

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 7.01

DOI: 10.17223/22220836/42/1

Е.Ю. Бабошко, Д.В. Галкин

ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОСТИ КАК КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ТОТАЛЬНОСТИ В ИССЛЕДОВАНИЯХ БОРИСА ГРОЙСА

Рассматривается проблематика определения современности как культурно-исторической тотальности на материале исследований известного теоретика Бориса Гройса. Важным вкладом философа являются дальнейшая разработка тезиса о художественном языке как основе конструирования современности и «естественный отбор» художественных конструкций современности, который не сводится к пост-модернистскому варианту «полилога», а предполагает своего рода ниши и «стабилизации» инвариантов современности, становящихся естественным образом комплементарными в силу простого столкновения/наложения в общем временном контексте. Это не мешает различным политическим силам превращать их в локально доминирующие образы современности (как в случае Gesamtkunstwerk Сталина). Современное искусство дает нам некоторый «крючок» простого опыта, чтобы оставалась иллюзия переживания какой-то единой и как будто тотальной современности. Ключевые слова: современность, современное искусство, модернизм, тотальное произведение искусства, Борис Гройс.

Проблема современности в целом, как и аспект ее возникновения в области художественных практик, вызывает интерес множества исследователей и получила широкое толкование в научных и философских трудах. В общефилософском контексте понятие современности традиционно сопоставляется с исторической ситуацией (О. Шпенглер), освобождением от диктата патернализма и традиций (Г. Гегель, Ф. Ницше), а также субъективным восприятием реальности индивидом (М. Хайдеггер). С нашей точки зрения, эти подходы требуют также поворота к проблеме современности через осмысление тех средств, которыми конструируются и осмысляются координаты современного мира. Кроме того, раскрытие проблемы требует соединения некоего концепта актуального физического времени, не являющегося чисто индивидуальным, с его ценностным содержанием, значимым для многих.

На этом основании возникает вопрос языка описания современности, каким, по нашему мнению, может быть искусство. Современность характеризуется через призму формирования представлений о ней в области искусства, как своеобразная художественно-эстетическая реакция культуры на преобладание в ней устаревших тенденций с помощью уникального языка художественных форм (Ш. Бодлер, Ю. Хабермас, Дж. Агамбен, Б. Гройс).

Принципиально важной представляется нам в этом аспекте позиция теоретика и историка современного искусства Бориса Гройса, поскольку он, со

свойственной ему порой категоричностью, формулирует аргумент следующим образом: идея современности не просто раскрывается через переоценку ценностей и смену состояния в текущий момент, но и конструируется в искусстве через его способность улавливать и передавать «присутствие наличного» таким образом, что это наличное не обуславливается традициями прошлого или стратегиями, нацеленными на успех в будущем [1]. Вместе с тем, утверждая, что «искусство как таковое является социально кодифицированной манифестацией фундаментального равенства между всеми существующими визуальными формами и медиа» [2], Б. Гройс приводит нас к мысли, что в сфере искусства формируется важная рефлексивная дистанция по отношению к различным социально-историческим ситуациям, позволяющая художнику из позиции автономии осмыслить происходящее максимально комплексно в языке художественного образа. Однако важнее всего, на наш взгляд, то, что Б. Гройсу не только удалось провести параллель между культурными и социально-историческими процессами, анализируя влияние художественных стратегий в искусстве на динамику процессов в обществе, но и обозначить контуры одной из самых важных проблем теории и истории культуры – возможности мыслить современность как некую культурно-историческую тотальность. Речь идет о его теории модернизма, согласно которой истоки современности следует искать в манифестации искусства авангарда. Он интерпретирует, по сути, утопический модернистский дискурс, получивший развитие в области художественных практик, через ницшеанскую волю к власти, как переопределяющий логику нового времени.

Цель данной статьи заключается в том, чтобы проанализировать разработку проблемы современности в философии Б. Гройса и эксплицировать проблематичность постановки вопроса о современности как культурно-исторической тотальности. Авторы считают, что внимательное рассмотрение феномена тотального произведения искусства (*Gesamtkunstwerk*) как советского сталинского проекта и анализ аргументов критиков Гройса позволяют выстроить аргументы, демонстрирующие важные ограничения на трактовку современности как тотальности.

Современность на стыке реальности и изобретающего ее искусства

К проблематике современности, включая аспект ее конструирования, Борис Гройс приходит через интерпретирование эстетики и философии модернизма. Он, прежде всего, развивает идеи Ш. Бодлера, наряду с П. Верленом, А. Рембо и С. Малларме входившего в четверку наиболее видных представителей французского символизма, и одним из первых пришедшего к определению современного в области искусства. Поэтическое наследие символистов, в основе которого лежит пересмотр значения и смысла художественных форм, и искусства в целом, сформировало структуру, впоследствии определившую новый стиль европейского искусства рубежа XIX–XX вв., ставшего одним из ярчайших феноменов мировой культуры. Проявившиеся в большей или меньшей степени в их творчестве деструктивные нигилистические тенденции внесли новые оттенки в содержание европейской социокультурной традиции в целом. Развивая нигилистические настроения и определяя современность через формирование представлений о новом в искусстве, Ш. Бодлер

отвергал возможность сравнения современности с чем-либо в прошлом. Утверждая, что искусство должно быть по сути современным, он наделял современность императивностью [3].

