

Искусство 7 1969

НОВОЕ В  
ЖИЗНИ  
науче  
технике

111 10/16  
M74

Можнягун С. Е.

«МАССОВОЕ  
ИСКУССТВО» —  
ПРОТИВ  
МАСС

МОЖНЯГУН С. Е.,  
доктор  
философских  
наук

---

# «МАССОВОЕ ИСКУССТВО» — ПРОТИВ МАСС

Издательство «ЗНАНИЕ»  
Москва 1969

## СОДЕРЖАНИЕ

МОДЕРНИСТЫ — «МАССАМ» . . . . .	9
ДИКТУЕТ БИЗНЕС . . . . .	24
«МАССОВЫЙ ЧЕЛОВЕК», КТО ОН? . . . . .	31

Сергей Ефимович МОЖНЯГУН

«МАССОВОЕ ИСКУССТВО» — ПРОТИВ МАСС

Редактор Л. Ю. Ильина

Художник Л. Е. Горячкин

Худож. редактор Л. С. Морозова

Техн. редактор Е. М. Лопухова

Корректор Г. К. Храпова

8-1-1

А 01681. Сдано в набор 18/IV 1969 г. Подписано к печати 20/V 1969 г.  
Формат бумаги 60×90/16. Бумага типографская № 3. Бум. л. 1,25.  
Печ. л. 2,5. Уч.-изд. л. 2,61. Тираж 42 500 экз. Издательство «Знание».  
Москва, Центр, Новая пл., д. 3/4. Заказ 1014. Типография изд-ва  
«Знание» Москва, Центр, Новая пл., д. 3/4.  
Цена 8 коп.

Недавно журнал «Арт ин Америка» предпринял попытку ответить на вопрос: какими будут живопись и скульптура через сто лет?

Автор статьи открывает перед читателем «радужную» картину: всеобщая взаимозависимость и взаимозаменяемость людей приведет к типизации их деятельности, исчезнет всякое разделение труда, люди превратятся в анонимных индивидов, чьи функции будут стандартны и массовидны. «Усредненный» человек появится благодаря машине, которая откроет перед ним безграничные возможности творчества: «Визуальные идеи посредством математических коэффициентов и благодаря запрограммированной деятельности механизмов могут быть превращены в матрицы, которые, будучи пропущены, в одном случае, через рисовальные машины, дадут живописные произведения, в другом — через прокатные установки — дадут скульптурные произведения»<sup>1</sup>.

Конечно, нажимать кнопки, приводить в движение хитроумные машины может всякий. Но всякий ли сможет отбирать и вынашивать «визуальные идеи»? Преобразовывать их в соответствующие математические формулы? Программировать «творческую деятельность» счетных машин? Автор статьи предпочитает воздержаться от ответов на эти вопросы. Может быть, именно поэтому его оптимизм, его вера в «массового человека» кажутся безграничными.

Прорицая будущее, он ищет подтверждение в прошлом: «заигрывание» между искусством и неискусством, по его мнению, началось с зимы 1911—1912 гг., когда коллаж покончил с двухмерной картиной, дал начало рельефной, объемной живописи, позволяющей вводить в художественную структуру куски «самой реальности». Исторические следствия этого открытия налицо: разница между искусством и «самой реальностью»

---

<sup>1</sup> «Art in America», March — April, 1966, p. 41.

(читай: обычными вещами) постепенно исчезла. Вещи рассматриваются теперь в качестве произведений искусства.

Что можно сказать по поводу этого размышления?

В середине XX века изготовленная индустриальным способом вещь, но уже изношенная, действительно появилась на стендах выставочных залов в качестве «произведений искусства». Рядом с этой «вещностью» стоят различные иллюзионистские приспособления. Называется это «поп-арт» (популярное искусство) и «оп-арт» (оптическое искусство). Автор статьи пишет: «...как поп-арт, так и оп-арт ставят вопрос: где проходит граница между искусством и неискусством? Ответ прост: граница упраздняется»<sup>1</sup>. «Заигрывание» между искусством и обыденной вещью кончается, скоро «свадьба», заключает он.

Скорая «свадьба» не поправит дела, и нечего ждать еще сто лет. Поп-арт — уже родился. Но искусство ли это? Автор не ставит этого вопроса. Впрочем, он вкладывает в понятие «искусство» такое многозначное, безбрежное содержание, что ответ становится ясным сам собой.

Несмотря на одиозность лежащей в основе статьи концепции (в эстетике модернизма давно уже стало избитым утверждение, будто любая вещь, всякое событие может стать эстетическим объектом), в ней содержится неожиданное для модернизма утверждение, что в будущем каждый «человек с улицы» сможет выполнить функцию художника. Правда, автор статьи в полном соответствии с духом модернизма отодвигает эту возможность на будущее, связывает ее с появлением особых счетных машин, совершенно обходя вопрос об идейных мотивах и общественном значении творчества. Тем не менее он соединяет несоединимые (с точки зрения модернизма) понятия: «простой человек» и «творчество».

Еще недавно тему «искусство и народ» модернисты вовсе обходили или же считали неприемлемой. Символику, деформацию и стилизацию, зашифрованность и бессмысленность, присущие «искусству XX века», они возводили в степень недоступности и недостижимости для масс. Считалось хорошим тоном сказать: художник остается художником до тех пор, пока его не понимает народ, когда домохозяйки начинают разбираться в искусстве, оно перестает быть искусством. Испанский реакционный философ Хосе Ортега-и-Гассет утверждал: искусство по своей природе антинародно. Английский «левый» мыслитель Герберт Рид был убежден, что художник в демократическом обществе всегда «аутсайдер» (посторонний, ненужный). Американский искусствовед Джон Боэр, хранитель одного из музеев, писал: «..равнодушие народа к изящным искусствам имело место во все времена, и это заставляет некоторых американских художников искать спасения вне области общественного

---

<sup>1</sup> «Art in America», March — April, 1966, p. 40.

вкуса»<sup>1</sup>. Такие примеры легко можно было бы умножить. Но зачем? Положение изменилось: модернисты яростно критикуют уже не «тупую массу», а музеи.

Журнал «Арт ньюз», который всегда пропагандировал «искусство для художников», теперь пишет: «В течение последних пяти лет растут и усиливаются взаимно дополняющие одна другую тенденции: художники стремятся теперь работать не на частных коллекционеров, критиков, зрителей музеев, но вместе с народом, для народа и среди народа, среди тех людей, которые, поскольку они живут в Америке, непосредственно связаны с материальными началами жизни. В старые времена их называли рабочими и студентами — кажется, что эти термины опять возрождаются».

Народ, в свою очередь, желает понять искусство и художников, их нормы красоты, творчества и свободы. И далее: «Довольно комично выглядит то обстоятельство, что сами институты, предназначенные для того чтобы вводить искусство в общество, выглядят как препятствия, встающие на пути между художниками и большой публикой.

Американские музеи с их «высшим» средним классом, средним возрастом, средней спесью и средними предрассудками представляют собой превосходные механизмы истощения живого искусства и его зрителей. Они приводят все в порядок: дезинфицируют, устраняют дурной запах, обескровливают и бальзамируют»<sup>2</sup>.

Чем же вызвана такая перемена?

XX век принес капитализму серьезные потрясения. Великая Октябрьская социалистическая революция, переход на социалистический путь развития ряда стран после второй мировой войны, распад колониальной системы, ослабление позиций империализма в экономическом соревновании с социализмом, усиление внутренней неустойчивости и загнивание капиталистической экономики, обострение противоречий между трудом и капиталом, усиление политической реакции по всем линиям и т. д. озаменовали собой три этапа кризиса капитализма.

Современный этап исторического развития характеризуется резким обострением идеологической борьбы между капитализмом и социализмом. Борьба эта происходит как на международной арене — между государственно-организованным социализмом и капитализмом, так и внутри самих капиталистических государств. Поэтому империалистическая реакция мобилизует все средства для идеологического влияния на массы.

Наблюдающийся за последнее время быстрый рост самосознания народа, широкое распространение оппозиционно настроенного буржуазному обществу народного искусства вы-

<sup>1</sup> «Art in America», April, 1951, p. 53.

<sup>2</sup> «Art news», Summer, 1968, p. 23.

нуждает бизнесменов; администраторов всех рангов, партийных боссов, государственных философов, религиозных мыслителей активно бороться за умы трудящихся, используя при этом любые средства.

Одно из таких средств — распространение специально изготовленного для масс по социальному заказу буржуазных заправил «искусства».

Наиболее откровенно об этом сказал Макнейл Лаури, директор «Фордовского фонда поощрения общественным наукам и искусствам». Немного словно и деловито он определил, каким должно быть американское искусство.

Выражать национальные цели. Оказывать влияние на воспитание отдельных членов общества. Учить их понимать самих себя, свое время, свое предназначение. Указывать цель молодежи. Соответствовать социальным, нравственным и воспитательным истокам американской жизни. Благоприятствовать бизнесу, стать составной частью моральных и духовных устоев народа, национальная безопасность которого поставлена под угрозу (!). Вознаграждать богатое общество за его издержки и т. д.

Эти требования завершаются по-бухгалтерски расчетливым признанием: искусство — это выгодно, но не только для народа, для бизнеса также, а это главное, ибо... «народ это лишь область культурной деятельности»<sup>1</sup>

Видные деятели, военные стратеги, дипломаты «свободного мира» в условиях политики мирного сосуществования очень сзабочены проигрышами в идеологической борьбе с коммунизмом. Поэтому крайне реакционные журналы в поисках новых средств оглушения людей пишут о том, как сделать искусство не только «доступным» для масс, но и «проблемным», несущим в себе некий магнетизм, притягательную силу идеи, философию, соотносящуюся с внутренним миром «простого человека», миф, развивающий его воображение. Ведут споры о том, как следует поставить художественное образование, какое место художник должен занять в обществе, что нужно предпринять для эстетического воспитания народа и т. п. «К сожалению, — пишет американский журнал «Артс энд архитекчур», — эта дискуссия возникла не из внутренней потребности поднять уровень художественного образования, но только потому, что мы решили соревноваться за умы людей, в «глобальной борьбе»<sup>2</sup>.

Официальные круги США изо всех сил стараются доказать, будто XX век — это век Америки. Чтобы встать на уровень «исторических задач», американские модернисты решили перехватить инициативу у парижской школы художников. Так появ

<sup>1</sup> «Arts and Architecture», May, 1963, p. 32.

<sup>2</sup> «Arts and Architecture», October, 1961, p. 14.

вился абстрактный экспрессионизм, первое чисто американское «достижение». За ним пошли поп-арт, оп-арт, коллаж и другие. Об этих последних течениях один журналист пишет: «...коллаж — это отражение американской технологии, ее неумемного стремления ко всяким новшествам, ее заранее предусмотренного морального износа, ее гротескной чрезмерности»<sup>1</sup>.

Американцу, утверждает тот же автор, свойственна тоска по технологии, это и объясняет нам, почему индустриальные продукты — телевизоры, киноплёнка, журналы, каталоги, дорожные знаки, афиши, патефоны, кухонные плиты, холодильники после использования их по назначению попадают в мусор, на выставки уже в качестве произведений искусства.

Другой критик отмечает: «Живя в технологическом обществе, американские художники вполне естественно обращаются к продуктам, процессам и формам, присущим науке и индустрии. Определенное сближение между технологией и традиционными (эстетическими. — С. М.) представлениями используется для изменения самого понятия «искусство»<sup>2</sup>.

Иными словами: модернистская критика пытается изобразить поп-арт как нечто такое, что соответствует наклонностям и стремлениям рядового американца, и в то же время не отрицает, что поп-арт используется для изменения «самого понятия искусства». Тем самым американские модернисты желают утвердиться в роли законодателей новой моды, предназначенной, кстати сказать, не столько для того, чтобы приобщить народ к высокой культуре, сколько для того, чтобы унижить «интеллектуально неумытую массу».

