

## Искусство в политике или политика в искусстве: борьба приоритетов

*В современном мире очень высок вес «политизированного» искусства, в нем, как в капле воды, отражаются не только тенденции национальных культур, но черты исторических периодов, сменяющих друг друга политических режимов.*

*Сборник статей, вышедший во французском издательстве «Арматтан» [1], содержит материалы дебатов искусствоведов, политиков и социологов и посвящен взаимоотношениям искусства и политики в современном мире, их взаимосвязи, взаимодействию и неминуемому взаимопроникновению. Всего лишь несколько лет назад в научных кругах «хорошим тоном» считалось признавать, что великие критические и утопические теории рухнули, что художники были освобождены от своих обязательств, а их произведения были деполитизированы, из чего следовало, что вопрос отношений между искусством и политикой был неактуален. Однако искусство сегодня, как и вчера, поддерживает очевидные отношения с политикой, вступает с ней во взаимосвязи. Статьи, собранные в данной книге, вносят ясность в порой запутанные отношения, которые завязываются между искусством и политикой. Эти отношения «вызревают» в недрах художественной деятельности и касаются, в конечном итоге, общества в целом. Данная книга может послужить основой для фундаментального исследования комплекса вопросов взаимоотношений, взаимосвязей и взаимозависимости искусства и политики. В ходе дискуссии авторы сборника опирались на монографии и статьи, опубликованные по данной проблеме в последние годы в Западной Европе и США, перечень которых приводится в конце данного обзора.*

Один из первых вопросов, возникающих у исследователей – вопрос о том, как идентифицировать политическое искусство? Чтобы ответить на него, редактор сборника, Жан-Марк Лашо – доктор философии и обществоведения и профессор эстетики в Сорбонне, берет в начале книги несколько интервью у видных политологов, философов и искусствоведов. Несмотря на разность высказываемых суждений, авторы сборника сходятся во мнении, что в начале XXI века большинство художественных произведений имеют критическую, или политическую направленность, что указывает на своевременность опубликования книги «Искусство и политика».

Интервью, которое автор сборника берет у историка и философа Марка Хименеца, посвящено, в частности, проблеме ангажированности искусства. М. Хименец утверждает, что «внедрение» политики в искусство произошло совсем недавно. Еще вчера искусствоведы всячески подчеркивали факторы деполитизации и деидеологизации современного искусства, а также ангажированности художников и теоретиков, всегда существовавшей в рамках так называемого «культурного консенсуса»; кроме того, многие чисто искусствоведческие понятия «коммерциализировались» в последнее время. В действительности можно просто констатировать, что в контексте декларируемого «конца идеологии», присущего так называемому либеральному капитализму, а также в условиях авангарда прошлого века весьма сложно говорить об отношениях между искусством и политикой. Несмотря на свою злободневность, проблема еще недостаточно изучена. Бесспорно одно: в условиях падения тоталитарных режимов выявить ангажированность искусства гораздо труднее, чем в эпоху тоталитаризма.

Чтобы доказать это, Марк Хименец ссылается на первый том книги Петера Вейса под названием «Эстетика сопротивления», вышедший еще в 1975 г. [1, р. 11] – роман-эпопею, повествующий об эволюции революционного движения при тоталитарных режимах: нацизме, сталинизме и франкизме. Это история краха революции, направленной

на уничтожение классовых антагонизмов и ведущей либо к левой, либо к правой диктатуре. Один из тезисов П. Вейса – уверенность в том, что новое, более образованное поколение по достоинству оценит и поймет шедевры великих гениев XX века: Пикассо, Гауди, Кафки и завладеет всем спектром так называемой «легитимной культуры вне политики». М. Хименец добавляет: «может быть, и существуют произведения, лишённые всякой критической и политической направленности, я лично таких не встречал». Аргументируя свои утверждения, М. Хименец ссылается на мнения известных политологов и философов по данной проблеме. В частности, немецкий философ и социолог Теодор Адорно достаточно радикально высказывается по вопросу ангажированности искусства. Он полагает, что литературное произведение, которое претендует на художественность, не может быть политически ангажировано. В противном случае авторы должны позиционировать себя вне искусства. Такие произведения относятся, по всей видимости, или к пропаганде, или к репортажу. Эту же проблему затрагивает Пьер Бурдьё, который идет еще дальше, полагая, что в наше время практически повсеместно происходит процесс интеграции политики в искусство [14, р. 33].

