
Т. Л. ПЫРОВА

**ИСКУССТВО И СОЦИАЛЬНО-
ПОЛИТИЧЕСКАЯ БОРЬБА:
ЭТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ
АФРОАМЕРИКАНСКОЙ ЭСТЕТИКИ**

Статья посвящена рассмотрению ценностных оснований Новой черной эстетики – важного феномена американской художественной и общественной жизни второй половины XX в. На материале манифестов движения «Черные искусства» и художественных практик афроамериканских художников описывается взаимодействие искусства и политического активизма. Показано, каким образом процесс осознания коллективной социально-политической ситуации привел к формированию особого типа социально и этически чувствительной художественной рефлексии. Отдельно прослеживается влияние социально-философских, этических и эстетических представлений афроамериканского сообщества 1970-х гг. на становление современной музыки и хип-хоп-культуры.

Ключевые слова: этика, хип-хоп, Новая черная эстетика, музыка, идентичность, эстетика, художественный проект, поэзия, политика.

This paper is drawn by the analysis of ethical foundations of the New Black Aesthetics as an important part of American cultural landscape of the second half of the XX-th century. Against the background of Black Arts movement manifestos and practices of Afro-American artists it addresses the history of interaction between political activism and arts. It traces the impact of growing collective awareness regarding sociopolitical surroundings on the artistic conceptual representation of ethical matters. The paper also encompasses the study of music and hip-hop culture as a heir of philosophical and aesthetic discussions of the 1960s and the 1970s.

Keywords: aesthetics, hip-hop, new black aesthetic, music, identity, ethics, art project, poetry, politics.

Важным условием интерпретации эстетических идей является понимание контекста их первоначального возникновения и разви-

тия. Общественные изменения, произошедшие во второй половине XX в., потребовали переосмысления классического, восходящего к А. Баумгартену, взгляда на задачи и роль эстетики как науки [Баумгартен 2021]. В настоящей статье мы обратимся к анализу эпизода новейшей интеллектуальной истории, связанного с развитием социального и политического сознания афроамериканского населения США. Вторая половина XX в. ознаменована взрывным ростом гражданского движения за права чернокожих граждан Америки. В 1960-е гг. широкое распространение получают милитантные активистские течения, поддерживающие идею гражданского равенства для представителей разных рас и социальных групп, получившие известность под единым обозначением «Черная власть» (Black Power). Здесь для нашего дальнейшего рассуждения важно зафиксировать два момента. Первый момент касается существования внутри движения «Черная власть» ветви художественного активизма, применявшей и развивавшей идеологию гражданского протеста в области художественных практик афроамериканского сообщества. Этот тип активизма исторически известен и изучается под именем движения «Черные искусства» (Black Arts) [Пырова 2018]. Второй момент связан с тем, что естественное развитие художественных практик постепенно переросло рамки определенной политической повестки и привело к формированию более широкой интеллектуальной коалиции. Обращаясь к творчеству виднейших афроамериканских интеллектуалов Амири Бараки (Лерой Джонс), Ларри Нила и Дона Ли (Хаки Мадхубути), мы покажем формирование на основе их взглядов самостоятельной этической, эстетической и концептуальной программы Новой черной эстетики, произошедшее уже в 1990-е гг.

Как отмечалось выше, построение афроамериканской эстетики связано с осознанием коллективной социально-политической ситуации черного населения США. Это, однако, не означает, что методы трансформации сложившегося положения дел, в том числе художественные, распространялись только на афроамериканское сообщество. Напротив, выработанные в итоге стратегии резонировали и с ситуацией угнетенных слоев белого населения. В манифесте Лероя Джонса «Революционный театр» [Baraka] обоснование социальной чувствительности «Черных искусств» поддерживается

ссылкой на утверждение Л. Витгенштейна о тождестве этики и эстетики. Тем самым подчеркивается невозможность отделить осуществление какого-либо художественного проекта от нравственно-политических ценностей, которые разделяют его создатели. В своеобразном манифесте движения – поэме Лероя Джонса (Амери Бараки) «Черное искусство» есть строчки, выражающие его основной послыл: «Нам нужны стихи, которые убивают» («We want poems that kill»). Гнев, укорененный в жизненном опыте угнетения, становится основополагающей эмоцией Черной эстетики [Galey 1972]. Одновременно формируется самостоятельный афроамериканский театр под лозунгом: «Революционный театр должен обвинять и атаковать все, что можно обвинить и на что можно напасть, потому что это театр жертв» [Baraka]. Проводя установку на создание этноспецифичной Черной эстетики, деятели послевоенных афроамериканских художественных движений черпали вдохновение не только в культурном наследии африканского контекста, но и в содержании актуальной политической борьбы, радикальных эстетических экспериментах современной им белой культуры, применяя «мозаичные» техники работы.