Таким образом, новые тенденции развития буржуазного искусства обнаруживают крайне противоречивые намерения: буржуазия, стремясь якобы идти «навстречу массам», учесть возрастание их общественной активности, в то же время дает художникам «социальный заказ», исходя только из своих классовых интересов.

Пытаясь завуалировать совершенно очевидный классовый смысл «массовой культуры», социологи М. Маклюэн, Д. Рисман, К. Маннгейм, У. Уайт и другие ставят духовную культуру общества в прямую, непосредственную зависимость от развития техники, в частности от средств коммуникации (пресса, радио, телевидение, кино, реклама и другие), совершенно исключая при этом экономическую основу буржуазного общества, господствующие в нем производственные отношения, построенные на угнетении человека человеком.

Кроме того, средства массовой коммуникации принадлежат, как правило, крупным корпорациям, которые не только извлекают огромные прибыли из своей собственности, но и создают

<sup>1</sup> «The new american arts», N. Y, 1965, p. 93

<sup>2</sup> «Art in America», January — February, 1968, p. 29.



вполне определенное, выгодное для них «общественное мнение».

Прямое назначение массовых коммуникаций: быть средством общения между людьми, давать им правильную информацию о происходящих событиях и явлениях, цементировать человеческую общность. Корпорации же используют их в своих целях. Они пытаются не столько объединить, сколько разъединить людей, дезинформировать их, но так, чтобы превратить массы в опору социальной стабилизации буржуазного общества. В полном соответствии с этими намерениями буржуазная социология и рассматривает массовые коммуникации как некую абсолютную безличную силу, стоящую над обществом, а само общество — как абстрактную сущность.

Передачи посредством массовых коммуникаций носят по преимуществу картинный, цветовой характер (реклама, журналы, телевидение, кино). Подсчитано, что в США каждая семья воспринимает около 1600 изображений в день. Картинки эти не задерживаются, мелькают, сменяют одна другую, как в калейдоскопе, в сопровождении легковесного, ничего не объясняющего комментария. Подобное зрелище не вызывает никакой мысли. Более того, все это затем и предпринимается, чтобы зритель как можно меньше думал. У него пытаются вызвать только рефлекс, действующий «за порогом» сознания. Такой поток информации превращается в наркотическое средство, которое делает человека механическим существом, послушно выполняющим приказы «безличных сил», управляющих им «на расстоянии».

Как уже отмечалось, недовольство современным буржуазным обществом (в США, например, причин для недовольства более чем достаточно: война во Вьетнаме, безработица, кризис городов, расизм, коррупция, рост преступности и т. д.) вызывает у господствующего класса стремление, с одной стороны, погасить протест, с другой — изменить ориентацию недовольного сознания или по крайней мере сделать его безучастным.

Какие средства пускаются в ход для достижения этих целей?

Прежде всего — террор, стремление запугать, оглушить недовольных, настойчиво, неотступно преследовать своих возможных противников с тем, чтобы вызвать в их рядах растерянность, чувство обреченности — с одной стороны; постоянная, всеми возможными средствами и в различных формах, антикоммунистическая пропаганда — с другой.

Затем — привлечение внимания к изобилию, богатству. Отсюда — культ вещей. Обладание вещами, создающими комфорт, по мнению буржуазных социологов, должно обезоружить всякий протест, сделать его неразумным.

Наконец, непосредственное воздействие на инстинкты человека, затормаживающее работу ума, воздействие, извращающее подлинный смысл вещей и человеческих отношений посред-

ством иррациональных доказательств, при которых мир насилия оказывается свободным миром, половая распущенность — сексуальной революцией, куски разбитого или рваного металла утверждаются наравне с художественными полотнами великих мастеров прошлого.

Как манипулировать, «вертеть» человеком, «обрабатывать» его — это, собственно, и есть то, к чему сводится социология «массовой культуры» — своеобразной программы действий для поп-искусства.

## МОДЕРНИСТЫ — «МАССАМ»

Так как американская буржуазия берет на себя «в мировом масштабе» роль духовного наставника, а также возлагает на себя всю ответственность за исход современной борьбы идей, то нет ничего удивительного в том, что поп-арт появляется именно в США. Представители бизнеса и официальных кругов в самый разгар холодной войны извлекли из небытия тех модернистов и вспомнили о тех философах, которые показались им самыми подходящими для создания «массовой культуры».

На первый план опять выдвинулось имя Джона Дьюи.

Начиная свои исследования по искусству, глава американского прагматизма призывал целиком довериться «здравому смыслу». Его рассуждения таковы: все говорят, что Парфенон, Лаокоон, Мадонна Рафаэля, Джиоконда Леонардо да Винчи — великие произведения искусства. Это так и есть, но при условии, если они «включены» в переживания данного индивида. Находясь же в музеях и на выставках, они представляют собой лишь вещи, сделанные из камня, мрамора, холста, красок и т. д. В этом своем материальном бытии они равны самим себе и поэтому «равнодушны» к эстетическому опыту. Лишь будучи включенными в личный опыт, они возрождаются к жизни и создаются каждый раз заново в зависимости от особенностей субъекта. Отсюда следует вывод: источник искусства, его основа, его стихия, его жизнь заключается в... переживании. А если так, то нет никакой разницы между произведением искусства, включенным в опыт, и тем возбуждением, которое испытывает каждый, чье внимание привлекают люди, играющие в мяч, или заботливые руки хозяйки, нежно обращающейся с домашними растениями, и т. д. Непобедимое стремление к удовольствию, наслаждению, продолжает Дьюи, сопровождают человека всю жизнь, на всех ее уровнях. Именно поэтому везде и всегда человек встречается с эстетическим переживанием, а значит, с искусством.

Ход этой мысли, весь ее строй обнаруживают человека совершенно не сведущего в тех особенностях и «тайнах», которые присущи только искусству, его образному строю и языку. Единственное, что в данном случае замечает философ, так это

то, что произведение искусства «сделано» из того или иного материала (он воспринимает его «на ощупь»). Назначение произведения искусства, по Дьюи, выражено в формуле: «отдых в возбуждении». Другими словами: Дьюи исходит из возможностей личного переживания, присущего тому человеку, который не очень искушен в духовных ценностях и всякое (неважно какое: эстетическое или физиологическое) острое ощущение рассматривает как «благо» (отдых). Эстетическое переживание он находит для себя, не выходя за рамки обыденщины, в любом случайном событии. Чем более неожиданным будет оно, тем более острым будет ощущение «человека с улицы».

Таким образом, Дьюи теоретически устраняет всякое различие между искусством и неискусством. В полном соответствии с этим умонастроением он заявляет: «Чтобы понять значение произведений искусства, мы должны... отвернуться от них и обратиться к обыденным стимулам и условиям наших переживаний»<sup>1</sup>.

Дьюи считает, что в переживаниях не заключено никакого смысла, поскольку в них одно находит на другое и все смешивается. Именно таким хаотичным и выглядит поп-арт. В нем действительно все смешивается: искусство и жизнь, произведение искусства занимает место обыденной вещи, а обыденная вещь — место произведения искусства, тем самым смысл превращается в бессмыслицу, а бессмыслица — в смысл.

Эта точка зрения была изложена Дьюи еще в начале тридцатых годов в книге «Искусство и опыт». Она отражает тот практицизм и то безразличие к духовным ценностям, которые свойственны любому буржуазному обществу, американскому в особенности.

Концепция Дьюи — это «здравый смысл» типичного бизнесмена, подтянутый до уровня эстетической теории.

Впервые с истинно американской деловитостью и размахом занялся изготовлением поп-культуры некто Р. Раушенберг еще в 1951 году, будучи студентом. Сначала он выставял... белые полотна, потом... черные, потом... красные, «агрессивные». Никто на них не обращал внимания. Тогда в ход пошли не только старая газетная бумага, ржавые гайки, грязные тряпки, смятое кровельное железо, но даже целые узлы различных машин. Он сочетал их по принципу «художественного беспорядка». Так возникла «комбинированная живопись». Впоследствии она обрела голос — Раушенберг «озвучил» ее с помощью старых радиоприемников. На вопрос, что такое живопись, он ответил: «Живопись это то, что я делаю, это — моя работа! Моя живопись автобиографична»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> G Dewey, «Art as experience», N. Y., 1958, p. 4.

<sup>2</sup> «Art news», April, 1963, p. 66.

В Америке говорят: если десять лет повторять одно и то же — можно стать знаменитым. Именно так и случилось с Раушенбергом: в 1961 г. он становится знаменитым. Теперь за его «живопись» платят деньги, он дает интервью и обзаводится собственной философией. Объясняя свой «творческий процесс», Раушенберг говорит, что его цель — истолкование жизни не посредством отражения ее, а посредством... сочетания ее действительных элементов. «Я вычитаю из действительности все иллюзии, — говорит он, — и даю вам самую реальность»<sup>1</sup>.

«Приемля вещи такими, какими они являются», соединяя их по «принципу случайности», поп-художники дают этой вещественности странные названия: «Архив земли», «Небесные врата приоткрываются над звенящей зыбью», «Голос в вихре» и т. д. Особенно прославился Раушенберг благодаря своим последним «картинам»: «Монограмма» и «Пилигрим».

«Монограмма» представляет собой чучело странного животного — с головой осла, с рогами козла, длинной шерстью барана, туловище которого разделено пополам, вертикально, с помощью покрышки автомобильного колеса, а на хвост надет таз. (Очень популярно!)

Как только дела Раушенберга пошли «в гору», у него появились последователи — Энди Уорол, Рой Лихтенштейн, Клаэс Ольденбург, Том Вессельман, Роберт Уотс, Джеймс Розенквист, Уильям Уайли и многие другие. Их первая коллективная выставка состоялась в 1962 году. Причем одни из них выступили как жалкие эпигоны, а другие внесли и свой «вклад» в поп-арт, став создателями таких многообещающих течений, как фанк-арт, реди-мейд, оп-арт, кинетическое искусство и других.

«Самую реальность» пытается представить и так называемое *кинетическое искусство*, или *искусство движения*. Речь идет в данном случае о различных устройствах — мобилях, оптических приспособлениях, прожекторах с разноцветными стеклами, шарах из пластмассы и других механизмах, которые способны вызвать иллюзию движения светового луча, скольжения светотени, вибрации того или иного цвета, трансформации самого объекта. «Реализм» в данном случае понимается как форма связи абстрактной, «чистой», бесполезной игры света с механизированной установкой, производящей движение колес, шатунов, кривоколенных валов, барабанов и т. д. Движение, как таковое, превращается якобы в новую материю (?!). Поскольку XX век — это век машин, то именно машинерия и должна служить реальной основой эстетических эффектов.

Однако новые художники не забывают и о том, что XX век — это век вполне возможной «атомной смерти» человечества. Что делать в таком случае с машинерией? Своеобразный ответ на этот вопрос дает Жан Тингели, создав самораз-

<sup>1</sup> «Studio», April, 1964, p. 158.

рушающуюся машину, красноречиво названную им «Эврика». Она была составлена из полутора десятков старых моторов и нескольких десятков самых разнообразных колес. В эту конструкцию были включены также изрядно потрепанное пианино, эмалированный таз и многие другие не менее занимательные вещи, в совокупности напоминавшие образ... Люцифера! Машина действительно сама разрушилась и сгорела. Произошло это 17 марта 1960 года в Нью-Йорке. «Незабываемому» зрелищу несомненно пытались придать символический характер: оно должно было напоминать человечеству о «моменто мори», о приближении «конца света», а также о том, что созданная им цивилизация принадлежит к типу саморазрушающихся.

Искусство «реди-мейд» тоже называется реалистическим на том основании, что художник создает свои произведения из готовых, реальных предметов: кастрюль, подушек, рубильников и прочего ширпотреба. На этом поприще преуспел маэстро Энди Уорол.

