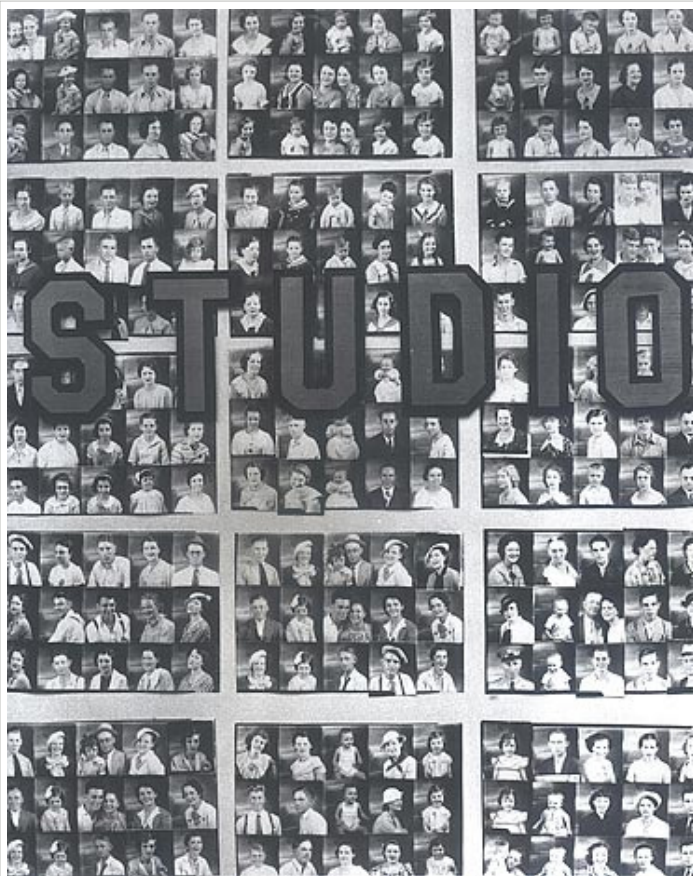


## Авангард и китч

Клемент Гринберг



Уолкер Эванс. «Витрина фотоателье», фотография, 1936

*Клемент Гринберг (1909 – 2000) – один крупнейших критиков и теоретиков американского неоавангарда 30 – 60-х годов. Созданная им эстетическая концепция служила легитимацией практики художников геометрической абстракции (Джозеф Альбертс и др.). Текст "Авангард и китч" принадлежит к классике художественной критики миновавшего века и был впервые опубликован в левом троцкистском журнале "Partisan Review", где в тот момент – в конце 30-х гг. велись напряженные дискуссии о политической роли литературы и искусства. В настоящем тексте Гринберг дал классические формулировки связей и взаимоотношений авангардной культуры с капиталом и авторитарными режимами. Перевод сделан по первой версии текста 1939 г.; позднее, в 1972 году, Гринберг сделал новую редакцию, сильно скорректировав, в частности, характеристики творчества Ильи Репина.*

Одна и та же цивилизация способна одновременно порождать столь разные вещи, как поэмы Т.С. Элиота и шлягеры *Tin Pan Alley*, живопись Брака – и обложки журнала *"Saturday Evening Post"*. Все четыре образчика относятся к культуре и, очевидно, являются частями одной и той же культуры и

продуктами одного и того же общества. На этом, однако, связь между этими явлениями, по-видимому, заканчивается. Насколько же широким должно быть видение культуры, чтобы удерживать в поле зрения поэмы Элиота и поэмы Эдди Геста, а также устанавливать между ними полные новых смыслов отношения?! Не указывает ли эта несоразмерность различных явлений в рамках одной культурной традиции, всегда считавшаяся и продолжающая считаться самоочевидной, на то, что эта несоразмерность в природе вещей? Или же это нечто совершенно новое и присущее нашему времени?

Ответа на этот вопрос мы не найдем, оставаясь лишь в сфере чисто эстетических исследований. Необходимым мне представляется пристальное и нетривиальное изучение взаимоотношений эстетического опыта конкретного, а не абстрактного индивидуума с тем социальным и историческим контекстом, в котором опыт этот, собственно, формируется. В результате мы можем получить ответ не только на вопрос, сформулированный выше, но и на другие, и возможно более важные, вопросы.

I

Общество, лишаясь в процессе развития способности оправдывать неизменность своих конкретных форм, разрушает также и устоявшиеся представления, что делают возможным взаимопонимание писателей и художников с их аудиторией. Исходить из общих предпосылок становится все труднее. Все обусловленные религией, властью, традицией, стилем истины оказываются поставленными под сомнение, а писатель или художник не может более предвидеть реакцию публики на использованные им в произведении символы и отсылки. В прошлом такое положение дел обычно находило разрешение в застывшем александрийском

стиле, в академизме, в которых во избежание полемики подлинно важные проблемы оставались обойденными, а творчество сводилось к виртуозному исполнению формальных частностей, в то время как нечто более значимое решалось, опираясь на прецеденты, заданные мастерами прошлого. Одни и те же темы механически варьировались в сотнях различных произведений, ничего нового не порождая: Стаций, китайская поэзия, римская скульптура, академическая живопись, викторианская архитектура.

