

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 130.2

DOI: 10.17223/22220836/28/1

Е.Ю. Бабошко, Д.В. Галкин

«ВОЛЯ К ВЛАСТИ» И КООРДИНАТЫ СОВРЕМЕННОСТИ В ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА БОРИСА ГРОЙСА

Авторы статьи обращаются к одной из фундаментальных проблем культурной теории и философии искусства – вопросу о координатах современности, которые не только задают художественный опыт «современного искусства», но и определяют тесную связь культурных и социально-исторических процессов. Проблема рассматривается с точки зрения концепции «воли к власти», которую можно считать не только одним из важнейших дискурсов современности, но и дискурсом, переопределяющим современность и в настоящее время. Анализ и тезис авторов опираются на философию искусства Бориса Гройса.

Ключевые слова: воля к власти, современное искусство, авангард, Борис Гройс.

Одной из фундаментальных проблем культурной теории и философии искусства является вопрос о координатах современности, которые определяют не только художественный опыт «современного искусства», но и тесную связь культурных и социально-исторических процессов. Если в политике отражаются не только существующее на данный момент соотношение сил, но и сформировавшиеся в рамках культуры представления о мире, то процессы, происходящие в этих областях, могут быть взаимосвязаны и взаимно детерминированы. Мы предлагаем рассмотреть эту проблематику с точки зрения концепции «воли к власти», которую можно считать не только дискурсом современности или модерна конца XIX в., но и дискурсом, переопределяющим современность. Волю к власти следует считать одной из главных дефиниций современности – таков будет наш базовый тезис, одновременно толкующий и по-своему развивающий идеи философии искусства Бориса Гройса.

Далее мы рассмотрим концепцию воли к власти, появившуюся на рубеже XIX–XX вв. и оказавшую значительное влияние на искусство авангарда. В содержательном плане она способствовала развитию социально-исторической идеи строительства нового мира и формированию нового человека в обновленном социуме. Задача данного исследования – рассмотреть существующие «версии» концепции воли к власти и выделить признаки, свидетельствующие об отражении последней в искусстве XX столетия. Кроме того, мы постараемся показать взаимосвязи между процессами, имевшими место в социально-политической и художественной сферах, опираясь на теоретическую «оптику» искусствоведа и философа современного искусства Бориса Гройса (1947).

1. Главное философское изобретение Ницше

С поправкой на не всегда ясные факты биографии великого философа идею «воля к власти» считают изобретением Фридриха Ницше (1844–1900). И даже если предприимчивым соавтором является также его сестра, интуиция Ницше о воле к власти как космологической основе жизненного становления не утрачивает философской силы и энергии, ведь понятия «жизнь» и «воля к власти» почти тождественны. Эта воля, согласно Ницше, сила творческая, созидательная, освободительная, сила самоутверждения. Знание и сила являются формами воли, при этом их значимость обусловлена степенью проявляющейся в них воли, их созидательной энергией.

Вся движущая сила есть воля к власти, кроме нее нет никакой физической, динамической или психической силы [1. С. 379].

Ницше определяет волю как основу морали, которая стоит по ту сторону добра и зла, считая ее природной силой, а волеизъявление личности – частью этой силы. Воля лежит вне сферы собственно человеческого, и это контрастирует с христианским пониманием воли как отражения божественной любви или с просветительским представлением о том, что жизнь организована, в сущности, разумно. Во всех проявлениях человека Ницше обнаруживает волю к власти. Например, он разоблачает альтруизм и самопожертвование или требование постижимости явлений, собственно, всю культуру как обман: все ценности декларируют свою незаинтересованность либо высокую моральность, заботу о ближнем, тогда как на деле являются орудиями контроля, самовозвышения, подавления.

Где я находил живое, там я находил и волю к власти; и даже в воле слуги – и там я находил волю стать владыкой [1. С. 14].

Ницше показывает культуру как грандиозный самообман, как способ утверждения господства одних людей над другими. И поскольку всем культурным ценностям присуща воля к власти, рациональность и мораль содержат в себе возможность их преодоления.

Очевидно, что ницшеанские идеи неразрывно связаны с ситуацией современности, в которой они обрели свое культурное значение. В Европе XIX в. развитие научного знания и техники сопровождается ростом нигилизма, который Ницше определял как отрицание жизни и высших ценностей во имя ценностей человеческих. Одно из его высказываний – «Бог умер» (как вдохновляющая творческая энергия) – подразумевает, что все ценности прежних эпох приходят в упадок, все лишается смысла и воля погружается в бездействие. Именно в этот момент проявляет себя воля к власти как созидательная и творческая идея. Человек в порыве «сверхчеловеческой» миссии должен освободиться от всех ложных ограничений, переоценить ценности и начать строительство нового мира.