Однажды выставка «готовых вещей» состоялась в римской галерее «Сеньо». На ней были представлены кухонные плиты, консервные банки с супом «Кэмпбелл» и, чтобы выставка хотя бы немного напоминала об искусстве, гипсовые муляжи рыб. Тем не менее зрители терялись в галерее, не зная, куда они попали: в музей или магазин самообслуживания. В самом деле: как и в любой торговой палатке, они могли приобрести здесь банку консервированного супа, но только с подписью Уорола и в двадцать раз дороже! Итак, весь «фокус» заключался в тех подписях, которые знаменитости ставят на ширпотребе. Именно за них посетитель платит деньги.

Последнее время особое значение в поп-арте приобретает так называемое фанк-арт (от английских слов *funk* — испуг, страх и *art* — искусство).

Тема страха стала одной из главных тем в американском искусстве шестидесятых годов. И это не случайно. Она порождена самим социальным строем США.

Недавно в США состоялся международный симпозиум по вопросу: «Разрушение в искусстве». В качестве эпиграфа к нему было взято заявление американского генерала, связанное с войной во Вьетнаме, которое было опубликовано 4 марта 1968 года в газете «Нью-Йорк таймс». «Мы нанесли противнику сокрушительный удар. В период с 30 января по 9 февраля мы убили 2880 врагов, а потеряли 49 американцев. Это — адское соотношение, не правда ли?»<sup>1</sup>.

Журналы, печатающие это сообщение, ничуть не смущает адская арифметика, но они ставят вопрос: почему происходит «разрушение в искусстве»? И тут же отвечают: разве искусство может избежать этой темы, если разрушение становится

---

<sup>1</sup> «Art magazine», April, 1968, p. 15.

нормой нашего существования? Подобный ответ (вопросом на вопрос) не лишен основания. Но характерная особенность его заключается в том, что он опирается на экстремистское заявление генерала. И поэтому возникает новый вопрос: за или против насилия выступают сами художники? Прямого ответа они не дают, но он становится самоочевидным: если модернисты избирают для себя разрушение (деформацию), чтобы подтвердить верность «духу времени», то это лишь потому, что они отнюдь не собираются идти против течения, протестовать против насилия. Таким образом, модернисты вольно или невольно оказываются заодно с агрессивной политикой правящих кругов, оправдывая тему страха рассуждениями о неизбежности страдания, о гуманизме, якобы проявляющемся в загадочном и устрашающем творчестве авангардистов.

Американский критик Джон Перро отмечает, что фанк-арт — это не «чистое» и не «прекрасное» искусство, но саркастическое и даже — гуманистическое, хотя и не сентиментальное.

Что же представляют собой так называемые произведения искусства этого направления?

«Новые смелые работы Уильяма Уайли, — как пишет американский критик, — такие же интригующие и загадочные, как стол художника, на котором беспорядочно расположились: слипшиеся кисти, сковорода (орудие «мученичества»), промокшие записные книжки, булыжники, палки, сечки, от руки написанные стихи на неизвестном языке, и к тому же еще — канат. В самом деле: это очень интригующе и загадочно»<sup>1</sup>.

Не менее «интригующи» и *«фигуративные образы»*. У этих «образов» есть все «признаки человека»: голова, руки, ноги, туловище... Все это вместе взятое, механически соединенное, представляет собой растекающуюся отвратительную массу.

Порою представители поп-арта пользуются муляжами, а иногда даже живыми или умерщвленными существами.

Советский журналист Генрих Боровик в корреспонденции из Нью-Йорка рассказал о посещении им музея «Риверсайд», где была выставка произведений Тосуна Байрака. Она располагалась в зале, стены которого выкрашены в черный цвет (для нагнетания чувства отчужденности). Здесь зритель оказывался в полной изоляции — двери не только закрывались за ним, но и запирались (для психологического эффекта).

Что же он увидел на выставке? «Когда глаза привыкли к желтому полумраку, я увидел в нескольких шагах от себя на черной подстилке женщину без ног с головой свиньи. Двинулся было к ней, но споткнулся о пару высоких ботинок, стоявших прямо у входа. Я нагнулся, чтобы убрать забытую кем-то обувь, но пальцы окунулись в нечто липкое. Я видел почер-

<sup>1</sup> «Art news», May, p. 53.

невшее мясо в ботинках и торчащие кости. На полу около подошв блестела черная лужица. Я понял, что так задумано художником...

Скрипнула задетая мной качалка, обшитая черными кружевами. Внутри лежал женский торс — безголовый и безногий. На нем уютно примостилась рыжая змея... Но змея вдруг подняла голову и посмотрела на меня куриным глазом... Это была, черт возьми, живая змея»<sup>1</sup>.

Кроме того, он увидел здесь живую крысу, услышал из темноты голос попугая, а на дне унитаза (с надписью «Автопортрет») голубые, чуть на выкате глаза самого мастера. Везде и постоянно его подстерегали неожиданности, иногда весьма неприятные.

Как экспонаты, так и вся обстановка оказывали на посетителя удручающее впечатление и вызывали чувство отвращения, смешанное с легким испугом. Однако устроители выставки спокойно отвечали, будто они преследовали только... образовательные цели, и даже шок, вызываемый экспонатами, рассматривали как средство, заставляющее людей думать. Все было объяснено в духе поп-арта: искусство Байрака, во-первых, предлагает человеку «выбор» (между испугом и отвращением), во-вторых, «расширяет» его сознание, ибо воздействует почти на все органы чувств (за исключением вкусовых): на зрение, на осязание (экспонаты можно потрогать, можно сесть на них и т. д.), на слух и даже — обоняние (иногда в выставочном зале можно ощутить настоящий трупный запах), в-третьих, «расширяет» действительность, ибо придает живым фигурам (змей, попугая, крысы) символические значения.

Уже отмечалось, что отход от беспредметного искусства к поп-арту совершается под лозунгом поворота к реальности, предметности. Основной порок беспредметного искусства заключается в том, что оно «немо»: прямоугольники, кляксы, точки, цветовые пятна, загогулины, каракули ничего не говорят зрителю. Поп-арт же призван кое-что сказать ему. Но не все, и довольно туманно. Отсюда этот «язык» намеков: комбинированная живопись напоминает о бессмысленном и случайном сочетании вещей и событий, кинетическое искусство — о том, что человек создал себе нового идола — машину; которая в состоянии заморозить, заколдовать своего создателя, фанк-арт — о том, что жизнь ничего по-настоящему не может внушить, кроме чувства страха.

Поп-арт будоражит воображение, раздражает, стимулирует его. Этим объясняется то, что в поп-арте широко используются реальные предметы или фигуративные картины, слегка намекающие на человеческий образ. Главное тут, конечно, не эти предметы, человеческие образы, не реальность, а способность

---

<sup>1</sup> «Правда», 1968, 15 апреля.

этих картин вызвать соответствующий рефлекс, необходимое воспоминание, смутную ассоциацию. Все получается, таким образом, и как в реальности, и «как во сне».

Мишель Рагон, посвятивший «новому» искусству целую книгу, так определяет эту фигуративность: «Она отличается от фигуративности традиционной, описательной. Это — намекающая фигуративность, тяготеющая к фантастике, пародии, гротеску. Она предпочитает маску портрету... Она жестока... Она обвиняет. Она навязчива... Это — катастрофический мир. У нее пристрастие к зловещему юмору... Она выражает наше отвращение, наш комплекс неполноценности и наш ужас...»<sup>1</sup>. «Намекающая фигуративность» представляет собой, по мнению М. Рагона, эстетическое достижение самого последнего времени. Она должна намекать на что-либо известное: на обыденную реальность, или на какую-либо популярную притчу, или на знакомый уже образ искусства.

Так, например, японский художник Кудо, намекая на Диогена в бочке, сам забрался в старый сундук, обклеенный внутри обрывками бумаги, изношенными перчатками и другими вещами. Перед собой повесил канареечную клетку, рядом — восковую маску. А на сундуке сделал надпись: «Ваша жизнь».

Еще одна из разновидностей поп-арта — *оп-арт*. Оптическое искусство основано на сочетаниях четких геометрических форм и линий, назначение которых — вызывать у зрителя иллюзию самодвижения предмета.

При определенных условиях, путем сильного раздражения зрительного нерва можно добиться «обмана» сетчатки глаза. Этим и пользуются модернисты для получения световых и цветовых эффектов.

Так, например, «произведения» американского художника Франка Стеллы состоят из центрических кругов, полукругов, сегментов, перекрывающих друг друга, или же угловатые геометрические формы. Закрашенные контрастными цветами (зеленым и красным, синим и желтым и т. д.), они будоражат глаз, раздражают его, вызывая эффект напряжения. Критик Джон Канэдей пишет об оп-арте: «Художественное произведение должно нападать на сетчатку, колотить ее, обманывать, беспокоить, вводить в заблуждение, дразнить и стимулировать любым чисто визуальным способом, какой только возможен»<sup>2</sup>.

Некоторые зарубежные критики отмечают, что обман зрения, вызываемый оп-артом, обладает достоинством всеобщей притягательности: каждому интересно наблюдать, как покоящаяся линия «бежит», сдвигается, устремляется к центру и приковывает тем самым внимание зрителя к определенной точке. К тому же четкие геометрические построения всегда исполь-

<sup>1</sup> M. Ragon. Naissance d'un art nouveau, Paris, 1963, p. 119.

<sup>2</sup> «За рубежом», 1965, 19—25 марта, стр. 31.



зовались и могут быть использованы сейчас в качестве рисунка на декоративных тканях, обоях и т. д. Все это свидетельствует о том, что оп-арт действительно находит массового потребителя, хотя и представляет собой всего-навсего зрительный трюк.

Какова функция этих трюков? А все та же: они будоражат, но не заключают в себе никакого смысла. Пусть зритель потешится. Ему подсказывают: как хорошо позабавиться ради самой забавы, поиграть ради самой игры, не думая о том, что идет война, что есть бомба, что надо, наконец, жить и работать.

Нечто подобное происходит сейчас и в поп-скульптуре, тем более что она мало чем отличается от поп-живописи как по содержанию, так и по форме. В самом деле, почему чучело странного животного с натянутой на него автопокрышкой (Раушенберг) — это живопись? А «Свихнувшаяся пишущая машинка» (Ольденбург) — скульптура? Поп-художники упорно раздвигают различия между живописью и скульптурой, между скульптурой и архитектурой, сводя все к единому материальному (вещь) и к единому формальному (объем) знаменателю. Кстати сказать, такое упрощение средств выражения как раз и есть не что иное, как тот самый формализм, против которого они так рьяно выступают.

Чтобы быть доступными для людей с «минимальным интеллектom», поп-художники создают «минимальное», или «АБВ-искусство», которому предъявляется только одно требование — быть несложным, простым (как букварь, как сама вещь), но и конечно же! — бесполезным (как настаивал на этом еще Кант). И вот обыкновенные металлические болванки, обрезки труб, нехитрые шары, стержни и другие формы, напоминающие детали машин, превращаются в... мини-скульптуру.

Барбара Роуз, мини-теоретик, автор «Букваря искусства» полагает, что поп-скульпторы пошли по линии «оскущения» искусства, — если зритель при виде мини-скульптуры скучает, то это и есть как раз то, чего добивался художник. Несмотря на наличие этого «достижения», она вынуждена между тем говорить об упадке скульптуры. «Упадок скульптуры в настоящее время, хотя это имеет и другие, чисто стилистические и экономические причины, явно связан с упадком общих систем верований. Ведь большая часть лучших художников нашей страны не приглашается и не видит возможности принять участие в прославлении церковных и светских авторитетов. Вдобавок «сами себя обслуживающие» художники-авангардисты редко позволяют себе расходы, необходимые для создания крупномасштабной скульптуры»<sup>1</sup>.