Одним из достоинств нашего упаднического общества является то, что мы (или некоторые из нас) не желаем связывать современную нам культуру с подобными аналогиями. Стремясь выйти за пределы александризма, часть западного буржуазного общества породила нечто доселе неслыханное – авангардную культуру. Это стало возможным благодаря более широкому пониманию истории – или, скажем точнее, новому критическому пониманию общества, историческому критицизму. Этот критицизм не противопоставлял нашему современному обществу вневременные утопии, но подверг трезвому историческому причинно-следственному анализу лежащие в основе любого общества предпосылки, оправдания и функции. Так, стало очевидным, что наш современный буржуазный общественный строй – не извечное, "естественное" условие жизни, а всего лишь последний в череде сменявших друг друга социальных порядков. Возникшие благодаря этим открытиям перспективы, став частью передового сознания интеллектуалов 50 – 60-х годов XIX столетия, вскоре были усвоены – хоть и по большей части бессознательно – художниками и поэтами. Поэтому не случайно, что рождение авангарда хронологически – и географически – совпало в Европе с первым прорывом революционной научной мысли.



Первые представители богемы – а она суть и есть будущий авангард – не замедлили продемонстрировать отсутствие интереса к политике. Тем не менее, если бы в окружавшей их атмосфере не витали революционные идеи, они бы никогда не смогли выделить понятие "буржуазного" с тем, чтобы определить, кем они *не* являются. Без моральной помощи, оказанной им революционными политическими воззрениями, у них не хватило бы смелости столь агрессивно заявить о себе, бросая вызов господствующим общественным нормам. Для этого действительно требовалась смелость, поскольку эмиграция авангардистов из буржуазного общества в богему означала также эмиграцию с капиталистических рынков, на которые были выброшены художники и

писатели, лишившиеся покровительства аристократии. (Очевидно, такое положение обрекало художников и писателей на голодное прозябание на чердаках, хотя, как будет показано ниже, авангард оставался привязанным к буржуазному обществу потому, что нуждался в его деньгах.)

И все же реальность такова, что, как только авангарду удалось "отстраниться" от общества, он тут же повернулся вспять, отрекшись от политики – и революционной, и буржуазной. Революция же осталась внутри общества, будучи частью хаоса идеологической борьбы, которую искусство и поэзия сочли неуместной, едва она начинала затрагивать "благородные" аксиоматические верования, лежавшие доселе в основе культуры. Отсюда следует, что подлинная и важнейшая функция авангарда заключалась не в "экспериментировании", а в поиске пути, следуя которому можно было обеспечивать *развитие* культуры в условиях идеологического смятения и насилия. Полностью удаляясь от публики, поэт-авангардист или художник-авангардист стремился высоко поднять уровень своего искусства, одновременно сужая и вознося его до воплощения абсолюта, в котором все относительности и противоречия либо нашли бы свое разрешение, либо утратили смысл. Так рождается "искусство для искусства" и "чистая поэзия", в то время как предмет или содержание становятся чем-то, чего следует сторониться, как чумы.

Эти поиски абсолюта привели авангард к "абстрактному", или "беспредметному", искусству и подобной ему поэзии. По сути, поэт-авангардист или художник-авангардист пытается подражать Богу, создавая нечто, поддающееся обоснованию исключительно в его собственных категориях – подобно тому, как природа находит обоснование в самой себе, подобно тому, как эстетически обоснован пейзаж – реальный, а не его изображение; как нечто *данное*, нерукотворное, независимое от смыслов, подобий или оригиналов. Содержание должно быть растворено в форме настолько полно, чтобы работу художника или литератора нельзя было свести, в целом или по частям, к чему-то, что не было бы самой сущностью произведения искусства.

Но абсолют абсолютен, в то время как художник или поэт, будучи тем, кто он есть, почитает одни относительные ценности более других таких же. И те ценности, во имя которых он взывает к абсолюту, – ценности относительные, эстетические. Так художник или литератор оказывается подражателем – но не Бога, а – в данном случае понятие "подражание" используется в его аристотелевском смысле – правил и процессов искусства и литературы. Таков генезис "абстрактного". Переноса свое внимание с предметов обыденного опыта, поэт или художник обращает его на средства своего ремесла. Если неизобразительное или абстрактное претендует на эстетическую обоснованность, оно должно быть не произвольным и случайным, а проистекать из подчиненности некоему неоспоримому ограничению или первоисточнику. Как только реальность обыденного, внешнего опыта отвергнута, такое ограничение может быть найдено только в самих процессах или правилах, посредством которых искусство и литература ранее реальности подражали. Именно эти процессы и правила становятся предметом искусства и литературы. Если, вслед за Аристотелем и другими мыслителями, сказать, что все искусство и вся литература – это подражание, то в итоге мы получаем подражание подражанию. Или, говоря словами Йетса:

*И нет поющей школы, есть изученье*

*Памятников, исполненных самостоятельного величия.*

Пикассо, Брак, Мондриан, Кандинский, Бранкузи, даже Клее, Матисс и Сезанн черпают свое вдохновение главным образом из своих собственных выразительных средств. Импульс их искусства, по-видимому, заключается преимущественно в его поглощенности чистыми изобретательством и организацией пространств, поверхностей, форм, цветов и т. д., доходящими до исключения всего, что необходимым образом не заложено в этих факторах. Поэзия Рембо, Малларме, Валери, Элюара, Паунда, Харта Крейна, Стивенса и даже Рильке и Йетса рождается, по-видимому, скорее из попытки создать поэзию из уже сложившихся "моментов" поэтического претворения, чем из самого опыта поэтического претворения. Разумеется, это не может исключить открытости их творчества и другим задачам, ведь поэзии приходится иметь дело со словами, а слова должны служить коммуникации. И далеко не все поэты оказывались столько же радикальными, как, к примеру, Малларме и Валери, не говоря уже о тех поэтах, которые пытались строить стихосложение на одном лишь чистом звучании слов. И все же, если давать современной поэзии наипростейшее определение, то ее своеобразие сведется к тому, что она будет описана как более "чистая" и "абстрактная". Что же касается других сфер литературы, то предлагаемое здесь определение эстетики авангарда – не прокрустово ложе. Но все же, помимо того, что большинство лучших современных нам романистов прошли школу авангарда, существенно, что самая амбициозная книга Жида – это роман о написании романа, а "Улисс" и "Поминки по Финнегану" Джойса являются, как говорит один французский критик, прежде всего сведением опыта к выражению ради выражения, причем выражения, имеющего большее значение, чем то, что оно выражает.

Само по себе то, что авангардистская культура – это имитация имитации, не вызывает ни одобрения, ни осуждения. Действительно, эта культура несет в себе некоторые элементы того самого александризма, которые она стремится преодолеть. Процитированные выше строчки Йетса относятся к Византии, которая очень близка Александрии; в известном смысле эта имитация имитирования представляет собой александризм самого высшего сорта. Есть, однако, одно важнейшее отличие: авангард движется, в то время как александризм остается на месте. Именно это и оправдывает авангардистские методы и делает их необходимыми. Необходимость же предопределена тем, что иного способа создания подлинно высоких искусства и литературы сегодня не существует. Противостоять этой необходимости, разбрасываясь терминами вроде "формализм", "пуризм", "башня из слоновой кости" и т.д. либо глупо, либо нечестно. Впрочем, это означает, что авангард стал тем, чем является в силу некой социальной выгоды. Истина прямо противоположна.

Замкнутость авангардного искусства на самом себе, тот факт, что его лучшие художники – художники для художников, а лучшие поэты – поэты для поэтов, факт этот оттолкнул от него многих из тех, кто ранее был способен восторгаться и ценить новаторские искусство и литературу, но теперь не желает или не способен пройти посвящение в секреты художественного ремесла. Массы всегда оставались более или менее безразличны к культуре, пребывающей в состоянии незавершенного становления. Однако сегодня такую культуру покидают и те, кому она, в сущности, принадлежит – ее покидает наш правящий класс. А именно этому типу культуры и принадлежит авангард. При этом ни одна культура не может развиваться без социальной основы, без источника стабильных доходов. Авангарду же этот источник доходов обеспечивала элита того самого общества, от которого авангард, по его собственному утверждению, отстранился, но к которому он всегда оставался привязан золотой пуповиной. Это действительно парадокс. Но теперь и элита стремительно сужается. Поскольку же авангард и есть единственная имеющаяся у нас в наличии живая культура, то в ближайшем будущем удел культуры в нашем обществе – выживание.

Нас не должны ввести в заблуждение поверхностные явления и локальные успехи. Выставки Пикассо по-прежнему собирают толпы, а Т. С. Элиота преподают в университетах; торговцы модернистским искусством все еще не уходят из бизнеса, а издатели все еще публикуют "сложных" поэтов. Но сам авангард, почуяв опасность, с каждым днем выглядит все более робким. С академизмом и коммерциализацией мы сталкиваемся даже там, где менее всего ожидаем. Означать это может только одно: авангард лишается уверенности в публике, от которой зависит, – в богатых и образованных.

Не в природе ли авангарда, что ответственность за грозящую ему опасность несет он один? Или сама эта ответственность и есть источник опасности? Не присутствуют ли здесь и иные, возможно, более важные факторы?