Немецкий писатель, литератор и театральный критик Вальтер Бенджамин, бывший в 1930-е годы в дружеских отношениях с Бертольдом Брехтом, неоднократно возвращался к проблеме зависимости между качеством произведения и его политической окраской. Вопрос непрост. Особенно в контексте антифашистской борьбы: неясно, следует ли осуждать произведения, которые, будучи «грамотно» политически ориентированы, теряют в качестве. В этом вопросе Бенджамин высказывается в пользу художественного качества, что четко прослеживается в его знаменитых «Очерках о Бертольде Брехте» [2]. Т. Адорно, почитатель и знаток творчества В. Бенджамина, высоко оценивает художественные достоинства указанных очерков, несмотря на то, что средний французский читатель их не принял. «Именно узкий круг читателей В. Бенджамина говорит о ценности и элитарности его произведений», – замечает Т. Адорно [3, р. 25].

Ж.-М. Лашо полагает, что сегодня биполярная схема Восток–Запад применительно к художественным произведениям уже не работает. Окружающий мир становится все более транспарентным, географические границы искусства стираются. Многие художники пытаются объективно отразить мир, хотя, по сути, это невозможно. Концептуальные дискуссии о «нейтральности» искусства и эстетики носят довольно закрытый характер и элитарный характер, они недоступны для широкой публике. «Я не уверен, – заявляет Поль-Верлен Метц – исследователь лаборатории теоретической эстетики Парижского университета Пантеон-Сорбонна, – что современный глобальный культурный «менеджмент» отвечает поставленным целям, т. е. смог бы помочь анализу взаимоотношений искусства и политики» [1, р. 10]. В данном случае критерием истины является эстетический опыт, который накапливается в определенном культурном пространстве.

В середине 1990-х годов философ Райнер Рошлиц опубликовал свое эссе «Разрушение и помощь», в котором он анализирует противоречивую ситуацию, в которой находится современное искусство с точки зрения официальных учреждений и культурной политики государства. Автор обеспокоен тем, что «критика отказалась от всякой оценки, эстетика – от обоснования, а публика – от понимания» [4]. При этом Рошлиц «рубит сплеча», определяя подлинное искусство как то, что остается «в осадке» после низвержения всех общепринятых эстетических критериев. А поскольку художники зачастую субсидируются государством, то их пресловутый бунт маловероятен. В качестве выхода Р. Рошлиц предлагает не бояться непопулярных мер и активнее использовать критическую аргументацию, что, по его мнению, может оживить замшелую теорию искусства. Утонченный и детальный анализ двойственности и противоречивости современного искусства, выявление Р. Рошлицем «сообщничества» и антагонизмов между государством и художником заслуживает особого внимания искусствоведов. Аналитическая и художественная ценность этого исследования несомненна: автор не

только осмысливает существующее положение вещей, но и побуждает к научной полемике.

Многие художники, рассуждающие об эстетических ценностях, пользуются поддержкой власти. Современное искусство, выступающее под эгидой официальных учреждений, музеев и галерей, пользуется протекцией государства, при этом критика оказывается беззубой, отчего страдает качество художественного произведения. Эту ситуацию можно квалифицировать как «тройную игру современного искусства», т. е. отношения между учреждением, художником и публикой. Одним из самых сложных вопросов, отвечая на который практически невозможно избежать субъективизма – это вопрос эстетической оценки произведения.

Перед лицом размывания критериев эстетической ценности необходимы аргументированные дебаты, на которые была бы приглашена независимая публика, пусть даже далекая от мира искусства. И в этой связи Р.Рошлиц призывает выработать подумать о новых критериях оценки произведений искусства, выработать которые помогут независимые эксперты.

Когда Дьёрдь Лукач, [Вальтер Бенджамин](#), [Мартин Хайдеггер](#) или [Теодор Адорно](#) рассуждали об искусстве своего времени, они апеллировали к Аристотелю, Канту, Гегелю, Шопенгауэру, или Ницше. Однако система изящных искусств, выстроенная в середине девятнадцатого века и впервые серьезно пошатнувшаяся в последней трети двадцатого, не являлась авторитетом для этих теоретиков.

Искусство не может быть просто зеркалом, бесстрастно отражающим общество. Средствами искусства можно действительно бороться с его пороками и наиболее опасными тенденциями нашего времени, такими, как терроризм, наркотики, геноцид. Искусство безжалостно вскрывает эти нарывы: достаточно изучить весьма реалистичные работы фотохудожников Альфредо Яара или Жиля Переса, ознакомиться с творчеством Терезы Марго, которая выступает против религиозного притеснения женщин, изысканиями Г. Амеры, который ставит в своих произведениях этические проблемы, связанные с новыми биотехнологиями, разрушающими человека как личность, будь то клонирование, генетические мутации или эксперименты в области ДНК.