Роуз явно упускает из виду, что, кроме соображений стилистического и экономического порядка, существует еще мода, ко-

---

<sup>1</sup> «Art in America», July — August, 1963, pp. 80—82.

торая не принимает в расчет никакие расходы и готова возродить любой стиль (если он приносит прибыль). Сейчас мода на blow up (англ.: раздувание, расширение, крупный план, преувеличение). И вот следствие: мини-скульптура превратилась в макси-скульптуру. Растягивая массу, скульптор добивается теперь того, что металлическая болванка... остается той же болванкой, но только бóльших размеров.

Авангардисты ставят свои «скульптуры» на пустырях, в горах... А американский скульптор А. Колдер поставил свое произведение «Человек» на Международной выставке в Монреале. Эта скульптура напоминает не то подъемный кран, не то просто гнутую конструкцию, воздвигнутую без цели и смысла. Единственное, что можно сказать о ней наверняка, так это то, что она больших размеров: высота ее 22 метра, ширина — 24 метра, общий вес — 70 тонн.

Загадочность достигается модернистами разными средствами. Но всегда при этом имеет место или спекуляция на человеческой доверчивости, или ловкое использование психологического эффекта неожиданности. В самом деле, если человек попадает в необжитое место и вдруг (все дело в этом «вдруг») встречает там огромную, неизвестно кем и зачем поставленную болванку, то тут же неизбежно возникают вопросы: что это? Почему болванка, а не пирамида, не крест?

Эффект неожиданности преследовал и скульптор Рубен Накьян, выставивший на обозрение две скульптуры: «Хиросима» и «Рождение Венеры».

Слово «Хиросима» вызывает в памяти зрителя картину ужасающей бесчеловечности: испепеляющий огонь, город в руинах, обезумевшую толпу, бегущую к морю, людей, копошащихся (словно черви) в заливе. Все это — приметы той бессмысленной жестокости, которую самая «свободная», самая «богатая», самая «цивилизованная» страна мира обрушивает на человечество.

Слова «Рождение Венеры» ассоциируются или с античным мифом о богине любви, появляющейся из морской пены, или со знаменитой картиной Боттичелли.

Что же представляют собой скульптуры Рубена Накьяна? «Хиросима» — это навязчиво-грубый, рваный, не очищенный материал (гипс), очень похожий на чугун. «Рождение Венеры» — затвердевшая масса с острыми шипами.

Поставив эти две мало чем различающиеся скульптуры вместе, художник как бы уравнивает любовь и смерть.

Буржуазные критики часто пишут: пусть зритель сам извлекает для себя смысл, художник не навязывает ему своих мнений. Художник и зритель равны и свободны от дидактических поучений (искусство — не педагогика). Однако уже приводившиеся примеры свидетельствуют, что зрителем все-таки руководят, внушают ему, намекают, подсказывают, раскры-

вают подтекст, нашептывают. Этих подсказок столько, они так навязчивы, что зрителю без особого труда остается сформулировать умозаключение: красоты нет и никогда не было, так же как нет и никогда не будет гуманности. Нейтральна ли эта мысль? Нет! Она «работает» на тех, кто сбросил бомбы над Хиросимой, кто пытается приглушить в зрителе внутренний протест против зла и насилия, подготовить его к новому злу, доказать, что оно незыблемо (на этом мир стоит) и поэтому неизбежно.

Внушение оказывается единственным и незаменимым средством там, где обычно логические доводы и доказательства невозможны.

Именно этот прием и используется в поп-искусстве, благо он разработан и доведен до совершенства. Эта техника применялась еще дадаистами. В истории модернизма хорошо известен факт, когда М. Дюшан пририсовал к фотографии всемирно известной картины Леонардо да Винчи «Джоконда» усы и сделал непристойную (но только намекающую!) надпись. Он же принес однажды на выставку свою скульптуру — писсуар, снабдив его надписью «Фонтан» (расчет был на «эффект неожиданности»).

В то время писали, да и сейчас еще пишут, что этим самым Дюшан эпатировал буржуазию. Но этим самым он не столько эпатировал буржуазию (буржуазия признает в нем выразителя «духа времени», классика модернизма), сколько поиздевался над чистым доверием народа к прекрасному, к культуре.

Подобный же прием, рассчитанный на неожиданность, конечной целью которого является доказательство абсурдности мира, неизбежности зла, совершенствовались и кубисты в своих «художественных полотнах», наклеивая на них куски рваных газет и трамвайные билеты.

Модернисты признают, что наклеивание во все времена было бессмысленно. Но только в начале XX века художники-авангардисты «подняли наклейку на высоту истинного искусства». Она прошла путь от Брака до Раушенберга, от дадаизма и кубизма до поп-арта. В течение этих пятидесяти лет наклеивание «представляло собой одно из главных событий художественной жизни XX века»<sup>1</sup>.

Теоретиком этого «эпохального» события был К. Швиттерс — основоположник «эстетики отбросов». Отбросов индустриальной цивилизации, в которых полностью, до конца раскрывает себя необычная, «скандально-благородная бесполезность». Сам Курт Швиттерс свое эстетическое кредо выразил довольно впечатляюще: «Я предпочитаю нонсенс»<sup>2</sup>.

Да, Швиттерс «реалист». Если бы он сказал, что упраздне-

<sup>1</sup> M. Ragon. Naissance d'un art nouveau. Paris, 1963, p. 24.

<sup>2</sup> Ibid, p. 27.

ние искусства происходит потому, что буржуазия, нынешние власть имущие, все время эволюционируя вправо, оказались за пределами культуры, то его тогда не признали бы эти самые законодатели, из карманов которых он извлекает золото. Он же поступил расчетливо, свалив все на абсурд: абсурд — безличен, он, как рок, господствует в современном мире. И все спокойны, погому что истинные виновники этого «рока» не названы.

Точно так же поступают и поп-художники, используя испытанный прием.

Наряду с живописью и скульптурой архитектура также подверглась новым влияниям.

В течение многих столетий архитектура, живопись и скульптура развивались в органическом единстве. При этом архитектура давала живописи и скульптуре не только среду, пространство, но и материальный стимул для их развития. Постепенно живопись и скульптура отделились от архитектуры. На Западе возникают течения жесткого функционализма, оправдывающие технический абсолютизм в архитектуре. «Дом — машина для жилья» — такова формула, которая включает в себе как положительное (сближение архитектуры с индустрией), так и отрицательное (разрыв архитектуры с художественным мышлением) начала. Отделение архитектуры от живописи и скульптуры оказало негативное влияние прежде всего на эти два вида изобразительного искусства. Живописец и скульптор остались вне связи с общественным производством, куда вовлекала их архитектура. Предоставленные самим себе, они легко попадают под влияние причудливо изменяющейся моды.

В начале XX века ведущая роль в развитии эстетики объемно-пространственных решений длительное время принадлежала техницистам. Выдающиеся мастера (Ле Корбюзье, Мис ван дер Роэ и другие) стремились прежде всего выразить функцию строительного материала, инженерного оборудования, а также выявить конструкцию здания. Они создавали структуры, стилистические особенности которых определяются формулой: «кожа да кости». Впоследствии с этих конструкций начали сдирать и «кожу» (строить здания со сплошным остеклением).

Несмотря на то что техницистская архитектура влечет за собой много неудобств (замена стены застекленной поверхностью делает человеческую жизнь незащищенной от отрицательного воздействия природных стихий), буржуазные теоретики превозносили ее как средство утверждения демократии (человек живет «на виду»).

Последнее время весь этот холодный и бездушный рационализм попадает под огонь эмоциональной критики, справедливо отмечающей: «Дом — это не машина для жилья. Это — жи-

вой организм с очень чувствительной нервной системой»<sup>1</sup>.

Однако чем же отвечают поп-архитекторы на эту критику? Созданием стиля, который можно определить как смесь «необарокко» с «необрутализмом». Они превращают архитектуру в искусство, будоражащее воображение, напоминающее о возможной «атомной смерти». Но как? Так, что сооружение становится одновременно похожим на криволинейную, абстрактную скульптуру и на пещеру, раковину, бомбоубежище. При этом подчеркивается грубость, весомость, неуклюжесть, неподатливость материала, его массы и фактуры, алогичность конструкции, небрежность формы.

Популярность (и продажа) этой архитектуры возрастает прямо пропорционально напряжению международной обстановки.

Так обстоит дело с пространственными искусствами. Что же происходит в других видах искусства (музыке, театре, поэзии), оказавшимся под сильным воздействием поп-культуры?

Последнее десятилетие особенную популярность обрела музыка для танцев и сольного пения на эстраде, которую часто исполняют безголосые певцы, истерично выкрикивающие примитивный текст.

Широко распространенным явлением стали сейчас небольшие ансамбли типа английских «битлов». В США эти коллективы носят весьма выразительные названия: «Мусорщики», «Дикари», «Влюбленные простофили», «Грязный обман», «Каннибалы», «Охотники за черепами».

«Каннибалы» выступают в соответствующих париках, подчеркивая свое сходство с действительными каннибалами каменного века. Какую же музыку они предлагают?

Журнал «Америка», захлебываясь от восторга, характеризует ее: «Неистовость, похожая на удары пневматического молота; идущая от души музыка, которую многие считают слишком шумной; мелодии чувственные и волнующие, оскорбительные и освежающие...». Далее сообщается: «Все больше и больше американцев скачут, подпрыгивают и дрыгают ногами под истошные звуки электрических гитар. За неполных два года в Соединенных Штатах открылось почти пять тысяч «дискотек» — танцевальных площадок, где под рев граммофонной музыки любители повеселиться отстукивают ногами «мула», «обезьяну» или «фруг»<sup>2</sup>.

Этой аттестации, пожалуй, достаточно для того, чтобы составить представление и о ценности столь популярной музыки, и о культурных запросах «любителей повеселиться», и об интеллектуальном уровне ее пропагандистов.

<sup>1</sup> «Art in America», May — June, 1966, p. 67.

<sup>2</sup> «Америка», 1967, июль, стр. 37.

Поп-музыка понуждает толпу «вибрировать». При первых же оглушающих звуках толпа разбивается на пары, которые начинают извиваться и конвульсировать. Каждый из напарников при этом занят только собой, они вертятся в одиночку, затерянные в толкущейся на одном месте массе. Ритм все убыстряется и убыстряется. Понукаемые неистовой музыкой, подхлестываемые выкриками вошедших в раж музыкантов, танцующие, до предела возбужденные, кажется, послушны только своему первобытному инстинкту.

Но если толпа присутствует на концерте, когда оркестранты импровизируют, исполняя «М. А.», то есть «музыку», зависящую от обстоятельств, то обычно происходит раскол на две группы. Одна из них кричит: «Браво!», а другая: «Убирайтесь вон!». А что в это время делают оркестранты? Все что угодно, только не играют: один из них бьет локтями, коленями, а то и головой по клавишам фортепьяно. Другой выкрикивает название фирмы, торгующей ваксой. Третий бьет по ударным инструментам. Скрипачи заняты дуэлью на смычках. Нередко такие концерты заканчиваются тем, что неистовые музыканты разбивают свои инструменты, топчут их ногами при всеобщей свалке.

Говорят, что эти концерты — демократичны, ибо все — исполнители и слушатели — уравниваются в своих правах, сливаются в одну ревушую, безумствующую массу.

Когда человек покупает билет на такой концерт, он как бы приобретает право на саморазвращение, бросая тем самым вызов общепринятым нормам. Но этим сейчас никого не удивишь. Исполнители и потребители поп-искусства уже свыклись с той внушенной им с помощью массовых коммуникаций мыслью, что они живут в «век публичной непристойности».

Поп-музыку, естественно, поддерживают поп-живописцы. Журнал «Америка» пишет: «Среди поклонников «великого ритма» находятся художники Роберт Раушенберг, Ларри Риверс и Энди Уорол, которые сделали «фруганье» модным времяпрепровождением американских интеллигентов»<sup>1</sup>.