## II



Там, где есть авангард, обычно мы находим и арьергард. В самом деле, одновременно с появлением авангарда на индустриальном Западе возник и второй культурный феномен, тот самый, которому немцы дали замечательное название "китч": рассчитанные на массы коммерческие искусство и литература, с присущими им колористикой, журнальными обложками, иллюстрациями, рекламой, чтивом, комиксами, поп-музыкой, танцами под звукозапись, голливудскими фильмами и т.д. и т.п. По некоторым причинам это гигантское явление всегда считалось чем-то вполне очевидным. Настало время всмотреться в его причины и следствия.

Китч – продукт индустриальной революции, урбанизовавшей массы Западной Европы и Америки и создавшей то, что называют всеобщей грамотностью.

До этого единственный рынок формальной, не сводящейся к народной, культуры составляли те, кто, помимо умения читать и писать, располагал досугом и комфортом, которые всегда определяют причастность к культуре. Это-то как раз до некоторых пор и понимали под грамотностью. Но с приходом всеобщей грамотности способность читать и писать стала навыком менее существенным, чем-то вроде умения водить автомобиль, и перестала служить качеством, отличающим культурные склонности индивидуума, поскольку более не являлась исключительным следствием рафинированного вкуса.

Крестьяне, переселившиеся в большие города и ставшие пролетариями или мелкой буржуазией, во имя повышения собственной эффективности научились читать и писать, но не обрели досуга и комфорта, необходимых для наслаждения традиционной городской культурой. Теряя, тем не менее, вкус к народной культуре, почвой которой была сельская местность и сельская жизнь, и в то же самое время сталкиваясь с новым социальным переживанием – скукой, новые городские массы стали оказывать давление на общество, требуя, чтобы их обеспечили пригодной для потребления культурой. Для того чтобы удовлетворить спрос нового рынка, был изобретен новый товар – эрзац-культура, китч, предназначенный для тех, кто, оставаясь безразличным и бесчувственным к ценностям подлинной культуры, все же испытывал духовный голод, томился по тому отвлечению, какое могла дать только культура определенного рода.

Задействуя в качестве сырья обесцененные и академизированные симулякры подлинной культуры, китч – весь в культивировании этой бесчувственности. Она – источник прибылей китча. Китч механистичен и действует по формулам. Китч – это подменный опыт и поддельные чувства. Китч в своих изменениях следует стилю, но при этом всегда остается равным себе. Китч – воплощение всей той фальши, что есть в современной жизни. Китч как будто не требует от своих потребителей ничего, кроме денег; он не требует от своих потребителей даже времени.

Предпосылкой существования китча, условием, без которого китч не был бы возможен, является наличная доступность полностью зрелой культурной традиции, открытиями, обретениями и самосознанием которой китч пользуется в собственных целях. Китч заимствует из этой культурной традиции приемы, уловки,

хитрости, основные правила, темы, преобразует все это в некую систему и отбрасывает остальное. Можно сказать, что китч берет свою кровь из этого резервуара накопленного опыта. Действительно, именно это имеют в виду, когда говорят о том, что массовое искусство и массовая литература сегодняшнего дня когда-то в прошлом были дерзновенными, эзотерическими искусством и литературой. Разумеется, это не так. Имеется в виду, что по прошествии достаточно долгого времени новое подвергается разграблению: из него выдергивают новые "вывихи", которые затем разбавляют и подают в качестве китча. Самоочевидно, китч насквозь академичен; и, наоборот, все академичное является китчем. Ибо то, что называют академичным, как таковое более не имеет независимого существования, превратившись в крахмальную манишку для китча. Индустриальные методы производства вытесняют ремесла.

Поскольку китч можно производить механически, он превратился в неотъемлемую часть нашей производственной системы, чего с подлинной культурой, за редкими исключениями, произойти не может. Китч капитализирует огромные вложения, которые должны принести соразмерные прибыли; он также вынужден расширяться, чтобы поддерживать свои рынки. Хотя китч, в сущности, сам себе продавец, тем не менее, для него создан огромный аппарат сбыта, существование которого давит на каждого члена общества. Ловушки расставлены даже в тех уголках, которые, так сказать, представляются заповедниками подлинной культуры. Сегодня в стране вроде нашей недостаточно иметь предрасположенность к настоящей культуре; необходимо питать к ней подлинную страсть, способную придать силы в противостоянии подделкам, окружающим нас и давящим на нас с момента, как в нежном возрасте мы взяли в руки иллюстрированные книжки. Китч вводит в заблуждение. У него много разных уровней, и некоторые из этих уровней достаточно высоки для того, чтобы быть опасными для наивного искателя истинного света. Журнал вроде *"New Yorker"* – а он в основе своей суть высококлассный китч из области торговли предметами роскоши – претворяет и разбавляет огромное количество авангардного материала. При этом не следует думать, будто любой образчик китча напрочь лишен какой-либо ценности. Время от времени китч производит нечто достойное, нечто, обладающее подлинным ароматом народности; и эти случайные и разрозненные образцы вводят маловзыскательных в заблуждение.

