

Неизбежность звезды

Екатерина Деготь
Москва 2008

117 The Inevitability of Stardom
126 Von unvermeidbaren Stars und Sternen

Неизбежность звезды

Екатерина Деготь
Москва 2008

Когда в 1924-м году в Москве были впервые показаны работы художников Баухауза, они не очень понравились. Критик Алексей Сидоров писал тогда: «Великое благополучие царило над (...) продуктами немецкого конструктивизма, где все было так безупречно, точно пригнано одно к другому, выравнено по линейке, сколочено, освещено электрическими фонариками, превращено в аккуратнейшие игрушки».

В этих словах зафиксирован уже существующий схизм между коммунистическим и капиталистическим искусством. Первое не видит смысла в «аккуратнейших игрушках», то есть совершенстве формы, поскольку любая законченность угрожает фетишизмом. «Каждая форма есть застывшая моментальная фотография процесса. Также и произведение – есть остановка на пути к становлению, а отнюдь не застывшая цель», писал Лисицкий. Пассивное и застывшее, а лучше материальное вообще, должно было быть исключено. Росписи трамваев, дизайн многотиражных листовок, теоретические тексты, живопись цветными лучами в воздухе и кино: вот чем должен был заниматься тот, кто раньше, при капитализме, называл бы себя живописцем или скульпто-

ром. Русское искусство стремилось к этому еще до революции, называя себя не абстрактным, а «беспредметным», просто потому, что художник, как казалось, должен был делать произведения искусства, которые не были бы предметами вообще. Утопия коммунистического искусства заключалась в отказе от любой единичной, изолированной формы как фетишизированной.

В современном капиталистическом мире художник тоже время от времени бывает охвачен желанием «беспредметности» в этом, широком смысле слова, желанием дематериализации объекта, желанием избежать фетишистской ловушки. Кристоф Вебер с его проектами эфемерных скульптур (Carbon Drawings) знает об этом лучше других. Но в мире, где главной формой существования искусства остается выставка с ее имплицитным рыночным подтекстом, предметность и выставочность выступают как регулятивный «принцип реальности»: и политический, и даже поэтический проект должны немедленно овеществляться, обретать форму, подчиняясь закону формообразования, как если бы это был закон всемирного тяготения. Именно об этом, мне кажется, скульптура

Кристофа Вебера Первые минуты Октября (The First Minutes of October). В огромной звездообразной форме при помощи сложной технологии первые кадры фильма Эйзенштейна Октябрь превращены в предмет, движущийся образ в неподвижный. Это двойственный жест. С одной стороны, он щедро возвращает Эйзенштейну его супрематизм, или даже, можно сказать, возвращает самого Эйзенштейна в супрематизм. У Эйзенштейна, как известно, были авангардные корни: слово «монтаж» он воспринял от Лисицкого, ученика Малевича, и многим обязан абстрактному искусству. Само понятие монтажа предполагало, что работа раздробления целого на части уже проделана, и в России 1920-х годов все знали, что проделал эту работу именно Малевич. Но Октябрь – заказная инсценировка исторических событий к юбилею революции – был снят в переломном 1927-м году, когда Эйзенштейн уже двигался от авангардного кино к кино «сталинскому», от монтажного к нарративному. Еще в 1925-м году Малевич предупреждал Эйзенштейна, что тот хорошо понимает контрасты, но они «могут создать обстановку, в которой идея может выиграть, но контрасты как таковые...

утеряют свою собственную остроту». Именно это и произошло – «идея выиграла»: острота контраста (то есть яркого авангардистского монтажного приема) в Октябре уже не так заметна, как в Стачке и Потемкине, ее место занимает создание грандиозной пропагандистской иллюзии. Кристоф Вебер возвращает Эйзенштейну, буквально, ту самую остроту контрастов, – как будто освобождая его от долга перед сталинской идеологией, раскрывая перед ним мир чистой геометрической формы, как если бы это был мир человеческой свободы. Это также делает идею Эйзенштейна более наглядной, эксплицитной и – в понимании Бенямина – «выставочной». С другой стороны – и Кристоф Вебер прекрасно понимает это – ставя фильму памятник в виде символической формы, причем «острой», а значит – законченной и стилистически яркой, он тем самым мгновенно превращает фильм Эйзенштейна в вещь. В тот самый «опиум жизни», которым Александр Родченко называл вещи в витринах магазинов и произведения искусства в мастерских западных художников. Проект Вебера Telefunken und Tesla, в котором два магнитофона, западно- и восточногерманский, ведут диалог двух глу-

хих, достаточно ясно показывает, что он внимателен к различным культурным контекстам, и с юмором относится к их совпадениям и несовпадениям.

