Политика поэтики

Автор:
Борис Гройс

Политика поэтики

Борис Гройс

Сборник статей философа и теоретика современного искусства Бориса Гройса составлен им самим из работ, вошедших в его книги Art Power (MIT Press, 2008) и Going Public (Sternberg Press, 2010), а также из статей, вышедших в американских и европейских журналах и каталогах.

В формате a4.pdf сохранен издательский макет.

Борис Гройс

Политика поэтики

Предисловие. Современное искусство как тотальность

Первое, что узнает читатель из большей части литературы о современном и модернистском искусстве, это то, что оба эти типа искусства (современное – в большей степени) радикально плюралистичны. Этот факт, казалось бы, совершенно исключает возможность описания искусства модернизма как определенного феномена, как результата коллективного труда нескольких поколений художников, кураторов и теоретиков – каким, например, представляется искусство Возрождения или Барокко. Невозможным также

оказывается предъявить какое-либо произведение как абсолютно характерное, выражающее все тенденции модернистского искусства (тут я подразумеваю и современное искусство). На любой пример без труда можно найти другой, полностью ему противоречащий. Поэтому теоретики искусства оказываются изначально обреченными ограничивать свои интересы и концентрироваться на конкретных направлениях, школах, течениях, тенденциях или – что еще лучше – на работах отдельных художников. Единственный общий вывод о современном искусстве – это то, что обобщениям оно не поддается. Кругом одни различия. Приходится выбирать, принимать сторону тех или иных течений, формировать альянсы и смиряться с неизбежностью быть обвиненным в ограниченности или в рекламировании своих протеже в коммерческих интересах. Иначе говоря, плюрализм модернистского и современного искусства обессмысливает дискурс об искусстве. Самого этого факта достаточно, чтобы оспорить догму плюрализма.

Разумеется, каждое течение в искусстве провоцировало контртечение, каждая попытка сформулировать теоретическое определение искусства побуждала художников к созданию произведений, не подпадающих под это определение, и т. д. Если одни художники и критики полагали, что подлинное начало искусства лежит в субъективном самовыражении индивидуального художника, то другие требовали от искусства тематизации объективных, материальных условий его создания и распространения. В то время как одни художники настаивали на автономии искусства, другие – все более и более ангажировались политически. И на более тривиальном уровне – когда одни художники начинали создавать абстрактное искусство, другие становились ультрареалистами. Можно, следовательно, утверждать, что каждое произведение модернистского искусства задумывалось с целью противопоставить его так или иначе всем остальным уже существующим модернистским работам. Однако такое положение вещей отнюдь не означает, что модернистское искусство действительно плюралистично: ведь те работы, которые не задумывались как противопоставленные уже созданным, никогда не были признаны релевантными или подлинно модернистскими. Модернистское искусство функционировало не только как механизм включения всего того, что не воспринималось раньше как искусство, но и как механизм исключения всего того, что имитировало уже существующие художественные образцы в наивной, неотрефлектированной, неизощренной и неполемичной манере – то есть того, что не было спорным, провокативным, стимулирующим. Из этого следует: зона модернистского искусства далеко не плюралистична, она, напротив, четко структурирована согласно логике противоречий. Это зона, в которой заранее предполагается, что на любой тезис будет найден антитезис. В идеальном случае репрезентация как

аргумента, так и контраргумента должна быть сбалансирована настолько, чтобы в сумме дать ноль. Модернистское искусство – продукт Возрождения, просвещенного атеизма и гуманизма. Смерть Бога означает, что ни одна из действующих в мире сил не может быть признана как господствующая над всеми остальными. Атеистичный, гуманистичный мир нового времени верит в баланс сил – и современное искусство является выражением этой веры. Вера в равновесие сил имеет регулирующий характер – благодаря этому современное искусство приобретает свою собственную социальную значимость и положение. Современное искусство предпочитает все, что устанавливает и поддерживает баланс сил, и стремится исключать все, что этот баланс может нарушить.

В прошлом искусство обычно стремилось представлять сторону абсолютной власти – будь то власть божественная или природная. Искусство как репрезентация подобной власти традиционно устанавливало собственный авторитет именно благодаря ей. В этом смысле искусство всегда было непосредственно или косвенно критично, поскольку конечной, политической, власти оно противопоставляло образы власти бесконечной – Бога, природы, судьбы, жизни, смерти. Сегодня государство также утверждает, что поддержание баланса сил – его абсолютная цель. Этой цели оно, конечно, никогда не достигнет. Можно утверждать, что современное искусство как целое стремится предложить картину утопического равновесия сил, превосходящую несовершенную государственную модель распределения власти. Гегель, первым описавший равновесие сил как основной принцип, нашедший свое воплощение в современном государстве, полагал, что в наше время искусство перестало быть релевантным. Иначе говоря, он не предполагал, что баланс сил можно представить с помощью образов. Он считал, что равновесие сил, в сумме дающее ноль, может быть только помыслено, но не увидено, что оно существует только для разума, но не для глаза. Однако современное искусство продемонстрировало, что ноль, как и идеальное равновесие сил, возможно манифестировать визуально.

Если не существует образа, который мог бы функционировать как репрезентация бесконечной власти, то все образы равноценны. И действительно, целью современного искусства является равенство всех образов. Но равнозначность всех изображений превосходит плюралистическую, демократическую равнозначность эстетических вкусов. Иначе говоря, всегда существует бесконечный избыток возможных образов, не соответствующих никакому вкусу, будь то вкус индивидуальный, высокий, маргинальный или массовый. Поэтому всегда можно обратиться к этому избытку невостребованных образов – и это именно то, чем занимается современное искусство. Уже Малевич

утверждал, что он борется против искренности в художнике. Бродтхерс говорил, что он начал заниматься искусством, потому что захотел сделать что-то неискренное. Быть неискренним означает – в этом контексте – создавать искусство, не апеллирующее к какому-либо конкретному вкусу, включая свой собственный. Здесь идет речь об избытке плюралистической демократии, избытке демократического равенства. Подобный избыток одновременно стабилизирует и дестабилизирует демократическое равновесие вкуса и власти. Это тот парадокс, который реализуется современным искусством.

И не только искусство в целом можно рассматривать как воплощение парадокса. Уже в рамках классического модернизма, но в особенности в контексте современного искусства отдельные произведения стали парадоксальными предметами, вмещающими в себя как тезис, так и антитезис. Например, «Фонтан» Дюшана является и не является произведением искусства в одно и то же время, «Черный квадрат» Малевича – одновременно и геометрическая фигура, и картина. Художественное воплощение противоречия, парадокса вошло в практику современного искусства после Второй мировой войны. Картины этого периода можно рассматривать и как реалистические, и как абстрактные (Герхард Рихтер), объекты – как традиционные скульптуры и как редимейды (Фишли / Вайсс). Мы также сталкиваемся с работами, которые стремятся быть как документальными, так и фиктивными, и с художественными интервенциями, которые стремятся быть политическими в том смысле, что хотят преодолеть границы арт-системы, оставаясь при этом внутри нее. Кажется, что число таких парадоксов и произведений современного искусства, воплощающих их, может быть произвольно увеличено. Эти произведения искусства могут вызвать видимость того, что они потенциально способны спровоцировать в зрителе бесконечное множество интерпретаций, что их значение является открытым, что они не навязывают зрителю никакой конкретной идеологии, теории или веры.

Но эта видимость бесконечного плюрализма является, разумеется, лишь иллюзией. В действительности существует только одна правильная интерпретация, которая и навязывается зрителю: как предметы-парадоксы эти произведения искусства требуют идеально парадоксальной, самопротиворечивой реакции. Любую непарадоксальную или лишь отчасти парадоксальную реакцию следует в этом случае рассматривать как неполную или целиком ошибочную. Единственной адекватной интерпретацией парадокса является парадоксальная интерпретация.

Так, серьезная помеха нашему пониманию модернистского искусства состоит в нежелании принять как удовлетворительные и верные парадоксальные, самопротиворечащие интерпретации. Но это сопротивление необходимо преодолеть, чтобы мы могли увидеть модернистское и современное искусство в правильном свете, а именно – как обнаружение парадокса, управляющего равновесием власти.

В действительности быть предметом-парадоксом – нормативное требование, имплицитно относящееся к любому произведению современного искусства. Последнее лишь настолько ценно, насколько интересен воплощаемый им парадокс, насколько оно дополняет и поддерживает идеальное равновесие сил между тезисом и антитезисом.

В этом смысле даже самые радикально односторонние произведения могут рассматриваться как достойные интереса, если они могут помочь вернуть нарушенное равновесие в сфере искусства в целом.

Односторонность и агрессивность, разумеется, столь же значимые составляющие модернизма, как и стремление к уравновешенности и поддержанию баланса сил. Современные революционные или, можно сказать, тоталитарные движения и государства также ориентируются на равновесие власти, но в их случае это стремление основано на вере в то, что подобный баланс может быть достигнут исключительно путем перманентной борьбы, конфликтов и войн. Искусство, поставленное на службу подобному динамичному, революционному балансу власти, неизбежно принимает форму политической пропаганды. Такое искусство не ограничивается репрезентацией власти – оно принимает участие в борьбе за власть, в борьбе, понимаемой им как единственный способ, которым может быть поддержано истинное силовое равновесие. Я должен признаться, что мои собственные статьи, собранные в этом издании, также спровоцированы желанием внести некоторое равновесие в распределение сил в сегодняшнем мире искусства, а именно – выделить в нем пространство для искусства пропагандистского.