Огромные прибыли, что пожинаяются китчем, есть для авангарда источник соблазна, противостоять которому не всем удастся. Под давлением китча честолюбивые писатели и художники вносят коррективы в свою работу, подчас полностью подчиняясь китчу. Отсюда и озадачивающие пограничные случаи вроде книг популярного романиста Сименона во Франции и Стейнбека в Америке. Конечный результат всего этого для истинной культуры всегда ущербен.

Китч не ограничивается породившими его городами, он выплескивается в сельскую местность, сметая народную культуру. Не обнаруживает китч и уважения к географическим и национально-культурным границам. Будучи еще одним примером массового продукта западного индустриального производства, китч триумфальным маршем шествует по миру, стирая различия туземных культур во всех колониальных империях. Так, китч ныне становится универсальной культурой, первой в истории универсальной культурой. Сегодня уроженцы Китая, как и южноамериканские индейцы, индусы или полинезийцы, стали предпочитать предметам собственного национального искусства обложки журналов, календари с девушками и эстампы. Как объяснить эту заразность китча, его неодолимую притягательность? Естественно, произведенный машинами китч дешевле сделанных вручную туземных изделий и его успеху способствует престиж Запада; но почему китч как предмет экспорта гораздо выгоднее Рембрандта? В конце концов, и то и другое можно воспроизводить одинаково дешево.

В своей последней статье о советском кинематографе, опубликованной в *"Partisan Review"*, Дуайт Макдоналд указывает на то, что за последние десять лет китч превратился в Советской России в господствующую культуру. Вину за это Макдоналд возлагает на политический режим, который он осуждает не только за то, что китч стал его официальной культурой, но и за то, что китч фактически стал культурой господствующей, наиболее популярной. Макдоналд приводит цитату из книги Курта Лондона *"Семь советских искусств"*: "Возможно, отношение масс к стилям старого и нового искусства, в сущности, по-прежнему зависит от характера получаемого ими в своих странах образования". Макдоналд продолжает эту мысль: "Почему, в конце концов, невежественные крестьяне должны отдавать предпочтение Репину (ведущему представителю академического китча в русской живописи), а не Пикассо, чья абстрактная техника имеет, по меньшей мере, такую же тесную связь с их собственным народным искусством? Нет, если массы заполняют Третьяковку (московский музей современного русского искусства – искусства китча), то, главным образом, потому, что их сформировали, запрограммировали таким образом, что они шарахаются от "формализма" и восхищаются "социалистическим реализмом".

Прежде всего, это не вопрос выбора между просто старым и просто новым, как, по-видимому, полагает Лондон, но выбора между плохим, обновленным старым и подлинно новым. Альтернативой Пикассо выступает не Микеланджело, а китч. Во-вторых, и в отсталой России, и на передовом Западе массы отдадут

предпочтение китчу не просто потому, что их к тому склоняет политическая власть. Там, где государственные системы образования обращаются и к искусству, людей призывают уважать старых мастеров, а не китч; однако люди продолжают вешать на стены репродукции полотен не Рембрандта и Микеланджело, а Максфилда Пэрриша или нечто подобное. Более того, как указывает сам Макдоналд, примерно в 1925 году, когда советский режим поощрял авангардный кинематограф, российские массы продолжали отдавать предпочтение голливудским фильмам. Нет, политика властей не объясняет могущество китча.

Все художественные, как и иные, ценности суть ценности человеческие, относительные. И все же на протяжении веков среди просвещенной части человечества существовало, по-видимому, согласие относительно того, что есть искусство хорошее и что есть искусство плохое. Вкусы менялись, но эти изменения вполне обозримы; современные ценители искусства готовы согласиться с японцами XVIII века, что Хokusай – один из величайших художников того времени; мы даже согласны с древними египтянами в том, что искусство эпохи Третьей и Четвертой династий достойно того, чтобы потомки избрали его образцом для подражания. Возможно, мы Рафаэлю предпочитаем Джотто, но все-таки мы не отрицаем, что Рафаэль был одним из лучших живописцев своего времени. Испокон веку сложились представления, зиждущиеся на достаточно устойчивом различии между ценностями чисто художественными и ценностями, пребывающими за пределами искусства. Китч же, производимый рационализированной, научно-индустриальной технологией, это различие практически стирает.