Как отмечает О.Ю. Цендровский, в рассуждениях Ницше от личности требуется «самоопределение, постоянное усилие, особое мужество, чтобы продолжать жить, отдавая себе отчет в том, что Бог умер; творческая и жизненная энергия отдельного человека не умирает вместе со смертью Бога, и личности надо найти новые цели для применения этой энергии» [2. С. 350]. Ницше верит в способность великих, гениальных представителей общества найти благодаря искусству новые родники жизни в эпоху умершего Бога.

Человек, в рамках данной философии, «должен освободиться от оков религии и морали и начать жить по законам самой жизни, т.е. его существование не должно быть детерминировано разного рода ложными ограничениями» [2. С. 351]. Такова логика Ницше, приводящая к идее «сверхчеловека», который, «проявляя свою волю, способен достичь внутреннего освобождения, переоценить ценности и начать строительство нового мира...». Ницше ищет «проявления принципа воли к власти как квинтэссенции жизни в философии, религии, естествознании, политике и искусстве, что, в свою очередь, расходясь с принятыми устоями общества, ведет к пересмотру ценностей, которые являются условием сохранения и развития сложных образований» [2. С. 351].

Таким образом, в момент сумерек культуры, на последнем этапе нигилизма, когда все ценности прежних эпох приходят в упадок, все лишается смысла, воля погружается в бездействие и современный человек по-настоящему уже ничего не хочет, пытаясь по инерции продолжать полученный когда-то импульс жизни, открывается последняя возможность для выживания культуры, для переоценки заново всех прежних ценностей, для нового переосмысления понятий добра и зла.

Линию отождествления воли к власти и воли к жизни продолжает Мартин Хайдеггер, который видит ее смысл в «самоуполномочении власти на превосхождение самой себя» с целью постоянного усовершенствования. В свою очередь, Жиль Делез указывает на разницу качественных характеристик воли к власти, природа которой заключается в стремлении творить и отдавать (через творчество новых ценностей), и воли властвовать, которой свойственно отрицать и забирать (через насилие и захват). Ролан Барт интерпретирует волю к власти как аффект и удовольствие, а Артур Данто связывает учение о воле к власти с нигилизмом Ницше, считая, что они дополняют друг друга (нигилизм расчищает почву для подлинного творчества, лишая мир значения и формы, а воля к власти придаст неоформленной субстанции форму и значение) [3. С. 42].

2. «Воля к власти»: авангард и координаты современности

С точки зрения нашей исходной проблематизации наибольший интерес представляет позиция философа и теоретика искусства Бориса Гройса, поскольку он делает акцент на логике современности как перекрестке изобретающего ее искусства и культурно-исторической динамики. По Гройсу идея воли к власти и ее отражение / реализация в искусстве XX в., носят компенсаторный характер в условиях возникшей необходимости нейтрализовать разрушительное действие, произведенное вторжением техники в привычный уклад жизни общества. При этом концепция воли к власти проявляется в убеждении в невозможности противостоять разрушению традиционалистскими методами и стремлении к созданию нового человека, нового общества, новой формы жизни [4. С. 20].

Рассмотрим его аргументы. Прежде всего, Гройс считает (и здесь он не одинок), что идея воли к власти проявилась в искусстве в реакции на культурно-исторические события и стремлении к радикальному преобразованию.

В частности, в реакции европейского авангарда на культурно-исторические события и его стремлении к радикальному преобразованию человеческого сознания средствами искусства, которые включали все виды творчества, хотя инициатором новых движений постоянно выступало изобразительное искусство. Очевидно, что, появившись в европейской философии в тот момент, когда общество вступило в эпоху научно-технологического прогресса, одновременно переживая трансформацию картины мира и системы ценностей, и приблизилось к этапу серьезных экономических и политических перемен, концепция воли к власти нашла отражение в процессе становления искусства начала XX в. Гройс утверждает:

Движимый стремлением самозащиты, авангард ставил перед собой цель компенсировать разрушительное действие, произведенное вторжением техники, нейтрализовать его [4. С. 20].

