” модернизма сомневается в какой-либо его ценности, а уж полвека назад, в 1930-х гг. было абсолютным и, к тому же, вообще не сомневалось. Поэтому именно массовый зритель сохранил традицию почитания прекрасного человеческого образа, пришедшую к нам из Греции, - сохранил в доступных ему формах: в рекламе, в кино, на эстраде - сохранил простым актом поклонения, размещая нехитрые фотографии с красивыми манекенщицами на стенах своих жилищ.

В начале нашего века культ Аполлона потерпел сокрушительное поражение в войне с культом Вуду. Ныне храм Аполлона лежит в руинах, алтарь поруган. Пикассо, Брак, Бретон, - все они выступали с призывами к уничтожению, подвергали сомнению достоинство европейской цивилизации. Говорили, что все это - ерунда, что нужно что-то другое, новое, лучшее. Аполлон . . . они его, собственно, заменили на идола. Как они это сделали? Каково орудие убийства? Какая эстетика пришла на смену? До этого были Аполлон, красота, греческая статуя. А что теперь вместо этого? Африканская маска и статуэтка, то есть магический объект. Скульпторы, художники, философы и поэты заполняют свои студии магическими объектами африканского происхождения. Однако не все художники были с такими разжиженными мозгами, чтобы, уйдя в африканскую мистику, спокойно переживать уничтожение культуры Европы. В результате своих исследований, которые я проводил в области искусства, я обнаружил, что культ Аполлона сместился в начале 20 в. из области традиционного, посвященного ему элитарного искусства живописи и скульптуры, в область фотографии. На протяжении последнего столетия только эта область сохранила в себе признаки поклонения прекрасному образу, к примеру, в виде фотографий красивых юношей и девушек из журнала “Вог”. Трудно представить себе появление безобразных персон в этом журнале. Факт, что в последнее время усилился общественный интерес к фотографии и именно фотографы все выше и выше поднимаются в рейтинге популярных личностей. При посредстве фотографии культ Аполлона возобновляется и становится все более активным.

Показательно, что именно против фотографий красивого тела, против изображения красивых людей в кино и рекламе выступает в поход консервативная мысль, опирающаяся на такие фашистско-футуристические авторитеты, как Юлиус Эвола. Уже цитировавшийся К.Мутти так отвечает на вопрос об имидже современного человека, который создает журнал “Плейбой”, фабрика грез в Голливуде и т.п. фирмы: “Если “тайная порнографическая литература”, уже несколько десятилетий назад виделась Эволе вне “какой бы то ни было аутентичности”, то, что можем мы сказать об этой сальной фикции, отражающей сексуальное несовершенство современной потребительской иконографии? Псевдо-эротизм масс, софт- и хард-порно дают “приличным людям” иллюзию вкушения запретного плода. Вот каким образом отражается на сексуальном уровне характеризующая личное отношение неполноценность, становящаяся тотальной. Голливуд и Плейбой - это лишь две ступени сложной эволюции с предрешенным (спасибо кибернетике!) завершением. Прогресс в электронике вытеснит такие примитивные фабрики грез как «Плейбой» и Голливуд в музеи древней истории и внедрит тоталитаризм иллюзий с его антихристианской коннотацией: “уполномоченный” своей причастностью к

“машине грез”, прометеев человек кибернетики верует в то, что он есть бог, то есть в абсолютную иллюзию”.

Нельзя не согласиться с Мутти, что “потребительская иконография” является грубым эрзацем для удовлетворения подлинных потребностей в прекрасном как в телесном, так и в духовном отношении. Но, как говорится, за неимением гербовой, пишем на простой. Повторяю еще раз: именно массовый зритель сохранил традицию почитания прекрасного человеческого образа.

Вывод из всего сказанного простой. Тоталитарную, железную, суровую, сверхчеловеческую античность придумали авангардисты, навязывали публике фашисты, и этот ложный образ продолжают сохранять сторонники искусства, враждебного музам, которое поставило на место красивого человека уродливого и абстрактного монстра. Античность же - прекрасна, и Аполлон ждет своих питомцев.

В качестве приложения и для развлечения приведу один интересный текст, написанный современным русским метафизиком-традиционалистом А.Дугиным.

“Классический визуальный образ для современного человека является, во-первых, абсолютно чуждым, во-вторых, абсолютно непонятным и, в-третьих, совершенно странным. Таким образом, если художник современного мира обращается к форме, к структуре, к пропорциям, к методу, к воспроизводству стилей традиционных, классических, то речь, безусловно, идет о сознательном китче. Существует такое движение в молодежной моде, которое было популярно в начале 1980-х гг., - «нюу вейв» («новая волна»). Как писал французский теоретик этого движения Виктор Абалк, принцип “новой волны” - это ирония точной копии. Например, когда молодые люди одеваются в ту же одежду, которую носили их родители во времена их молодости, то, с одной стороны, это - точное копирование стиля другого поколения, с другой же, показывает, насколько эти молодые люди чужды той культурной атмосфере, в которой жили их родители, насколько они не понимают ее. То же самое можно сказать и о современном искусстве. Если оно обращается к старым традиционным или классическим методам, то лишь для того, чтобы показать, насколько оно вообще ничего не понимает, насколько оно отчуждено и далеко от этих методов. Это, собственно, принцип иронии точной копии. Это форма некоего концептуального подхода. В нем проявляется одна из последних возможностей, которая осталась у европейского нигилизма в искусстве, и вообще в культуре: взять то, что предшествовало этому нигилизму и “с наивным выражением лица” просто скопировать. Это последняя карта нигилизма.

Что касается современного искусства, то оно, конечно, в подавляющем большинстве случаев - вагинально, и стратегия героя в нем не то, чтобы прослеживается слабо, а фактически вообще отсутствует. Ценность для современного искусства представляют, на мой взгляд, не те произведения, в которых как-то намекается на стратегию героя, но те, что в наибольшей степени воплощают и показывают чудовищность царства вагины в современном мире, чудовищность победы женского начала мужским, и дают понять, что все это означает. Кто глубже покажет степень

погруженности человечества в темные царства Великой Матери, кто подробнее осветит утробы этой матери изнутри, - то, так сказать, и более ценен”.

Доклад прочитан на конференции в Институте
Искусствознания. СПб. 1995

Для домашнего чтения рекомендуем: Steinernes Gesicht. Ausstellungskatalog. Projektberatung Vladimir Guzman Hrsg. Alexander Sokolov. Düsseldorf. 1994.

Новиков Т.: «Идея «тоталитарного искусства» и античность». // Кн. Новый Русский Классицизм, СПб., 1998, С. 53-70

Новиков Т.: «Идея «тоталитарного искусства» и античность». // Великая художественная воля. Художественная воля. СПб. 1999 с. 15-18