Посмотрим, например, что происходит, когда невежественный русский крестьянин вроде упомянутого Макдоналдом, стоя перед двумя полотнами, одно из которых написано Пикассо, а другое – Репиным, сталкивается с гипотетической свободой выбора. На первом полотне этот крестьянин видит, скажем, игру линий, красок и пространств – игру, которая изображает женщину. Если принять предположение Макдоналда, в правильности которого я склонен усомниться, то метод абстрактного искусства должен напоминать крестьянину оставшиеся в деревне иконы и он должен испытать притяжение к знакомому. Мы даже можем предположить, что крестьянин смутно догадывается о тех исключительных художественных достоинствах, что раскрывает в Пикассо просвещенный зритель. Затем крестьянин поворачивается к Репину и видит батальную сцену. Метод этого художника знаком ему в меньшей степени, но это и не столь принципиально. Ибо он внезапно открывает для себя в полотне Репина то, что кажется ему намного более важным, чем ценности, которые он привык находить в иконописи; и сама неизвестность обнаруженного оказывается одним из источников этих ценностей – живой узнаваемости, чудесности и постигаемости. В картине Репина крестьянин узнает и видит предметную среду так, как он узнает и видит ее за пределами живописного изображения. Разрыв между искусством и жизнью исчезает, как исчезает и необходимость принимать условность и уверять себя, что икона изображает Христа в силу того, что именно таково было ее намерение, даже если иконописное изображение вообще не слишком напоминает мне человека. То, что Репин способен создавать столь реалистичное изображение, что идентификации самоочевидны, мгновенны и не требуют от зрителя каких-либо усилий, воспринимается как чудо. Крестьянину также нравится обнаруживаемое им в картине богатство самоочевидных смыслов: ведь "она повествует". По сравнению с картинами Репина картины Пикассо так скупы и скудны. Более того, Репин возвышает реальность и делает ее драматичной: закат, разрывы снарядов, бегущие и падающие люди. О Пикассо или иконах нет больше и речи. Репин – это то, что хочет крестьянин, он уже не хочет ничего, кроме Репина. Впрочем, к счастью для Репина, русский крестьянин защищен от продуктов американского капитализма – в противном случае он не устоял бы перед созданной Норманом Рокуэллом обложкой "*Saturday Evening Post*".

В конечном счете можно сказать, что культурный, развитый зритель обнаруживает в произведениях Пикассо те же самые ценности, какие крестьянин обнаруживает в картинах Репина, поскольку то, чем крестьянин наслаждается в живописи Репина, – в известном смысле тоже искусство, только чуть более низкого уровня. Смотреть на картины крестьянина побуждают те же инстинкты, что побуждают смотреть живопись и культурного зрителя. Но конечные ценности, которые обнаруживает в картинах Пикассо развитый в культурном отношении зритель, обретаются во втором отдалении, в результате размышления над впечатлениями, непосредственно остающимися от художественных форм. Только тогда он приобщается к узнаваемому, чудесному и вызывающему сопереживание. Эти свойства не явлены в живописи Пикассо непосредственно или наглядно, но зритель, достаточно чувствительный к чисто художественным ценностям, должен спроецировать эти свойства на произведения Пикассо. Свойства эти относятся к "рефлексивному" эффекту. У Репина же "рефлексивный" эффект уже включен в произведения и пригоден для лишнего рефлексии удовольствия зрителя. Там, где Пикассо живописует *причины*, Репин живописует *следствие*. Репин переваривает искусство за зрителя и избавляет его от усилия, обеспечивает ему короткий путь к удовольствию, избегая того, что по необходимости трудно в подлинном искусстве. Репин (или китч) – синтетическое искусство.

То же самое можно сказать и относительно китчевой литературы: она предоставляет бесчувственным людям поддельные переживания с гораздо большей непосредственностью, чем на это способна серьезная литература. И Эдди Гест и "Индийская любовная лирика" оказываются поэтичнее Т. С. Элиота и Шекспира.

### III

Если авангард подражает *процессам* искусства, то китч, как мы теперь видим, подражает *воздействию* искусства. Обозначенность этой антитезы более чем отчетлива; она фиксирует и определяет тот огромный разрыв, что разделяет два этих синхронных культурных явления – авангард и китч. Разрыв этот слишком велик, чтобы его можно было ступать многочисленными градациями адаптированного к массам "модернизма" и "модернового" китча. В свою очередь, разрыв этот соответствует социальному разрыву, всегда существовавшему в формальной культуре, как и в других сферах жизни цивилизованного общества. Две крайности этого разрыва то сближаются, то расходятся, и происходит это в жесткой зависимости от усиления или ослабления стабильности в конкретном обществе. На одной стороне постоянно находится меньшинство властвующих (и потому культурных), на другой – огромная масса эксплуатируемых и бедных (следовательно, невежественных). Формальная культура всегда принадлежала первым, тогда как вторые должны были довольствоваться народной или рудиментарной культурой – или китчем.

В стабильном обществе, функционирующем достаточно слаженно для того, чтобы сдерживать разрешение классовых противоречий, эта культурная дихотомия несколько размыта. Аксиомы немногих разделяют многие. Многие бессознательно веруют в то, во что немногие верят трезво. В эти исторические периоды массы могут испытывать восторг перед культурой, восхищаться ею, независимо от того, насколько высок духовный уровень их господ. По меньшей мере, это утверждение касается изобразительного искусства, которое доступно всем.