Несомненный интерес представляет интервью Ж.-М. Лашо с политологом Даниелем Ван дер Гухтом. В.-Д. Гухт пытается проанализировать функционирование мира художественного творчества и историю отношений этого мира с миром идей. На вопрос, зачем сегодня публиковать книгу под названием «Искусство и политика»? Д.-В. Гухт отвечает: «...для того, чтобы не только определить место этих двух важнейших составляющих общественной жизни в современном мире, но и вскрыть природу их взаимоотношений, взаимовлияния и взаимозависимости» [1, р. 16–17]. Сделать это непросто, т. к. современное поколение художников пользуется принципами действия и художественного воплощения действительности, существующими вне политических оценок или специальных художественных приемов. Такое исследование, считает Гухт, призвано показать, что две парадигмы, почти антиподы, – мессианизм и тоталитаризм, несмотря на свое общее намерение сделать искусство ангажированным», постоянно сменяют друг друга в историческом пространстве. В истории социальных движений, подменяя доктрину политического искусства, которую Гухт квалифицирует как «абсолютистскую» (смысл ее в том, что «политика – это все», так же как и «искусство – это все»), появилась новая доктрина, которую можно определить как «относительную» или «контекстуальную», ориентирующуюся, главным образом, на эстетические и художественные ценности [1, р. 18].

Рассматривая процесс интеграции политики в искусство, который, Д.-В. Гухт, считает типичной чертой нашего времени, он предостерегает: нельзя путать «власть искусства» и «политическую власть». Поясняя эту мысль, Д.-В. Гухт пишет, что большая опасность «политизации» мира, о которой нас уже предупреждал Вальтер Бенджамин, материализовалась в жесткой тоталитарной форме – фашизме, советском социализме, маоизме, например, а в либеральной форме – в «обществах потребления». Гухт считает,

что политическое искусство является неэффективным и даже разрушительным жанром: авангард в искусстве, «обработанный» политической властью, неизменно терпит крах. Одна из относительно малоизученных ипостасей искусства, – это сюрреализм – бунтарское, «фрондёрское» направление, которое не только произвело переворот в искусстве XX века, но и оказало ощутимое влияние на общественно-политическую жизнь прошлого столетия.

Сюрреализм отвергает социальное, или «общественное» искусство и пролетарскую культуру, он опрокидывает очевидные понятия, пытаясь дать им новые определения, и поставить искусство в новые политические и художественные условия. Нападая на рутину в искусстве и в политике, он не является простой интеграцией этих двух понятий, он идет дальше. При сюрреализме активно используется система противоречащих друг другу концепций; он столкнул лбами чистое и общественное искусство, пролетарскую культуру и «искусство для искусства» с тем, чтобы выработать «эффективное искусство» [5].

В статье «Попытка сюрреализма выйти за рамки искусства и политики», опубликованной в сборнике, Фредерик Тома пытается проследить за взаимосвязью сюрреалистического течения в искусстве и современной политики. Большая часть исследований, посвященных сюрреализму, рассматривает его именно в контексте искусства. Гораздо реже встречаются труды, в которых сюрреализм анализируется в политическом ракурсе. Сюрреализм – это не художественное или политическое явление, не даже политико-художественное, это нечто другое. Как справедливо отмечает М. Лёви, сюрреализм выходит за рамки искусства, политики и взаимоотношений искусства и политики [6, р. 9]. Последовательно это сохранение, отрицание и преодоление общепринятых понятий. Исторические корни взаимоотношений искусства и политики в недрах сюрреализма следует искать в пагубном воздействии Первой мировой войны на менталитет общества. В военное время крах поэзии, «неспособной выдержать испытание», удваивается политическим коллапсом [7, р. 33]. Новые политические реалии неминуемо отразились на отношении к искусству, которое оказалось тогда «на задворках» общественной жизни. Естественно, молодые интеллектуалы-сюрреалисты были более чувствительны к краху Аполлинера, чем к краху Интернационала, причем и поэзия, и политика стали частью общего краха цивилизации. Отрицание политики, как и отрицание искусства, бесперспективно, оно ведет к разрушению. В действительности, сюрреализм нередко основывается на конвергенции между крахом искусства и политики, на руинах политических и художественных проектов. Именно поэтому идеи многих сюрреалистов оказались близки коммунистическим установкам. Путь, пройденный известными бельгийскими и французскими сюрреалистами, подчеркивает это наблюдение. В 1920-м году Арагон и Бретон активно пытаются вступить в Коммунистическую партию Франции, тогда как Пере и Деснос посещают революционные кружки. С бельгийской стороны, Поль Нуге, одна из ключевых фигур сюрреализма, был членом Коммунистической партии Бельгии с момента ее создания вплоть до 20-х годов прошлого века, после чего он создал газету «Корреспонданс» сюрреалистического толка, выражающую интересы знаменитой Бретонской группы. Примечательно, что французские сюрреалисты Навильль и Розенталь становятся первыми интеллектуалами, пополнившими ряды коммунистической оппозиции в то время, как молодежь примыкала к коммунистическим и сюрреалистическим группам одновременно – идеологами молодежи были Максим Александр, Андре Тирион, Рене Гоеманс... В начале XX века удары Первой мировой войны и русской революции объединяются, усиливая друг друга. В обстановке политического коллапса сюрреализм доходит до наивысшей точки и даже превосходит сам себя.