У Гройса эта мысль трансформируется в представление о современности искусства, основанной на его аутентичности, т.е. оно должно улавливать и передавать присутствие наличного таким образом, что это наличное не коррумпируется традициями прошлого или стратегиями, нацеленными на успех в будущем [4].

Но гораздо важнее, на наш взгляд, что философ связывает нигилистические тенденции символистов с концептуальными основами авангарда XX в. и присваивает последнему *инициативу в конструировании языка современности* на том основании, что оно сумело продемонстрировать переходный характер современного мира, его нестабильность и является «одной из самых ярких исторических манифестаций модернистской интенции» [5. С. 21], характеризующейся принципом индивидуальности, отрицанием традиционных основ и признанием приоритета современного над традиционным. Авангардисты утверждали, что в основе их искусства «лежит ничто» и что они «вышли за нулевую точку, за которой искусственное полностью освобождается от естественного» [5. С. 9]. Основной своей целью они видели переход от созерцания к действию, считая задачей искусства преобразование мира, создание Нового Человека и нового общества [5. С. 9].

Проект русского авангарда в целом подразумевал строительство нового мира, «избавившись от балласта прошлого – прошлых слов и прошлых изображений» [5. С. 9], и требовал перехода от изображения мира к его преобразованию. Революция понималась как полный разрыв с прошлым, включая прошлое тех медиа, посредством которых авангард собирался «сформулировать свое представление о будущем» [5. С. 9]. Преобразование же подразумевало выразительные средства сродни техническим. Например, конструктивизм А.М. Родченко, в котором супрематические конструкции интерпретируются как прямое выражение организующей, «инженерной» воли художника, или «инженерная» поэзия В. Хлебникова (в определении Б.И. Арватова, одного из теоретиков конструктивизма) [5. С. 36]. При этом немаловажным значением обладает тот факт, что намерение преобразить мир подразумевало обновление воспринимающей стороны, т.е. публики. Р.С. Осминкин отмечает, что «в раннем советском авангарде творческие и жизненные установки после разрыва с миметизмом и отказа от станковизма были радикально перенаправлены на десакрализацию уже самого „культового пространства искусства“ и сопряжение форм искусства с формами жизни» [6. С. 112]. Советский авангард напрямую включился в культурную политику по «возделыванию» социальной ткани: общество «перековывалось» по-новому через организацию демонстраций и массовых постановок, революционные пьесы и пролетарские суды, архитектуру и обобществление быта. Этот далеко не простой процесс сопровождался острой печатной полемикой и дебатами между разными группами левого крыла авангарда, а также все нарастающим – от критики к прямым репрессиям – вмешательством партийных органов в культурную политику.

Борис Гройс явно указывает на смещение вектора с искусства как культурного производства на искусство как житнетворчество и созидание нового

человека: русский авангард ставил перед собой задачу не создать искусство, которое нравится или не нравится элите или массам, а создать массы, которым нравится хорошее, т.е. авангардное, искусство [5. С. 6]. Художники-авангардисты не пытались предложить публике свою художественную продукцию с тем, чтобы та вынесла эстетическое суждение по ее поводу – сама эта публика «должна была стать предметом его собственного эстетического суждения». И его целью было «не критиковать власть, но учредить собственную власть и осуществлять ее максимально радикальным способом» [7. С. 47]. «Русский авангард рассматривал себя не как искусство критики, а как искусство власти, способное управлять жизнью российских граждан и всего мира» [7. С. 47]. Можно сказать, что с целью построения нового мира и нового человека в нем, авангард привнес в мышление радикальное утверждение доминанты подсознательного над сознательным в человеке и возможности логического и технического манипулирования этим подсознательным [8. С. 24].

Взяв за основу бескомпромиссную и одновременно влиятельную позицию художников русского авангарда, направленную против природы и естества, стремившихся к радикальному преобразованию человеческого сознания средствами искусства, которые включали все виды творчества, Гройс приходит к определению средств, описывающих современность. Согласно его позиции, *современность возникает на стыке реальности и изобретающего ее искусства, как реакция культуры на устаревшие репрезентативные формы*. При этом идея современности не просто раскрывается через переоценку ценностей и смену состояния в текущий момент, но и конструируется в искусстве через его способность улавливать и передавать «присутствие наличного» таким образом, что это наличное не обусловливается традициями прошлого или стратегиями, нацеленными на успех в будущем [1].

Таким образом, можно сделать вывод, что Б. Гройс интерпретирует по сути утопический модернистский дискурс, получивший развитие в области художественных практик русского авангарда через ницшеанскую волю к власти, как переопределяющий логику нового времени, включая пересмотр системы общественных и индивидуальных ценностей [8. С. 334]. При этом очевидно, что модернизм с его основаниями и логикой обновленного мировоззрения, применительно ко всем сферам культуры, создал условия для формирования прогрессивных концепций и точек зрения относительно природы нового, впервые связывая его именно с областью искусства.

Gesamtkunstwerk – художественно-политический проект И. Сталина

В работе «Gesamtkunstwerk Сталин» (1987) Борис Гройс раскрывает одну из своих главных теоретических интуиций и одновременно ключевых проблем в трактовке современности – современности как тотального проекта созидания нового мира. Он проводит параллель между организацией общественной жизни в России в XX в. и реализацией художественного проекта – своеобразного Gesamtkunstwerk, в основе которого культивируется идея искусственного органического единства средств выразительности и образных элементов различных видов искусства в рамках самостоятельного художе-

ственного произведения, конституируемого по законам гармонии, целостности, синхронности. Такая синтетическая форма изящного искусства является отражением действительности и постоянно переносится в будущее, как прообраз преодоления разорванности человеческого общества и культуры. Он утверждает:

«Художественный проект, следуя своей собственной имманентной логике, становится художественно-политическим проектом» [5. С. 42].