В средние века художник проявлял показной пиетет к базовым общим основаниям опыта. До известной степени это оставалось неизменным до XVII века. Предметом для подражания являлась универсально значимая умозрительная реальность, на устройство которой художник посягать не смел. Сюжет произведения задавался его заказчиками, а не выдумывался, исходя из отвлеченных соображений, как это происходит сейчас, в буржуазном обществе. Именно потому, что содержательный план творчества художника был предопределен априори, он посвящал себя выразительным средствам. Художнику не надо было быть философом или визионером, ему достаточно было быть ремесленником. Пока существовало общее согласие относительно предмета искусства, художник был избавлен от необходимости проявлять оригинальность и изобретательность в тематике своих произведений и мог сконцентрироваться на решении формальных проблем. Выразительные средства стали для художника в личном и в профессиональном отношении содержанием его искусства, что сближает его с художником-абстракционистом, с той, впрочем, разницей, что средневековый художник должен был избегать публичного предъявления своих узкопрофессиональных забот, подчиняя личное и профессиональное законченному, официально признанному. Если художник, будучи рядовым членом христианской общины, испытывал какие-то личные эмоции к изображаемому им объекту, то это лишь способствовало обогащению общественного смысла его работы. Только с приходом Возрождения право художника на отход от канона получило признание, однако его применение не могло выходить за пределы чего-то простого и всеми узнаваемого. Лишь начиная с Рембрандта возникла фигура художника-"одиночки" – одиночки в искусстве.

Однако даже в эпоху Возрождения и после, по мере того как западное искусство продвигалось по пути своего технологического совершенствования, художественные достижения здесь связывались с удачами в реалистичной имитации, поскольку никакого иного объективного критерия здесь не существовало. Таким образом, массы по-прежнему могли находить в искусстве господ объекты восхищения и удивления, что разделяла с ними птица, пытавшаяся клевать плоды, изображенные на картине Зевксиса.

Упреки, что искусство, отходя от достоверного и всеобщего узнаваемого воссоздания реальности, становится родом деликатеса, это – банальность. Однако негодование, которое подобное искусство может вызвать у простого человека, не заглушает в нем благоговейного страха, который он питает к тем, кто этому искусству покровительствует. Лишь когда поддерживаемый ими социальный порядок перестает удовлетворять простого человека, тогда он находит в себе силы критиковать культуру правящего класса. Тогда-то плебей обретает решимость впервые открыто выразить свое мнение. Каждый человек, от олдермена из Таммани до австрийского маляра, обнаруживает, что у него есть право на собственное суждение. Это неприятие авангарда мы чаще всего находим там, где неудовлетворенность обществом принимает реакционные формы – пассаизма и пуританства, последний из примеров которых – фашизм. В этих случаях, когда говорят о культуре, поминают факелы и револьверы. Тогда же призывы к благочестию

и чистоте крови, устоявшимся добродетелям и пути истинному приводят к ниспровержению статуй.

#### IV

Вернемся же ненадолго к нашему русскому крестьянину. Предположим, что после того, как он Репина предпочел Пикассо, на сцену выходит государственная система образования, которая внушает крестьянину, что он не прав, что ему следовало бы выбрать Пикассо, и дает тому объяснение. Сделать это советскому государству вполне по силам. Однако реальность в России, да и в других местах такова, что крестьянин вскоре осознает, что необходимость ежедневного каторжного труда и суровые, лишенные комфорта условия его жизни не оставляют ему досуга, сил и комфорта, необходимых для того, чтобы воспитать в себе навыки наслаждаться Пикассо. В конце концов, подобные навыки предполагают высокий уровень образованности. Высокая культура – одно из наиболее неестественных порождений человека, и крестьянин не обнаруживает в себе никакого "естественного" настоящего влечения, которое, вопреки всем трудностям, притягивало бы его к Пикассо. В итоге крестьянин вернется к китчу, так как им он может наслаждаться, не прикладывая к тому никаких усилий. Государство тут совершенно беспомощно и останется беспомощным до тех пор, пока в сфере общественного производства не победят окончательно социалистические отношения. Справедливо это, разумеется, для капиталистических стран – все разговоры об искусстве для масс суть чистая демагогия.

Там, где сегодня политическими режимами вменяется официальная культурная политика, это делается из демагогических соображений. Если в Германии, Италии и России китч является официальной культурной тенденцией, то это происходит не потому, что правительства этих стран находятся под контролем филистеров, но потому, что в этих странах культура масс – это китч. Поощрение китча – всего лишь еще один из необременительных способов, которыми тоталитарные режимы стремятся снискать расположение своих подданных. Поскольку режимы эти не могут повысить культурный уровень масс – даже если бы и захотели, – иначе как капитулировав перед международным социализмом, они вынуждены уступать массам, низводя культуру до их уровня. Именно по этой причине авангард и оказался объявленным вне закона, а не потому, что, будучи примером более высокой культуры, он внутренне более критичен. (Так, вопрос, может ли авангард процветать при тоталитарном режиме, оказывается неуместным.) В сущности, с точки зрения фашистов и сталинистов, главная беда авангардного искусства и литературы состоит не в их чрезмерной критичности, а в том, что они слишком "невинны", что через них слишком трудно закачивать эффективную пропаганду, что китч более пригоден для этой цели. Китч поддерживает более тесный контакт диктатора с "душой" народа. Если бы официальная культура превосходила общий массовый уровень, возникла бы опасность изоляции режима.