В современных условиях искусство может быть создано и представлено публике одним из двух способов: либо как предмет потребления, либо как политическая пропаганда. В каждом из этих двух режимов создается приблизительно одинаковое количество искусства. Но в современном контексте история коммерческого искусства привлекает значительно больше внимания, чем история искусства как средства пропаганды. Официальное, как и

неофициальное искусство Советского Союза и прочих социалистических стран совершенно не попадает в сферу внимания историков современного искусства и музейной системы. То же можно сказать и о западноевропейском искусстве, финансируемом и распространяемом западными коммунистическими партиями, в особенности – французской. Единственным исключением является искусство русских конструктивистов, возникшее во время НЭПа, когда в Советской России был временно введен, хотя и в ограниченном виде, свободный рынок. Естественно, что такое пренебрежение политическим искусством, созданным вне стандартных условий рынка, имеет определенные причины. После окончания Второй мировой войны, и в особенности после смены режима в бывших социалистических странах Восточной Европы, коммерческая система создания и распространения искусства стала господствовать над политически мотивированным искусством. Понятие искусства стало почти синонимом понятия художественного рынка, так что работы, созданные вне рыночных условий, фактически исключались из сферы институционально признанного искусства. Подобная политика исключения, как правило, находит моралистическое оправдание: критиков тревожит этическая сторона интереса к тоталитарному искусству, которое якобы извратило истинные политические цели настоящего утопического искусства. (Это понятие извращенного искусства, противопоставляемого настоящему искусству, естественно, очень проблематично. Любопытно, что подобная терминология регулярно используется авторами, которые в ином контексте всегда стараются избегать понятия «извращение»). Интересно также и то, что даже самое строгое осуждение свободного рынка с моральных позиций никогда и никого не приводит к заключению, что искусство, созданное и по-прежнему создаваемое в рыночных условиях, необходимо исключить из критического и исторического рассмотрения. Кстати, для такого типа мышления характерно не принимать во внимание не только официальное, но и неофициальное (морально корректное), диссидентское советское искусство.

Но что бы ни думать о моральной стороне нерыночного тоталитарного искусства, она не имеет отношения к обсуждаемому вопросу. Репрезентация этого политически мотивированного искусства в художественных институциях не имеет ничего общего с вопросом о его моральной и эстетической ценности – так, никому не пришло бы в голову спрашивать о том, хорош или нет «Фонтан» Дюшана с моральной и эстетической стороны. В качестве редимейдов коммерческие товары получили неограниченный доступ к миру искусства, продолжающего исключать политическую пропаганду. Таким образом был нарушен баланс сил между экономикой и политикой в искусстве. Нельзя не

заподозрить, что исключение искусства, не созданного в стандартных условиях рынка, имеет под собой лишь одно основание: доминирующий арт-дискурс отождествляет искусство с арт-рынком и не хочет принимать во внимание искусство, созданное и получившее распространение при любых иных условиях.

Важно отметить то, что подобное понимание искусства разделяется большинством художников и теоретиков, которые стараются культивировать критическое отношение к коммодификации искусства, то есть превращению его в товар, и требуют от самого искусства рефлексивного и критического отношения к этому процессу. Но рассмотрение критики коммодификации как основной, центральной или даже исключительной задачи современного искусства ведет лишь к утверждению тотальной власти арт-рынка – даже в том случае, когда это утверждение принимает форму критики. Искусство, рассматриваемое в этой перспективе, оказывается абсолютно бессильным, лишенным каких-либо имманентных критериев выбора и имманентной логики развития. Согласно этому типу анализа, сфера искусства полностью подчинена коммерческим интересам, которые диктуют в последней инстанции критерии исключения или включения произведений. Само искусство при этом представляется неким неудачным предметом коммерческого потребления, полностью подчиненным власти рынка и отличающимся от всех остальных товаров лишь своей потенциальной возможностью превратиться в критический или даже самокритичный товар. Понятие самокритичного товара, разумеется, глубоко парадоксально. В то же время, будучи парадоксальным предметом, самокритичное произведение искусства идеально помещается в доминирующую парадигму современного искусства. Изнутри этой парадигмы совершенно невозможно возразить против такого искусства – но возникает вопрос о том, можно ли рассматривать подобное искусство как действительно политическое.

Разумеется, каждого, кто как-либо причастен к искусству и критике, интересуют эти вопросы: кому решать, что является искусством, а что нет; более того, что считать хорошим искусством, а что – плохим? Художнику, арт-критику, куратору, коллекционеру, арт-системе в целом, рынку искусства, широкой публике? На мой взгляд, этот несомненно интригующий вопрос все же задан ошибочно. Кто бы ни принимал решения, касающиеся рынка искусства, он все же может оказаться не прав; широкая публика также способна допускать ошибки и допускала их в течение всей истории искусства. Не стоит забывать, что все искусство авангарда создавалось как протест против общественного вкуса – тогда (и в особенности тогда), когда оно создавалось во имя его самого. Из этого следует: демократизация аудитории – не решение проблемы. И просвещение зрителя также не является ответом, потому что все стоящее искусство всегда

создавалось и продолжает создаваться вопреки каким-либо привитым, культивированным вкусам. Критика существующего рынка искусства и институций, безусловно, правомерна и необходима, однако она имеет значение только тогда, когда ее целью является привлечение нашего внимания к интересному и релевантному искусству, не замеченному этими институциями. И, как нам всем хорошо известно, когда подобная критика оказывается успешной, она приводит к апроприации недооцененного искусства этими институциями и тем самым – к их дальнейшей стабилизации. Критика рынка искусства изнутри способна улучшить его, но не приводит ни к каким фундаментальным его изменениям.

Искусство становится политически эффективным только тогда, когда оно создается вне рынка искусства, в контексте непосредственной политической пропаганды. Такое искусство создавалось в бывших социалистических странах. Современные примеры включают исламистские видео, а также плакаты, функционирующие в контексте современного антиглобалистского движения. Естественно, подобное искусство финансируется либо государством, либо различными политическими и религиозными движениями. Но его производство, оценка и распространение не следуют логике художественного рынка. Такое искусство не является товаром потребления. Особенно в условиях социалистической экономики советского типа произведения искусства никак не могли быть товаром, поскольку не существовало рынка как такового. Это искусство создавалось не для индивидуальных потребителей, гипотетических покупателей, но для масс, поглощающих и усваивающих его идеологическое содержание.

Конечно, можно с легкостью утверждать, что такое пропагандистское искусство является просто-напросто политическим дизайном.

И это означает, что в контексте политической пропаганды искусство остается таким же безвластным, как и в контексте рынка искусства. Такое утверждение является одновременно и верным, и ошибочным. Разумеется, художники, работающие в контексте пропагандистского искусства, не являются, выражаясь языком современного менеджмента, поставщиками контента. Они создают рекламу в определенных политических целях, которым и подчинено их искусство. Но что же это собственно за цель? Любая идеология базируется на некоем видении, на некоторой картине будущего – будь то образ рая, коммунистического общества или перманентной революции. И это то, что обозначает фундаментальное различие между рыночными товарами и

политической пропагандой. Рынок, направляемый невидимой рукой, не может быть визуализирован: образы в нем циркулируют, но сам по себе он образом не обладает. Идеологическая же власть, напротив, всегда является властью, основанной на видении. И это означает, что, служа какой-либо политической или религиозной идеологии, художник непременно служит искусству. Именно поэтому он может противостоять режиму, основанному на идеологическом видении, гораздо более эффективно, чем противостоять рынку искусства. Художник работает на той же территории, что и идеология. Творческий и критический потенциал искусства проявляет себя поэтому гораздо сильнее в политическом, нежели в рыночном контексте.

В то же время искусство в идеологическом режиме остается предметом-парадоксом. Иначе говоря, любое идеологическое видение – всего лишь картина, образ желанного будущего. Материализация, воплощение же этого образа всегда неизбежно откладывается – до апокалиптического конца истории или до наступления общества будущего. Однако любое идеологически мотивированное искусство неизбежно порывает с политикой отсрочки, ибо искусство всегда создается здесь и сейчас. Естественно, идеологически мотивированное искусство всегда можно интерпретировать как прообраз будущего. Но его можно одновременно расценивать и как пародию на будущее и критику будущего, как доказательство того, что в мире ничего не изменится, даже если идеология будет воплощена в жизнь. Замена идеологического визионерства искусством является замещением священного времени бесконечной надежды профанным временем архивов и исторической памяти. После того как вера в заветные видения утеряна, все что остается – это искусство. Это означает, что все идеологически мотивированное искусство – будь то религиозное, коммунистическое или фашистское – непременно является и позитивным, и критичным одновременно. Любая реализация какого-либо проекта – религиозного, идеологического или технического – всегда является отрицанием этого проекта именно как проекта. Любое искусство, воплощающее видение будущего, на которое направлена определенная религиозная либо политическая идеология, профанирует эту идеологию и тем самым становится предметом-парадоксом.

Стоит отметить, что идеологически мотивированное искусство не принадлежит исключительно прошлому или маргинальным политическим движениям. Мейнстримное западное искусство сегодня все более и более функционирует в модальности политической пропаганды. Это искусство также создается и выставляется для массового зрителя, который совсем не обязательно планирует его приобрести.

В действительности «непокупатели» составляют подавляющую и все увеличивающуюся аудиторию искусства, выставляемого на регулярно организуемых международных биеннале, триеннале и т. п. Было бы ошибочным думать, что эти выставки существуют исключительно для самопрезентации и прославления ценностей артрынка. Скорее они каждый раз создают и демонстрируют равновесие сил между противоречащими друг другу тенденциями, эстетическими подходами и репрезентационными стратегиями, чтобы представить идеализированный образ подобного баланса.

