

КНИГИ





Гриша Брускин

Клокочущая ярость. Революция и контрреволюция в искусстве

М.: Новое издательство, 2021

Борис Гройс

ДЕВУШКА И МАШИНА

Только очень немногие книги по истории искусства написаны так, что их интересно читать. К этим немногим принадлежит книга Гриши Брускина «Клокочущая ярость». Книга эта посвящена в основном русскому искусству XX века, но рассматривает его в более широкой европейской перспективе. Методологию книги можно отнести к традиции иконологии, идущей от работ Эрвина Панофского. Иконология концентрируется на фигурах, кочующих из одного произведения искусства в другое, и пытается «прочитать» эти фигуры, т. е. дать им интерпретацию. Прочтение это учитывает как устойчивое значение этих фигур в определенной культурной истории, так и их специфическое использование художником в конкретном культурно-историческом контексте. Установка на расшифровку визуальных знаков с учетом обстоятельств, в которых они нам встречаются, сближает иконологию с деятельностью детектива. Брускин использует эту аналогию и строит свое повествование как цепь

открытий и разоблачений, что и делает чтение книги увлекательным. В ней обсуждаются и прослеживаются различные фигуры, но одна из них является центральной — это фигура полуобнаженной женщины, символизирующей обещание свободы, какой мы ее видим на картине Делакруа «Свобода, ведущая народ». Отсылкой к этой картине начинается и заканчивается книга.

Фигура эта расшифровывается следующим образом: требование политических свобод диктуется и движется желанием сексуального освобождения. Энергия политического протеста — это энергия сексуального желания. В этом прочтении политической революции как сексуальной революции заметно прежде всего влияние Фрейда, который полагал, что разрушительные — иначе говоря, революционные — действия возникают в результате фрустрации сексуального желания, репрессируемого общественными условиями и моралью. Это соображение стало исходным пунктом для сексуальной революции 1960-х годов. Оно было развито Маркузе в его книге «Эрос и цивилизация» (1955), ставшей библией для американских хиппи, а также многими французскими теоретиками того же периода. В своей книге Брускин прослеживает — в основном на примерах, взятых из истории русского искусства, — эволюцию аллегории Свободы от Прекрасной Дамы до Бабы Яги и Смерти с косой. Желание Свободы оборачивается разрушением без удовлетворения. Революция осуждается Брускиным самым решительным образом. Но что же тогда делать с сексуальным желанием? Куда его деть? Положительным полюсом в русском искусстве XX века для Брускина выступает прежде всего Петров-Водкин, для которого у Брускина находятся самые теплые слова. Его ответ, по мнению Брускина: смирение, принятие Божьего мира и его гармонии, удовлетворение желаний в рамках возможного. Это, кстати, тот ответ, который вся мейнстримная западная литература XX века дает на революционные устремления. Ее главный совет родителям, у которых растут революционно настроенные дети: найдите ему или ей сговорчивого сексуального партнера — и все будет ОК. В наше время секс из мотора революции давно превратился в средство нейтрализации революционной энергии.

Привычка рецензентов обсуждать книгу с точки зрения того, чего в ней нет, обычно раздражает. Я знаю это. И все же в данном случае не могу от этой привычки отказаться. Дело в том, что когда

Брускин обсуждает революцию, то всегда приводит примеры художников, которые — прямо или косвенно — настроены анти-революционно. А что же насчет революционно настроенных художников, т. е. художников авангарда? Их Брускин, за исключением «Черного квадрата» Малевича, практически не обсуждает. И понятно, почему. Прекрасная Дама как аллегория Свободы не играет в их искусстве никакой роли.

Уже Маринетти писал в своем Манифесте футуризма о «презрении к женщине». Презрение не означает здесь, разумеется, плохого отношения, а просто отсутствие того иррационального сексуального влечения, которое Брускин считает мотором революции. Вместо влечения к женщине Маринетти рекомендовал влечение к автомобилям и аэропланам. В этом и есть суть художественной революции XX века: замена женщины на машину. Малевич также писал, имея в виду Бенуа: «И на супремативной живописной плоскости ему не увидеть более улыбки теплой и милой ему Венеры»¹. Брускин безусловно прав, когда пишет, что «Черный квадрат» не оригинален — в каждом учебнике геометрии для детей можно найти квадраты, треугольники и круги всех возможных цветов. Геометрические фигуры были известны уже в древности. Они использовались в навигации и землемерном деле — как о том говорит само название *гео-метрии*. Но только в начале XX века геометрические фигуры начали появляться в искусстве как единственный предмет созерцания.

Дело в том, что все революции XX века, включая социальные и художественные, были лишь реакциями на индустриальную революцию. Теология сменилась технологией. Старый «Божий» мир разрушился не от взрыва сексуальной энергии, а с приходом машины — и художникам пришлось искать новую гармонию с новым, техническим миром. Искусство есть ведь тоже по-гречески «техне». И следовательно, искусство не могло избежать технической революции. Отсюда созерцание геометрических форм у Малевича и Мондриана, поскольку геометрия и, более широко, математика определяют как видимые, так и невидимые, глубинные формы мира машин. Отсюда геометризация архитектуры и дизайна в Баухаузе

и т. д. Человеческое тело в мире техники — это не тело желания, а тело труда. Не случайно Родченко занимался прозодеждой — вполне себе гендерно нейтральной. И от этого мира техники уже нет возврата вспять. Иллюстрацией этого является картина Пименова «Новая Москва» (1937), которую Брускин также обсуждает в своей книге. Очевидно, что советская буржуазка, которая сидит за рулем спиной к зрителю, вовсе не возбуждает в нем клокочущего желания. Зритель хочет не ее, а машину. Он хочет не подсесть к ней, а сменить ее за рулем.

Брускин сам диагностирует десексуализацию современной жизни, когда отмечает, что в современном варианте картины Делакура, увиденной им на одной из парижских стен, грудь Свободы была прикрыта лифчиком. Тут дело, конечно, не в новой этике, а в том, что эта грудь просто перестала быть интересной. И тут становится ясно, что это обстоятельство не нравится Брускину. В результате книга начинает читаться по-новому — не как обвинение революции, а как ностальгия по тем временам, когда сексуальное желание вдохновляло художника и общество, в котором он жил. Но что же заменило секс? В конце своей книги Брускин намекает, что это могут быть деньги. Конечно, не те деньги, которые зарабатываются, что называется, честным трудом, а фантастические, авантюрные деньги, которые чудом сваливаются человеку на голову. Действительно, все больше появляется фильмов, в которых революционное действие имеет целью достижение неслыханного счастья с помощью получения немислимо большой суммы денег. В этом отношении испанский сериал «Бумажный дом» (*Casa de Papel*), в котором герои поют песню коммунистических партизан времен итальянского Сопротивления во время нелегального печатания денег, является образцом. Кстати, этот сериал был недавно повторен в Корее: в этот раз речь идет о крахе северокорейского коммунистического режима. И здесь снова утраченная коммунистическая мечта реализуется методом печатания денег. Так что, как и пишет Брускин, маятник истории вполне может качнуться влево, качнувшись вправо.

1 Малевич К. Государственникам от искусства (1918) // Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 86.