Тем не менее, если вообразить, что массы предъявляют запрос на авангардное искусство и литературу, то Гитлер, Муссолини и Сталин без долгих колебаний попытаются подобный запрос удовлетворить. Гитлер по личным и идеологическим причинам является злейшим врагом авангарда, но это не помешало Геббельсу в 1932 – 1933 годах энергично обхаживать художников и писателей-авангардистов. Когда Готтфрид Бенн, поэт-экспрессионист, примкнул к нацистам, те громкогласно его приветствовали, хотя в тот же самый момент Гитлер поносил экспрессионизм как "культурбольшевизм". В тот момент нацисты осознали, что престиж, которым пользуется авангард у образованной немецкой публики, может быть им выгоден, а практические соображения (нацисты – искусные политики) всегда брали верх над личными предпочтениями Гитлера. Позднее нацисты предпочли в вопросах культуры прислушаться к запросам масс, чем к запросам тех, кто их финансировал; ибо последние, когда возникал вопрос о сохранении власти, проявляли такую же готовность пожертвовать культурой, с какой жертвовали они своими моральными принципами, тогда как массы, именно потому, что были лишены власти, следовало ублажать всеми прочими подручными способами. Необходимо было масштабнее, чем это принято демократиями, продвинуть иллюзию реальной власти масс. Литературу и искусство, которые нравятся массам и которые им понятны, следовало объявить единственно подлинными литературой и искусством, а все прочее следовало уничтожить. При таких обстоятельствах люди вроде Готтфрида Бенна, как бы страстно они ни поддерживали Гитлера, становятся обузой и нам ничего не известно о том, как им живется в нацистской Германии.

Итак, признаем, что хотя личное филистерство Гитлера и Сталина не случайная компонента в исполняемой ими роли, но это – всего лишь вспомогательный фактор в определении культурной политики их режимов. Личное филистерство Гитлера и Сталина всего лишь добавляет жестокости и мрака к политике, которую они и без того вынуждены были бы проводить, будучи принужденными к тому своим собственным политическим курсом – будь они даже лично приверженцами авангардной культуры. На то, на что заставляет Сталина идти изоляция русской революции, Гитлера вынуждает пойти замораживание противоречий капитализма. Что касается Муссолини, то его случай – ярчайший пример *disponibilitè*, т.е. готового ко всему реалиста. На протяжении многих лет он благоволил футуристам, строил



железнодорожные вокзалы и государственное жилье в модернистском стиле. В пригородах Рима все еще можно увидеть более, чем где бы то ни было, жилых зданий, выстроенных в модернистском стиле. Возможно, фашизм хотел показать свою современность, чтобы скрыть свою реакционность, а может быть, он хотел соответствовать вкусам богатой элиты, которую он обслуживал. Однако как бы там ни было, но, по-видимому с опозданием, Муссолини понял, что целесообразнее ему потакать культурным вкусам итальянских масс, чем вкусам их господ. Массы необходимо снабжать объектами восхищения и удивления; господа могут и обойтись без таких объектов. Итак, мы видим Муссолини, провозглашающего "новый имперский стиль". Маринетти, Де Кирико и прочие выброшены во тьму внешнюю, а новый железнодорожный вокзал в Риме будет построен уже не в модернистском стиле. То, что Муссолини пришел к этому с таким запозданием, снова показывает сравнительную нерешительность, с которой итальянский фашизм осуществляет свою собственную политику.

Приходящий в упадок капитализм обнаруживает, что все качественное и еще способное производить почти неотвратно превращается в угрозу его существованию. Прорывы в культуре, не менее чем прорывы в науке и промышленности, подтачивают то самое общество, под эгидой которого они стали возможны. В данном случае, как и в любом другом вопросе современности, возникает необходимость цитировать Маркса дословно. Сегодня мы уже не ждем новой культуры от социализма – она неизбежно появится, как только возникнет социализм. Сегодня мы ожидаем от социализма *просто* того, что он сохранит ту живую культуру, какая у нас сейчас есть.

Перевод с английского АЛЕКСАНДРА КАЛИНИНА

*Впервые опубликовано осенью 1939 г. Partisan Review, VI, no. 5 (p. 34 – 49).*

- [Версия для печати](#)



© 2005—2007, "Художественный журнал", все права защищены. Дизайн сайта — Сергей Корниенко.

Использование материалов возможно только с разрешения редакции.

Разработка и сопровождение — GiF.Ru. Редактор сетевой версии журнала — Валерий Леденёв.

Сайт работает на технологии Q-Portal



GiF.RU