Движение «Черные искусства» формировалось вокруг четырех основных целей: автономия и революционное действие; апелляция к расовому сознанию; вовлечение в локальные сообщества; активистская эстетика. Предполагалось, что новая литература и театр будут формировать новых героев и новый опыт, побуждающий к реальным политическим действиям [Пырова 2018]. Невозможность разделить этическое и эстетическое создает особого рода континуум, в котором художественные высказывания функционируют в качестве моральных требований и наоборот. Эстетическое совершенство не выступает в данном контексте как ведущий критерий оценки произведения. Художник или интеллектуал как представитель угнетенных слоев населения, очевидно, не может практиковать в качестве морального идеала созерцание возвышенного. Его или ее задача лежит в плоскости активной борьбы с угнетением, сопротивлением несправедливости. Сопротивление как политический и этический идеал транслируется в представление об искусстве как силе, преобразующей общество: выражение воли к со-

циальному протесту оказывается средоточием художественного действия, структурно неотличимого от акта политической борьбы.

Так, например, дизайнер Джей Джарелл, воплощая идеи объединения, создавала одежду, которая становилась материальным выражением радикальной культуры. Таким образом, одетое особым образом тело само становилось транслятором для выражения политических взглядов и идентичности. К числу наиболее известных работ Джарелл относятся так называемый революционный костюм (*revolutionary suit*) и костюм городской стены (*urban wall suit*), созданные в 1968 и 1970 гг. [Пырова 2018]. Это соответственно твидовый и шелковый женские костюмы, состоящие из жакета и юбки. Первый костюм серого цвета украшен лимонно-желтым бандольером с искусственными пулями, второй представляет подобие городской стены, расписанной граффити. Такая установка серьезно меняет задачи традиционного искусства и эстетики Америки. В центр искусства и эстетики возведен обычный человек, использующий искусство как этическое высказывание в контексте повседневной борьбы за признание собственных прав.

Музыка и музыкальные практики занимают особое место в формировании этической и эстетической программы афроамериканских художников послевоенной эпохи. Лерой Джонс в своем исследовании афроамериканской музыки подчеркивал, что всю социальную историю черного населения Америки можно описать через историю развития музыки [LeRoі 1999]. Музыка традиционно вбирает в себя социальные, экономические, психологические состояния больших групп людей в конкретный исторический период. Афроамериканская музыка представляет собой яркий пример влияния политической и этической повестки национального самоопределения на художественную культуру. «1960-е и начало 1970-х гг. – время перехода политических движений к зарождающимся формам расового национализма и новым жестам гражданской принадлежности, прослеживается явная взаимосвязь политики и музыки» [Hanson 2008: 353].

Движение «Черные искусства», выражая «духовную» приверженность идеям «Black Power», отвергают всякие формы искусства, где художник не связан с обществом и его произведение не выражает интересы и чаяния сообщества. Лидеры движения «Чер-

ных искусств» намеренно подчеркивали политическую и этическую ценность художественного жеста, в противовес западной модернистской позиции автономности и аполитичности художественного выражения. Движение «Черные искусства» достаточно высоко оценивало музыкальное влияние на становление политической и культурной независимости. Музыка содержала в себе народные традиции, объединявшие все чернокожее население Америки, вне зависимости от привилегированности. Движение признавало музыку как потенциальный источник объединяющей силы чернокожего населения. «...Чикагский поэт Дон Ли (позднее Хаки Мадхубути), одна из центральных фигур в черной политико-эстетической сфере, назвал черную музыку “самой передовой формой черного искусства”» [Welburn 1971: 232].