Для того чтобы проследить за взаимоотношениями искусства и политики с точки зрения сюрреализма, можно сопоставить позиции двух ярчайших личностей, политика и поэта – Карла Маркса и Артюра Рембо. В 1935 г. состоялся конгресс по защите культуры, в ходе которого прозвучали два тезиса этих двух ярчайших представителей политики и искусства. «Переделать жизнь», – так когда-то сказал К. Маркс. «Изменить жизнь», – так

говорит А. Рембо. Сюрреализм проявляется, в данном случае, в стремлении соединить Маркса и Рембо, соединить в одном движении, в каком-то смысле синтетическом, поэтическую нагрузку «Озарений» и практическую критику «Тезисов Фейербаха». И эта связь, несомненное сближение гениального поэта и ученого-революционера в рамках сюрреализма приносит свои плоды: происходит не только взаимопроникновение, но и взаимное обогащение искусства и политики.

Общность Маркса и Рембо вписывается в романтическое направление искусства. Позже на смену докапиталистическим ценностям приходит критическое видение современной цивилизации, порожденное промышленной революцией и рыночной экономикой [8, р. 29]. В культурном пространстве возникает некоторая лагуна, в культурной жизни – пауза.

Исследователь Максимилиан Рубель, определяя место и роль искусства в капиталистическом обществе, апеллирует к Карлу Марксу, который констатировал, что «...капиталистическое производство по своей сути враждебно таким видам интеллектуальной деятельности, как искусство и поэзия, которая, будучи лишена своей сути, окончательно приговаривается к тому, чтобы стать предметом торговли. В буржуазном обществе искусство находится на службе у капитализма и функционирует для его выгоды: интеллектуальная продукция, даже самая возвышенная, рассматривается капиталистами лишь в контексте производства материальных благ» [9, р. 133–134]. Перед лицом такой ситуации Маркс и Рембо развернули кампанию, во-первых, по «преобразованию мира», а во-вторых, по «изменению жизни», т. е. по выходу за рамки соответственно политики и литературы в их традиционном виде.

Мысль не может сама по себе преобразовать мир, тем более поэзия не может самостоятельно изменить жизнь. Но поэзия задыхается, если она не дает толчка к взрыву рутинной жизни. Конечно, демарш Рембо скорее интуитивен и характеризуется отчаянной попыткой вновь очаровать мир, возродить в человеческих сердцах «волшебные моменты», стертые буржуазной цивилизацией [5, р. 10], тогда как этот мотив практически отсутствует у Маркса, предпочитающего стройную систему экономических теорий романтическим изысканиям. Рембо, автор «Писем очевидца», захотел очаровать мир, язык и человеческие отношения одновременно. Первичной как у Рембо, так и у Маркса, является мотив разочарования в этом мире «без чести, без принципов, без сущности, без ничего». Поэзия Рембо вписывается, таким образом, в вечное возвратно-поступательное движение – от беглого взгляда на порядок и гармонию к ужасающе трезвой и постоянной критике современного мира. Впрочем, одним из проявлений сюрреализма является «возрастающая деморализация», когда «вторая волна очарования» подчиняется динамике разочарования в действительности вообще, в конечном итоге дело доходит до низвержения привычных реалий, а затем и всего безысходного мира. Возникает вопрос: является ли сюрреализм движением, независимым от политики, абстрагирующимся от нее, или, напротив, он политически ангажирован?