В первые годы советской власти авангард не только пытался политически реализовать на практике свои художественные проекты, но и сформировал специфический тип художественно-политического дискурса, где каждое решение относительно эстетической конструкции художественного произведения оценивалось как политическое решение, и наоборот, каждое политическое решение оценивалось, исходя из его эстетических последствий. Например, конструкции В. Татлина, А. Родченко рассматривались ими самими не как самодостаточные произведения искусства, а как модели новой организации мира, как лабораторная разработка единого плана овладения мировым материалом. В своих рассуждениях Б. Гройс отождествляет эту практику непосредственно с формированием языка описания современности.

Согласно Б. Гройсу, развитие дискурса авангарда привело к его же гибели, однако сменившая его сталинская эпоха осуществила главное требование авангарда о переходе искусства от изображения жизни к ее преобразованию методами тотального эстетико-политического проекта, сформировав новый тип отношения к действительности. Гройс видит сходство в целях и политических стратегиях авангарда и соцреализма: оба движения стремились к построению нового общества, созданию нового человека, новой формы жизни и для достижения этого претендовали на политическую власть. В рамках эстетики сталинского периода за искусством признавали не только конструктивную, организующую, но и агитационную функцию, поскольку и в этой своей функции оно не просто отражает жизнь, а реально способствует ее перестройке.

«Изобразительное искусство как искусство фантазии можно считать тогда оправданным, когда оно играет для его создателей, равно как и для всего общества, роль предварительной подготовки к переделке всего общества» [5. С. 48].

Место художника-авангардиста, преобразующего мир и конструирующего современность как тотальное произведение искусства, в конце 1920-х занимает партийное руководство, а затем лично И. Сталин, для которого вся страна и человек вместе с его мышлением и «внутренним миром» стали художественным материалом, подлежащим упорядочиванию. Создание новой реальности, «современной», отличной от прежней, устаревшей, стало детерминироваться как всеобщий социально-политический проект, некий Gesamtkunstwerk. Таким образом, Б. Гройс приводит нас к представлению о том, что в основе современности лежит тотальность. Можно сказать, что советская современность рассматривается им как *единое тотальное произведение искусства (Gesamtkunstwerk)*, создаваемое в сталинскую эпоху из реальности в процессе преобразования сознания индивида и общества средствами искусства. В этой связи вполне оправданно рассматривать объекты советского искусства (например, живопись, архитектуру) как элементы, части пропа-

гандисткой медиальной машины, своего рода тотальной социальной инсталляции.

Таким образом, удастся сопоставить концептуальный пафос эстетики авангарда и сталинский тоталитаризм, связывая формирование советской реальности с завершением проекта авангарда, стремившегося к созданию нового общества и нового человека. Инструментом реализации данной идеи подразумевается тотальность, которая, в соответствии с этой логикой, становится основой возникновения (определения) современности.

Теория обмена и искусство постсовременности

По сути, эта тотальность с ее ссылкой на «волю к власти» и потенциалом к преобразованию сути вещей трактуется Б. Гройсом как основа инновационного обмена, характеризующего постсовременность. Речь идет о расширении области искусства за счет внесения в нее профанных элементов, спровоцированном концептуально-философскими практиками радикального авангарда. Уже для Нового времени существенной становится не оппозиция «прекрасное/безобразное», а оппозиция «искусство/неискусство» или, даже точнее, «культура / профанный мир», так как именно внесение (перенесение) профанного элемента через границу между ними и объявляется актом искусства. Теория «инновационного обмена» позволяет философу соединять общетеоретический дискурс с критическими замечаниями по поводу ситуации современного искусства, близкими разоблачительному пафосу и констатации кризиса радикального постмодернизма. В соответствии с лаконичным определением Ж. Деррида, который характеризует ситуацию постмодерна как «конец конца», Гройс приходит к заключению, что постмодернистский период не предполагает завершения.

В своих более поздних работах Борис Гройс указывает на наличие признаков тотального произведения у менее значимых форм, таких, например, как кураторский проект в современном искусстве. Как замечает философ, кураторский проект «инструментализирует все выставленные произведения, заставляя их служить сформулированной куратором общей цели» [9. С. 14]. Все элементы в составе инсталляции, созданной куратором или художником (как процессуальные произведения искусства (фильмы, видео, музыка и т.д.), так и повседневные предметы, документы, тексты), а кроме того архитектура пространства, наполняющие его звуки и свет лишаются своей автономии и начинают работать на ту целостность, в которую включены также зрители. Таким образом, любой кураторский проект в конечном счете демонстрирует свой случайный, контингентный, событийный, конечный характер – свою временность [9. С. 14]. «Новый куратор выступает как новый диктатор, который стирает следы предыдущей диктатуры» [9. С. 14]. В этой связи каждый кураторский проект приобретает природу временного *Gesamtkunstwerk*'а [9. С. 14] и основан на противоречии предыдущим, традиционным историко-художественным нарративам (в противном случае, при отсутствии такого противоречия, кураторский проект лишен смысла и теряет легитимность). При этом основная цель этих временных кураторских диктатур, с точки зрения Б. Гройса, заключается в том, чтобы погрузить художественный музей в поток – сделать искусство текучим, синхронизировать его с течением времени [9. С. 14].