Черная музыка 1970-х гг. переживалась как проявление общей боли и общей мудрости, как самый значимый элемент культурной общности и идентичности и как особое чувство мира, отличное от белой эстетической традиции. «...Черный музыкант опережает всех в выражении истинной черной чувствительности. Для него небрежность, или душа, или раса никогда не были вопросом произвольной связи. Музыкант не выражал свое [сильное] я через речь или стиль одежды. Больше, чем любой другой, черный художник, музыкант создает собственную сущность души своего народа. Он может нанести больший ущерб имиджу угнетателя, чем тяжеловооруженные городские партизаны» [*Ibid.*: 215]. Помимо отсылок к историческому, этическому и социальному общему опыту при формировании черной музыки подчеркивалась ее особая выразительность, при помощи которой транслировалась «чернота *per se*» (blackness itself).

Тем самым музыка, наряду с другими искусствами, включалась в процесс эстетического осмысления афроамериканского национализма [см. подробнее: Black...], подъем которого происходит к концу 1960-х гг. В соответствии с этим менялась функция искусства в локальных афроамериканских сообществах: центры черного искусства (театры, общественные пространства) в крупных городах переориентируются на информационно-пропагандистскую деятельность среди черного рабочего класса и бедных слоев населения. Идеи движения «Черные искусства» повлияли на характер му-

зыкального исполнения: «<...> Большая часть нововведений в свободном звуке указывает на это двойное движение от традиционных стандартов исполнения к новым формам музыкальной выразительности: исследование возможностей коллективной импровизации; акцент на звуковой текстуре; внимание к ритмической организации музыкального произведения» [Hanson 2008: 354]. Вслед за философом Францем Фаноном представители движения «Черные искусства» полагали, что движущая сила революционного движения – угнетенные массы. Следовательно, завладев воображением черного народа через популярные культурные медиумы, включая музыку, преобразовательные процессы могут заручиться широкой поддержкой. Музыкальное творчество дало начало разговору о расовом вопросе, о самостоятельной культурной идентичности афроамериканцев, что в дальнейшем послужило основой для классического фанка начала 1970-х гг.

Одним из последствий деятельности движения «Черные искусства» становится распространение уличных перформансов. Уличные представления, успешно интегрировавшие поэтическое творчество и музыку, уличный театр, наполнили городское пространство. Самые успешные из этих художников смогли получить широкую зрительскую аудиторию и прием на локализованных городских рынках, хотя массовое распространение их творчества было невозможно в силу отсутствия каналов выхода на массовую аудиторию. Подобные дидактические спектакли стали мощным источником для поддержания и циркуляции «черных» националистических чувств, преобладающих на городских американских улицах [Welburn 1971].

Хип-хоп-культура наследует следующие принципы «Черных искусств»: этическая ответственность за художественное высказывание, самоопределение, свободное образование, экономическая солидарность и панафриканизм. Воздействие отмеченных принципов прослеживается в музыке целого ряда хип-хоп-артистов: KRS-One, Канье Уэста, Мос Дефа, Айс Кьюба и других. Исследователи, включенные в афроамериканское сообщество, выражают надежду на сохранение в хип-хоп-культуре элементов политической и этической осознанности: «Поколение хип-хопа должно продолжать представление информации о социальном контексте, произво-

дить критическую оценку своих проблем с целью позитивного изменения ценностей молодежи» [Aldridge 2005: 235]. Эскалация панафриканских националистических идей, продвигаемых движением «Черные искусства», происходит в хип-хоп-музыке в период с 1988 по 1993 г. и связана с именами группы Public Enemy, Айс Кьюба и других исполнителей.

Внутри самой хип-хоп-культуры наравне с четырьмя художественными элементами (граффити, танец, музыка, диджеинг) часто фигурирует упоминание пятого элемента – знания. Концепция «знания» в хип-хоп-культуре разработана организацией «Zulu Nation» и ее основателем, диджеем Afrika Bambaataa. «Знание» является элементом, объединяющим танец, музыку и изобразительное искусство и организующим хип-хоп-культуру. В концепции «знания», разработанной в хип-хоп-культуре, исследователи усматривают отсылки к «афродиаспорической смеси духовного и политического и этического сознания» и обращение к общей истории угнетенных групп. Идентичность участника хип-хоп-сообщества необходимым образом связана с исторической памятью афроамериканского сообщества [Clark 2013]. Как было сказано, хип-хоп-культура, являясь продолжением культурных практик, привезенных из Африки, оформилась как инструмент маргинализированных групп для критики текущей социально-политической ситуации в США 1970-х гг.