Заметное место в поп-арте занимает также хэппингс. Создателями этого нового вида искусства считаются художники и скульпторы Алан Капров (профессор истории искусств), Ред Грумз, Роберт Уитмен, Джим Дайн и Клаэс Ольденбург.

М. Керби дает такое определение: «Хэппингс... умышленно скомпонованная театральная форма, в которой разные алогичные элементы, включая бессвязное исполнение, собраны в единую структуру разрозненных частей»<sup>2</sup>.

Обычная театральная постановка несет в себе некоторую информацию, из которой мы узнаем о содержании действия,

<sup>1</sup> «Америка», 1967, июль, стр. 37.

<sup>2</sup> M. Kirby, Happenings, N. Y., 1965, p. 21.

его характере, о том, что случилось или что может произойти, о людях, принимающих участие в действии, и т. д. На основе этих сообщений зритель создает себе представление о театральном действии и следит за ним. Хэппингс же не несет в себе никакой информации. Это его изначальное, исходное положение. Поэтому хэппингс отвергает всякий сюжет, программу, идею, всякое интеллектуальное объяснение, всякий смысл. Все действия в хэппингсе показаны как беспричинный поток событий.

Хэппингс (от английского слова *happenings*: всякая всячина, случайные события) — это «живые картины», поп-драма, возникшие из «живописи действия». Эти «события» совершаются не на сцене, а в реальной обстановке, на улице, в подвале, на чердаке, в пустом сарае и других местах, то есть в максимально приближенных к массовому зрителю условиях. В них принимают участие обыкновенные «реальные» зевачи, внимание которых привлекает своими экстравагантными выходками «художник», заставляющий публику «вздрогнуть от случайности».

Вот описание некоторых из этих «живых картин». Их участники — автор и зрители — собираются на чердаке. Куски большого картона вдруг, «будто пьяные», начинают двигаться на людей, сопровождаемые глухими звуками из четырех репродукторов. Публика сбивается в угол и видит там железные баллоны, свисающие вниз. Баллоны раскачиваются и издают звуки подобно церковному колоколу. Потом появляется струя дыма. Люди кашляют. Потом они ощущают запах госпиталя. Потом темноту прорезает луч свега, в котором движется обнаженная женщина, и т. д.

Иногда участники собираются в закрытой, темной повозке, похожей на вагон для перевозки скота. Мужчины и женщины исполняют «любовный танец». При этом разрешается «менять свой пол». Вдруг треск. Повозка будто разваливается. Все падает. Сутолока. «Автор» кричит: «На помощь!» Пусть ваше воображение дорисует остальное.

Буржуазные искусствоведы объясняют, что хэппингс вырос из авангардной американской живописи последнего десятилетия, то есть из абстрактного экспрессионизма, искусства «живописущих действий». Так же, как в картинах абстрактных экспрессионистов, в хэппингсе нет начала, середины и конца. Их форма «текуча», «в них нечего искать и нечего от них «получать» за исключением происшествий, привлекающих ваше внимание. Они существуют для исполнения»<sup>1</sup>.

Хэппингс отличается не только от традиционного театра (который несет в себе информацию), но и от театра абсурда (французского «достижения»). Хэппингс — это «театр эффекта» (чисто американское «достижение»). Театр абсурда тоже

---

<sup>1</sup> «Art news», May, 1961, p. 58.

бессмыслен, но он выражает философию бессмысленного существования. Картины хэппингса, как объясняют его авторы, вообще ничего не выражают. В них нет ни замысла, ни «философии». Они осуществляются как импровизация, «как джаз, как современная живопись, когда художник не знает, что он будет делать в последующий момент»<sup>1</sup>. Самое важное в них — нервное возбуждение, возникающее от внезапности случая.

Для оформления мест представления художники используют самые простые материалы: газетную бумагу, картон, реальные деревья, разбитые машины и т. д.

«Это по существу является продолжением реализма»<sup>2</sup>, — заявляют теоретики «живых картин», видя в них нечто неограничиваемое от современного бытия (но это уже и есть вполне определенная, знакомая нам философия абсурда).

Чтобы «раскрыть» бытие, авангардисты пользуются не только методом «расширения сознания» (об этом уже говорилось), но и методом «расширения действительности». Именно в хэппингсе и раскрывается полностью этот метод, о чем наглядное представление дает, например, «Акт материализации» австрийского авангардиста Отто Мюля.

По сообщениям прессы, он дает свои спектакли в любых условиях, даже в ресторанах, где подвыпившие клиенты смотрят... обмазывание обнаженных женщин краской.

Наряду с поп-театром, существуют и поп-стихи. Журнал «Арт ин Америка» недавно представил читателям поэта Рональда Гросса, который «просто» берет слова из жаргона городской толпы и так же просто превращает их в сонеты, оды и эпиграммы. Чтобы содержание их было наглядным, они сопровождаются рисунками на соответствующую тему. Так, например, «Ода в честь Америки» иллюстрируется картинкой Джеймса Розенквиста. На ней изображены вещи, разбросанные в беспорядке: кусок звездно-полосатого флага, цилиндр, в котором обычно представляют себе символического «дядю Сэма», бутылка из-под кока-колы, автомобильное колесо, бейзбольный мяч, зерна пшеницы.

Однако «творчество» Гросса не так уж «просто», как то пытаются представить буржуазные теоретики. И в этом нетрудно убедиться, прочтя несколько строк его «Сонета»:

«Когда мы снова придем, чтобы бросить за воротник  
Единственную уважаемую коммунистами вещь —  
Полезную для здоровья дозу напалма!»<sup>3</sup>.

Строки эти определяют внутреннюю сущность не только творчества самого Гросса, но и всего так называемого популярного искусства.

<sup>1</sup> «Art news», May, 1961, p. 59.

<sup>2</sup> Ibid, p. 60.

<sup>3</sup> «Art in America», March — April, 1968, p. 77.



Поп-арт — это продукт агрессивной идеологии загнивающего капитализма, с антикоммунистическим, антинародным подтекстом, а иногда, как мы могли уже в этом убедиться на примере «Сонета» Гросса, и прямыми антикоммунистическими выступлениями.

И совсем не случайно вместе с распространением поп-арта в американской эстетике появляются такие публикации, как «Искусство и непристойность», «Искусство и насилие», «Эстетика разрушения» и другие.

Столь же закономерно и выступление на VI Международном конгрессе в Стокгольме (август 1968 г.) американского ученого Роберта Гинзберга, который утверждал, что самосознание участников войны как разрушителей очень похоже на самосознание художников как созидателей; сама война представляется ее участникам как подражание художественным формам, включающим эпос, роман, трагедию; войны понуждают нас мыслить в пределах представления об истории, нации и действий, имеющих сильно выраженные эстетические черты. Таким образом, война, заключает автор, будучи начатой как ужасное событие, превращается в действие, доставляющее много эстетических удовольствий.

Выдвинутый Гинзбергом тезис несет в себе злоеущее начало, которое не подчиняется никаким логическим доводам здравого смысла. Сам по себе этот тезис иррационален, но преподнесенный в такой спокойной, академической, равнодушной ко всякому злу форме, что невольно вызывает дрожь. Так могут рассуждать ко всему привыкшие люди, готовые все оправдать с точки зрения «субстанциональных целей».

Именно в таком психологическом климате и процветает поп-арт, закономерно появившийся в условиях третьего этапа общего кризиса капитализма, его экономической неустойчивости, политического кризиса, разложения буржуазной идеологии и морали, роста эксплуатации труда, усиления реакции по всем линиям.

Поп-арт и по своей форме, и по своему содержанию отражает определенную сторону бытия современного капиталистического общества, символизирует его закат и бесперспективность.

Именно поэтому тема страха и отчаяния, безысходности, бессмысленности существования стала основной темой так называемого «массового искусства».

## ДИКТУЕТ БИЗНЕС

Когда директор «Фордовского фонда поощрения общественным наукам и искусствам» высказывал свое мнение о том, каким должно быть искусство, среди прочих требований он не

преминул выдвинуть и такое: искусство должно быть выгодным для бизнеса.

Бизнес рассматривает культуру с точки зрения ее «потребления». Поэтому он внимательно следит за спросом.

Каков же спрос на нее?

Недавно в США вышел справочник, содержащий характеристики самых ходовых, наиболее покупаемых (*best seller*) книг за семьдесят лет (с 1895 по 1965 год). По тиражам на первом месте стоит библия. Это можно понять. В буржуазном обществе религия считается официально признанной «идеологией масс». В годы второй мировой войны в США было издано 17 000 000 экземпляров библии. «Священная книга» вручалась каждому военнослужащему. Об этом заботилось не только государство, но и такая добровольная организация, как Американское библейское общество (American Bible Society). Второе место занимают поваренные книги, третье — книги о преступлениях, о загадочных происшествиях, о сенсационных открытиях, тайнах и шпионаже. Четвертое место — книги для юношества. Пятое — книги о тех или иных новшествах. При этом автор отмечает: «Периодически та или иная причуда поражает воображение американской публики. Это может быть танец или песня, или слэнг, или игра»<sup>1</sup>. Шестое — памфлеты на различные темы. Седьмое — поэзия и драма, то есть собственно то, что является художественной литературой.

Одно из последних мест (судя по кассовым сборам) подлинное искусство занимает и в кино, где первое место принадлежит другой, уже неофициальной религии, — порнографии (в иные годы Голливуд выпускал около 80% порнографических фильмов). После секса самая популярная тема — насилие («фильмы ужасов», «гангстерские фильмы», вестерны).

В области музыки самым популярным товаром в США являются грампластинки с записями современных танцев. В 1966 году в США их было продано 236 миллионов штук. Участники музыкального бизнеса извлекли из этого мероприятия 580 миллионов долларов. Лишь от 10 до 20% всей выпускаемой продукции грампластинок приходится на долю подлинного искусства.

Поэтому нет ничего удивительного в том, что английские «битлы», не обладающие подлинной музыкальной культурой, уже четвертый год потрясают концертные залы капиталистического мира (не так давно на их концерты в столице США Вашингтоне было продано 40 тысяч билетов!). Один из них заявил: «Сейчас мы более популярны, чем Иисус Христос, и я не знаю, что исчезнет раньше: рок-н-ролл или христианство»<sup>2</sup>. Сказанное не просто парадокс; в современном мире христиан-

<sup>1</sup> A. Hackett, *Seventy years of Best Seller*, N. Y., 1967, p. 74.

<sup>2</sup> «За рубежом», 1966, 23—29 сентября, стр. 30.

ство уже не может выполнять той роли «опиума для народа», которую оно выполняло раньше.

Бизнес ввел в практику метод раздельной записи на грампластинку оркестра и певца по той простой причине, что певец (кумир толпы) — часто безголос и к тому же музыкально неграмотен.

Если у вокалиста есть голос, но нет музыкальной грамоты, то это обстоятельство заметно повышает его продуктивные возможности, снижая при этом — что вполне естественно — культуру исполнения. Журнал «Америка» пишет, например, о певице Джанис Джоплин (голос хорош, но не знает нот): «Она вопит, она топчет ногами, она подпрыгивает и трясется, раскидывает руки, взмахивает гривой волос, как дикая лошадь». Эта певица стала знаменитостью на Монтерейском фестивале поп-музыки в 1967 году.

Если исполнитель, не знающий нот, может стать кумиром, то почему им не может стать человек, не знающий основ живописной или скульптурной грамоты? На это снижение типа художника, потери им профессионализма, утраты им культуры обратил внимание И. Репин: «Можно с уверенностью сказать, что никогда еще не было такого числа лиц, производящих картины. Ни одна эпоха из истории искусств не была так плодотворна...

...При этой оргии производительности старый принцип — как можно лучше — был отброшен и заменен: как можно оригинальней. Во что бы то ни стало надо было выделиться в этом море перепроизводства картин»<sup>1</sup>.