И далее он утверждает, что авангардисты призывают всех от созерцания перейти к действию, видя задачей искусства преобразование мира, и что «основной целью русского авангарда было создание нового человека, нового общества, новой формы жизни» [5. С. 9].

Убедительным представляется также аргумент Гройса, согласно которому идея воли к власти отражается в трансформации художественных средств, методов и пространства:

В искусстве этого периода художественная воля к овладению материалом, его организации по утверждаемым самим художником законам обрела свою прямую связь с волей к власти [4. С. 20].

Известно, что искусство начала XX в. (авангард) характеризуется появлением и развитием художественных течений (конструктивизм, кубизм, орфизм, пуризм, фовизм и др.), направленных на эксперимент, выход из рамок традиционного, устойчивого, на поиск совершенно нового. В стремлении вывести искусство из рамок художественного авангардисты намеренно ломают основы классического понимания произведения искусства как соотношения содержания и формы, ремесла и искусства, техники и красоты, жизни и культуры, создавая новую гармонию социального бытия, хотя при этом искусство структурно размельчается: на смену устойчивым видам традиционного направления приходят взаимодействующие, интегрированные виды искусства и жанры.

Аналогичны доводы Льва Рубинштейна. Авангард стремится к непрекращающемуся созданию другого искусства, считает он, обновляя не его средства, а сам его предмет, подразумевая активную социальную позицию художника. Будучи революционным по своей природе, авангард, как правило, сочетается с радикальными политическими убеждениями. Для русского авангарда и его представителей (В. Малевич, В. Кандинский, М. Ларионов, М. Матюшин, В. Татлин, П. Кузнецов, Г. Якулов, А. Экстер и др.) были общими отказ от культурного наследия, полное отрицание преемственности в художественном творчестве и сочетание деструктивного и созидательного начал: духа нигилизма и революционной агрессии с творческой энергией, направленной на созидание принципиально нового в искусстве и в иных сферах жизни. Как видим, координаты современности задаются радикальным разрывом с багажом прошлого и созидательным утверждением будущего.

Еще один важный аргумент Бориса Гройса развивает идею воли к власти в качестве стремления к преобразованию, которое проявляется в искусстве посредством реализации непосредственной власти искусства над общественными ценностями, вследствие чего возникает возможность обесценивать одни вещи и сообщать ценность другим. Согласно Гройсу в эпоху раннего авангарда искусство обращается к ничему не стоящим вещам в качестве основных объектов эстетизации:

Вместо того, чтобы как прежде, изображать или использовать для своей практики то, что уже помимо него получило сакральную, идеологическую, художественную или большую денежную ценность, искусство провозгласило собственную власть сообщать ценность вещам самим актом принятия их в себя – актом «артизации» [4. С. 334].

Следует отметить, что в подобной линии рассуждения присутствует противоречие, основанное на концептуальном отличии воли к власти (созидательной) от воли властвовать (для которой характерно свойство отрицать и разрушать). В замечании Гройса о том, что художники авангарда «провозгласили веру в Ничто, перед лицом которого все ценности обесцениваются и переоцениваются: то, что было всем, т.е. воплощало в себе принцип богатства и признания, то стало ничем, т.е. было провозглашено пошлостью, китчем» [Там же. С. 334], прослеживается связь с линией нигилизма и отрицания. Однако в этом случае наблюдается присутствие и созидательной, творческой воли, следуя логике рассуждений Гройса, который добавляет, что «то, что казалось почти ничем, вроде мусора, «отброшенного строителями», то стало всем, т.е. знаком этого великого и сокрытого Ничто» [Там же].

Важно подчеркнуть, что идея воли к власти проявляется в искусстве в стремлении к формированию нового мировоззрения, в рамках которого волеизъявление представителей нового искусства провоцирует их стремление к поиску новых художественных форм. Гройс подтверждает эту мысль, утверждая, что «основной пафос авангарда состоял в требовании перехода от изображения мира к его преображению» [Там же. С. 20]. На протяжении многих столетий европейские художники копировали внешнюю действительность, восхищаясь природой как целостным творением Бога, которому художник мог только подражать. В течение XIX в. возрастающее вторжение техники в жизнь Европы вызвало разрушение привычной целостной картины мира, что привело к переживанию убийства Бога, совершенного новым техницированным человечеством. «В представлении представителей творческой интеллигенции того времени, горизонт земного существования разомкнулся, и за многообразием видимых форм этого мира открылся черный хаос» [Там же]. Таким образом, отчетливо прослеживается линия нигилизма и реакция на него, выразившаяся в стремлении к созданию новых форм и языка в искусстве.