Борьба против власти идеологии традиционно принимала форму борьбы против власти изображений. Антиидеологическая, критическая, просвещенческая мысль всегда стремилась избавиться от изображений, уничтожить или по меньшей мере деконструировать их с целью поставить на их место чисто рациональные понятия. Положение Гегеля о том, что искусство – дело прошлого, тогда как новое время – это эпоха Понятия, было провозглашением победы иконоборческого Просвещения над христианской иконофилией. Разумеется, диагноз Гегеля был правильным для своего времени, но он не предвидел возможности возникновения концептуального искусства. Модернистское искусство неоднократно демонстрировало свою способность апроприировать направленные против него иконокластические жесты и обращать их в новые модели создания искусства. Современное произведение искусства позиционирует себя как предмет-парадокс – как изображение и его критика одновременно.

Это гарантировало выживание искусства в условиях радикальной секуляризации и деидеологизации. Наше время, часто считаемое постидеологическим, также обладает своим образом – им стала престижная международная выставка, выражающая идеальное равновесие сил. Желание избавиться от любого изображения может быть реализовано исключительно с помощью образа – образа критики изображения. Эта фундаментальная фигура – художественная апроприация иконоборчества, создающая предметы-парадоксы, которые мы называем работами современного искусства, – основная тема, непосредственно или косвенно затронутая в статьях, собранных в этой книге.

Под взглядом теории

С момента своего возникновения современное искусство постоянно демонстрировало зависимость от теории. В то время голод по теории, который Арнольд Гелен позже назвал «потребностью в комментарии», объясняли тем, что модернистское искусство слишком «сложно» и потому непонятно широкой публике[1 - A. Gehlen. Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Aesthetik der modernen Malerei, Frankfurt: Athenaeum, 1960.]. Согласно этому взгляду, теория берет на себя роль пропаганды – или скорее рекламы: после того как произведение искусства создано, приходит теоретик и объясняет это произведение изумленной и недоверчивой публике. Как мы знаем, многие художники испытывают смешанные чувства по поводу теоретической легитимации собственного искусства. Они благодарны теоретику за его энтузиазм, но их раздражает тот факт, что их искусство предстает перед публикой в определенной теоретической перспективе, которая часто кажется им слишком узкой, догматичной и даже отпугивающей. Художник стремится к расширению своей аудитории, в то время как число теоретически информированных зрителей весьма невелико – даже меньше, чем аудитория современного искусства. Таким образом, теоретический дискурс оказывается формой антирекламы: вместо того чтобы расширять аудиторию, он ее сужает. И сейчас это даже более верно, чем раньше. Со времен раннего модернизма широкая публика более или менее смирилась с искусством своего времени. Сегодня публика признает современное искусство, даже не испытывая ощущения, что «понимает» его. Кажется, что необходимость теоретического объяснения искусства окончательно отпала.

Однако в действительности теория никогда не была столь важна для искусства, как сегодня. В чем же причина? Я бы предположил, что современные художники нуждаются в теории, чтобы объяснить, что они делают, не публике, а самим себе. В этом отношении они не одиноки. Любой современный человек постоянно задает себе два вопроса. Во-первых, что делать? А во-вторых (и этот второй вопрос еще важнее), как объяснить самому себе то, что ты уже делаешь? Настоятельность этих вопросов есть результат переживаемого нами острого кризиса традиции. Возьмем, например, искусство. В прежние времена заниматься искусством означало делать то, что делали предыдущие поколения художников, пусть даже формы художественной практики постоянно менялись. В новую эпоху заниматься искусством означало протестовать против всего, что делали предыдущие поколения. В обоих случаях было более или менее ясно, что представляет собой традиция и, соответственно, какую форму может принимать протест против нее. Сегодня мы имеем тысячи традиций, циркулирующих по всему миру, и тысячи различных форм протеста против них. Таким образом, тому, кто в наши дни хочет стать художником и создавать искусство, далеко не очевидно, что такое искусство и что он должен делать. Ему необходима теория,

которая объяснит, что такое искусство. И такая теория дает художнику возможность для универсализации, глобализации своего искусства. Теория освобождает художника от его культурной идентичности – от опасности, что его произведения будут поняты как местный курьез. Она открывает перед искусством перспективу универсальности. Вот главная причина успеха теории в нашем глобализованном мире. В этом смысле теория предшествует художественной практике, а не следует за ней.

Однако здесь остается нерешенным следующий вопрос. Из того, что любая деятельность в наше время начинается с ее теоретического обоснования, можно сделать вывод, что мы живем в эпоху после конца искусства, поскольку искусство традиционно противопоставляется рассудку, рациональности, логике и помещается в область иррационального, эмоционального, теоретически непредсказуемого и необъяснимого.

Действительно, западная философия с самого своего начала была максимально критически настроена по отношению к искусству и отвергала его как машину по производству иллюзий и фикций. Так, для Платона понимание мира и его истины достижимо не на пути воображения, а исключительно на пути разума. Сфера разума традиционно включает в себя логику, математику, мораль и гражданское право, идеи добра и зла, систему управления государством – все методы и техники, на которых базируется общество. Эти идеи могут быть постигнуты человеческим разумом, но их невозможно репрезентировать средствами искусства, поскольку они невидимы. Таким образом, предполагалось, что философ отрешается от внешнего, феноменального мира и обращается к внутренней реальности собственного мышления, с тем чтобы исследовать это мышление и проанализировать его логику. Только таким способом философ достигал уровня разума как универсального модуса мышления, присущего всем разумным субъектам, включая, как говорил Эдмунд Гуссерль, богов, ангелов, демонов и людей. Следовательно, отрицание искусства может рассматриваться как принципиальный момент, конституирующий философию как таковую. Оппозиция между философией, понимаемой как любовь к истине, и искусством как производством лжи и иллюзий определяет всю историю западной культуры. Негативное отношение философии к искусству усугублялось из-за традиционного альянса между искусством и религией. Искусство функционировало как дидактический медиум, репрезентирующий трансцендентную, непостижимую, иррациональную власть религии: оно показывало богов и Бога, делая их доступными для человеческого глаза. Религиозное искусство представляло собой предмет веры – люди верили, что храмы, статуи, иконы, религиозные поэмы и ритуальные представления суть

зоны божественного присутствия. Когда Гегель в 1820-е годы заявлял, что искусство есть дело прошлого, он имел в виду, что оно перестало быть медиумом (религиозной) истины. После эпохи Просвещения никто уже не обманывался насчет искусства: рациональная очевидность окончательно заместила эстетическое обольщение. Философия научила нас не доверять искусству и религии и вместо этого верить собственному разуму. Человек эпохи Просвещения презирает искусство, доверяя только самому себе, доводам собственного рассудка.

Однако современная критическая теория есть не что иное, как критика рассудка, рациональности и традиционной логики. Я имею в виду не просто ту или иную конкретную теорию, а критическое мышление в целом, которое берет начало во второй половине XIX века, в период упадка гегелевской философии.

Всем нам известны имена первых мыслителей, определивших новую эпоху. Карл Маркс положил начало современному критическому дискурсу, интерпретировав автономию разума как иллюзию, порожденную классовой структурой традиционных обществ, включая буржуазное общество. Субъект, выступающий от имени разума, понимался Марксом как представитель господствующего класса, освобожденный от физического труда и необходимости принимать участие в экономической деятельности. По Марксу, философ может отрешиться от мирских соблазнов лишь потому, что его базовые потребности уже удовлетворены, в то время как неимущие представители физического труда поглощены борьбой за выживание, не оставляющей им возможности предаваться незаинтересованному философскому созерцанию и воплощать собой чистый разум.

С другой стороны, Ницше объяснял философскую любовь к разуму и истине как симптом неспособности философа реализовать свою волю к власти в реальной жизни. Волю к истине он рассматривал как результат сверхкомпенсации недостатка витальности и реальной власти, заменой которым служат фантазии философа об универсальной власти разума. Философ наделен иммунитетом против соблазнов искусства просто потому, что он слишком слаб и немощен, чтобы соблазнять и быть соблазненным. Ницше отрицал мирный, чисто созерцательный характер философской установки. С его точки зрения, такая установка – всего лишь уловка, к которой прибегает слабый для достижения успеха в борьбе за власть и господство. За мнимой «незаинтересованностью» теоретика кроется «декадентская», «больная» разновидность воли к власти. Согласно Ницше, подлинной целью разума со всем его философским

инструментарием является порабощение тех, чья воля к власти носит нефилософский, витальный, пассионарный характер. Впоследствии эту главную тему философии Ницше развивал Мишель Фуко.

Таким образом, первые теоретики описали фигуру философа и его позицию в мире с точки зрения обычного, профанного, внешнего наблюдателя. Теория рассматривает тело философа в таких аспектах его существования, которые недоступны для саморефлексии. Это то, что ускользает от взгляда философа, равно как и от взгляда любого субъекта: мы не можем видеть собственное тело, его положение в мире и материальные процессы (физические и химические, а также экономические, биополитические, сексуальные и т. д.), протекающие внутри и вокруг него. Это значит, что мы не в состоянии осуществлять рефлексию в духе философского предписания «познать самого себя». А что еще важнее, мы не можем приобрести внутренний опыт границ нашего временного и телесного бытия. Нам не дано увидеть собственное рождение и собственную смерть. Поэтому все философы, практиковавшие саморефлексию, приходили к выводу, что дух и разум бессмертны. Действительно, анализируя процесс своего мышления, я не нахожу никаких свидетельств его конечности. Для обнаружения границ своего существования я нуждаюсь во взгляде другого. В его глазах я читаю собственную смерть. Вот почему Лакан говорит, что глаз другого – это всегда дурной глаз, а для Сартра «ад – это другие». Только профанный взгляд другого дает мне понять, что я не только мыслю и чувствую, но что я также родился, живу и умру.