Движение «Черные искусства» заявило о себе как о «духовной сестре» концепции «Black Power», взяв на себя обязательства говорить о чаяниях, потребностях и стремлениях черной Америки. Сами участники движения оценивали текущий момент как «постоянное изменение»: «Вероятно, наиболее очевидной чертой сегодняшнего сообщества черных является его постоянное изменение, и каждое изменение должно порождать следующее за ним изменение в работах черного писателя, который обращается к своему сообществу. Он должен осознавать, что происходит, и быть достаточно гибким, чтобы дать жизнь новым изменениям» [Fuller]. Подобным ощущением времени как постоянного изменения характеризуются хип-хоп-исполнитель и хип-хоп-лирика.

Новая черная эстетика – набор художественных форм, обусловленных общей социально-политической, исторической и эти-

ческой ситуацией, в которой афроамериканцы оказались в США. Это эстетика маргинализированных групп, которые не могли позволить себе незаинтересованное созерцание возвышенного. Эстетика угнетенных предполагает действие и обязательное наличие связи с социально-политическим и этическим контекстом. Проект Новой черной эстетики был построен на предпосылке о существовании некоего единого ядра эстетических и этических практик представителей Африканского континента. Художественным выражением этого ядра стал ритмический строй городской музыки, оказавшейся в позиции ключевого средства объединения всего афроамериканского населения. Консолидация афроамериканского населения вокруг хип-хоп-культуры и музыки будет особенно заметна впоследствии, в 1980-е гг. Появление такого феномена, как глобальный хип-хоп (или хип-хоп-музыка, распространившаяся далеко за пределы ареала своего возникновения), и тесная кооперация хип-хоп-сообществ оправдывает тезис движения «Черных искусств» о лучшем способе консолидации разрозненных групп через художественную практику и общий этический контекст. Вопрос неравенства становится наиболее острым в XXI в. Такие традиционные области сохранения иерархий, как искусство или высокая культура, демократизировались за прошедшее столетие. Эстетическая повестка весьма расширилась за счет кооперации политических, этических и статических художественных проектов XX в. В такой ситуации особенно актуально рассмотрение эстетических проектов, сформировавшихся на пересечении идей.

Литература

- Баумгартен А. Эстетика. М. : Ун-т Дмитрия Пожарского, 2021.
- Пырова Т. «Artismethod»: теория и практика Новой черной эстетики // *Философская мысль*. 2018. № 12. С. 60–67.
- Пырова Т. Философско-эстетические основания афроамериканской хип-хоп музыки // *Философия культуры*. 2020. № 12. С. 56–62.
- Aldridge D. From Civil Rights to Hip Hop: Toward a Nexus of Ideas // *Journal of African American History*. 2005. No. 90(3). Pp. 226–252.
- Baraka A. The Revolutionary Theatre // *The Making of African-American Identity*. Vol. III. 1917–1968 [Электронный ресурс]. URL: <http://nationalhumanitiescenter.org/pds/maai3/protest/text12/barakatheatre.pdf> (дата обращения: 08.04.2021).

Black Nationalism: United States History // Britannica [Электронный ресурс]. URL: <https://www.britannica.com/event/black-nationalism> (дата обращения: 10.03.2021).

Clark L. KNOWLEDGE: The Fifth Element of Hip-Hop. Charleston : Create Space Independent Publishing Platform, 2013.

Fuller C. Black Writing in Socio-Creative Art // Documents from Black Arts Movement [Электронный ресурс]. URL: <http://www.english.illinois.edu/maps/blackarts/documents.htm> (дата обращения: 15.01.2021).

Galey A. The Black Aesthetic. New York : Doubleday Books, 1972.

Hanson M. Suppose James Brown Read Fanon: The Black Arts Movement, Cultural Nationalism and the Failure of Popular Musical Praxis // Popular Music. 2008. Vol. 27. No. 3. Pp. 341–365.

LeRoi J. Blues People: The Negro Experience in White America and the Music That Developed from It. New York : Harper Perennial, 1999.

Welburn R. The Black Aesthetic Imperative // The Black Aesthetic / ed. by A. Gayle. New York : Anchor, 1971.