Таким образом, искусство стремится не только компенсировать разрушительное действие в рамках современных культурно-исторических событий, но при этом поставить перед собой задачу построить абсолютно новый мир. Гройс доказывает это, говоря, что «авангард, воспринимая прогресс преимущественно как разрушительную силу, ставил перед собой задачу построить новый мир, разрушив старый» [6. С. 61]. В этом аргументе присутствует ссылка на то, что авангард, как правило, ассоциируется с идеей про-

гресса, в особенности технологического прогресса. Действительно, большинство призывов авангарда и его теоретиков были направлены против консерваторов и настаивали на бессмысленности старых форм искусства в новых технологических условиях. При этом 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. Однако, принимая разрушение мира (и крушение старых форм искусства) как неотвратимый факт, авангард основывается на идее невозможности разрушения искусства как такового и возникновения новых его форм в качестве компенсации нанесенного урона.

Характерными представителями эпохи авангарда являются К. Малевич и В. Кандинский, которые проповедовали конструктивный нигилизм, утверждая, что «искусство не должно быть подчинено утилитарности, а целью художника является разрушение искусства, классических образцов художественного производства, а также искусства как такового» [6. С. 62]. Борис Гройс приводит в качестве примера такой случай. Когда в 1919 г. советское правительство сделало попытку спасти ценные музейные коллекции в ходе Гражданской войны, Малевич выразил письменный протест, призывая правительство не вмешиваться в процесс разрушения старого искусства, который мог дать начало возникновению нового, настоящего, живого искусства. Такое, по словам Гройса, «радикальное приветствие разрушительного действия времени и несентиментальное отношение к искусству прошлого вместе с твердым содержащимся в нем убеждением, что искусство как таковое на самом деле уничтожить нельзя» [6. С. 62], свидетельствует об интенции к преобразованию существующих форм в искусстве и о проявлении созидательного характера идеи воли к власти в искусстве авангарда.

Немаловажное значение имеет аргумент Гройса в отношении того, что концепция воли к власти способна проявлять себя в искусстве через манипулирование сознательным и бессознательным в человеке. Гройс заявляет, что «авангард внес в мышление нечто новое: радикальное утверждение доминанты подсознательного над сознательным в человеке и возможности логического и технического манипулирования этим подсознательным с целью построения нового мира и нового человека в нем» [4. С. 24]. Супрематизм Малевича и абстракции Кандинского обращаются к бессознательному в человеке, призывая к переосмыслению существующей реальности и формированию новых ценностных установок.

Что касается более утилитарного и практического назначения искусства, то и здесь координаты современности задаются волей к власти. Рассуждая о развитии модернистского дизайна в начале XX в., Гройс замечает:

Модернистский архитектор или дизайнер, демонстрируют стремление к «апокалипсису сегодня» – они не ждут конца света, чтобы очистить вещи от декора и представить их людям такими, каковы они есть. Они хотят, чтобы апокалиптическое видение появилось у каждого здесь и сейчас – и превратило каждого в Нового Человека» [7. С. 16–17]. «Имея целью создание пус-

того, вакуумного художественного пространства, искусство авангарда стремилось к «редукции дизайна», использовании «нулевого дизайна [7. С. 20].

Опираясь на В. Беньямина, Гройс доказывает, что, улучшая внешность какого-либо предмета, «эстетизируя» его, дизайн скрывает его сущность, обманывая взгляд зрителя, т.е. препятствуя пониманию истинной природы реальности. В свою очередь, художественный авангард стремился уничтожить и вычистить все, что скопилось на поверхности вещей за столетия существования прикладных искусств, чтобы предьявить взгляду истинную и не испорченную дизайном природу вещей. Тот факт, что, по словам Гройса, авангард «рассматривал нулевой дизайн как попытку создания зон, которые были бы свободны от дизайна и воспринимались бы как зоны честности, высокой морали, искренности и доверия, а также стремился искусственно создать для зрителя разрыв в плотной текстуре мира – зону прозрачности, которая позволит зрителю увидеть вещи такими, каковы они есть в действительности» [Там же. С. 21], свидетельствует о проявлении идеи воли к власти с ее стремлением к формированию нового видения.