«Мыслю, следовательно, существую», – сказал Декарт. Но внешний наблюдатель, стоящий на позиции критической теории, мог бы сказать о Декарте: он мыслит, потому что существует. И это в корне подрывает мое знание о себе. Возможно, я знаю то, что мыслю. Но я не знаю, как я живу – я даже не знаю, что я жив. Поскольку я лишен опыта собственной смерти, я не могу знать себя как живущего. Мне следует спросить других, живу ли я и как я живу – следовательно, я должен также спросить у них, что в действительности я думаю, поскольку мое мышление детерминировано моей жизнью. Жить – значит представать перед чужими глазами в качестве живого (а не мертвого) существа. В этом отношении наши мысли, планы и надежды оказываются нерелевантными – релевантно лишь то, как наши тела перемещаются в пространстве под взглядом других. Теория знает меня лучше, чем я знаю себя сам. Надменный и просвещенный субъект философии исчез.

Я остался со своим телом, существование которого удостоверяется взглядом другого. В эпоху, предшествовавшую Просвещению, человек был объектом божественного взгляда. А теперь мы стали объектом взгляда критической теории.

Казалось бы, реабилитация профанного взгляда влечет за собой реабилитацию искусства: в искусстве человек становится образом, который доступен другому для созерцания и анализа. Но в действительности все не так просто. Предметом критики для современной теории служит не только философское созерцание, но и созерцание любого рода, включая эстетическое. С точки зрения критической теории мыслить или созерцать – все равно что быть мертвым.

В глазах другого неподвижное тело может быть только трупом. Если философия придавала привилегированное значение созерцанию, то теория предпочитает действие и практику – и ненавидит пассивность. Как только я прекращаю двигаться, я исчезаю с радара теории, что ей совсем не нравится. Любая постидеалистическая и атеистическая теория содержит в себе призыв к действию. Любая критическая теория утверждает необходимость совершения безотлагательных шагов. Она говорит нам: мы всего лишь смертные материальные организмы, и в нашем распоряжении мало времени. Так что нам некогда тратить его на созерцание. Мы должны жить здесь и сейчас. Время не ждет, поэтому нам нельзя медлить. Разумеется, любая теория предлагает определенное объяснение мира (или объяснение того, почему он не может быть объяснен), но эти теоретические объяснения и сценарии выполняют сугубо инструментальную и преходящую роль. Подлинная цель всякой теории – определить поле действия, которое нас призывают совершить.

В этом пункте теория демонстрирует свою солидарность со стилем нашей эпохи. В прежние времена отдых предполагал пассивное созерцание. В свободное время люди посещали театры и музеи или оставались дома, чтобы почитать книгу и посмотреть телевизор. Ги Дебор описал это положение вещей как общество спектакля – общество, в котором свобода приняла форму свободного времени, ассоциируемого с пассивностью и уходом от реальности и ее проблем. Но современное общество приняло совершенно другой характер. В свое свободное время люди работают – путешествуют, занимаются спортом, тренируются. Они не читают книг, но зато пишут в Facebook, Twitter и другие социальные сети. Они не смотрят искусство, но снимают фото и видео, которые потом рассылают своим друзьям и знакомым. Люди стали весьма активны. Они организуют свое свободное время, занимаясь различного вида трудом.

Эта активизация современного человека коррелирует с медиа, которые господствуют в наше время и которые оперируют движущимися изображениями (будь то кино или видео), так что мы не можем с их помощью репрезентировать движение мысли или состояние созерцания. Да и традиционные виды искусства тут бессильны; знаменитый «Мыслитель» Родена в действительности представляет собой атлета, отдыхающего после тренировки в спортзале.

Движение мысли является невидимым. Поэтому оно не может быть репрезентировано современной культурой, ориентированной на визуальную информацию. Следовательно, можно сказать, что призыв к действию, исходящий от теории, идеально согласуется с современной медиальной средой.

Но теория не просто призывает нас совершить какие угодно действия. Она призывает нас совершить такие действия, которые станут реализацией – и продолжением – самой теории. Любая критическая теория не только информативна, но и трансформативна. Она стремится вызвать изменения, которые выходят за рамки коммуникации. Коммуникация как таковая не влияет на субъектов коммуникативного обмена: я лишь передаю информацию другому, а другой передает информацию мне. Оба участника этого процесса сохраняют самоидентичность во время и после такого обмена. Но дискурс критической теории – это не просто информативный дискурс, поскольку он не ограничивается передачей определенного знания. Он ставит вопросы, касающиеся значения этого знания. Что означает получить некое новое знание? Как это новое знание трансформирует меня, как оно влияет на мое отношение к миру? Как это знание воздействует на мою личность, меняет мой образ жизни? Для ответа на эти вопросы необходимо привести теорию в действие – показать, как определенное знание трансформирует наше поведение. В этом отношении дискурс теории похож на дискурсы религии и философии. Религия описывает мир, но не довольствуется этой чисто дескриптивной функцией. Она призывает нас поверить в это описание и продемонстрировать свою веру, действуя в соответствии с ней. Точно так же и философия призывает нас не только поверить в силу разума, но и действовать разумно, рационально. А теперь теория хочет, чтобы мы не только поверили, что мы – это прежде всего бренные, живые тела, но и доказали нашу веру на деле. Нам недостаточно просто жить: необходимо продемонстрировать, что ты живешь, исполнить роль живого существа. Далее я попытаюсь показать, что в нашей культуре эту функцию демонстрации жизни выполняет искусство.

Действительно, главная цель искусства – демонстрировать различные образы и стили жизни. Таким образом, оно часто играет роль осуществленного на практике знания, показывая, что значит жить в соответствии с определенным знанием. Как известно, Кандинский объяснял свои абстрактные картины, ссылаясь на знание о переходе массы в энергию, происходящем согласно теории относительности Эйнштейна, и рассматривал свое искусство как реализацию этого знания на индивидуальном уровне. В совершенствовании жизни с помощью современных технологий видели свою задачу конструктивисты. Тематизированная марксизмом зависимость человеческого существования от экономики нашла отражение в русском авангарде. А в сюрреализме аналогичное значение приобрело бессознательное. Несколько позднее концептуализм тематизировал зависимость человеческого мышления и поведения от языка.

Конечно, можно спросить: кто является субъектом этой реализации знания посредством искусства? Мы много раз слышали о смерти субъекта и автора. Но во всех этих некрологах речь идет о субъекте философской рефлексии и саморефлексии, а также о субъекте желания и витальной энергии, в то время как перформативный субъект конституируется призывом действовать, продемонстрировать, что он – живое существо. Я выступаю как адресат этого призыва, говорящего мне: измени себя и мир, продемонстрируй свое знание, заяви о своей жизни и т. д. Этот призыв обращен ко мне. Поэтому я знаю, что могу и даже должен ответить на него.

Между тем призыв этот исходит не от Господа Бога. Теоретик – такой же человек, как и я, и у меня нет причин безоглядно доверять его намерениям. Как я уже говорил, Просвещение научило нас с недоверием относиться к взгляду другого – подозревать, что этот другой (священник или кто-либо иной) преследует собственные коварные планы, скрытые за фасадом его дискурса. А современная теория научила нас не доверять даже самим себе и доводам собственного разума. В этом смысле любое осуществление теории одновременно является осуществлением недоверия к ней. Мы воплощаем определенный имидж, определенный образ жизни, демонстрируя себя другим в качестве живущих, но в то же время мы скрываемся от дурного глаза теоретика, прячемся под оболочкой нашего имиджа. Собственно, именно этого и хочет от нас теория. В конце концов теория не доверяет даже самой себе. Как сказал Теодор Адорно, все в целом лжет – и не может быть ничего истинного во всеобщей лжи[2 - T. Adorno. Minima Moraiia: Reflections from Damaged Life, trans. E.N. Jephcott, London: Verso, 1974, p. 39, 50.].

Здесь следует отметить, что художник может занять и другую позицию – встать на критическую позицию теории. Во многих случаях художники так и поступают, позиционируя себя в качестве распространителей и пропагандистов знания, а не в качестве тех, кто воплощает его на практике, задавшись вопросом о значении этого знания. Такие художники не столько действуют, сколько выражают свою солидарность с призывом изменить себя и мир. Вместо того чтобы воплощать теорию в действие, они побуждают к этому других; вместо того чтобы быть активными, они стараются активизировать других. Они занимают критическую позицию, поскольку теория критична по отношению ко всем, кто не отвечает на ее призыв. В данном случае искусство выполняет иллюстративную, дидактическую, образовательную функцию, сопоставимую с дидактической ролью искусства в контексте христианской культуры. Другими словами, художник занимается светской пропагандой, сравнимой с пропагандой религиозной. Я ничего не имею против этого поворота искусства в сторону пропаганды. В XX веке он породил множество интересных произведений и остается продуктивным по сей день. Однако художники, практикующие такого рода пропаганду, часто говорят о неэффективности искусства, словно оно обязано убедить тех, кого не убедила сама теория. Пропагандистское искусство не является само по себе безуспешным – просто оно разделяет успех и неудачи той теории, которую пропагандирует.