То, что делает с Эйзенштейном Вебер, есть почти пародия на то, как Запад вообще – впрочем, мир вообще, ведь теперь все вокруг есть Запад – воспринимает русский авангард. Он мгновенно делает его вещью, кристаллизует в совершенных формах для индивидуального эстетического потребления и тем самым разоружает. Он восторгается отдельными объектами, автоматически изолируя их от контекста, он стилизует их внешние формы, называя это *hommage*'ом и героическим *revival*'ом... Назвать элегантным то, что мыслило себя разрушением мировых устоев; повесить над диваном то, что предназначалось для мировой революции против этого самого дивана; назвать живописью или скульптурой то, что было творчеством вне каких-либо профессиональных и дисциплинарных рамок, – вот что может сделать с коммунистическим искусством современный мир. Даже коммунистический символ, пятиконечную звезду, он способен мгновенно превратить в глянцевую медиа-звезду.

Есть ли средство бороться с этой неизбежностью? Эйзенштейн уже в 1926-м году размышлял об этом – для него даже книга была слишком изолированным, статичным и фетишизированным объектом. Его оружие – пространство:

...букет этих очерков никак не должен рассматриваться и восприниматься подряд. Мне бы хотелось одновременности восприятия всех их разом, ибо, в конце концов, все они – ряд секторов в разные области вокруг одной общей, определяющей их, точки зрения – метода.

С другой стороны, хотелось бы и чисто пространственно установить возможность взаимоотношения каждому очерку непосредственно с каждым – переходить одному в другой и обратно. Взаимоссылками из одного в другой. Взаимодействиями одного по отношению к другому.

Такому единовременью и взаимному проникновению очерков могла бы удовлетворить книга в форме... шара!

Из неопубликованной рукописи 1926-го года.

...букет этих очерков никак не должен рассматриваться и восприниматься подряд. Мне бы хотелось одновременности восприятия всех их разом, ибо, в конце концов, все они – ряд секторов в разные области вокруг одной общей, определяющей их, точки зрения – метода. С другой стороны, хотелось бы и чисто пространственно установить возможность взаимоотношения каждому очерку непосредственно с каждым – переходить одному в другой и обратно. Взаимоссылками из одного в другой. Взаимодействиями одного по отношению к другому. Такому единовременью и взаимному проникновению очерков могла бы удовлетворить книга в форме... шара!

Именно поэтому он и снял первые кадры Октября с разных точек зрения, «секторами», обеспечивая диалектический образ коллективного зрителя, пространство спора и демократии. И Кристоф Вебер действует в русле тех же идей, когда делает первые кадры эйзенштейновского фильма трехмерными. Пространственная форма развернутых в разные стороны лучей и есть динамическая проекция того самого шара, о котором мечтал Эйзенштейн.

Мысль Эйзенштейна, кажется, реализована в современной логике Интернета, который готов своей лучевой структурой противостоять

Christoph Weber
Sehnsucht, Reichtum, Glueck
2001

фетишизирующей, штампующей новые и новые «объекты» логике производства. Но и здесь, впрочем, нет гарантии: бесконечность взаимоссылок, о которых мечтал Эйзенштейн, сегодня легко становится дезориентирующей энтропией, что, кстати, хорошо показано еще в одном, книжном проекте Кристофа Вебера (Sehnsucht, Reichtum, Glueck). И в этом море тоже автоматически кристаллизуются свои звезды на час. Так что Первые минуты Октября могут служить памятником героической попытке избежать ловушки законченной формы – которая снова и снова терпит крах.