Исторический контекст формирования Gesamtkunstwerk. Теория Г. Зедльмайера

Многие исследователи (по преимуществу традиционные историки искусства) критикуют Гройса за спекулятивную отвлеченность и пренебрежение реальным художественным материалом, за попытку радикализировать и максимально расширить поле действия описанного им механизма и, как следствие, глобализацию теории инновации (М.Ю. Берг), подмену значений культурно-исторических факторов (М.А. Колеров), обобщение понятий искусства и его восприятия, отрицание специфической ценности искусства с целью придания уникального значения процедуре переоценки ценностей (М.Н. Липовецкий), вызванной внесением ненормативного элемента в поле традиционной культуры, излишне критический пафос замечаний по поводу ситуации современного искусства, параллельно предлагаемые взаимоисключающие способы интерпретации художественных достижений (теоретизирование современного искусства и его ироничное обличение).

Однако, как справедливо замечает В. Мизиано, книги Б. Гройса – это не историко-художественные исследования, а скорее концептуально-теоретические эссе, и являют собой не столько исследования, сколько интеллектуальную провокацию. В этом контексте Б. Гройс предстает мыслителем, который обращается к прошлому для обсуждения исключительно актуальных проблем. Он показывает сегодня, что советское прошлое было фактом современности, причем одним из наиболее ярких и радикальных ее проявлений, опровергая существующее представление, что советский опыт лишен исторического статуса. Признание модернизационного смысла за семидесятилетним советским опытом (в том числе и за опытом художественным), по мнению В. Мизиано [10], возвращает мощный ресурс актуальности.

Следовательно, актуально-провокационные жесты Гройса обращают нас к тому дискурсивному инструментарию, в котором теоретики и художники приучают нас говорить о современности. Ухватить советскую современность, столь отличную от ее западной или азиатской версии, позволяет аргумент о вторичном раскрытии модернизма как авангарда через сталинский художественно-политический проект. Очевидно, что философская позиция Б. Гройса обладает серьезным концептуальным потенциалом, и вариант интерпретирования современности как единого тотального произведения искусства (Gesamtkunstwerk), создаваемого в сталинскую эпоху из реальности в процессе преобразования сознания индивида и общества средствами искусства, безусловно, впечатляет своей категоричностью и кажущейся убедительностью. Кроме того, представляется логичным сопоставление искусства русского авангарда с более поздней сталинской культурой вместе с попыткой Б. Гройса радикально изменить точку зрения на художественный авангард XX в. с его отношением к так называемой тоталитарной эстетике.

Однако, несмотря на кажущуюся очевидность приводимых доводов и исторических фактов, возникает сомнение в первичности и справедливости некоторых утверждений философа. Например, согласно М. Колерову, Б. Гройс умалчивает, что образ Gesamtkunstwerk, идущий от «синтетического искусства» Р. Вагнера, до него применил к сфере искусства, культуры и общества Г. Зедльмайр [11. С. 4], с которым Б. Гройс даже вступает в полемику в от-

ношении его исторического применения, не называя при этом имени автора. При этом на основании трудов Г. Зедльмайера можно увидеть, что в основании сталинского тоталитаризма лежит более широкое явление, чем русский авангард с его эстетикой отрицания и разрушения, и, следовательно, выводы о возможности сопоставления современности с тотальностью с ее истоками в философии авангарда кажутся поверхностными.

Ганс Зедльмайер, разрабатывавший структуралистскую концепцию в искусствоведении и ставший основоположником структурного анализа в искусстве, вкладывал в определение тотального произведения искусства несколько иной смысл. Он пытался оценить искусство XX в., определяя его как антиискусство нового столетия, которое открыло зрителю глаза на деформированные формы и в целом на дестабилизирующие силы истории [12. С. 61]. Искусство представляет для Г. Зедльмайера инструмент для глубинной интерпретации духовных процессов. Он отыскивает в истории искусства так называемые критические, т.е. радикально новые, формы, в которых можно распознать симптомы невидимых духовных сдвигов кризисного характера [13. С. 29]. Зедльмайер проводит аналогию симптоматических процессов современного искусства с душевной болезнью, сближая экспрессионизм с депрессивными, футуризм – с маниакально-психотическими состояниями, кубизм и конструктивизм – с утратой чувства реальности, сюрреализм – с шизофренией. Ученый определяет эти процессы как «потерю душевного равновесия эпохи» [14. С. 105].

В работе «Утрата середины» (1948) он прослеживает признаки «скрытой революции» на материале европейского искусства XX и XXI вв. Утрата середины – образ, объединяющий и упадочные явления искусства, и те бытийные сдвиги, симптомом которых выступают современная архитектура и живопись. Утрата середины происходит во многих смыслах. Искусство лишается своего объединяющего средоточия, перестает быть необходимым средним звеном между духовной и чувственной сферами, становится «эксцентрическим». Наконец, искусство и человек лишаются опоры в человеческой природе как таковой, всегда бывшей всеобщей мерой, центром мира, серединой между верхом и низом. Модернизм XX в., эмансипируясь от этической миссии и содержательного смысла, приходит к рабству неорганических форм; бетонно-стальные конструкции, которыми окружает себя человек, символизируют неограниченную власть над веществом, обретенную ценой распада человеческого существа на функции [14. С. 128].