Эти две художественные установки – реализация теории и пропаганда теории – представляют собой не просто разные, но враждующие между собой, несовместимые интерпретации теории «призыва». На протяжении XX столетия эта несовместимость не раз становилась причиной трагических конфликтов на левом (да и на правом) фланге искусства и поэтому заслуживает внимательного обсуждения. Критическая теория, берущая начало в текстах Маркса и Ницше, рассматривает человека как конечное физическое тело, лишенное онтологического доступа к вечному и метафизическому. Следовательно, не существует онтологических, метафизических гарантий успеха какого бы то ни было человеческого начинания – как, впрочем, и гарантий его провала. Всякое действие человека может быть в любой момент прервано смертью. Событие смерти радикально гетерогенно по отношению к любой теологической концепции истории. С точки зрения критической теории смерть не идентична завершению. Конец света – это не обязательно апокалиптический финал, обнаруживающий смысл человеческого существования. Для нас жизнь лишена божественного или исторического плана, доступного нашему пониманию и позволяющего на него положиться. Мы считаем, что вовлечены в неконтролируемую игру материальных сил, которые делают возможным любой исход. Мы наблюдаем постоянное изменение моды. Мы видим необратимый

прогресс технологий, из-за которого любой опыт в конечном счете неизбежно устаревает. И это побуждает нас постоянно отказываться от наших знаний, навыков и планов в тот момент, когда они кажутся нам устаревшими.

Мы понимаем, что все, с чем мы сталкиваемся, рано или поздно исчезнет. И мы готовы завтра отказаться от всего, что планируем сегодня.

Другими словами, теория ставит нас лицом к лицу с парадоксом неотложности (urgency). Главный образ, предлагаемый нам теорией, это образ нашей собственной смерти – образ нашей конечности, бренности и ограниченности отпущенного нам времени. Предлагая этот образ, теория вызывает чувство неотложности, побуждающее нас откликнуться на ее призыв перейти к действию здесь и сейчас.

Но в то же время ощущение неотложности действия и отсутствия времени заставляет нас избегать долгосрочных планов, а также понизить наши ожидания относительно результатов наших действий.

Хорошим примером такой неотложности служит фильм Ларса фон Триера «Меланхолия». Двум сестрам, героиням этого фильма, образ смерти является в виде планеты Меланхолия, которая приближается к Земле, грозя ее уничтожить. Планета Меланхолия смотрит на них, и они прочитывают собственную смерть в ее нейтральном, бесстрастном взгляде, представляющем собой удачную метафору для взгляда теории. Взгляд планеты побуждает сестер как-то реагировать на него. Это типично современный, секулярный пример крайней неотложности – неизбежной и в то же время совершенно случайной. Медленное приближение Меланхолии есть призыв к действию. Но какого рода действию? Одна из сестер пытается убежать от этой угрозы – спасти себя и своего ребенка. Это отсылает к стандартному голливудскому апокалиптическому фильму, где попытка избежать всемирной катастрофы всегда увенчивается успехом. Но другая сестра принимает смерть, образ которой соблазняет ее, доводя до оргазма. Вместо того чтобы тратить остаток жизни на попытки избежать смерти, она исполняет ритуал ее приятия, активизирующий ее переживание жизни. Перед нами модель двух альтернативных реакций на ситуацию неотложности и нехватки времени.

Таким образом, те же самые неотложность и нехватка времени, которые побуждают нас к действию, заставляют предполагать, что наши действия, возможно, окажутся безрезультатными и мы не достигнем своих целей. Эта

ситуация хорошо суммирована Вальтером Беньямином в его знаменитой притче, вдохновленной рисунком Пауля Клее «Angelus Novus»: глядя вперед, в будущее, мы видим только обещания, а оглядываясь назад, в прошлое, мы видим только руины этих обещаний[3 - W. Benjamin. On the Concept of History, in: Selected Writings, vol. 4: 1938–40, ed. Howard Eiland and Michael Jennings, Cambridge: Harvard University Press, 2003, pp. 389–00.]. Читателям Беньямина этот образ обычно кажется глубоко пессимистическим. Но в действительности он оптимистичен: этот образ в некотором смысле воспроизводит тематику гораздо более раннего эссе Беньямина, где он проводит различие между двумя типами насилия – божественным и мифическим[4 - W. Benjamin. Critique of Violence, in: Selected Writings, vol. 1: 1913–26, ed. Marcus Bullock and Michael Jennings, Cambridge: Harvard University Press, 1999, pp. 236–252.]. Разрушения, производимые мифическим насилием, ведут к смене старого порядка новым, в то время как божественное насилие разрушает, не устанавливая при этом никакого нового порядка. Это божественное насилие перманентно и напоминает идею перманентной революции у Троцкого. Современный читатель беньяминовского эссе о насилии невольно задается вопросом: как божественное насилие может возобновляться до бесконечности, если оно абсолютно разрушительно?

В какой-то момент должно быть разрушено все, и божественное насилие станет отныне невозможным. Действительно, если Бог создал мир из ничего, то он может и разрушить его полностью, не оставив никаких следов его прошлого существования.

Но Беньямин использует образ Angelus Novus в контексте материалистической концепции истории, согласно которой божественное насилие понимается как насилие материальное. Теперь ясно, почему Беньямин не верит в возможность тотального разрушения. Если Бог умер, материальный мир становится неразрушимым. В секулярном, чисто материальном мире разрушение может быть только материальным, производимым физическими силами. Но любое материальное разрушение успешно лишь отчасти. После него остаются руины, обломки, следы – в точности как это описано Беньямином в его притче. Иначе говоря, если мы не можем полностью уничтожить мир, то и мир не может полностью уничтожить нас. Абсолютный успех невозможен, но также невозможна и абсолютная неудача. Материалистическое представление о мире открывает пространство по ту сторону успеха и неудачи, сохранения и уничтожения, приобретения и утраты. А это и есть то пространство, в котором действует искусство, вознамерившееся реализовать на практике знание о материальности мира и о жизни как материальном процессе. Искусство

исторического авангарда также часто обвиняют в нигилизме и деструктивности, но эта деструктивность объясняется его верой в невозможность тотального уничтожения. Можно сказать, что авангард, глядя в будущее, видит ту же картину, которую Angelus Novus Беньямина видит, глядя в прошлое. С самого начала своей истории современное искусство учитывало в собственной практике возможность провала, исторической неудачи и разрушения. Стало быть, искусство не может быть шокировано теми разрушениями, которые оставляет после себя прогресс. Авангардный Angelus Novus всегда созерцает одну и ту же картину – неважно, смотрит ли он в будущее или в прошлое. Жизнь понимается им как нетелеологический, чисто материальный процесс.

Он живет с сознанием того, что жизнь может быть в любой момент прервана смертью, и не ставит перед собой определенных целей, поскольку смерть грозит в любой момент разрушить его планы. В этом смысле жизнь радикально отклоняется от Истории, которая представляет собой рассказ о победах и поражениях.

На протяжении долгого времени человеку онтологически отводилась средняя позиция между Богом и животным. При этом казалось более престижным стоять ближе к Богу и дальше от животного.

Но в Новое время мы обычно располагаем человека между животным и машиной. В этом новом контексте кажется, что лучше быть животным, чем машиной. Начиная с XIX столетия и до наших дней существует тенденция мыслить жизнь как отклонение от определенной программы – как различие между живым телом и механизмом. Человек может рассматриваться как животное, действующее наподобие машины – индустриальной машины или компьютера. С этой, скажем, фукодианской, точки зрения живое человеческое тело – животность человека – выражает себя посредством отклонения от программы, посредством ошибки, безумия, хаоса и непредсказуемости. Вот почему современное искусство так часто тематизирует девиацию и ошибку – все, что выламывается из нормального порядка вещей и нарушает социальные конвенции.

Однако тут важно отметить, что классический авангард в большей степени симпатизировал как раз машине, а не животному началу в человеке. Радикальные представители авангардного движения – от Мондриана и Малевича до Сола Левитта и Дональда Джадда – создавали свое искусство в соответствии с машинного типа программами, избегая любых отклонений от них. Однако эти программы принципиально отличались от любой «реальной», «жизненной»

программы, поскольку не были ни утилитарными, ни инструментальными. Наши реальные социальные, политические и технологические программы ориентированы на достижение конкретных целей и оцениваются в зависимости от своей эффективности и способности привести к реализации этих целей. В отличие от них программы и машины искусства не имеют телеологической установки. У них нет определенной цели и назначения. Реализация такой программы может быть в любой момент прервана смертью, но сама программа не утратит при этом своей целостности. Так искусство реагирует на парадокс неотложности, вытекающий из теории материализма и призыва реализовать ее на практике. С одной стороны, наша бренность, онтологическая нехватка времени заставляют нас отказаться от созерцательной, пассивной позиции и перейти к действию. Но, с другой стороны, та же самая нехватка времени диктует нам действие такого рода, которое не имеет конкретной цели и может быть прервано в любой момент. Такое действие изначально не имеет определенного завершения – в отличие от действия, которое заканчивается с достижением цели. Поэтому художественное действие может продолжаться или повторяться до бесконечности. Недостаток времени трансформируется здесь в бесконечный избыток времени.