О легионах современных художников, об их поразительной продуктивности, о том, как трудно сейчас отличить искусство от неискусства, о вызванных этим обстоятельством затруднениях жюри сейчас пишут многие.

В настоящее время коренным образом изменились такие понятия, как «популярность», «успех», «слава» художника. Если раньше известность художника зависела от успеха его картин, то мировой рынок все перевернул: успех картины зависит теперь от популярности имени, которое «создается» маршанами, купцами, коллекционерами, продюсерами с помощью прессы, радио, телевидения. Если читатель, зритель, слушатель заранее получает информацию (причем назойливо повторяемую) о готовящемся произведении, об условиях его создания, о личности художника и т. д., это неизменно вызывает любопытство «широкой публики», повышает ее интерес, подогревает его, обостряет чувство ожидания. Как только разрекламированное произведение появляется — успех его предрешиен: его «потребление» (из одного любопытства) дает огромные кассовые сборы. Степень его прибыльности умножается

---

<sup>1</sup> «Неделя», 1968, 27 октября, стр. 18.

во сто крат, если оно «превосходит все ожидания», то есть если оно просто необычно. Культ оригинальности, таким образом, складывается на основе коммерциализации искусства. Именно поэтому реклама и тяготеет к модернизму, сотканному из парадоксов, рассчитанному на то, чтобы поразить воображение, шокировать его.

Итак, кассовая судьба того или иного модернистского опуса зависит от рекламы, которая сама, в свою очередь, обращается к модернизму, использует его броские примеры для оформления витрин, щитов, для поощрения той или иной моды или причуды, которыми изобилует «роскошная жизнь» богачей. «Самое прибыльное дело — это роскошь, надо только знать, кому и как преподнести ее»<sup>1</sup>. Эти слова одного из персонажей романа Т. Драйзера «Гений» отражают кредо того «массового» художника, которому в обществе торговцев обычно приходится выполнять заказ того, кто владеет роскошью, подавляя и растрачивая свой талант.

Ежегодные расходы на рекламу приближаются в США к 20 миллиардам долларов. Многие психологи и художники прочно связали себя с ней. Коммерциализация искусства, требующая новизны ради самой новизны (все необычное и новое привлекает к себе внимание), не сводится только к созданию наиболее благоприятных условий для сбыта. Она создает не менее благоприятные условия и для контроля над художниками, ставя их в зависимость от тех, кто владеет «роскошью».

Финансовые магнаты, владельцы крупных монополий, архимиллиардеры, выступающие в роли меценатов, коллекционеров, учредителей и содержателей музеев, фондов поощрения искусств и т. д., используют искусство главным образом для повышения своего престижа и для достижения вполне определенных политических целей. Становясь обладателями поп-искусства, они применяют его как одно из важнейших средств в идеологической борьбе.

Так, например, при президенте Эйзенхауэре Н. Рокфеллер был советником по вопросам «психологической войны». И как советник президента, и как владелец музея современного искусства в Нью-Йорке он многое сделал для пропаганды идеологии космополитизма и для популяризации абстрактного экспрессионизма как чисто американского «достижения» в беспредметной живописи.

Такова и сегодня роль представителей большого бизнеса. Директор Фонда Форда выражает свое удовлетворение новым искусством именно потому, что этот «стиль живописи, очень популярный в США, стал в то же время интернациональным стилем».

Модернизм действительно лишен самобытных националь-

---

<sup>1</sup> Теодор Драйзер. Собрание сочинений. М., 1955, т. 7, стр. 129.

ных черт, так как различного рода деформация или прямо-угольники, точки, загогулины, цветовые пятна, беспорядочно брошенные на полотно, или просто «отходы цивилизации», заменившие собой произведения искусства, одинаково бессмысленны на всех широтах нашей планеты.

К. Маркс и Ф. Энгельс отмечали, что буржуазия путем эксплуатации всемирного рынка, используя усовершенствованные орудия труда и средства связи, разрушает местную и национальную замкнутость и ограниченность как в области материального, так и духовного производства. Это имеет свои положительные (образование мировых экономических связей) и отрицательные (нивелировка и унификация духовного производства) последствия.

Модернизм же разрушает местную, национальную самобытность искусства, несет в себе западно-центристскую концепцию культуры.

Именно поэтому некоторые американские и европейские круги столь щедро финансируют модернизм. Они используют его как средство проникновения в чуждую им культурную среду и утверждают его как символ своего духовного превосходства. Налицо, таким образом, явный политический расчет.

Финансирование творческой деятельности неизбежно влечет за собой вынужденное признание художником капиталиста в качестве духовного наставника. Капиталисту же, как мы уже видели, выгодно поощрять деятельность авангардистов. Отсюда такое процветание в буржуазном обществе модернизма, который оборачивается бесплодной вульгарностью и в то же время величайшей трагедией искусства.

Естественное стремление обеспечить себе средства к существованию постоянно вынуждает художника учитывать не столько эстетическую, сколько экономическую сторону своей деятельности. Поэтому цена картины зачастую интересует его больше, чем такие проблемы, как тема, идея, стиль, общественное назначение искусства и другие.

Но чем же и как определяется цена произведения искусства?

Цена всякого товара обусловлена его стоимостью, количеством необходимого труда, затраченного на его создание. Однако в отличие от других товаров массового потребления, стоимость которых все время изменяется в зависимости от изменений «производительной силы труда», стоимость произведения искусства, поскольку оно изготавливается ручным трудом, не зависящим от общего уровня автоматизации, остается в течение многих веков более менее устойчивой.

Тем не менее сейчас наблюдаются резкие отклонения цен произведений искусств от их действительной стоимости, зависящие от многих случайностей: от известности автора, от господствующей моды, от оригинальности самого произведения; от

его «древности», от платежной способности покупателя и, наконец, от экономической конъюнктуры, а также от положения маршана, от его деловой репутации.

В XX веке закон монопольной цены стал абсолютным властелином художественного рынка капиталистических стран. Это вызвано тем, что в современных условиях между художником и покупателем встал посредник, маршан, подчинивший себе волю и творчество художника посредством контрактов и договоров. Он и назначает исключительную, как можно более высокую, цену на произведение искусства.

Богач, зорко следящий за рыночной конъюнктурой, не может не заметить, что монопольные цены на картины растут быстрее, чем цены на иное движимое или недвижимое имущество (акции, земельные участки). Поэтому в условиях экономической и политической неустойчивости, резких колебаний конъюнктуры, инфляции, усиления налогового пресса коллекционирование картин становится надежным средством помещения капитала.

Цена картины устанавливается на бирже. Французский исследователь П. Гэдибер замечает, что именно в этих условиях «...цена на картину уже не зависит от присущего ей качества, от степени творческой удачи художника, она определяется в соответствии с площадью покрытого красками полотна, согласно условной системе...»<sup>1</sup>.

Картины покупаются теперь не из-за любви к искусству, их судьба определяется иногда по... телефону. Подобная оптовая и к тому же заочная продажа возможна только при наличии монопольной торговли и монопольных цен.

Конечно, при этом не следует упускать из виду, что цены на реалистическое и модернистское искусство резко расходятся. По свидетельству Рейтлинджера, цена на полотна старых мастеров продолжает неуклонно повышаться и достигает иногда колоссальных размеров. Что же касается абстракционистов, поп-художников, то они котируются на современном рынке сравнительно невысоко. Это и понятно, ведь Маттье разрисовывает исполинское полотно в течение пяти минут! При такой энергии и при наличии монопольных цен ему не стоило большого труда разбогатеть. В то же время несколько таких художников, как он, легко могут вызвать кризис перепроизводства картин.

И тем не менее монополисты поддерживают именно авангардизм, ибо, как заметил Рейтланджер, если бы реализм стал преобладающим течением в искусстве, то и без того невысокая ценность произведений всех без различия школ современной живописи резко упала бы.

Произведение искусства в коммерческом обществе пред-

---

<sup>1</sup> «La pensée», Octobre, № 123, 1965, p. 56.

«ставляет собой меновую стоимость. Эта меновая стоимость есть абстрактная сущность произведения. Она-то и выступает в модернизме в своем «чистом виде».

Хотя, например, абстракционисты и заявляют, что их произведения суть «вещи в себе», «ничто», бизнесмен все же может позволить себе обменять деньги на «вещь в себе». Покупая «ничто», он приобретает все же кое-что. Демонстрируя покупательную способность, показное потребление, он тем самым утверждает свое господствующее положение и становится обладателем средств, формирующих общественное мнение.

Уплатив монопольную цену за модернистскую «вещь в себе», бизнесмен тем самым возводит свой вкус (не обязательно развитый) в норму, коей общественные (рыночные) отношения придают ватем значение всеобщности. С ней считаются все, и прежде всего — художник.

Таким образом, капиталистический рынок выражает стесненность, зависимость, уязвимость, несвободу художника, прикованного к обществу (точнее, к экономической конъюнктуре, биржевой игре, маршану и т. д.), в котором отношения между людьми принимают товарный, безличный характер.

В капиталистическом государстве общественное разделение труда превращает одних в повелителей, других — в исполнителей; одних — в хищников, других — в покорных рабов; одних — в черствых деляг, других — в рефлектирующих, слабовольных субъектов. Каждому из них не дано познать бытие в его нерасчлененной полноте и целостности. Все вместе, но каждый по-своему они неизбежно приходят к отрицанию жизненной правды, объективной истины, красоты. Не потому ли одной из самых характерных черт модернизма — особенно поп-арта — является разрушение единства между действительностью и сознанием, между объектом и субъектом?

Марксистско-ленинская философия учит, что общественное бытие определяет сознание. Бытие сообщает сознанию содержание. Но сознание не является зеркально-мертвым актом, оно включает в себя выражение известных оценок и устремлений субъекта.

Известно, что субъективная оценка может совпадать с действительным содержанием объекта, а может быть и проявлением необузданной воли субъекта, его недисциплинированного мышления, неумения или нежелания видеть действительность такой, какая она есть. Именно здесь находится источник бессодержательности, разорванности, негативности модернистского сознания, являющегося отражением раздираемого противоречиями капиталистического мира.

Модернизм сводится к поиску отрицательных понятий, таких, как алитература, атональная музыка, дедраматизованный театр, дегуманизированное искусство, антиискусство, антиэстетика, антиобъект и т. д. Слова гетевского Мефистофеля «Я от-

рицаю все... и в этом суть моя» могут служить эпиграфом и эстетике модернизма, в которой отрицание возводится в принцип с одной, правда, особенностью: оно принимает крайне вульгарные формы. Один из предшественников поп-арта Курт Швиттерс выразился на этот счет так: «Все, на что я плюю, это — искусство, ибо я художник»<sup>1</sup>.

«Наплеви́зм» — это не монополия одного Швиттерса. Ведь футуристы также «плевали на алтарь искусства». Кубисты анатомировали его, как труп. А супрематист Малевич полагал, будто его заслуга в том, что именно он положил искусство в гроб, обозначив его могилу черным квадратом на белом фоне. Эти признания неопровержимы, и в этом смысле они доказательнее любого экономического анализа. И неважно, что они произнесены не с сожалением, а с вызовом и даже с некоторой бравадой. Каким бы ни был их эмоциональный подтекст, они могли иметь место только в условиях, неблагоприятных для развития искусства и расцвета человеческой личности.

Так, система экономических отношений, основанная на частной собственности, поработывает художника, обезличивает потребителей искусства.

Эта система, с одной стороны, благоприятствует развитию индивидуализма, с другой — нивелирует индивидуальности, подавляет личность, затрудняет ее духовное развитие.