Доводы Г. Зедльмайера очевидно свидетельствуют, что для современности характерно соединение художественной практики с серьезной фундаментальной теорией, часто в одном лице (В.В. Кандинский, М. Дюшан, А. Бретон, Ле Корбюзье) [12. С. 44]. Хорошим примером, в частности, является художественная практика К.С. Малевича, основоположника концепции супрематизма, который в рамках своей философской теории определял всякое творчество как «конструирование способа преодолеть бесконечный прогресс» [5. С. 31]. Основываясь на представлении, что «процесс разрушения, редукции должен быть доведен до конца, чтобы таким образом найти далее нередуцируемое, внепространственное, вневременное и внеисторическое, на чем можно было бы закрепиться» [5. С. 31], К.С. Малевич приходит к супрематизму с его редукцией в картине любого возможного конкретного содер-

жания, т.е. знаком чистой формы созерцания, предполагающей трансцендентальный, а не эмпирический субъект. Предметом этого созерцания является для К.С. Малевича абсолютное ничто (то ничто, к которому и стремится, с его точки зрения, всякий прогресс), совпадающее с космической первоматерией, или, иначе говоря, чистой потенциальностью всякого возможного существования, раскрывающейся за пределами любой наличной формы. «Урон, нанесенный миру техникой, должен, таким образом, и компенсироваться технически, причем хаотический характер технического развития должен смениться единым тотальным проектом реорганизации всего космоса, в котором Бога должен сменить художник-аналитик» [5. С. 32].

Движение супрематизма, возглавляемое К.С. Малевичем, основывалось на постулировании необходимости преодоления человечеством телеологического принципа разума и отказа от предметного мира вещей в пользу чистой беспредметности [15. С. 106]. Так, он призывал двигаться к «супрематической конструктивности, обеспечивающей Новую форму», заявляя, что «мы сейчас проникаем в будущее и чувствуем Новый физический вид мира» [16. С. 189]. По мнению Р.С. Осминкина, это свидетельствует о присутствии «продуктивного эстетико-политического напряжения» в раннем советском авангарде, где супрематизм стал главным конструктивным фактором как художественного формотворчества, так и социального жизнестроения» [6. С. 113].

Модернизация и современность. Духовные сдвиги кризисного характера

Рассматривая аргументы Гройса выше, мы уже обращали внимание, что подведение фундаментально-теоретической основы под явление тоталитаризма становится связующим звеном между авангардом, пострадавшим от собственного стремления к абсолютному отрицанию, и сталинским тоталитаризмом, реализовавшимся через волю к власти, в теории Б. Гройса.

Вместе с тем М.А. Колеров отмечает, что на основании трудов того же Г. Зедельмайера можно увидеть в сталинизме «нечто более масштабное, широкое и интернациональное, нежели простое умозрительное родство с русским авангардом, а именно его исторический контекст – общеевропейский индустриализм, рационализм и позитивизм» [11. С. 4]. По мнению М.А. Колерова, возникновению сталинизма скорее способствовали капиталистическая индустриализация, военно-экономический опыт Первой мировой войны, индустриальная «политика населения» (биополитика), традиционная для российских государственных деятелей задача углубления стратегической безопасности России, а также мировая практика соединения репрессий и мобилизации принудительного труда. В таком контексте рассматривать феномен сталинизма только в масштабах России кажется неправильным. Он скорее основывается на философии западного модерна, став его продолжением, отразив основные принципы европейской политики. Вместе с тем кажется неубедительной попытка определить современность как идею через тотальность, характеризующую эпоху всеобщей индустриализации.

Если внимательнее рассмотреть процесс создания современной промышленности (техническая модернизация) и индустриального общества, основанного на специализации и управлении человеком не только в политической, но

также в производственной и других сферах, то можно прийти к заключению, что он, во-первых, значительно шире понятия сталинизма, характеризующего авторитарный режим. И, во-вторых, требуя масштабных ресурсов и затрат на реформирование общества и производства, индустриализация не подразумевает тотального подчинения, а наоборот – оставляет за индивидом и обществом право выбора.

В широком смысле – это глубокое обновление социально-экономических, политических, культурно-духовных основ жизни общества путем различных нововведений и усовершенствований. Модернизация подразумевает сложные, глобальные, взаимообусловленные социокультурные процессы, которые протекают во всех сферах жизнедеятельности общества и определяют степень его готовности и способности к эволюции. Это всеобъемлющее явление, включающее в себя различные инновационные мероприятия по структурной и функциональной дифференциации общества, профессионализации, бюрократизации, рационализации, стандартизации, урбанизации, индустриализации и т.д., что должно привести к переходу от традиционного общества к современному. Необходимо учитывать, что совокупность инновационных мероприятий не является суммой самостоятельных, отдельно протекающих в историческом времени и иерархично устроенных актов. Они представляют собой взаимосвязанный, взаимовлияющий и взаимодействующий механизм модернизации. В настоящее время термин чаще всего употребляется в связи с переходом ряда стран в постиндустриальное состояние.