Характерно, что операция так называемой эстетизации реальности осуществляется именно в момент перехода от телеологической к нетелеологической интерпретации исторического действия. Не случайно, например, Че Гевара стал символом революционного движения: все революционные начинания Че Гевары закончились неудачами. Но именно благодаря этому наше внимание сдвигается от цели революционной деятельности к жизни героя-революционера, не достигшего своих целей. Эта жизнь приобретает в наших глазах блеск и совершенство – независимо от ее практических результатов.

И таких примеров множество.

В этом смысле практическая реализация теории посредством искусства также предполагает ее эстетизацию. Сюрреализм можно интерпретировать как эстетизацию психоанализа. В «Первом манифесте сюрреализма» Андре Бретон, как известно, предложил технику автоматического письма. Идея состояла в том, чтобы писать так быстро, чтобы ни сознание, ни бессознательное не поспевали за процессом письма. Здесь имитируется психоаналитический метод свободных ассоциаций, оторванный, однако, от своей нормативной цели. Позднее, после прочтения Маркса, Бретон убеждал читателей «Второго манифеста» взять

револьвер и стрелять наугад в толпу – революционное действие здесь опять же становится бесцельным. Еще до этого дадаисты практиковали дискурс по ту сторону смысла и логики – дискурс, который без всякого для него ущерба может быть прерван в любой момент. Примерно то же самое можно сказать о выступлениях Йозефа Бойса: чрезвычайно длинные, они могли быть прекращены когда угодно, поскольку Бойс не ставил целью что-то с их помощью доказать. Это касается и многих других практик современного искусства: они могут быть прерваны или возобновлены когда угодно. Неудача становится невозможной в силу отсутствия критерия успеха. Между тем многие представители арт-мира сетуют по поводу того, что искусство не достигает и не может достичь успеха в «реальной жизни». Реальная жизнь понимается здесь как история, а успех – как исторический успех. Ранее я показал, что понятие истории не совпадает с понятием жизни и, в частности, с понятием «реальная жизнь», поскольку история – это идеологическая конструкция, базирующаяся на представлении о поступательном движении к определенной цели.

Эта телеологическая модель истории берет начало в христианской теологии и не соответствует постхристианскому, постфилософскому, материалистическому видению мира. Искусство освободительно.

Оно изменяет мир и освобождает нас. Но это одновременно означает освобождение жизни от истории.

Классическая философия ставила перед собой задачи освободительного характера, выступая против религиозного, военного и аристократического правления, подавлявших разум и человека как носителя разума. Просвещение надеялось с помощью освобождения разума изменить мир. Сегодня, после Ницше, Фуко, Делёза и многих других мыслителей, мы склонны полагать, что разум не освобождает, а, напротив, подавляет нас. Теперь мы хотим изменить мир ради освобождения жизни, понимаемой как более фундаментальный уровень человеческого бытия, нежели разум. Мы считаем, что жизнь порабощена и скована как раз теми институциями, которые позиционируют себя как модели рационального прогресса, способствующего улучшению жизни. Освободиться от власти этих институций означает отвергнуть их универсалистские претензии, основанные на устарелых принципах разума.

Таким образом, теория побуждает нас изменить мир не в том или ином его аспекте, а целиком. Но тут встает вопрос: возможно ли изменение такого рода – не постепенное, частичное, эволюционное, а тотальное и революционное?

Теория утверждает, что любое трансформативное действие может быть осуществлено, поскольку не существует метафизической, онтологической гарантии статус-кво, доминирующего порядка, реальности в ее актуальном виде. Но точно так же не существует и онтологической гарантии успеха тотального изменения (ни божественного провидения, ни силы природы или разума, ни законов истории и т. д.). Если классический марксизм еще пропагандировал веру в гарантию тотального изменения (в форме производительных сил, которые неизбежно меняют систему производственных отношений), а Ницше верил в силу желания, которая способна преодолеть все установления нашей цивилизации, то сегодня нам уже трудно верить во вмешательство таких бесконечных сил. С тех пор как мы отвергли бесконечность духа, представляется невозможным заменить ее теологией производства или желания. Но как же нам изменить мир, если мы конечны и бренны? Как я уже говорил, критерии успеха и неудачи суть то, что определяет мир в его тотальности. Поэтому, если мы изменим – а лучше сказать, аннулируем – эти критерии, мы тем самым изменим и мир в его тотальности. Как я пытался продемонстрировать, искусство может это сделать и, более того, уже сделало.

Но здесь, разумеется, возникает следующий вопрос. Какова социальная релевантность этой неинструментальной, нетелеологической художественной практики жизни? Я бы сказал, она есть не что иное, как производство социального самого по себе. Не следует думать, что социальное всегда существует как данность. Общество – это пространство равенства и подобия, именно в этом качестве общество, или политейя, появилось когда-то в Древних Афинах. Древнегреческое общество, являющееся моделью любого современного, основывалось на общности воспитания, эстетического вкуса, языка. Его члены могли с успехом подменять один другого. Каждый гражданин этого общества мог делать то же самое, что и другие, шла ли речь о спорте, риторике или войне. Но такого общества, основанного на изначально заданных ценностях, больше не существует.

Наше современное общество – это общество различия, а не сходства. И основу его образует не политейя, а рыночная экономика.

Жить в обществе всеобщей специализации, где каждый имеет свою специфическую культурную идентичность, значит предлагать другим то, что у тебя есть и что ты можешь делать, и получать от них то, что имеют и могут делать они. Следовательно, эта сеть обмена функционирует как сеть коммуникации, как ризома. Свобода коммуникации – это просто частный случай

свободного рынка. Напротив, теория и реализующее ее искусство создают зону сходства по ту сторону различий, созданных рыночной экономикой, компенсируя тем самым утрату традиционных общностей. Недаром призыв к солидарности в наше время почти всегда сопровождается апелляцией не к общности происхождения, разума, здравого смысла или человеческой природы, а к опасности общей гибели в результате ядерной войны или глобального потепления. Мы различаемся по образу жизни, но похожи друг на друга тем, что смертны.

В прежние времена философ и художник стремились быть существами особого порядка, способными продуцировать особые идеи или вещи, и понимали себя именно в этом качестве. Но современный теоретик или художник не хотят быть особенными – напротив, они хотят быть, как все. Их любимая тема – повседневная жизнь. Они стремятся быть типичными, неспециализированными, неидентифицируемыми, не выделяющимися в толпе и делать то, что могут делать и все остальные: готовить пищу (Рикрит Тираванья) или толкать перед собой куб льда (Франсис Алюс). Как утверждал Кант, искусство есть предмет не истины, а вкуса, и потому может обсуждаться любым человеком. Искусство открыто для всех, потому что никто по определению не может быть специалистом в искусстве – все дилетанты. Это означает, что искусство по своей сути социально и приобретает демократический характер, когда отменяются границы высшего общества (все еще служившего моделью для Канта). Однако со времен авангарда искусство выступает не только как предмет дискуссии, свободной от критерия истинности, но также как универсальная, неспециализированная, непродуктивная общедоступная практика, свободная от критерия успеха. Радикальное искусство нашего времени является, по существу, художественным производством без производимого продукта. Эта деятельность, в которой может принять участие каждый, – общедоступная и эгалитаристская.

Говоря это, я вовсе не имею в виду «эстетику взаимоотношений» (relational aesthetics). Я также не считаю, что искусство, понимаемое таким образом, может быть действительно всеобщим и демократичным. И я попытаюсь объяснить, почему. Наше понимание демократии базируется на концепции национального государства. У нас нет системы универсальной демократии вне национальных границ и мы никогда не имели демократии подобного типа в прошлом. Поэтому мы не можем сказать, что собой представляет абсолютно универсальная, эгалитарная демократия. К тому же демократия традиционно понимается как гегемония большинства: конечно, мы можем вообразить демократию, основанную на консенсусе и учитывающую права меньшинства, но даже такой консенсус всегда будет включать в себя только «нормальных, разумных» людей.

В их число не войдут сумасшедшие, дети и т. д.

А еще в него не войдут звери и птицы. Между тем св. Франциск Ассизский, как известно, проповедовал и тем и другим. Консенсус исключает также камни: а мы знаем благодаря Фрейду, что в нас действует сила, заставляющая нас окаменевать. А также этот консенсус исключает машины – при том, что многие художники и теоретики хотели стать машинами, как, например, Энди Уорхол. Если использовать термин, введенный Габриэлем Тардом в рамках его теории подражания, можно сказать, что художник стремится стать существом не просто социальным, а сверхсоциальным[5 - G. Tarde. The Laws of Imitation, New York: H.Holt and Co., 1903, p. 88.]. Он уподобляется множеству разных организмов, фигур, вещей и явлений, которые никогда не станут частью демократического процесса. В точном соответствии с формулой Оруэлла, некоторые художники более равны, чем другие. Хотя современное искусство часто критикуют за то, что оно слишком элитарно, недостаточно социально, в действительности это верно с точностью до наоборот: художник сверхсоциален. А как правильно заметил Габриэль Тарде, чтобы стать сверхсоциальным, нужно обособиться от общества, в котором живешь.

Слабый универсализм

Известно, что в настоящее время любую вещь можно интерпретировать как произведение искусства. Или, точнее, все что угодно может быть использовано художником в его работе. Для зрителя, заранее не проинформированного о границах той или иной работы, практически невозможно на основе одного лишь его предыдущего визуального опыта различить между «обыкновенным» бытовым предметом и предметом, включенным в контекст искусства.

Но кто такой художник? И возможно ли отличить его от нехудожника? Этот вопрос мне представляется гораздо более интересным, чем проблема различения между искусством и «обыкновенной вещью».