Личность в современном буржуазном обществе все меньше и меньше принадлежит себе. Именно поэтому она представляется самой себе не как реальный субъект, но только как галлюцинирующая сущность. Здесь-то и нужно искать психологические истоки того анархистского умонастроения — «бегства от действительности», сумасбродства, чудачества, кривляния, которое неотделимо от поп-искусства

## «МАССОВЫЙ ЧЕЛОВЕК», КТО ОН?

Объясняя происхождение популярного искусства, буржуазные социологи обычно рассматривают его как неизбежное следствие появления «массового общества» и «массового человека».

Возникает вопрос: из какой же социальной среды выходит тот «массовый человек», который определяет уровень и характер потребления этой новой культуры?

Социологические исследования, проведенные чикагским радиокомментатором Стедзом Теркелем, очень наглядно показывают это «массовое общество» и того, кто же на самом деле является тем самым «массовым человеком», на которого рассчитано «популярное искусство».

В его книге, сделанной на основе этих исследований, собра-

<sup>1</sup> M. Ragon. Naissance d'un art nouveau, Paris, 1963, p. 131.



ны высказывания людей, принадлежащих к разным социальным группам.

Что же интересует людей, находящихся где-то посередине между обездоленными и крупными бизнесменами? Что они думают о смысле жизни? Какое искусство им нужно?

Вот некоторые из исповедей «среднего человека».

Джэн Пауэрс (24 года, студентка-медик). «Мир? Я не замечаю мира. Мне скучно. Что я чувствую — сама не знаю. Я разборчивая и искренняя, но люди думают обо мне что-то другое. Не знаю, может быть, они не нравятся мне. Может быть... я выше их... Новости меня не волнуют.

Вьетнам? Это — несправедливость, не правда ли? Я смотрела фильм о Вьетнаме, в нем показана настоящая война... Меня привело в замешательство, как люди стреляют друг в друга...

Мой интерес в жизни — это я сама... Я думаю выйти замуж за того, кто преуспевает. Хайленд Парк (северная часть Чикаго. — С. М.), пара детей. Хотя я не слишком помешана на детях.

Бомба меня не беспокоит. Я не читаю газет. Если бы я была богом, и сотворила бы мир, населив его такими людьми, как я. Нет. Нет. Я бы оставила его таким, каков он есть. Пусть останется война, были же войны во все времена. Вероятно, каждый получает от этого удовольствие»<sup>1</sup>.

Кид Фарэйо (37 лет, владелец, сосисочной): «Я не кончил средней школы и не ошибся. Вы ничему не научитесь в школе, ничему. Правда заключается в том, что вы можете научиться чему-нибудь вне ее стеч. Парень идет в школу. Кем он хочет быть? Врачом? Адвокатом? Это — два величайших вора в нашем обществе. Только один из них законно обкрадывает, а другой законно убивает.

Парни, похожие на меня, не боятся попасть в тюрьму. Я посвятил себя одному делу — отбирать деньги у неквалифицированных дилетантов... Я доволен своим бизнесом. Я не работаю.

Как я живу? Сейчас? Принимаю паровую ванну три раза в неделю. Делаю себе маникюр, педикюр. Я не нарушаю закона...

На улице есть много людей с деньгами, которые не знают, что делать с ними. Как я извлекаю деньги у этих людей? Я использую теорию Фрейда.

Вопрос: Бойтесь ли Вы чего-нибудь?

Ответ: Абсолютно ничего. Но общество — это опасно. Человеку нравится нанести вред другому. Если бы я был диктатором, я применил бы геноцид ко всем дегенератам, я уничтожил бы их. Возьмите большинство этих образованных малых. Вы думаете, они знают, что нужно делать?

Как человек выживает в капиталистической системе? Если Вы двадцать лет выполняете одну и ту же работу, Вы ее теряете в конце концов. Что Вы будете делать после этого? А такие, как я, выживают. Небо надо забыть, мы должны жить вместе с бомбой, в огне, в наводнении... тогда мы выживем.

Вопрос: Вы предпочитаете агрессивность?

Ответ: Я капиталист. Моя система может устареть. Я мог бы иметь успех в начале века. Если бы я родился на сорок лет раньше, уверен, что уже был бы мультимиллионером. В идеале капитализм означает агрессивную идею — найти для себя место под солнцем.

Вопрос: Верите ли Вы в бога?

Ответ: Нет. Я агностик. Кто был Иисус Христос? Он был, я хотел бы сказать, блестящим человеком. Он научился гипнозу в Индии, затем объяснял, будто он сын бога. Этот человек хотел, чтобы его убили. Этого же хотел и Мартин Лютер Кинг»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Stads Terkel, Division Street; «America», N. Y., 1967, p. 20.

<sup>2</sup> Ibid, pp. 37—44.

Хезус Лопес (42 года, инженер, зарабатывает свыше 10 000 долларов в год): «Что Джонсон делает в Санто-Доминго? Никто не знает, какой ад он там устроил. Что он делает во Вьетнаме? Никто не хочет это знать. Это — так. Я пришел к заключению, что люди в действительности заняты собой и своим бизнесом.

Бомба? Никто о ней не говорит. Нет такой вещи.

Раньше я был идеалистом. Теперь я чувствую: мы счастливы, как обезьяны. Никаких проблем, кроме как поест, поспать и что же еще после этого? Это заставляет меня думать...

Вопрос: Что Вы делаете в свободное время?

Ответ: Пью. И читаю «Плебой». Смотрю на голых девиц. Сажу ча-сами, ничего не делаю, все думаю. О чем? Лучше бы совсем не думать. Ненавижу самого себя. Я — слаб. Я слишком слаб...»<sup>1</sup>.

Все эти человеческие документы, такие разные по эмоциональной окраске, по нравственной зрелости, по интеллектуальному уровню, по философскому подтексту, по политической ориентации и т. д., дают в общем верное представление о «среднем человеке».

Он сосредоточен на своем собственном, «замкнутом в себе» интересе, и общественные дела его волнуют в той степени, в какой они задевают этот интерес, устремленный к «личному счастью». Интерес сводится к обладанию деньгами, вещами, к захвату «места под солнцем», в общем к успеху, независимо от того, какими средствами он будет достигнут. Для его достижения все годится: теория Фрейда, камень, поднятый с земли и брошенный в коммуниста, война во Вьетнаме, демагогия Голдуотера и многое другое. Достигнутое таким способом благополучие оказывается в конечном итоге «обезьяньим счастьем», которое не идет дальше удовлетворения стихийных потребностей — есть, пить, спать. Чтобы так жить, вовсе не обязательно мыслить. Правда, «средний человек» мыслит (как отбирать деньги у неквалифицированных дилетантов; пусть будет война — всегда так было; как выйти замуж за преуспевающего бизнесмена и т. д.), но мыслит механически, в соответствии со стереотипами, которые он получает в изобилии, каждый день из радио-телепередач, из прессы.

Так образуется замкнутый круг: создатели поп-культуры ссылаются на «массового человека», а этот последний формирует свое сознание по стандартам создателей поп-культуры, которая и преследует именно эти цели.

Нужно ли такому человеку искусство и какое именно? Нет, он мыслит трезво: мир может существовать без искусства. Но без чего такой человек не может жить, так это без «индустрии развлечений».

«Средний человек» чувствует себя прежде всего потребителем, он тянется к «роскошной жизни» и готов пожертвовать ради этого этикой, истиной, настоящим и будущим благом всего человечества. Вместе с тем он любит острые ощущения,

<sup>1</sup> Stads Terkel, Division street: America, N.Y., 1967, pp. 225—227.

рассказы о «плейбоях, ковбоях и индейцах, стрельбе, убийствах». Культ секса и насилия находит для себя психологическое оправдание прежде всего в нем, в «среднем человеке». Ибо он — инстинктивный индивидуалист, грубый в наслаждении, беспощадный в извлечении прибыли.

Будучи, по сути дела, безразличным к искусству, именно «средний человек» и есть самый подходящий объект для агрессивной по своему характеру поп-культуры.

Вспомним, что авторы модели «современного массового человека» присвоили ему все пороки, присущие XX веку: он наделен жадной нервной опьяненностью, легко возбудим, он не столько творит, сколько воспринимает, не размышляя. Он оторван от природы, земли, от дела. Он живет своим воображением. Он психически неустойчив.

Западногерманский социолог Гендрик де Ман пишет: «Подобно земле в коперниковской картине мира, он сорвался с оси и в результате потерял равновесие... В конечном счете он чувствует себя, как человек, затерянный в бескрайней пустыне: не видя больше перспективы, он не может и ориентироваться...»<sup>1</sup>.

Не таков ли и этот «средний человек»?

Однако он представляет собой только копию того оригинала, который следует искать на самых верхах буржуазной элиты.

Каждый «средний» стремится попасть в «верхи», или, как говорят, «в общество». Разумеется, не всем это удастся. Западногерманский журналист Ганс Краммер пишет: «Раньше это общество называлось «верхние десять тысяч», а теперь его именуют жаргонным словечком «ин-групп» — «те, кто внутри». Есть и «аут» — «те, кто вне»... Быть «ин» означает все: регулярно упоминаться в газетной хронике, получать приглашение на шикарные приемы, иметь доступ в самые буйные клубы Нью-Йорка.

Зато, тот кто оказался «аут», может сразу похоронить себя заживо. Он потерял доступ к новой «поп-культуре» Америки. Карусель вертится дальше без него. Если он художник, он больше не сможет продавать свои картины, если он модельер, никто не купит платье его модели»<sup>2</sup>.

Деньги в сочетании с причудливой фантазией создают обладателю их репутацию «популярного человека». Чем невероятнее его воображение, тем лучше: иногда он многие часы беспрерывно говорит, сидит на столбе, жует бананы или грампластинки, играет на фортепиано в то время, когда его бредут.

Создавая образ «популярного человека» (английские певцы

---

<sup>1</sup> Г. Хаак и Х. Кесслер. Политика против культуры. М., 1968, стр. 88.

<sup>2</sup> «За рубежом», 1967, 12—18 мая, стр. 29.

«битлы», знаменитая законодательница мини-моды Твигги, поп-художник Энди Уорол, «король» рок-н-ролла Элвис Пресли и другие), буржуазное общество этим самым утверждает стандарт вкуса, гипнотизирующий «среднего человека». Повторенный миллионы раз, он формирует толпу, в которой индивид превращается в «неодушевленное существо», заполняющее пустоту своей жизни какими-нибудь (неважно какими) случаями, событиями, переживаниями.

Но в буржуазном обществе есть и другие люди, понимающие жизнь иначе. Что же представляют собой эти другие, простые «люди с улицы», которых буржуазные деятели пытаются представить как «тупую», «безликую» массу, что думают они?

Флоренс Скала (47 лет, в 1964 году выдвигалась как независимый кандидат в члены городского самоуправления) говорит о своем городе и его властях: «Я родилась в Чикаго и всегда любила этот город. Но я не уверена в том, что продолжаю любить его... Я люблю его и ненавижу... Ненавижу за то, что в нем так много бесчеловечности и что именно таким образом мы уделяем внимание друг другу. Мы сами можем сделать слишком мало для того, чтобы стать людьми. Когда вы вовлечены (то есть проявляете активность в общественных делах.— С. М.), вы начинаете ощущать на себе злобу и желание задеть вас...

Я думаю, что люди, прибывшие сюда из Европы, особенно из южной Европы, которые сами были бедны, могут понять и понимают ту же самую борьбу (негров.— С. М.), которую они сами ведут...

Они испытывают симпатии к неграм. Они принимают негров в свою общину как людей, которые борются, чтобы жить. Они не видят в них угрозы».

Флоренс Скала рассказывает о гангстеризме, о произволе, царящем в американском обществе, о своей попытке помочь семье рабочего, кончившего самоубийством. Эта попытка, увы, ни к чему не привела. Она заключает: «Я верю сейчас только некоторым людям, но не в человека вообще... Я обнаружила, что есть определенный вид либералов, которые продадут вас, которые делают жизнь несносной для многих из нас, которые ничего не видят дальше своих узких интересов... Либеральное общество совершает зло: оно сносит трущобы, но не борется за то, чтобы построить жилища для людей с низким доходом»<sup>1</sup>.