Вальтер Бенджамин был одним из первых, кто распознал политическую ангажированность сюрреалистов. Центральная ось, от которой надо отталкиваться при анализе сюрреализма, – это «будущее поэта», как таковое. Аполлинер и Арагон видят его в довольно мрачных тонах. В главах «Преследование» и «Убийство» поэмы «Убитый поэт» Арагон, ярчайший представитель французского сюрреализма, говорит о «погроме поэтов» [цит. по: 10, р. 125], угрожающем одновременно человеческому существу, свободе и искусству.



Илл. 1. Рембо Жан Никола Артюр (1854 – 1891)

Возвращаясь к проблеме идейного содержания и исторической генеалогии сюрреализма как течения, можно сказать, что сюрреалисты взяли на вооружение художественную программу Рембо, ставя перед собой утопическую цель привести к всеобщему обновлению человеческих отношений и преобразованию вселенной. История сюрреализма – это, прежде всего, история попыток «изменить жизнь» и «преобразовать мир», воплощающих желание выйти за рамки искусства, политики и отношений между ними. Первые шаги в этом направлении были сделаны в 1930-е годы, в период активизации коммунистических партий, проявившейся во Франции в деятельности Народного фронта. Выход Луи Арагона из компартии был первым сигналом к началу открытых конфликтов в сюрреалистических группировках. Попытка интегрировать политику в искусство провалилась. По-видимому, Вальтеру Бенджамину удалось лучше других понять обреченность этих весьма наивных демаршей. Он противопоставляет «политизацию интеллигенции», которая характеризуется сюрреалистической динамикой, «пролетаризации интеллектуалов», восхваляемой коммунистами, такими, как Барбюс и идеологи «пролетарской литературы». По Бенджамину, в последнее время можно скорее говорить о «прогессе пролетарской литературы», чем о «регрессе буржуазной литературы. Это соответствует ее происхождению» [10, p. 387].

Сюрреализм пересматривает традиционные представления, ставит под сомнение привычные политические и художественные реалии. Нападая на рутину в искусстве и политике, он сталкивает лбами чистое искусство и социальное искусство, пролетарскую культуру и «искусство для искусства» для того, чтобы придумать так называемое «эффективное искусство» [11, p. 212].

Если поэзия «чистого искусства» теряет связь с реальностью и ограничена строгими эстетическими рамками, то поэзия сюрреализма воздействует на искусство как детонатор и участвует, таким образом, в решении жизненных и поэтических проблем.

Несомненно, что первые поэтические опыты сюрреалистов упали на хорошо удобренную почву. Французский писатель Андре Бретон, говоря в своем «Манифесте сюрреализма» о предшественниках этого течения, упоминает именно Рембо: «Это – сюрреалист в поэтической практике и «даже вне ее» [12, p. 39]. Что же такое это «вне», о котором говорит А. Бретон? Полагая, что классическое искусство не только неактуально, но и некомпетентно, Бретон считает, что истинный художник должен позиционировать себя вне его рамок. Сюрреалисты солидарны с осуждением прекрасного и искусства, которое дает Рембо, отвергая «театральную» красоту, которая никоим образом не решает общечеловеческих проблем» [см.: 13, p. 9–28].



*Илл. 2. Бретон Андре (1896 - 1966)*

Вполне естественно, что политика, проникая практически во все сферы искусства, не обошла стороной и театр. Немалый интерес с точки зрения оценки политической и эстетической роли театра представляет статья Оливье Невё «Против искусства и художников. Воинствующая критика эстетики (1966–1980)».

В период после массовых выступлений молодежи в мае 1968 г. театральные подмостки в Западной Европе «покраснели», отмечает О. Невё. Связывая этот процесс со всей историей театра от советской пропаганды до документального театра Эрвина Пискатора, который вполне вписывался в концепцию революционной борьбы, исследователи вновь и вновь сталкивались с проблемой статуса искусства и артиста.

Как только театр становится оружием политической борьбы, меняется и предназначение актера. Современное общество охотно признает жизненную необходимость театрального искусства как такового. Тем не менее, в общественном сознании существуют некоторые препоны: часто критики нападают на его внешние

формы и традиционную риторику. Вооружившись политической идеологией, критики пытаются выкорчевать с корнем само естество театра, лишая его сакральности и вовлекая в политическую борьбу.