Существует достаточно давно сформированный дискурс институциональной критики. Роль коллекционеров, кураторов, директоров музеев и галерей подвергается обширной критике и анализу в течение уже нескольких десятилетий. Но что же сказать о самих художниках? Современный художник,

безусловно, является институциональной фигурой – более того, большинство художников готовы принять как данное то, что критиковать институции им приходится изнутри институциональной системы. Кажется, что художник сегодня – обычный профессионал, которому отведена конкретная роль в общей структуре сферы искусства – сферы, основанной, как и любая другая бюрократическая организация или капиталистическая корпорация, на разделении труда. Можно также предположить, что критика с целью расширения этой сферы и повышения ее эффективности и прибыльности является неотъемлемой частью профессиональных задач художников. Такой ответ, хоть и допустим, но не слишком убедителен.

Вспомним известное положение Джозефа Бойса о том, что «каждый человек – художник». Подобная позиция, расцениваемая многими теперь – как и в прошлом самим Бойсом – как утопическая, имеет долгую историю, которая восходит к марксизму и раннему авангарду. Как правило, в этом утверждении видят выражение надежды на то, что человечество, в настоящий момент состоящее из нехудожников, может превратиться в человечество творцов. Сегодня все согласны, что эта надежда несбыточна – более того, я готов утверждать, что в таком понимании роли художника нет ни капли утопичности. Мир, где от каждого ожидается беспрерывное создание искусства и, как следствие, беспрерывная конкуренция за возможность выставить свои произведения на том или ином биеннале, мне представляется скорее абсолютным кошмаром, а совсем не утопией.

Можно возразить, и такие возражения неоднократно высказывались, что романтическое и утопическое понимание роли художника, свойственное Бойсу, себя исчерпало. Мне подобный диагноз также кажется неубедительным. Традиция, питающая современный мир искусства со всеми его структурами, сформировалась после Второй мировой войны и, в свою очередь, является переосмыслением и закреплением исторического наследия раннего авангарда. Не создается впечатления, что с тех пор она значительно видоизменилась. Скорее наоборот – она играет все более и более определяющую роль для современного искусства. Так, новые поколения профессиональных художников находят доступ к рынку искусства преимущественно пройдя систему художественных школ и образовательных программ, большая часть которых берет за основу все тот же авангардный канон. Вследствие глобализации и стандартизации образования преобладающей модальностью современного искусства остается академизированный авангард. Поэтому, чтобы ответить на вопрос о художнике, необходимо проанализировать, как определялась его роль именно в ранний момент возникновения авангарда.

Все художественное образование, как и образование в целом, основано на передаче некоторого типа знаний и навыков одним поколением другому. Таким образом, возникает вопрос: какие навыки и знания передаются в современных художественных школах? Этот вопрос, как известно, вызывает немало споров. Роль доавангардных академий искусств определялась ясно. В них от учеников требовалось освоение некоторых четко установленных технических навыков: живописи, скульптуры и т. д. Художественные школы сегодня отчасти возвращаются к такому традиционному пониманию образования, особенно в сфере новых медиа. Действительно, фотография, кино, видео, цифровое искусство и т. д. требуют некоторого технического умения, которое можно приобрести в художественной школе. Но, разумеется, искусство не ограничивается набором технических навыков. В результате мы наблюдаем возрождение дискурса об искусстве как о форме знания – дискурса, который становится абсолютно неизбежным, когда искусство начинает функционировать как образовательная дисциплина. Идея о том, что искусство – это форма знания, далеко не нова. Религиозное искусство ставило своей задачей выражение религиозных откровений в визуальной, художественной форме. Традиционное репрезентативное искусство претендовало на представление природы и повседневности в новом, не достижимом для обывателя свете. Оба эти подхода находили среди философов как критиков (от Платона до Гегеля), так и сторонников (от Аристотеля до Хайдеггера). Но что бы ни могло быть сказано об их философских достоинствах и недостатках, оба эти положения об искусстве как об особой форме знания были напрямую отвергнуты историческим авангардом вместе с традиционным критерием мастерства, сопутствующим этим претензиям. Благодаря авангарду профессия художника была депрофессионализирована.

Депрофессионализация искусства поставила художника в весьма щекотливое положение, так как зачастую она интерпретируется как возврат художников к статусу любителей. Соответственно современный художник начинает восприниматься как профессиональный непрофессионал, а сфера искусства, как сфера «арт-конспирации» (термин Бодрийяра)[6 - Jean Baudrillard. The Conspiracy of Art: Manifestos, Interviews, Essays, ed. SylverLotringer (NewYork: Semiotext(e)/MIT Press, 2005).]. Социальная эффективность этой конспирации представляется тут загадкой, которую можно расшифровать лишь социологическим путем.

Однако было бы ошибочным рассматривать депрофессионализацию искусства, предпринятую авангардом, как переход к любительству. Депрофессионализация искусства является процессом, выражающимся в трансформации

художественной практики в целом, а не в частных случаях возвращения художников в ситуацию непрофессионализма. Таким образом, депрофессионализация искусства сама по себе является глубоко профессиональным процессом.

Прежде чем я начну обсуждать взаимоотношение депрофессионализации и демократизации искусства, отмечу, какие знания и технические навыки необходимы для подобной депрофессионализации искусства в первую очередь.

В своей недавно вышедшей книге «Оставшееся время» Джорджио Агамбен[7 - Giorgio Agamben. The Time That Remains: A Commentary on the Letter to the Romans, Stanford: Stanford University Press, 2005.] на примере святого Павла описывает навыки и знание, необходимые для того, чтобы стать профессиональным апостолом. Знание это мессианское, то есть знание о том, что знакомый нам мир подходит к концу, что время на исходе, что его нехватка обессмысливает любой род занятий, требующий стабильности мира и перспективы протяженного времени. Сама же профессия апостола, пишет Агамбен, заключается «в постоянном отрицании какого-либо дела», от себя добавим – в депрофессионализации всех профессий. Сжимающееся время обедняет, опустошает все культурные знаки и занятия, сводит их до нуля или, по определению Агамбена, до статуса слабых знаков. Это знаки приближения конца света, знаки, заранее ослабленные нехваткой времени, обычно требующегося для созерцания сильных, прочных знаков. Однако при конце света именно такие слабые знаки восторжествуют над сильными знаками власти, традиций, равно как и над знаками протеста, желания, героизма и шока. При обсуждении подобных знаков Агамбен, очевидно, имеет в виду то, что Вальтер Беньямин назвал «слабым мессианизмом». Уместно также вспомнить греческий термин «кеносис» (сам Агамбен его не упоминает), относящийся к фигуре Христа – к его жизни, страданию и смерти как к стиранию всех знаков его божественного величия. В этом смысле сам Христос может предстать как слабый знак, который нетрудно – но было бы ошибочным – перепутать со знаком слабости, как это сделал Ницше в своем «Антихристе».

Теперь можно сказать, что художник-авангардист является своего рода светским апостолом, вестником того, что время приближается к концу. Новое время, по существу, является эпохой непрестанной утраты знакомого мира и традиционных жизненных устоев. Это время постоянных перемен, исторических сломов, новых концов и новых начал. Жить в таком времени означает жить без времени, с чувством постоянного дефицита временных ресурсов, с ощущением

того, что большая часть проектов неизбежно окажется незаконченной и заброшенной. Каждое новое поколение создает свои собственные проекты, равно как и свои технологии и профессии для их воплощения, однако все они оказываются неизбежно забытыми следующим же поколением. В этом смысле время, в котором мы живем сегодня, – не постмодернистское, а скорее ультрамодернистское, так как в нем нехватка времени становится все более и более ощутима. Это видно и по тому, насколько все сегодня заняты: времени нет ни у кого и никогда.

Прошедшая эра продемонстрировала неизбежность гибели и исчезновения всех традиций и унаследованных жизненных порядков.

Но и современность также не внушает нам доверия: мы разучились верить в то, что моды, равно как и манеры жить и мыслить сколь-либо долговечны. (Уже в миг появления новой тенденции раздается вопрос о том, как долго она просуществует. И ответом, разумеется, в каждом случае является – «недолго».) Можно сказать, что не только Новое время, но и – в большей степени – современность хронически мессианистичны или, вернее, хронически апокалиптичны. Мы почти автоматически видим все, что существует, и все, что возникает, в перспективе неизбежности будущего его упадка и исчезновения.

Авангард, как правило, ассоциируется с идеей прогресса, в особенности – технологического прогресса. Действительно, большинство призывов авангарда и его теоретиков направлены против консерваторов и настаивают на бессмысленности старых форм искусства в новых технологических условиях. Однако технические новшества рассматривались – по меньшей мере первым поколением авангардистов – не как сулящие новый, стабильный мир, а как гарантирующие разрушение старого, равно как и неотвратимость самоуничтожения всей технологической цивилизации. Авангард воспринимал прогресс преимущественно как разрушительную силу.

Таким образом, авангард ставил вопрос о том, возможно ли художнику продолжать создавать работы среди непрестанного крушения культурных традиций и знакомого мира в условиях сжимающегося времени, являющегося основной характеристикой технологического развития. Каким образом можно создавать искусство, которое было бы неподвластно переменам, искусство, которое было бы вне времени и вне истории? Авангард не хотел трудиться ради искусства будущего – он хотел искусства, не подвластного времени, искусства

на все времена. Нам часто приходится слышать и читать о необходимости перемен, о том, что нашей целью, равно как и целью искусства, является изменение статус кво. Однако постоянные перемены – наша единственная реальность. В этих условиях повлиять на статус кво означало бы целиком избавиться от изменений. На деле любая утопия – не что иное, как именно такая попытка избежать необходимости перемен.