Практическая задача современности и дизайна воли к власти вполне логично приходит к знаменитой авангардистской и большевистской идее – «проекта дизайна нового человека», «превращения ветхого человека в нового». Примером снова может служить концепция К. Малевича о создании «белого человечества», в основе которой, в соответствии с учением о воли к власти, лежит идея реализации тотального проекта реорганизации всего космоса, в результате которого, по словам Гройса, «Бога должен был сместить художник-аналитик» [4. С. 22].

Являясь одним из главных представителей геометрического абстракционизма, Малевич обозначил свой способ художественного выхода в беспредметность супрематизмом. В основе его концепции лежит идея чистого эстетизма, апология неутилитарного искусства, независимого ни от каких социальных, политических, экономических или религиозных аспектов, имеющего свой самоценный предмет – красоту и гармонию и свою цель – эстетическое наслаждение.

Согласно идеям Малевича супрематизм – это высшая ступень искусства, сущность которого беспредметность, осмысленная как чистое ощущение и чувство, вне какого-либо подключения разума. Супрематические знаковые конструкции, заменившие, как утверждал Малевич, символы традиционного искусства, превратились вдруг для него в самостоятельные «живые миры, готовые улететь в пространство» и занять там особое место наряду с другими космическими мирами. Малевич начинает конструировать пространственные «супремусы» – архитектоны и планеты как прообразы будущих космических станций, аппаратов, жилищ и т.п. Категорически отказавшись от земного утилитаризма, он под влиянием новейших физико-космических теорий приводит искусство к новому утилитаризму – космическому [8. С. 282].

Другим характерным примером являются новые языковые конструкции В. Хлебникова, который, развивая в своем творчестве идеи У. Уитмена, основоположника поэтической формы – верлибра, постоянно искал новые формы выражения для своих идей. Главной приметой новой поэзии он счи-

тал наличие нового поэтического языка – свободного от всех правил и норм. Тот факт, что, как утверждает Гройс, «фонетический язык Хлебникова, пошедшего дальше многих других по пути преодоления привычных языковых форм, претендовал на универсальность и возможность организации мира на новой звуковой основе» [4. С. 23], подтверждает факт отражения идеи воли к власти через концепцию жизнестроительства в его творчестве.

Воля к власти находит свое отражение в творчестве конструктивистов, таких как А. Родченко, В. Татлин, Д. Альбрес, Л. Попова, Э. Лисицкий и др. То, что, по мнению Гройса, они «видели свою задачу в совершенствовании жизни с помощью современных технологий, имитируя методы тогдашних технологических процессов» [Там же], отражает идею стремления к обновлению. Последователями данного стиля была развернута активная деятельность в разных сферах художественного творчества. Ими противопоставлялась напыщенная роскошь быта буржуазии утилитаризму и простоте новейших предметных форм – так они овеществляли демократичность в отношениях людей. Например, в живописи этот принцип реализовался в двухмерности пространства, которая подразумевала расположение структуры и формы на поверхности подобно чертежу архитектора и машинной технологии. Композиция определяла элементы формальной техники и их взаимодействие с окружающим миром. Живописцы ограничивали себя основной палитрой и фактурой имперсональности, уделяя особое внимание элементам графики. К примеру, Татлин воплощал в своих работах, чаще всего в контр-рельефах, основы рационализма, применяя «нехудожественный» материал [9. С. 215].

Интерпретируя Гройса, можно прийти к выводу, что идея воли к власти, повлияв или даже проявив себя в искусстве авангарда, привела его в итоге к эстетике абсолютного отрицания и саморазрушению. Нельзя не заметить, что такой ход мыслей противоречит фундаментальному созидательному, творческому началу в нищезанской концепции воли к власти. И в то же время он согласуется с позицией Данто, предполагавшего наличие взаимосвязи между идеей воли к власти и философией нигилизма.

Рассуждая последовательно и расследуя связь искусства с историей и политикой, Борис Гройс приходит к определению искусства середины XX столетия как пропагандистское, считая его формой политического дизайна. При этом убедительно его предположение, что в сложившихся в этот период обстоятельствах концепция воли к власти теряет свою актуальность. В этот период искусство не призвано преобразовывать действительность, а должно подчиняться социальному и государственному заказу, являясь средством идеологической политики. Такое направление отличает особая идеологичность, стремление к массовости. С традиционным искусством его роднит установка на утверждение положительного идеала и навязывание представлений о совершенстве:

...художники, работающие в контексте пропагандистского искусства, создают рекламу в определенных политических целях, которым подчинено их искусство, понимая под целями в данном контексте некое видение, картину будущего – будь то образ рая, коммунистического общества или перманентной революции.» [10. С. 14].