Из критических аргументов Колерова следует, однако, важный вывод не против, а скорее за аргументы Гройса. Толкуя Зедельмайера, он апеллирует к еще более масштабной универсальной тотальности индустриального модерна как фундаменту сталинского проекта. Тогда как Гройс, напротив, в итоге демонстрирует смещение акцента на сам инструмент толкования и раскрытия модернистского проекта в культурно-исторической ситуации советского союза, специфика которого в том, что о нем не получится говорить на языке индивидуалистического и потребительского дискурса капиталистической индустриализации. И если мы имеем дело с инвариантом советской современности как тотальным произведением искусства, то разговор о современности требует обращения к искусству как инструменту ее конструирования.

Именно поэтому в теории современности всегда всплывает имя Ш. Бодлера. Его попытка характеризовать современность через область модернистского искусства и придать ей свойство императивности («искусство не может не быть современным») кажется в этой связи оправданной и получила развитие в европейской философии. В частности, представитель «второго поколения» теоретиков Франкфуртской школы, Ю. Хабермас, также считает идею современности неотделимой от сферы искусства, отождествляя при этом современность с незавершенностью и характеризуя качественную определенность современного общества и культуры как процесс «незавершенного модерна» [17. С. 128]. Как следствие, он называет модерн «проектом современности» [18. С. 22]. В этой связи, как отмечает Н. Фархатдинов, искусство модерна XX в. отличается от искусства предшествующих эпох тем, что оно перестало выполнять какую-то одну определенную функцию, которую требовала от художника социальная ситуация (система патронажа, религиозное предназначение произведений искусства и т.д.). Согласно Р. Уиткину, модернист-

ское искусство обозначает свою позицию относительно общества, стремясь изменить окружающий мир, вторгаясь в повседневность и расширяя сферу эстетического, а также критикуя общество путем утверждения и защиты права художника на независимое и непредвзятое высказывание, его автономию и дистанцию по отношению к обществу [19. С. 81].

Те фундаментальные координаты современности, о которых неоднократно сказано в философских и культурно-исторических исследованиях, складываются вместе именно через осмысление искусства, вместе с определением сложных, глобальных, взаимообусловленных социокультурных процессов, которые протекают во всех сферах жизнедеятельности (модернистского) общества и степенью его готовности к эволюции. И если для модернизма сущностно характерно *совпадение разрушения с созиданием*, то как раз такую логику предлагают искусство (футуризм) и его политическая версия сталинского режима. Модернизм, как утверждал Ж. Бодрийяр вслед за В. Бенбьямином, приводит нас в мир знаковых симулякров и симуляций. И это также исходит из логики художественных практик, когда за художником остается право решать, *что будет оригиналом, а что – копией*. Модернизм развивается в логике освобожденного художественного знака, преодолевая разделение на сферу искусства и жизни (прежде всего, в дизайне), разрушая антидемократичную иерархию искусств, основанную на более высоком статусе одной культуры и низком статусе – других. Благодаря развитию технологий в XX в. копии (посредством технических средств и позднее – цифровых и электронных устройств) в искусстве получили возможность приобретать *статус оригиналов*, позволяя непрофессионалу приобретать *статус творца*. Согласно Б. Гройсу, это объясняется тем, что перевод в новый формат не является копированием, а условно – исполнением. Поскольку исполнение всегда индивидуально, неповторимо, копия приобретает статус оригинала, неповторимого образа.

В связи с тем, что искусстве модернизма происходит освоение актуального физического времени через переход от создания объекта искусства к созданию художественного события, которое интенционально задает для себя поле, ключевое значение приобретает *контекст художественного пространства*, в соответствии с чем возникает необходимость ответить на вопрос: где кончается искусство и где начинается реальность? Этим принципом пронизана вся современная цифровая культура, структуры которой построены на глобальном производстве реального времени сетевых технологий.

Нематериальный цифровой мир фундаментально идентичен такому искусству, в котором нет необходимости в самом произведении – его физическом наличии. Именно с эпохи модерна в искусстве появляется некий *комментарий к тому, что делает художник* (или, как принято говорить, к художественному жесту), к самому художественному действию, формализующий (оправдывающий) его существование и разъясняющий волю художника. Событие и комментарий, действие и текст: перейдя от создания произведения к художественному жесту, современный художник как бы пропускает момент создания произведения, произведение не становится столь важным, а важным становится именно то, что художник предлагает какую-то новую практику, которая выводит этот объект (признаваемый за объект искусства) за пределы уже признанного поля, но таким образом поле расширяется и объект, тем не

менее, принимается этим полем. Это отражает важный тренд, характеризующийся как *движение от пространства ко времени*. Он привел к тому, что современное искусство движется от вещи к процессу, от материального, идентичного образа – в область перформанса. Нет визуального – есть визуализация. Искусство дематериализуется и все больше тематизирует время.

Заключение

Борис Гройс знаменит не только как теоретик, но и как куратор художественных проектов и открыватель миру творчества советского/российского художника Ильи Кабакова (обычно его имя упоминают вместе с супругой и соавтором Эмилией). Основные работы Кабаковых представлены в жанре тотальных инсталляций. Например, в работе «Туалет» (1992) произведена реконструкция школьного туалета, в котором какое-то время приходилось жить его матери. Здесь тотальность советского/сталинского проекта как-бы выворачивается наизнанку, превращаясь в ничтожный миф, демонстрируя ложность и фальшивость громких лозунгов и претензий, разбиваясь о бытовую экзистенциальную драму простого человека. Тотальная инсталляция выступает в качестве иллюзии реальности и сконструированной критической модели современности. Сталинский проект провален. Но современность снова здесь – в новом языке нового искусства. Кабаковы рушат сталинизм и создают новые псевдохристианские утопии спасения, как в работе «Человек, улетевший в космос» (1985). Они копируют советский быт с его кухнями и туалетами и лишают оснований вопрос о подлинности и копии. Художники перезапускают язык современности, а проблема тотальности остается проблемой инварианта тотального описания. Оно, как мы видим у Гройса, неизбежно, но и инвариантно и вписано в логику культуры как художественного конструирования.