Луиза Артур (60 лет, негритянка) говорит своим детям: «Пользуйтесь случаем, если не хотите умереть. Вся негритянская раса пробудилась... началась революция, поэтому я говорю: настало ваше время.

Я хочу быть такой, какая есть: черной женщиной. Я — черная, черная негритянка в революции.

Нет, Америка не способна разрешить проблему черных.

Если бы Христос спустился на землю, он посмотрел бы вокруг и вернулся бы опять на небо, откуда он пришел. Он не мог бы здесь оставаться»<sup>2</sup>.

Высказывания этих двух простых женщин свидетельствуют об идейном и нравственном самоопределении личности из народа, о том, какого высокого накала достигли социальные противоречия в США.

<sup>1</sup> S. Teitel. Division Street: America, N. Y., 1967, pp. 1—10.

<sup>2</sup> Ibid, pp. 187—191.

Американская буржуазия бессильна решить какие-либо социальные проблемы, поставленные перед ней общественным развитием. Она не может осуществить даже социальной реформы, необходимость которой ею же осознается.

Об этом откровенно пишут сами же буржуазные авторы. Так, например, П. Меррис и М. Рейн отмечают: «Все политические курсы, провозглашаемые федеральной администрацией, направленные на осуществление тех или иных социальных реформ, как правило, встречают на своем пути такие юридические препятствия, которые губят все проекты и программы... в свалке соперничающих интересов»<sup>1</sup>.

В книге также отмечается, что при президенте Д. Эйзенхауэре (1953—1961) правящая верхушка США придерживалась того мнения, что эконоическое развитие страны само по себе сведет на нет бедность и тем самым позволит разрешить самые острые социальные проблемы. Однако жизнь не оправдала этих надежд.

Так, по официальным данным, общественный продукт в связи с автоматизацией производства с 1950 по 1955 год ежегодно увеличивался на 4,7%, но в период с 1955 по 1959 год его рост снизился до 2,3%. В то же время цены на продукты первой необходимости постоянно возрастали. Росла и безработица. Так, в 1953 году безработные составляли 3,5% всей рабочей силы, в 1956 году — 3,8, в 1959 году — 5,5%. Причем бремя этих социальных бедствий перелagалось главным образом на плечи цветного населения: в 1940 году безработных негров было на 20% больше, чем безработных белых. В 1953 году этот уровень поднялся до 71%, к 1963 году он достиг 112%<sup>2</sup>. В этих условиях, отмечают авторы, доктрина правительственного невмешательства в социальные отношения не оправдала себя.

Это стало совершенно очевидным фактором в связи с обострением кризиса американских городов, разрешение которого возможно только на основе социального планирования. Действия, предпринимаемые федеральным правительством и муниципальными властями в связи с реконструкцией городов (снос трущоб, коммунальное жилищное строительство), привели к тому, что положение бедноты не улучшилось, а, наоборот, ухудшилось. Жители трущоб продолжают сосредотачиваться в микрорайонах вблизи прежних трущоб, в жилищах отнюдь не лучше прежних, но с более высокой квартплатой. «Реконструкция городов, — отмечают авторы, — превратилась в циничную экспроприацию бедноты в интересах бизнеса»<sup>3</sup>. Именно это

---

<sup>1</sup> P. Marris and, M. Rein. Dilemmas of Social Reforms, London, 1967, p. 7.

<sup>2</sup> Ibid, pp. 12—13.

<sup>3</sup> Ibid, p. 14.

обстоятельство и положило начало движению трудящихся, требующему разрешения социальных проблем.

Стремясь обезопасить это движение, буржуазия пытается направить его по реформистскому пути. Тем не менее оно продолжает шириться и крепнуть.

В связи с обострением идеологической борьбы на мировой арене, огромными успехами социалистической системы и крахом колониализма в недрах капиталистического общества формируется «общественный человек», исполненный заботой об общем благе, о справедливости, в котором развивается чувство долга и ответственности за судьбы других людей, появляется сознание сопричастности к великому историческому процессу.

Вслед за этим происходит и эстетическое самоопределение. То искусство, которое создают сейчас народные певцы, поэты, прозаики, драматурги, режиссеры, актеры, не растерявшие своих связей с народом, отличается от модернизма, и от поп-арта в частности, прежде всего тем, что оно социально, что оно проявляет интерес к людям, их судьбам, к их борьбе за справедливость, за равенство. Оно сливается с идеями массового движения обездоленных.

Прославленный поэт и гитарист Вуди Гатри рассказывает в своей книге «Поезд мчится к славе», как его прослушивали в Рокфеллер-центре, как внушали ему сочетать в песне «деревенскую безыскусственность» с «сумасшедшим юмором». Это сулило ему хороший заработок. Он же предпочел остаться хотя и нищим, но самим собой, певцом, который поет о жизни, поет для «людей в спецовках».

«Люди ищут хоть какого-нибудь ответа,— пишет Вуди Гатри.— Банкир не дает им его. Шериф еще никогда ни на что не отвечал. Торговая палата старается делать деньги, как можно больше денег, поэтому ей не до людских тревог. Люди обращаются к священнику, но и здесь не слишком много узнают о том, куда податься и что делать»<sup>1</sup>. Вуди Гатри отвечает людям песней. С развитием демократической культуры, вырастающей из корней национальной жизни, из глубин народного самосознания, связано появление целого поколения «народных певцов» (Пит Сигер, Джоан Баэз, Боб Дилан, Фил Окс, Арло Гатри, Мелвина Рейнолдс и другие), в творчестве которых ведущее место занимает социальная тема. Они сами сочиняют и исполняют свои песни.

Народные певцы протестуют прежде всего против войны во Вьетнаме (песни-притчи «По пояс в непролазной грязи» Сигера, «Сайгонская невеста» Баэз и др.). Их исполнение напоминает взволнованную, страстную речь оратора, непосредственно обращающегося к слушателям: найдется ли кто среди

---

<sup>1</sup> Вуди Гатри. Поезд мчится к славе. М., 1968, стр. 188.

вас с лихорадочным блеском глаз... готовый быть в ранней могиле, пусть и накрытый национальным флагом?

Можно представить себе, какие чувства вызовет этот вопрос у парня, получившего повестку явиться на призывной пункт, или у его подруги. Ставя вопрос: что ты пытаешься защищать, певец требует осмысленного ответа.

Песни-призывы, песни-размышления выражают также сочувствие борьбе негритянского народа за гражданские права. Они предупреждают об опасности безмерного разрастания городов (песня «Боже, спаси траву» Сигера), где люди и земля задыхаются в отбросах цивилизации, в цементных коробках и на дорогах, на улицах, отравленных выхлопными газами. Они высмеивают ложь и лицемерие власть имущих, бюрократов, либералов, богачей — всех тех, кто преследует только свои интересы, кто глух к судьбам простых людей.

Разумеется, в их песнях слышатся не только протест, не только насмешка, но, порой, и усталость, и жалоба — очень сложная гамма чувств и настроений, вызванная раздумьями об американском образе жизни, о человеческих судьбах. Иногда эти размышления расцвечены в мрачные тона (декаданс истории ищет своих заложников...); наполнены религиозными образами (в сумраке церкви кто знает, о чем они молятся...); усложнены символическими значениями (крест трепещет от ненасытной жажды...); иногда поднимаются до философских обобщений (как хорошо живому дышится, когда надгробные речи слышатся...) и т. д. Но все эти намеки не так уж отвлеченны; солдатские трупы, покрытые звездно-полосатыми флагами, бессмысленные убийства, надгробные рыдания, похоронные процессии, заупокойные молитвы, видимо, predisполагают американцев к такого рода настроениям и мотивам.

Песня — самый распространенный, массовый жанр современного народного творчества. Она может быть исполнена везде, всегда, при любых условиях. Ее простота и лаконизм доступны каждому.

Не менее важное место в современном народном творчестве принадлежит театру. Профессиональные актеры и любители часто выступают в школах, пустующих помещениях, а то и просто на улице, устраивая спектакли на самые острые социальные темы: о войне, о борьбе против нищеты, за справедливость, за равенство, о президентских выборах, о солидарности обездоленных и подлости бэрчистов, о «свободе», оборачивающейся трагедией, и т. д. В нашей прессе сообщалось об успехе таких пьес, как «Белый магазин», «Ветчинные обрезки» Гаррета Робинсона, «Знак в витрине Сиднея Брустейна» Лоррейн Хенсберри, «Угол молитв» Джеймса Болдуина, «Исключение из правила» Бертольда Брехта и других.

Основное в оппозиционной драматургии — это рассказ о простом человеке, сознающем свое достоинство, обретающем

независимость суждений, свою идейную и политическую зрелость. Герой приходит к заключению, что политическая борьба за свое право — это и есть то средство, которое может изменить мир. Сначала он верит профессиональным политикам, демагогам, либеральным красноречивым и прожектерам, но потом начинает понимать, что мир может изменить только он сам, «маленький человек». Это сознание рождает энергию, а энергия способна менять мир.

Это свидетельствует о том, что в народе разбужена такая творческая, массовая и политически осознанная деятельность, которую нельзя ни подавить, ни направить в «безопасное» русло. В ходе этой деятельности народ выделяет из своей среды своих руководителей — философов и художников, влияние которых возрастает вместе с жертвами, число которых все увеличивается.

Один из них — Рокуэлл Кент. Недавно газета американских коммунистов «Дейли уорлд» поместила его высказывание об искусстве: «Искусство, все искусства — живопись, музыка, литература — должны служить тому, чтобы сблизить народ с жизнью, чтобы изображать человеческую жизнь. Абстрактное искусство — это предательство, преобладающее сегодня заезженное понятие о самовыражении — это сумасбродство, — настоящий художник думает о мире, о людях, о любви, но не о самом себе».

Далее газета отмечает, что старейший художник (ему недавно исполнилось 86 лет) «рисует человека, природу, с присущими ему достоинством и искренностью, реалистично»<sup>1</sup>.

Мышление «общественного человека», рожденное прогрессивными движениями, тяготеет к социальной проблематике, а его эстетическим вкусам более всего соответствует реалистическое искусство.

Таким образом, реально существующий «общественный человек», оказывается, вовсе не соответствует той модели «массового человека», для которого создается так называемое популярное искусство.

\* \* \*

Вот уже несколько лет на Западе шумят и спорят вокруг поп-арта. Его рассматривают как неизбежное следствие развития индустриального общества (самыми индустриальными из всех считаются США) и средств массовых коммуникаций. Ему пророчат великое будущее — в XXI веке произведения поп-арта сможет создавать каждый с помощью электронно-вычислительных машин. Поп-художники получают первые премии на международных выставках.

Так на наших глазах создается еще один миф, окутывающий тайной... предельно упрощенные представления об искусстве.

<sup>1</sup> «Dayly world», 1968, November, г. 9.



На самом же деле в том, что касается происхождения поп-арта и распространения его в США, нет ничего загадочного.

Поп-арт возникает как закономерный и неизбежный продукт загнивающего капитализма, которому нужна толпа, ибо ею легче управлять, подтолкнуть ее на какое-либо иррациональное действие вроде бессмысленной и жестокой войны во Вьетнаме.

Возникающее в США «антиобщество», объединяющее всех обездоленных, рождающее свои идеалы и свое искусство, не может не беспокоить буржуазных заправил.

Выступая против подлинного демократического искусства, они пытаются извратить его идейное содержание, подсунуть народу вместо искусства эрзац, заменитель с тем, чтобы отвлечь массы от социальных проблем.

Такую функцию выполняет поп-арт — «искусство», создаваемое буржуазией для масс, а фактически против них, ибо поп-арт выступает как средство оглупления людей, превращения их в безликую толпу.

Биб. музей

8 коп.

Индекс  
70095

Искусство