Отсюда следует, что в этот период в роли основного носителя идей, формирующего новую систему ценностей и закладывающего основу нового мира, выступило государство, лишив искусство права диктовать свои идейные принципы и официально заниматься поиском новых форм для воплощения новых концепций, ставя искусство в позицию подчинения относительно своей воле.

Кроме того, во второй половине XX в., в следствие возникновения новой формы взаимодействия – художественного рынка (арт-рынка) сфера искусства оказывается подчинена коммерческим интересам, демонстрируя уход от проблем жизни и отказ от идеологической содержательности. Несмотря на то, что эстетика неоавангарда, распадающегося на множество самостоятельных течений, продолжающих авангардные идеи начала века, часто не менее скандальна, чем эстетика авангарда первой трети века, неоавангард уже не стремится радикально преобразовать мир, ему достаточно просто изобрести что-то такое, чего раньше не было, просто удивить, выделиться любой ценой.

Считается, что 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 [11. С. 5], пережив, в свою очередь, функцию формирования новой системы ценностей и создания новой линии развития. Гройс доказывает эту мысль, заявляя, что «понятие искусства стало почти синонимом понятия художественного рынка, так что работы, созданные вне рыночных условий, фактически исключались из сферы институционально признанного искусства» [10. С. 94]. Следовательно, сфера искусства оказывается «полностью подчинена коммерческим интересам, которые определяют критерии исключения или включения произведений» [10. С. 94].

Важное замечание относительно механизмов рынка искусств: их эффективность подтверждается тем, что в то время как на традиционном рынке для возникновения ценности необходимо, чтобы нечто было произведено и при этом вызвало спрос, на художественном рынке «достаточно решения выбрать определенный предмет из потока жизни и придать ему ценность в качестве произведения искусства, чтобы она действительно возникла» [4. С. 336]. Здесь прослеживается связь с авангардистским механизмом «артизации» с его способностью сообщать ценность ничего на стоящим вещам, одновременно лишая значимости прежние ценности. Однако в случае с авангардом явно присутствует стремление к строительству радикально нового мировоззрения, переосмыслению существующих ценностей, в то время как неоавангард такой тенденции не имеет.

Следовательно, современного художника невозможно отождествлять с творцом, несущим в себе волю и энергию преобразования действительности, несмотря на объективную возможность считать его «не просто обычным профессионалом с конкретной отведенной ему ролью в сфере искусства, а институциональной фигурой, которая, вследствие традиции, сформировавшейся после Второй мировой войны и являющейся переосмыслением и закреплением исторического наследия раннего авангарда, является носителем формы знания» [10. С. 78].

В поиске чего-то нового, чего до них еще не увидели и не показали, современные художники «осуществляют весьма радикальные, циничные и резкие жесты в социальном пространстве» и «представляют эти жесты в расширенном медиальном пространстве» [12. С. 3]. Вместо того, чтобы вписываться в существующие медиа, они расширяют сферу медиального, включая в нее галереи, музеи, выставочное пространство. Такая «медиализация не-медиального» представляет собой современный вариант эстетизации неэстетизированного, которым занималось современное искусство в XX в., в новой форме» [12. С. 3].

Таким образом, следуя за Ницше, Хайдеггером и Делезом, мы, с одной стороны, приходим к выводу, что идея воли к власти, воли к жизни подразумевает присутствие активного созидательного, творческого начала. Мы должны различать волю к власти, природа которой заключается в стремлении творить и отдавать (через творчество новых ценностей), и волю властвовать, которой свойственно отрицать и забирать (через насилие и захват), на основании их качественных характеристик. При этом, согласно Данто, существует предположение о взаимосвязи линии нигилизма и воли к власти, которая проявляется в стремлении создавать новое на основании отрицания и разрушения старого.

Борис Гройс «поворачивает» идею воли к власти в искусстве к культурно-историческим контекстам или координатам современности, опираясь на художественную теорию и практику искусства начала XX в. (классического авангарда), имевшие в своей основе интенцию изменить или аннулировать критерии, определяющие мир и действительность, пересматривая его в актуальный момент бытия современности. Основываясь в своей идейной направленности на том, что искусство освободительно и способно изменить мир, теоретики и художники эпохи авангарда ставили перед собой задачу построить средствами искусства новый мир, разрушив старый, обуславливая свою художественную практику идеями постоянного самообновления и открытия, воспринимая прогресс преимущественно как разрушительную силу.