Означает ли это, что современностей и современных времен много? По нашему мнению, аргументы Гройса приведут нас к политическому ответу на этот вопрос, имея ввиду «естественный отбор» художественных конструкций современности, который, однако, не сводится к постмодернистскому «полилогу», а предполагает своего рода ниши и «стабилизации» инвариантов современности, становящихся естественным образом комплементарными в силу простого столкновения/наложения в общем временном контексте. Что не помешает, тем не менее, различным политическим силам превращать их в локально доминирующие (как в случае Сталина). И именно искусство (современное) дает нам некоторый крючок простого опыта, чтобы оставалась иллюзия переживания какой-то единой и как будто тотальной современности.

Литература

1. Гройс Б. Топология современного искусства // Художественный журнал. 2006. № 61/62. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/36/article/696> (дата обращения: 5.10.2018).
2. Гройс Б. Логика равноправия // Художественный журнал. 2005. № 58–59. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/30/article/508> (дата обращения: 10.04.2021)
3. Калинеску М. Идея современности // Художественный журнал. 2016. № 98 URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/31/article/541> (дата обращения: 03.10.2018).
4. Гройс Б. Товарищи времени // Художественный журнал. 2011. № 81. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/16/article/218> (дата обращения: 15.07.2020).
5. Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. М. : Ад Маргинем Пресс, 2013.

6. Осминкин Р.С. Политики раннесоветского авангарда: от «беспредметности» к «жизнестроению» // Вестник культуры и искусств. 2016. № 4 (48). С. 111–117.
7. Гройс Б. Политика поэтики. М. : Ад Маргинем Пресс, 2012.
8. Гройс Б. Утопия и обмен. М. : Знак, 1993.
9. Гройс Б. В потоке. М. : Ад Маргинем Пресс, 2016.
10. Мизиано В. Gesamtkunstwerk Гройс // Художественный журнал. 2004. № 55. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/55/28/> (дата обращения: 20.06.2018).
11. Колеров М.А. Большой стиль Сталина: Gesamtkunstwerk Alsindustriepalast // Философско-литературный журнал Логос. 2015. Т. 25, № 5 (107). С. 1–32.
12. Тасалов В.И. Ганс Зедльмайр. Дилемма хаоса и порядка в постмодернизме 50–70-х гг. // Искусствознание Запада об искусстве XX в. М. : [Б.и.], 1988. С. 43–71.
13. Ельшевская Г. История искусства как логическая система: обзор переводов книг классиков зарубежного искусствознания. М. : НЛЮ, 2002. № 53. С. 28–35.
14. Зедльмайр Г. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства / пер. с нем. С.С. Ванеяна. М. : Искусствознание, 1999.
15. Малевич К. Собрание сочинений : в 5 т. М. : Гилея, 2000. Т. 3: Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой: с приложением писем К.С. Малевича к М.О. Гершензону (1918–1924).
16. Малевич К. Собрание сочинений : в 5 т. М. : Гилея, 2004. Т. 5: Произведения разных лет: Статьи. Трактаты. Манифесты и декларации. Проекты. Лекции. Записи и заметки. Поэзия.
17. Фурс В.Н. Философия незавершенного модерна Юргена Хабермаса. Минск, 2000.
18. Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект // Политические работы. М., 2005. С. 16–19, 22–28.
19. Фархатдинов Н.Г. Роберт Уиткин. Разжевывая Клемент Гринберга. Абстракция и два лика модернизма // Социологическое обозрение. 2010. Т. 9, № 2. С. 81–86.

Elena Y. Baboshko, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).
E-mail: elena.baboshko@gmail.com

Dmitriy V. Galkin, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).
E-mail: kulturtsu@yandex.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 42, pp. 5–18.

DOI: 10.17223/2220836/42/1

THE ISSUE OF CONTEMPORANEITY AS CULTURAL AND HISTORICAL TOTALITY IN THE WORKS OF BORIS GROYS

Keywords: contemporaneity; contemporary art; modernism; total work of art; Boris Groys.

The authors refer the issue of definition of contemporaneity as cultural and historical totality basing on the research results of a well-known theorist Boris Groys. Analyzing the progress of his ideas, the authors conclude, that the philosopher's considerable contribution to the science is composed of the next phase of the development of the thesis about the art language as the base of contemporaneity construction and of the "natural selection" of contemporary art structures. The latter is not simply reduced to the postmodern "polylogue" variant, but implies a kind of contemporaneity patterns niche and "stabilization". The patterns naturally tend to become complementary due to simple juxtaposition/ overlay in general time context. According to the authors, this circumstance does not prevent them from being turned by different political forces into locally dominating contemporaneity patterns (as in the case of Gesamtkunstwerk Stalin). Contemporary art provides simple experience, that helps to retain the illusion of single and seemingly total contemporaneity.