### **Контекстуальная критика театра**

О. Невё выносит эти слова в подзаголовок, потому что придает особое значение анализу проблем современного театра в политическом контексте, что и делает вполне успешно. Он констатирует, что современный драматический театр переживает нелегкие времена. Во-первых, под угрозой исчезновения оказывается высокая лексика театральных постановок: все чаще с подмостков слышатся профессионализмы, религиозная лексика или уличный жаргон, все чаще режиссеры не гнушаются самыми грубыми, даже непечатными словами. П. Бурдьо замечает по этому поводу, что «главные особенности или доминанты театрального искусства существуют постоянно, а способы драматического выражения – лексика, декорации и т.д. смогут выжить лишь в том случае, если они мобилизуются и оснастят себя средствами, достойными высокого театрального искусства» [14, p. 261].

Цель народного театра – собрать то, что общество разделило, театр участвует в создании модели культуры, которая была бы безразличной к бесконечно меняющейся конъюнктуре.

Театр показывает мир таким, каков он есть, во всех его противоречиях, он оперирует своей шкалой ценностей, которая может совершенно не совпадать с идейными ценностями классовой борьбы. В то же время театр не заинтересован в политически нейтральных зрителях, поскольку практически каждая постановка в той или иной степени политически окрашена.

Каждому историческому периоду присуща не только определенная идеология, но и определенная эстетика. Политика постепенно становится константой жизни города, при этом сохраняется риск размывания самой идеи конфликта, борьбы. Это касается и постановок пьес Брехта, который был, по мнению современников, «болен эстетизмом» [1, p. 113]. Существуют весьма радикально настроенные критики, которые утверждают, что политическая подоплека – необходимый атрибут любой театральной постановки. Контекстуальная критика театра доходит до того, что ставятся под вопрос социальные функции театра, то, что определяет его как противовес так называемой «эстетической идеологии».

Те, кто берет слово, должны высказываться максимально точно, избегать двусмысленностей и недомолвок, полагает французский писатель А. Рой. «Разве необходимо, чтобы писатель всегда был двусмысленным? Разве история знает мало случаев, когда осторожность и скрытность были лишь малодушием? А может быть осторожность – синоним трусости? А излишняя осмотрительность не что иное, как форма соглашательства?» [15, p. 186].

Критические статьи подобного толка разнородны, они по сравнению с другими в абсолютном меньшинстве. Тем не менее, они играют свою роль, намечая сферу действия политического театра и возобновляя критику, начавшуюся несколько десятилетий назад. Даже там, где наблюдается избыток агрессивной политической риторики, подчас лишенной смысла, для зрителя всегда существует возможность не становиться на позиции нигилизма в реальной жизни. Театр заставляет думать, подчас не соглашаться со звучащими со сцены установками, и это его огромное достижение, полагает О. Невё. Современный театр не апеллирует к конкретному адресату и не зависит от политической конъюнктуры. Помимо стремления к безупречной форме энтузиасты-театралы четко выстраивают содержание театральных постановок, будь то социальные, политические или философские спектакли. Многообразие театрального мира неисчерпаемо: это и некоторая линейность А. Гатти, и диалектичность А. Бенедетто, и даже чрезмерная политизированность постановок А. Боая.

Воинствующе критики политического театра сокрушаются, что такие явления, как «деиндивидуализация» и «депрофессионализация» писателей, – два явления, которые неминуемы в условиях политизации театра. Доведя эту мысль до абсурда, советский театральный критик С. Третьяков, издававшийся на Западе в период «железного занавеса» в СССР, писал, в частности о живописи: «В СССР нет художников, а есть лишь люди, занимающиеся живописью» [16, р. 105]. «Депрофессионализация» театра, проще говоря, понижение профессионального уровня актеров и режиссеров, происходит тогда, когда наблюдается главенство «актера-торговца» над «актером-творцом». В то же время «деиндивидуализация» не означает отрицания личности. Сражающийся деятель театра в театральном пространстве пользуется орудиями, которые он пытается подчинить своим целям. В конечном итоге самодостаточным может стать лишь автономный, т. е. политически независимый театр, полагает О. Невё.

Весьма актуальными в контексте сегодняшнего дня представляются рассуждения профессора Сорбонны, искусствоведа Фреда Фореста о так называемом *социологическом искусстве*. Это искусство, писал Ф. Форест, претендует на «реализацию расцвета созидательности», не с помощью бегства от общественных реалий, а в конфронтации с ними с целью их модификации, трансформации». Такое искусство в значительной степени эмансипировано, т. к. старается разоблачить все формы культурной и идеологической обусловленности и, в конечном счете, призывает к борьбе против закрепощенности и угнетенности в художественной сфере. Художественная практика выходит за грани поэзии и напрямую контактирует с реальной жизнью.

