

Медиатические пространства исторического авангарда

Свен Шпикер

От составителя

Sven Spieker
From the Compiler

Этот блок объединяет известных исследователей исторического авангарда. Наше внимание будет сосредоточено на том, что мы называем медиатическими пространствами послереволюционного авангарда. Делая акцент на медиатическом пространстве, мы избегаем акцента на хронологии, который имеет тенденцию доминировать в исследованиях авангарда. Вместо того чтобы рассматривать авангард как линейную последовательность движений, идеологических фракций или художественных тенденций, как это часто делается, мы предлагаем более разнообразную модель, которая исследует пересечения и параллелизмы, а также переводы и исправления, свойственные практике авангарда. Таким образом, мы интересуемся в первую очередь синкретизмом и гибридностью, которые характеризуют исторический авангард и его художественные медиа: от взгляда Малевича на живопись как кинематографическую среду (**Свен Шпикер**) до сочетания поэтики с вопросами экономии (**Юрий Мурашов**); от раздвоенного взгляда А. Кожева на красоту в контексте конструктивистского эстетического мышления (**Борис Гройс**) до «обратной» оптики авангардного кино и его визуализации зрителя и, наконец, переосмысления фактографии и живописи в конце 1920-х (**Маргарета Фёрингер, Андрей Фоменко**).

Гибридность исторического авангарда, сочетающего в себе то, что может показаться взаимоисключающими элементами, начинается с вопроса о том, что же представляет собой среда в первую очередь. Как показывает Борис Гройс, термин «медиум» может относиться как к материальному субстрату искусства, так и к тому, что этот субстрат делает видимым или слышимым. Или же это может относиться к третьему элементу, который не вполне соотносится с обозначенной парой и который в случае Кандинского определяется как «духовное». Этот третий элемент в психоаналитических терминах называется бес-

сознательным, а в области эстетики может быть назван красотой. Задача его заключается в поддержании динамических отношений со своей материальной базой, которые он одновременно помогает определить и превзойти.

Именно на этом фоне мы должны рассматривать недоверие многих представителей авангарда к односторонним, редуцирующим определениям среды. Как утверждает Свен Шпикер, критика Казимиром Малевичем ретинального и живописи также основывается на понимании медиальности, которое отказывается сводить медиума к технической основе, предполагая, что любое различие между живописью и кино на чисто технических основаниях недопустимо. Малевич верил, что победить (реалистическую) живопись можно только с помощью гибридной среды, которая, сочетая новую визуальность кино с близостью к звуку и слуху, будет способна передавать чистое ощущение, духовную сущность, превосходящую материальный объект и его репрезентацию.

По мнению Андрея Фоменко, «последние картины» Родченко, которые художник создал в период с 1918 по 1920 год, также не могут быть сведены просто к идеологическому призыву покончить с практикой живописи раз и навсегда. И здесь гибридность снова выступает как элемент замедления, который влияет на важнейшую для исторического авангарда идею о бесконфликтной и немедленной революции. Как показывает тщательный анализ Фоменко, технически весьма разнообразное исполнение Родченко его художественных работ нейтрализует любое синтетическое изъятие составляющих элементов, так что слияние фигуры и фона, которое часто рассматривается как завершающая стадия модернистского редуционизма, здесь уступает место структуре, сохраняющей все эти различные элементы в хрупком равновесии.

Гибридность также занимает центральное место в статье Маргарет Фёрингер об авангардном кино 1920-х годов. Как утверждает Фёрингер, «киноправду» Вертова следует понимать не столько как объективную документацию реальности, сколько как гибрид (фильм/реальность), который сам по себе не является ни просто реалистическим, ни конструктивистским. Эксперименты Вертова с гибридными фильмами направлены на то, чтобы научить глаз видеть по-новому, а не просто воспроизводить видимый мир. Таким образом, и здесь суть медиума заключается не в его репрезентативных способностях и не просто в его техническом аппарате, а скорее в субстрате, который выходит за рамки видимого, чтобы сосредоточить внимание на том, как медиа влияют на бессознательную деятельность и конституируют ее.