Когда Агамбен описывает обессмысливание всех наших занятий и опустошение культурных знаков в момент мессианского события, он не задается вопросом о том, каким образом мы можем преодолеть границу, отделяющую наше время от грядущей эпохи. Он избегает этого вопроса, как избегает его и апостол Павел, который верил, что индивидуальная душа, в силу своей нематериальности, сможет безопасно преодолеть эту грань даже после исчезновения физического мира. Но не спасение души, а спасение искусства интересовало художников авангарда. Они пытались достичь его с помощью редукции – сведения культурных знаков до абсолютного минимума, чтобы их было можно пронести сквозь все переломы, сдвиги, перемены, моды и тенденции.

Подобная радикальная редукция художественной традиции должна была в полной мере предугадать грядущую смерть искусства от руки прогресса. С помощью редукции художники авангарда начали создавать изображения, которые выглядели достаточно скудными, слабыми, пустыми, чтобы пережить приближающуюся историческую катастрофу.

Когда в 1911 году Кандинский в своей книге «О духовном в искусстве» писал об отмене всех репрезентационных навыков у художников – о редукции всех картин к комбинации цвета и линии, – он хотел гарантировать выживание искусства во всех возможных будущих культурных трансформациях, включая и наиболее революционные. Мир, изображенный на картине, может исчезнуть, но с самим сочетанием цветов и форм этого не произойдет. В этом смысле Кандинский верил, что все образы прошлого и будущего уже запечатлены на его картинах, так как независимо от того, что именно это были (или могли быть) за образы, они так или иначе представляли собой набор некоторых цветов и геометрических фигур. И это относится не только к живописи, но и к другим видам искусства, например, к фотографии и кино. Кандинский не стремился создать собственный стиль, скорее он хотел с помощью своих картин натренировать глаз зрителя и сделать его способным распознавать формальные составляющие любого произведения визуального искусства, вне зависимости от

исторического контекста. В этом смысле Кандинский подходит к своему собственному искусству как к не подверженному времени.

Впоследствии Малевич в своем «Черном квадрате» предпринимает еще более радикальную редукцию образа к чистому соотношению картины и рамы, предмета и поля созерцания, единицы и нуля. Мы действительно не можем уйти от черного квадрата – он присутствует в каждой картине. То же можно сказать и о понятии редимейда, введенном Дюшаном, – любой предмет, который мы видим или хотели бы видеть представленным на выставке, можно рассматривать как потенциальный редимейд.

Таким образом, можно утверждать, что искусство авангарда создает трансцендентальные образы в кантианском понимании этого термина – образы, которые выражают условия, необходимые для возникновения и созерцания любого образа. Искусство авангарда является не только искусством слабого мессианства, но и слабого универсализма. Оно представляет собой не только искусство, использующее нулевые знаки, опустошенные приближающимся мессианским событием, но и искусство, находящее выражение в слабых образах, с трудом фиксируемых зрением, образах, которые оказываются неизбежно и структурно незамеченными, когда они функционируют как компоненты более сильных образов, например, принадлежащих к классическому искусству и массовой культуре.

Авангард отрицал оригинальность, так как ставил своей целью не создавать, а обнаруживать трансцендентальные, повторяющиеся, слабые образы. Но, разумеется, каждое такое отсутствие уникальности само по себе становилось оригинальным. В философии, равно как и в науке, создать трансцендентальное искусство означает перейти границу темпоральности, а вместе с ней – и культурную границу. Любой образ, к какой бы культуре он ни принадлежал, по существу является черным квадратом, так как именно его мы получим, если сотрем этот образ. Это означает, что для мессианского видения любое изображение заранее представляется черным квадратом. Именно поэтому авангард открывает дорогу к универсальному, демократическому искусству. Но универсалистская сила авангарда – это сила слабости, самоуничтожения, так как всеобщего успеха он смог добиться лишь создавая максимально ослабленные образы.

Однако в отличие от трансцендентальной философии авангарду свойственна некоторая амбивалентность. Философское созерцание и трансцендентальная

идеализация – действия, предпринимаемые исключительно философами для других философов. Однако трансцендентальные образы авангарда демонстрируются наравне, выражаясь языком философии, с образами эмпирическими. Так, можно утверждать, что авангард помещает эмпирическое и трансцендентальное на один уровень, позволяя им быть сопоставленными перед демократическим взором неискушенного зрителя. Искусство авангарда радикальным образом расширяет пространство демократической репрезентации, включая в него трансцендентальное, которое до этого принадлежало сфере религиозной и философской мысли.

Это имеет свои положительные, но также и опасные стороны.

С исторической точки зрения авангардные образы предстают взгляду зрителя не как трансцендентальные, но как конкретные эмпирические изображения, выражающие свое время и особенности психологии своих создателей. Таким образом, «исторический» авангард одновременно и прояснял, и запутывал ситуацию: одновременно с тем, как он выявлял за сменой стилей и направлений повторяющиеся комбинации фигур, он в то же время сам по себе мог легко быть принят за стиль, за отдельное течение в искусстве. Можно утверждать, что это недопонимание до сих пор остается неразрешенным. Сегодня авангард рассматривается историей искусства именно как эпоха исторически сильных, а не слабых, трансисторических, универсальных образов. Таким образом, универсалистская сторона искусства, которую стремился обнаружить авангард, по-прежнему остается незамеченной, так как ее затмил эмпирический характер этого обнаружения.

Даже сегодня приходится слышать вопросы типа «Что эта картина (скажем, Малевича) делает в музее? Мой ребенок может нарисовать не хуже». С одной стороны, подобная реакция на Малевича, разумеется, является правильной. Она демонстрирует, что его работы по-прежнему воспринимаются широкой публикой как слабые, не заслуживающие ее восторга и внимания. Но, с другой стороны, заключение, к которому приходит большинство посетителей музеев, глубоко неверно: многие считают, что подобное сравнение унижает Малевича, тогда как его следует понимать как восхищение собственным ребенком. Действительно, своей работой Малевич открыл путь в искусство для любого рода слабых изображений. Но это достижение может быть полностью понято, только если оценена по достоинству само-аннигиляция Малевича, то есть если его картины воспринимаются как трансцендентальные, а не как эмпирические образы.

Несмотря на то что искусство авангарда сегодня представлено во всех главных музеях мира, оно по-прежнему остается, по существу, непопулярным. Парадоксальным образом оно, как правило, воспринимается как недемократическое и элитарное, потому что в нем видят не сильное, а именно слабое искусство. Иными словами, авангард остается отвергнутым, не понятым широкой публикой, благодаря своей демократичности – авангард непопулярен именно по причине своего демократизма. И если бы авангард стал популярным, он утратил бы свой демократизм. Авангард открывает перед любым рядовым человеком возможность ощутить себя художником – принять участие в создании слабых, скудных, лишь отчасти видимых образов.

Но рядовой человек по определению непопулярен – лишь исключительные личности заслуживают славы. Популярное искусство создается для зрителей. Искусство же авангарда создается для аудитории художников.

Разумеется, возникает вопрос о том, что же исторически произошло с трансценденталистским, универсалистским искусством авангарда. В 1920-х вторая волна авангарда пыталась использовать его как надежное основание для построения нового мира. Подобный нерелигиозный фундаментализм позднего авангарда развивался в 1920-х конструктивизмом, Баухаусом, ВХУТЕМАСом и т. д., несмотря на то что Кандинский, Малевич, Хуго Балл и некоторые другие ведущие фигуры раннего авангарда отрицали этот фундаментализм. Но даже если раннее поколение авангардистов не верило в возможность возведения нового мира на слабом фундаменте их универсалистского искусства, они все равно считали, что производимая ими радикальная редукция позволит достичь наиболее радикальной слабости. Однако нам хорошо известно, что это была лишь иллюзия: не потому, что можно было добиться еще большей слабости образов, но потому, что их слабость была забыта культурой. Соответственно с исторического расстояния они кажутся нам либо сильными (для мира искусства), либо не составляющими никакого интереса (для всех остальных людей).

Конец ознакомительного фрагмента.

notes

Примечания

1

A. Gehlen. Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Aesthetik der modernen Malerei, Frankfurt: Athenaeum, 1960.

2

T. Adorno. Minima Moraiia: Reflections from Damaged Life, trans. E.N. Jephcott, London: Verso, 1974, p. 39, 50.

3

W. Benjamin. On the Concept of History, in: Selected Writings, vol. 4: 1938–40, ed. Howard Eiland and Michael Jennings, Cambridge: Harvard University Press, 2003, pp. 389–00.

4

W. Benjamin. Critique of Violence, in: Selected Writings, vol. 1: 1913–26, ed. Marcus Bullock and Michael Jennings, Cambridge: Harvard University Press, 1999, pp. 236–252.

5

G. Tarde. The Laws of Imitation, New York: H.Holt and Co., 1903, p. 88.

6

Jean Baudrillard. The Conspiracy of Art: Manifestos, Interviews, Essays, ed. SylverLotringer (NewYork: Semiotext(e)/MIT Press, 2005).

7

Giorgio Agamben. The Time That Remains: A Commentary on the Letter to the Romans, Stanford: Stanford University Press, 2005.

Купить: https://tellnovel.com/groys_boris/politika-poetiki

надано
Прочитайте цю книгу цілком, купивши повну легальну версію: Купити