Взаимоотношения искусства и политики можно рассматривать под разными углами зрения, в частности, и в историческом аспекте, что дает возможность дать теоретический и сравнительный анализ этой проблемы. Ф. Форест пошел по пути практика, который в определенном смысле исходит из собственного опыта. Форест выступает одновременно в двух ипостасях – как художник и как ученый, таким образом, он может взглянуть на проблему и «изнутри», и со стороны. Одной из целей, которые ставит перед собой Форест, – обличить некомпетентных «критиков от искусства», претендующих на объективность. Специалистам в области «политического искусства» часто недостает совершенно необходимой информации, чисто фактической базы. Не ставя под вопрос компетентность этих ученых и, тем более, их профессиональную честность, Форест, тем не менее, призывает их более серьезно относиться к фактам [17]. Кроме того, всегда остается счастливая возможность «сделать» искусство политическим, используя соответствующую фразеологию. В качестве доказательства Форест приводит книгу «Свободный обмен», написанную в соавторстве Пьером Бурдьо и Гансом Хааке [18]. В книге речь идет об основополагающих аспектах симбиоза современного искусства и политики и о подчас нежелательной, искусственной «политизации» искусства, происходящей повсеместно в угоду интересам власти.

Может ли выжить политическое искусство сегодня? – задается вопросом Ф. Форест. Если кредо так называемого «театра искусства» – политическая «незаинтересованность», то «политический», или народный театр, напротив, уповает на политическую востребованность. Любопытно, оба театра подвергаются критике со стороны левых радикалов, которые пытаются реанимировать политическую ангажированность театра 1970-х годов, когда театр не только объединял общество, но и участвовал в политической и социальной игре. Естественно, продолжает Форест, существует огромная пропасть между понятиями элитарной и пролетарской, или рабочей культуры.

Само понятие «политического театра» претерпело со времен Пискатора череду изменений, которые превратили его в полную противоположность того, что задумывалось первоначально. Происходит путаница понятий, единственной целью становится политическая борьба как таковая, причем в роли «врага» выступают туманные абстракции. В итоге конфликты «рассасываются» сами по себе, театры пытаются ставить лишь пьесы левого толка, что безопаснее с точки зрения политической конъюнктуры.

## Художник как производитель

В знаменитых записках, опубликованных в 1930 г., Вальтер Бенджамин утверждает, что он солидарен с пролетариатом не только идейно, но и как производитель [«L'auteur comme producteur» – 2, p. 129]. Ученый признается в том, что он – один из производителей, втянутый в процесс социальных преобразований. Прошло полвека, и на излете 1980-х годов началась критика, направленная против свободного выражения художников. Пришло время реставрации социал-демократии и «искусства для искусства», еще вчера доминирующего, бывшего единственным лейтмотивом художественной практики. Некоторые театры, несмотря на то, что они задыхались и были всеми презираемы, продолжали оставаться «эмансипированными», не ударяясь в гегемонистскую патетику.

«Сражающийся» театр должен всегда учитывать политическую ситуацию. Нельзя забывать и о том, глашатаем чьих интересов является театр в тех или иных исторических условиях. Несомненно, что театр Гатти мало походит на театр Дарио Фо, театр Аквариум разительно отличается от театра Петера Вейса, а многочисленные труппы агитпропаганды (театр Карьера, труппа Карманьола) предлагают свою манеру действия, соответствующую конкретной конъюнктуре. Такая пестрая политическая палитра служит прогрессу театрального искусства, подчеркивает Ф. Форест.

Где же все-таки скрывается искусство, которое называет себя политическим? – задается вопросом Ф. Форест. Он полагает, что в последнее время оно находит выражение преимущественно в информационных системах и сетях, которые само же систематически ниспровергает. Характерная черта политического искусства – смешение жанров. А там, где есть смешение жанров, всегда есть проблема. Политическое искусство – своего рода пазл: если хоть одно звено находится не на своем месте, то решить задачу в принципе невозможно.

Форест подчеркивает, что следует пересмотреть и срочно актуализировать общепринятое суждение о современных формах выражения политического искусства. Формы эти не имеют ничего общего ни с выразительными средствами начала XX века, ни с фрондёрством 1968 года. Будущее за новаторским подходом к проблеме современного театра, и выработка такого подхода – дело крайне важное и безотлагательное.