В искусстве середины и конца XX в. координаты современности меняются. в условиях формирования идеологической ориентации и развития художественного рынка (арт-рынка), определяющего новые критерии отбора, искусство утратило в своей основе тождество между художественной интенцией и волей к власти. В середине XX в. искусство уступило роль основного носителя идей, формирующего систему ценностей, государству, которое, лишив искусство права диктовать свои идейные принципы и официально заниматься поиском новых форм для воплощения новых концепций, поставило искусство в позицию подчинения относительно своей воле. Однако нельзя утверждать, что художники перестали вести борьбу за свою роль в инсталляции современного. Постмодернизм очевидно отражает эту задачу в ироничном ключе мессианского бессилия.

В связи с установлением определяющей роли художественного рынка в искусстве конца XX в. (неоавангарда или постмодернизма) коммерческая система создания, отбора и распространения искусства стала господствовать над политически мотивированным искусством, переняв функцию формирования системы ценностей и определяя новую линию развития, в рамках ко-

торой арт-рынок осуществляет отбор, основываясь на собственных критериях, не связанных с традиционными взглядами. Несмотря на присутствие аналогии с авангардистским механизмом «артизации» с его способностью сообщать ценность ничему на стоящим вещам, одновременно лишая значимости прежние ценности, неоавангард не стремится к радикальному переустройству мира, как это делал авангард. В то же время, определяя современного художника как носителя формы знаний и профессионала, Гройс справедливо утверждает, что его невозможно отождествлять с творцом, несущим в себе волю и энергию преобразования действительности.

Для искусства конца XX в. скорее верно, что, действуя в рамках новой системы ценностей и не ограничивая себя поиском новых средств изображения и передачи образа и идеи, его представители расширяют сферу своего творчества, изменяя или аннулируя традиционные критерии в области искусства, оставаясь тем самым наследниками авангардной воли к власти, продолжающей чертить систему координат современности.

Литература

1. Ницше Ф. Воля к власти: Опыт переоценки всех ценностей / пер. с нем. Е. Герцкы и др. М.: Культурная революция, 2005.
2. Цендровский О.Ю. Система философии Ницше // Философия и культура. 2015. № 7. С. 1001.
3. Абрамова В.А. Культура и политика: точки соприкосновения // Общество: политика, экономика, право. 2011. № 2. С. 40–43.
4. Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993. 374 с.
5. Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. М., 2013.
6. Grois B. The Russian Avant-Garde: A History of Illness. // Chagall to Malevich. The Russian Avant-Gardes. 2016. Catalog to the 521st exhibition of the Albertina, Vienna. P. 57–69.
7. Гройс Б. Публичное пространство: от пустоты к парадоксу. М., 2012.
8. Малевич К. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 3: Мир как беспредметность, или Вечный покой. С прилож. писем К. Малевича к М.О. Гершензону. 1918–1924 / сост., публ., вступ. ст., подгот. текста, коммент. и примеч. А.С. Шатских. М., 2000.
9. Крусанов А. Самозванное искусство. Поэзия и живопись: сб. трудов памяти Н.И. Харджиева / под ред. М.Б. Мейлаха, Д.В. Сарабьянова. М.: Языки русской культуры, 2000. (Язык. Семиотика. Культура). С. 109–119.
10. Гройс Б. Политика поэтики. М., 2012. 400 с.
11. Grois B. Art-Power. MIT Press, London, 2008.
12. Искусство. Дизайн. Политика. Лекция Бориса Гройса. Электронная публикация: Центр гуманитарных технологий. 04.09.2006. URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/doc/2006/664>

Baboshko Elena Yu, Galkin Dmitrii V. National research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: elena.baboshko@gmail.com, kulturtsu@yandex.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 28, pp. 5–16.

DOI: 10.17223/22220836/28/1

«WILL TO POWER» AND THE COORDINATES OF MODERNITY IN THE PHILOSOPHY OF ART OF BORIS GROYS

Key words: will to power, modern art, avant-garde, Boris Groys.

The authors approach one of the fundamental issues of culture theory and the philosophy of art – the issue of the coordinates of modernity, which determine the artistic experience of “modern art”, and define the close connection between cultural, social and historical processes. The issue is considered from the perspective of the concept of “will to power”, which can become not only one of the most important discourses of modernity, but also a discourse defining contemporaneity at present.