B. Groys leads us to the thought that art provides conditions for generating a significant reflective distance in relation to different social and historical situations. The distance gives an artist the opportunity to consider the reality comprehensively, given the autonomy, through the art language. However, we believe, that the most important philosopher's achievement is not only drawing parallels between cultural and social and historical processes, based on the concept of art strategies influencing the social dynamics. He also managed to approach one of the most significant issues in culture theory and history – the opportunity to define contemporaneity as cultural and historical totality. According to his modernity theory, the origin of contemporaneity is hidden in the avant-garde art manifestation. He interprets the utopic by its nature modernist discourse, applied in art practice, through Nietzschean will to power as redefining the new age philosophy.

This article aims to analyze the progress of the issue of contemporaneity in the works of B. Groys and to explicate the complexity of considering contemporaneity as cultural and historical totality. The authors believe that the thorough study of the phenomenon of total artwork (Gesamtkunstwerk) as a soviet Stalin project and critics' opinion analysis helps to create arguments limiting the opportunity of considering contemporaneity as totality.

References

1. Groys, B. (2006) Topologiya sovremennogo iskusstva [Topology of contemporary art]. *Khudozhestvennyy zhurnal – Moscow Art Magazine*. 61/62. [Online] Available from: <http://moscowartmagazine.com/issue/36/article/696> (Accessed: 5th October 2018).
2. Groys, B. (2005) Logika rovnopraviya [The logic of equality]. *Khudozhestvennyy zhurnal – Moscow Art Magazine*. 58–59. [Online] Available from: <http://http://moscowartmagazine.com/issue/30/article/508> (Accessed: 10th April 2021)
3. Kalinesku, M. (2016) Ideya sovremennosti [The idea of modernity]. *Khudozhestvennyy zhurnal – Moscow Art Magazine*. 98. [Online] Available from: <http://moscowartmagazine.com/issue/31/article/541> (Accessed: 3rd October 2018).
4. Groys, B. (2011) Tovarishchi vremeni [Comrades of the time]. *Khudozhestvennyy zhurnal – Moscow Art Magazine*. 81. [Online] Available from: <http://moscowartmagazine.com/issue/16/article/218> (Accessed: 15th July 2020).
5. Groys, B. (2013) *Gesamtkunstwerk Stalin*. Moscow: Ad Marginem Press.
6. Osminkin, R.S. (2016) Politics of early Soviet avant-garde: from “non-objectivity” to “life building”. *Vestnik kul'tury i iskusstv – Culture and Arts Herald*. 4(48). pp. 111–117. (In Russian).
7. Groys, B. (2012) *Politika poetiki* [Politics of Poetics]. Translated from English by K. Gurshteyn, V. Akulova, E. Degot. Moscow: Ad Marginem Press, 2012.
8. Groys, B. (1993) *Utopiya i obmen* [Utopia and Exchange]. Moscow: Znack.
9. Groys, B. (2016) *V potoke* [In the Flow]. Translated from English. Moscow: Ad Marginem.
10. Miziano, V. (2004) Gesamtkunstwerk Groys. *Khudozhestvennyy zhurnal – Moscow Art Magazine*. 55. [Online] Available from: <http://xz.gif.ru/numbers/55/28/> (Accessed: 20th June 2018).
11. Kolerov, M.A. (2015) Stalin's Grand Style. Gesamtkunstwerk als industriepalast. *Filosofsko-literaturnyy zhurnal Logos – Logos Philosophical and Literary Journal*. 25(5). pp. 1–32. (In Russian).
12. Tasalov, V.I. (1988) Gans Zedlmayr. Dilemma khaosa i poryadka v postmodernizme 50–70-kh gg. [Hans Sedlmayr. The dilemma of chaos and order in postmodernism of the 1950s – 1970s]. In: Karyagin, A.A. (ed.) *Iskusstvozapada ob iskusstve XX v.* [Art History of the West about the Art of the 20th Century]. Moscow: Nauka. pp. 43–71.
13. Elshevskaya, G. (2002) Istoriya iskusstva kak logicheskaya sistema: obzor perevodov knig klassikov zarubezhnogo iskusstvoznaniya [History of art as a logical system: a review of translations from classics of foreign art history]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 53. pp. 28–35.
14. Sedlmayr, H. (1999) *Iskusstvo i istina. O teorii i metode istorii iskusstva* [Art and Truth. On the theory and method of art history]. Translated from German by S.S. Vaneyan. Moscow: Iskusstvoznaniye.
15. Malevich, K. (2000) *Sobranie sochineniy: v 5 t.* [Collected Works: in 5 vols]. Vol. 3. Moscow: Gileya.
16. Malevich, K. (2004) *Sobranie sochineniy: v 5 t.* [Collected Works: in 5 vols]. Vol. 5. Moscow: Gileya.
17. Furs, V.N. (2000) *Filosofiya nezavershennogo moderna Yurgena Khabermasa* [The philosophy of Jurgen Habermas's unfinished modernist style]. Minsk: Ekonompress.
18. Habermas, Ju. (2005) *Politicheskie raboty* [Political Works]. Translated from German by B.M. Skuratov. Moscow: Praxis. pp. 16–19, 22–28.
19. Farkhatdinov, N.G. (2010) Robert W. Witkin. Chewing on Clement Greenberg: abstractions and the two faces of modernism. *Sotsiologicheskoe obozrenie – Sociological Review*. 9(2). pp. 81–86. (In Russian).