В завершение приведем мысль Т. Адорно, высказанную им в ходе полемики с Е. Блохом и Ф. Лиотаром на страницах ежемесячного литературного журнала «Европа»: «Одна из самых типичных черт, присущих политическому конформизму в наше время – это трактовка всякого недовольства существующим порядком как чисто негативного явления, только критического, не предлагающего никакой альтернативы. Впрочем, то, что составляет их силу – это бунтарский дух, нежелание подчиняться. Без этого неискоренимого чувства отказа никакая справедливость невозможна, потому что никакое выступление против существующего порядка больше не представляется возможным» [19]. Если бунтарский дух и нежелание подчиняться, о которых говорит Адорно, присущи искусству, то оно прогрессивно, избегает конформизма и покорности режиму. Оно эволюционирует, невзирая на политические установки и давление властей (хотя в ряде случаев не может не считаться с политикой, которой проникнута вся повседневная общественная жизнь).

Проблема тандема искусство–политика, весьма актуальная в начале XXI века, имеет глубокие исторические корни. Каждому периоду истории соответствует определенный подход и видение искусства в политическом ракурсе. Несмотря на всю свою весомость и злободневность, проблема все еще недостаточно изучена в современной библиографии. Предложенный обзор статей, вошедших в уникальный в своем роде сборник «Культура и политика», в известной степени заполняет эту лауну и обращает внимание исследователей на современное искусство в политическом контексте. На протяжении многих десятилетий оно либо определяется политикой, либо, напротив,

отторгает и даже отрицает ее, но неизменно вступает с ней во взаимосвязи, проследить за которыми чрезвычайно интересно.

### Список литературы:

1. «Art et politique». *Sous la direction de J.-M. Lachaud*. – Paris, L’Harmattan, 2006.
2. *Benjamin W.* Essais sur Brecht. – Paris, La Fabrique, 1955.
3. *Adorno T.* Sur W. Benjamin. – Paris, Ed. Allia, 1999.
4. *Rochlitz R.* Subversion et Subvention. – Paris, Ed. Gallimard, 1994.
5. The Abridged Dictionary of Surrealism, reprinted in Marguerite Bonnet, *Oeuvres complètes*. – Paris, Editions Gallimard, 1988.
6. *Löwy M.* L’Étoile du matin. – Paris, Ed. Syllepse, 2000.
7. *Breton A.* Entretiens. – Paris, Ed. Gallimard, 1969.
8. *Löwy M., Sayre R.* Révolte et mélancolie. Le romantisme à contrecourant de la modernité. – Paris, Ed. Payot, 2001.
9. *Rubel M.* Pages pour une sociologie. – Paris, Gallimard, 1999.
10. Цит. по: *Benjamin W.* “Le Surrealisme. Le dernier instantané de l’intelligentsia européenne”, dans *Oeuvres Complètes*, tome II. – Paris, Ed. Galimard, 2000.
11. *Biron M.* La modernité belge. – Bruxelles, Ed. Labor, 1994.
12. *Breton A.* «Manifeste du surrealisme”, dans *Manifestes du surrealisme*. – Paris, 1924.
13. См.: *Traverso E.* «Bohème, exil et révolution». Notes sur Marx et Benjamin dans «*Art, culture et politique*», ouvrage collectif sous la direction de J.-M. Lachaud. – Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
14. *Bourdieu P.* Langage et pouvoir symbolique. – Paris, Editions du Seuil («Points Essais»), 2001.
15. *Roy A.* L’écrivain militant. – Paris, Editions Gallimard («Folio documents»), 2003.
16. *Trerjakov S.* «A suivre», *Dans le front gauche de l’art*. – Paris, librairie François Maspero (Coll. «Action poétique»), 1977.
17. *Forest F.* Repenser l’art contemporain. – Paris, L’Hartmann, 2002.
18. *Bourdio P. Hake H.* Libre-échange. – Paris, Ed. Du Seuil, Les presses du réel, 1994.
19. *Adorno T., Bloch E.*, Discussions —«Europe», № 949, mai 2008 , p. 87.

### Сведения об использованных иллюстрациях:

- Илл. 1. Рембо Жан Никола Артюр (1854–1891). - Режим доступа: URL: <http://www.tunnel.ru/?l=gzl&uid=1093> (дата обращения: 20.08.2010).
- Илл. 2. Бретон Андре (1896–1966). - Режим доступа: URL: <http://www.peremeny.ru/blog/4329> (дата обращения: 20.08.2010).

Источник: *Культура в современном мире*. — 2010. — № 3. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: <http://infoculture.rsl.ru>