The concept of «will to power» is considered to be created by Friedrich Nietzsche, who believed the idea of “life” to be almost equal to that of “will to power”. According to Nietzsche, it is a creative, liberating power, the power of assertiveness.

The ideas of Nietzsche are connected with the modern situation, where they acquire their cultural meaning.

According to classical philosophy, besides the connection between the concept of will to power and nihilism, there is a concept of difference between the features of will to power with its tendency to create and give, and those of will to dominate with its violence and acquisition.

The perspective of a modern philosopher and art theorist Boris Groys, who emphasizes the logic of modernity as a crossing point of the art, creating it, and social and historical dynamics, is thought to be the most interesting.

According to Groys, the concept of will to power is mostly reflected in the reaction of European avant-garde to cultural and historical events, and the tendency to radical transformation of human mentality by means of art.

At the same time, the concept of will to power is reflected in transformation of artistic means, methods and space.

There is one more idea of Boris Groys, which develops the concept of will to power as a tendency to transform, which is reflected in art by means of representing the direct power of art in reference to public values, which causes tendency to devalue one things and evaluate others.

The concept of will to power is reflected in art in the trend to build a new worldview, where the expression of the will of the representatives of art leads them to the search of new artistic forms.

Art is oriented on compensating the destructiveness of contemporary social, cultural and historical events, and building a new world at the same time.

According to Groys, we can conclude that the concept of will to power finally led the art of avant-garde to the aesthetics of denial and self-destruction.

Studying the links between art, history and politics, Boris Groys defines the art of the middle of XX c. as propagandistic, considering it a form of political design. Moreover, he develops a convincing suggestion that the concept of will to power loses its relevance in these conditions.

Despite the fact that the aesthetics of new avant-garde in the end of XX c., divided into many trends and continuing the ideas of the beginning of the century, is often as scandalous as the aesthetics of classic avant-garde, new avant-garde is not oriented on radical transformation of the world, it only tries to invent something new and stand out.

References

1. Nietzsche, F. (2005) *Volya k vlasti: Opyt pereotsenki vseh tsennostey* [The will to power: an attempted reevaluation of all values]. Translated from German by E. Gertsyk et al. Moscow: Kul'turnaya revolyutsiya.
2. Tsendrovskiy, O.Yu. (2015) Nietzsche's system of philosophy. *Filosofiya i kul'tura – Philosophy and Culture*. 7. pp. 1001. (In Russian).
3. Abramova, V.A. (2011) Kul'tura i politika: tochki soprikosnoveniya [Culture and politics: common grounds]. *Obshchestvo: politika, ekonomika, pravo – Society: Politics, Economics, Law*. 2. pp.40–43.
4. Grois, B. (1993) *Utopiya i obmen* [Utopia and exchange]. Translated from German by R. Zlatinsky. Moscow: Znak.
5. Grois, B. (2013) *Gesamtkunstwerk Stalin*. Moscow: Ad marginem.
6. Grois, B. (2016) The Russian Avant-Garde: A History of Illness. In: Schröder, K.A. (ed.) *Chagall to Malevich. The Russian Avant-Gardes*. Vienna: Hirmer Publishers. pp. 57–69.
7. Grois, B. (2012) *Publicnoe prostranstvo: ot pustoty k paradoksu* [Public space: from emptiness to paradox]. Moscow: [s.n.].
8. Malevich, K. (2000) *Sobranie sochineniy: v 5 t.* [Collected works. In 5 vols]. Vol. 3. Moscow: Giley.
9. Krusanov, A. (2000) *Samozvannoe iskusstvo* [Self-proclaimed art]. In: Meilakha, M.B. & Sarabyanov, D.V. (eds) *Poeziya i zhivopis'. Sb. trudov pamyati N.I. Khardzhieva* [Poetry and painting: collected works in the memory of N.I. Khardzhiev]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury. pp. 109–119.
10. Grois, B. (2012) *Politika poetiki* [Politics of poetics]. Moscow: Ad marginem.
11. Grois, B. (2008) *Art-Power*. London: MIT Press.
12. Grois, B. (2006) *Iskusstvo. Dizayn. Politika* [Art. Design. Policy]. [Online] Available from: <http://gtmarket.ru/laboratory/doc/2006/664>.